UNIVERSITÉ DE GENÈVE

Archive ouverte UNIGE
https://archive-ouverte.unige.ch

Master 2016

Open Access

This version of the publication is provided by the author(s) and made available in accordance with the copyright holder(s).

Difficultés et enjeux liés à la traduction du théâtre goldonien : Analyse de quatre traductions françaises de « La locandiera »

Sadiki, Aurélie

How to cite

SADIKI, Aurélie. Difficultés et enjeux liés à la traduction du théâtre goldonien : Analyse de quatre traductions françaises de « La locandiera ». Master, 2016.

This publication URL: https://archive-ouverte.unige.ch/unige:88303

© This document is protected by copyright. Please refer to copyright holder(s) for terms of use.

Aurélie Sadiki

Difficultés et enjeux liés à la traduction du théâtre goldonien

Analyse de quatre traductions françaises de *La locandiera*

Mémoire présenté à la Faculté de traduction et d'interprétation pour l'obtention de la Maîtrise universitaire en traduction, mention traduction spécialisée

Directeur de mémoire :
M. Marco Sabbatini

Juré de mémoire :
Mme Giovanna Titus-Brianti

Université de Genève
semestre de printemps 2016

Déclaration attestant le caractère original de ce travail

J'affirme avoir pris connaissance des documents d'information et de prévention du plagiat émis par l'Université de Genève et la Faculté de traduction et d'interprétation (notamment la Directive en matière de plagiat des étudiant-e-s, le Règlement d'études de la Faculté de traduction et d'interprétation ainsi que l'Aide-mémoire à l'intention des étudiants préparant un mémoire de Ma en traduction).

J'atteste que ce travail est le fruit d'un travail personnel et a été rédigé de manière autonome.

Je déclare que toutes les sources d'information utilisées sont citées de manière complète et précise, y compris les sources sur Internet.

Je suis conscient-e que le fait de ne pas citer une source ou de ne pas la citer correctement est constitutif de plagiat et que le plagiat est considéré comme une faute grave au sein de l'Université, passible de sanctions.

Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur que le présent travail est original.

Nom et prénom : Sadiki Aurélie

Lieu / date / signature : Genève, le 31 janvier 2016

Remerciements

Ce travail, qui marque la fin de mes six années d'études à la Faculté de traduction et d'interprétation de l'Université de Genève, n'aurait pu voir le jour sans le soutien de plusieurs personnes, que je tiens à mentionner ci-dessous.

Je remercie tout d'abord Monsieur Marco Sabbatini, qui en a assuré la direction, pour la disponibilité dont il a fait preuve ainsi que pour son aide et ses précieux conseils.

J'adresse également mes remerciements à Madame Giovanna Titus-Brianti, qui a accepté d'en être le juré.

Merci aussi à Héloïse pour sa relecture attentive ainsi qu'à Louise et Sophie pour leurs encouragements dans les moments de doute.

Enfin, j'exprime toute ma gratitude à mes parents, sans qui ma formation à la FTI n'aurait été possible.

Table des matières

1. INTRODUCTION **7**

I. ENTRÉE EN MATIÈRE : GOLDONI ET SON THÉÂTRE

2. CARLO GOLDONI **12**

2.1 Biographie **12**

2.1.1 Jeunesse et débuts littéraires (1707-1748) 13

2.1.2 Période d'intense activité créatrice (1748-1762) 16

2.1.3 Années parisiennes (1762-1793) 19

3. CARACTÉRISTIQUES DU THÉÂTRE GOLDONIEN **24**

3.1 Le système théâtral vénitien du temps de Goldoni **24**

3.1.1 La *commedia dell'arte* 25

3.2 La double réforme goldonienne **27**

3.2.1 La réforme morale 27

3.2.2 La réforme dramaturgique 29

3.3 Le réalisme dans les comédies de Goldoni **30**

II. LANGAGE DE GOLDONI ET TRADUCTION

4. THÉÂTRE GOLDONIEN ET VARIATION LINGUISTIQUE **35**

4.1 Œuvre de Goldoni et plurilinguisme **36**

4.1.1 La situation linguistique en Italie au XVIIIe siècle 36

4.1.1.1 Les conséquences de cette situation sur l'œuvre de Goldoni 38

4.1.2 Pièces en dialecte 39

4.1.2.1 Le *Vocabolario del veneziano di Carlo Goldoni* 40

4.1.2.2 Dialecte de Chioggia et traduction 42

4.1.2.3 Plurilinguisme et traduction : les cas de *L'impresario delle Smirne* et du *Campiello* 46

4.1.3 Pièces italiennes 51

4.1.4 Pièces françaises 52

4.2 Personnages goldoniens et variation diastratique 53

4.3 Conclusion : « Une » langue théâtrale ? 54

5. *LA LOCANDIERA* 56

5.1 Contexte et caractéristiques générales 56

5.2 Résumé 58

5.3 Personnages 60

5.3.1 *Il marchese di Forlipopoli* et *il conte d'Albafiorita* 60

5.3.2 *Il cavaliere di Ripafratta* 61

5.3.3 *Mirandolina* 61

5.3.4 *Ortensia* et *Deianira* 62

5.3.5 *Fabrizio* et les autres domestiques 63

5.4 Particularités de la pièce et difficultés et enjeux liés à sa traduction 63

5.4.1 Variation diastratique et plurilinguisme 64

5.4.2 Rythme 66

5.4.3 Mots propres à la culture italienne du XVIIIe siècle 68

5.4.3.1 Indications matérielles (monnaies, prix, etc.) 68

5.4.3.2 *Locanda, locandiera* 69

5.4.4 Interjections 71

5.4.5 Fidélité au texte-source et adaptation au public-cible 72

5.4.5.1 Noms propres 73

5.4.5.2 Monologues et apartés 74

5.5 Traductions françaises 76

5.5.1 Avis de Goldoni sur la traduction 76

5.5.2 Traduction théâtrale : les différentes théories 78

5.5.2.1 Les théories littéraires 79

5.5.2.2 Les théories basées sur le texte dramatique 79

5.5.2.3 Les théories basées sur le texte spectaculaire 81

5.5.2.4 Les théories « néolittéraires » 81

5.5.2.5 Conclusion 82

5.5.3 Présentation des quatre traductions choisies 83

III. *LA LOCANDIERA* : ANALYSE DE TRADUCTIONS

6. ANALYSE **86**

6.1 Analyse des traductions **86**

6.1.1 Titre de l'œuvre 86

6.1.2 Noms des personnages 90

6.1.3 Sociolectes et registres de langue 91

6.1.4 Rythme 96

6.1.5 Indications matérielles (monnaies, prix, etc.) 99

6.1.6 Interjections 101

6.1.6.1 *Ohimè* 101

6.1.6.2 *Ehi* 104

6.1.6.3 *Ah, ah, ah* 105

6.1.6.4 *Eh* 106

6.1.7 Apartés 108

6.2 Synthèse et Conclusion **110**

7. CONCLUSION **112**

8. BIBLIOGRAPHIE **115**

IV. ANNEXES

9. ANNEXES **122**

9.1 Carte : l'Italie du XVIIIe siècle (1700-1796) **122**

9.2 Pièces vénitiennes et notes de bas de page :
***Una delle ultime sere di carnovale* (1762), acte I, scène I** **123**

1. Introduction

Carlo Goldoni est sans conteste l'un des écrivains les plus féconds de son temps. Son œuvre se compose de près de cent cinquante pièces de théâtre, de quatre-vingts livrets d'opéra et d'un nombre important d'autres productions. Le plus grand mérite du Vénitien est de s'être attelé à la réforme de la comédie italienne, laquelle, au commencement du XVIIIe siècle, consiste principalement en l'improvisation des acteurs, qui, pour pallier les défaillances de leur imagination, ont recours à des plaisanteries obscènes et des tirades passe-partout, bien connues des spectateurs. En plus de ses grossièretés, le dramaturge reproche à la *commedia dell'arte* ses trames romanesques abracadabrantes. Partisan du réalisme, il prête une attention particulière aux mœurs et aux mutations de son époque ainsi qu'au langage des habitants de la péninsule italique, qu'il souhaite reproduire le plus fidèlement possible dans ses comédies. Celle-ci est alors divisée en une multitude de petits États, dans lesquels langue écrite et langue parlée ne coïncident pas[1]. En effet, l'italien n'y est encore que la langue administrative écrite ; ce sont les dialectes qui sont utilisés par les populations pour converser. Par conséquent, c'est à ces derniers que les auteurs doivent recourir pour imiter les échanges oraux.

Ainsi, la majorité des œuvres de Goldoni est rédigée en *veneto*, un parler que peu de traducteurs vers le français maîtrisent.[2] Quelles en sont les principales caractéristiques ? Existe-t-il des outils d'aide destinés aux traducteurs des pièces en dialecte de l'écrivain ? Pourquoi la traduction des comédies de ce dernier entraîne-t-elle une perte inévitable ? Quelles conséquences cette perte peut-elle avoir sur l'effet comique ? Voilà certaines des questions auxquelles nous tenterons de répondre dans ce travail, qui s'articulera en trois parties.

Dans la première partie, nous relaterons les évènements majeurs de la vie du Vénitien et présenterons les caractéristiques les plus importantes de son théâtre. Cette entrée en matière, qui pourra sembler longue et peu originale, nous paraît nécessaire, dans la mesure où elle rendra compte de l'abondance peu commune de la production de l'auteur ainsi que des nombreux voyages que celui-ci a effectués et qui expliquent, entre autres choses, sa facilité pour les langues. Elle servira également à faire connaître les changements qui ont découlé de

[1] Le grand-duché de Toscane est une exception.
[2] Soulignons que le dialecte vénitien des comédies de Goldoni est en outre celui du XVIIIe siècle.

la réforme de la comédie italienne et permettra de comprendre certains des choix dramaturgiques et thématiques de l'homme de lettres.

La deuxième partie, quant à elle, sera consacrée au langage employé par le littérateur dans ses écrits. Dans le chapitre 4, nous montrerons que celui-ci n'attache pas d'importance à l'excellence du style, qu'il cherche avant tout à faire parler à ses personnages un langage réaliste, c'est-à-dire qui respecte leur origine géographique et leur statut social. Dans un premier temps, nous constaterons que la plupart des œuvres de Goldoni sont écrites dans le dialecte natal de ce dernier, le *veneto*, alors considéré par les puristes comme inférieur au toscan littéraire. Nous présenterons les caractéristiques principales de ce dialecte et expliquerons pourquoi son utilisation complique, voire rend impossible, la tâche du traducteur. Nous parlerons ensuite de l'hétérogénéité linguistique qui caractérise les comédies du Vénitien et nous pencherons sur la question du plurilinguisme et de la traduction. Nous verrons également que le dramaturge a composé quelques pièces en italien et en français, et nous intéresserons par conséquent à son style dans la langue de Molière. Enfin, pour clore le chapitre, nous nous interrogerons sur la possibilité de parler au singulier de la « langue théâtrale » de Goldoni.

Dans le chapitre 5, nous nous concentrerons sur *La locandiera*, dont nous analyserons, dans la troisième partie, quatre traductions françaises. Notre choix, qui se porte sur une comédie italienne plutôt que vénitienne[3], peut paraître curieux, et ce pour deux raisons. La première est que celle-ci n'est pas représentative de l'œuvre de son auteur, laquelle, bien que très hétérogène, se compose majoritairement, nous l'avons dit, de pièces en dialecte. La seconde est qu'une grande partie de notre travail traitera du *veneto* et des conséquences liées à la perte inévitable que sa traduction entraîne. Toutefois, nous pensons qu'une analyse de traductions françaises de *La locandiera* permettra de donner un plus grand aperçu des différents types d'obstacles que peuvent rencontrer les traducteurs vers le français de Goldoni. En effet, la comédie, qui paraît *a priori* plus accessible que les textes vénitiens de ce dernier, possède elle aussi des particularités qui rendent sa traduction difficile. Quelles sont ces particularités ? Quels problèmes ont-elles pu poser aux quatre traducteurs dont il sera question ? Ces derniers sont-ils parvenus à surmonter ces problèmes ? Si oui, de quelle manière ? Telles sont d'autres interrogations auxquelles nous essaierons d'apporter une réponse. Ajoutons que *La locandiera* est une des œuvres du Vénitien les plus traduites, ce qui

[3] Nous entendons par « comédie vénitienne » une comédie rédigée en dialecte vénitien.

nous a donné la possibilité de sélectionner des traductions très différentes les unes des autres (tant au niveau de l'année de parution, de l'origine des traducteurs que du but dans lequel elles ont été réalisées) et de rendre ainsi plus intéressante la partie analytique de notre travail.

« Avec Goldoni, c'est l'Italie elle-même qui s'est donnée en représentation au monde entier, dans son éternelle jeunesse, sa beauté et sa joie de vivre… »[4]

[4] Audouard, Marie-Françoise [dir.]. « La comédie italienne » in *Grands écrivains choisis par l'Académie Goncourt*, 1986, n° 73 : Goldoni, p. 12.

PREMIÈRE PARTIE

Entrée en matière : Goldoni et son théâtre

2. Carlo Goldoni

2.1 Biographie

Avant de nous pencher sur les difficultés et les enjeux liés à la traduction de *La locandiera*, il nous semble essentiel de présenter la vie de l'auteur de la pièce. Soulignons toutefois que Goldoni a eu une existence mouvementée et bien remplie. Il a exercé un grand nombre de professions différentes et voyagé à travers l'Italie et la France. En outre, son œuvre est considérable. Comme le souligne Charles Rabany dans *Carlo Goldoni : le théâtre et la vie en Italie au XVIIIe siècle* :

> Les livrets musicaux composés par Goldoni, au nombre d'une centaine environ, suffiraient à eux seuls pour constituer une œuvre importante, s'il s'agissait d'un poète ordinaire. Dans l'immense production de l'auteur vénitien, ils ne forment guère qu'un accessoire, et lui-même n'y attachait pas grand intérêt.[5]

À sa mort, le dramaturge laisse en effet derrière lui quatre-vingts livrets d'opéra, une vingtaine de tragédies et œuvres scéniques, et cent vingt comédies. Par conséquent, il est inutile de préciser que la biographie qui suit, et qui ne s'étend que sur quelques pages, est loin d'être exhaustive. Elle consiste plutôt en une introduction à la deuxième partie de notre travail, qui portera essentiellement sur le langage de Goldoni et la traduction du théâtre de ce dernier.

En d'autres termes, l'objectif de ce chapitre est de donner une vue d'ensemble des évènements ayant marqué la vie du Vénitien. Tout d'abord, nous nous intéresserons à la jeunesse et aux débuts littéraires de celui-ci. Nous présenterons ensuite ses pièces les plus importantes. Enfin, nous parlerons de ses années parisiennes et de l'une de ses entreprises les plus périlleuses, celle de composer une pièce dans la langue de Molière.

Toutes les sources que nous avons consultées sont mentionnées dans la bibliographie.

[5] Rabany, Charles. *Carlo Goldoni : le théâtre et la vie en Italie au XVIIIe siècle*. Paris : Berger-Levrault, 1896, p. 395.

2.1.1 Jeunesse et débuts littéraires (1707-1748)

Carlo Goldoni naît à Venise en 1707. Originaire de Modène, mais établi dans la cité des Doges, son grand-père paternel est un fou de divertissements et de théâtre. Comme nous l'apprend le dramaturge dans ses *Mémoires*, « il donnait la comédie, il donnait l'opéra chez lui ; tous les meilleurs acteurs, tous les musiciens les plus célèbres étaient à ses ordres ; le monde arrivait de tous les côtés »[6]. Son décès, en 1712, plonge la famille dans la pauvreté. En effet, son fils, Giulio, est alors très jeune et n'a aucune expérience des affaires. Il se retrouve sans ressources pour subvenir aux besoins de sa femme et ses deux enfants, Carlo et Giampaolo, né en 1709. Embarrassé, il décide de se rendre à Rome pour se distraire. Il y reste quatre ans et y étudie la médecine. Jusqu'à l'âge de douze ans, Carlo est élevé par sa mère. Enfant précoce, il lit et écrit dès l'âge de quatre ans et fuit les amusements des bambins de son âge. Il se passionne pour les ouvrages des auteurs comiques italiens et plus particulièrement pour les pièces du Florentin Cicognini, lesquelles l'incitent à crayonner, vers l'âge de huit ou neuf ans, une première comédie.

En 1719, Giulio Goldoni, envoyé à Pérouse par son mécène pour y exercer la profession de médecin, estime que la formation de son aîné doit être reprise en main. L'enfant rejoint donc son père et poursuit ses études chez les Jésuites. Durant les vacances scolaires, ce dernier fait construire un petit théâtre. Il rassemble quelques jeunes hommes et les aide à monter une comédie. Dans les États de l'Église, la scène est alors interdite aux femmes et on donne au petit le premier rôle féminin. En 1720, père et fils quittent Pérouse. Carlo s'initie à la philosophie chez les Dominicains de Rimini. Cette discipline l'ennuie prodigieusement ; il préfère lire Plaute, Térence, Aristophane et Ménandre. Le passage d'une troupe de comédiens achève de le détourner de ses études. En effet, le garçon s'introduit à plusieurs reprises dans les coulisses du théâtre et gagne l'amitié du directeur. Aussi, lorsque la troupe quitte la ville, elle emmène l'apprenti philosophe dans ses bagages. « Ils devaient s'embarquer pour Venise, ils savaient que ma famille habitait à Chioggia [...] et me proposèrent de m'y conduire avec eux sur leur bateau. J'acceptai leur proposition [...] et je dis adieu pour toujours à la fastidieuse philosophie scolastique. »[7] raconte Goldoni dans ses *Mémoires italiens*.

---

[6] Goldoni, Carlo. *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre.* Édition présentée et annotée par Paul de Roux. [Paris] : Mercure de France, 1988, p. 38.

[7] Goldoni, Carlo. *Les mémoires italiens.* Traduits, présentés et annotés par Ginette Herry. [s.l.] : Circé, 1999. Extrait reproduit in Mayette, Muriel [dir.]. *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française.* [Paris] : L'avant-scène théâtre, 2012, vol. 9 : Carlo Goldoni, p. 7.

En 1721, l'adolescent est envoyé à Venise, où il entre comme clerc chez un oncle, le procureur Indric. L'année suivante, une place se libère dans le Collège du Pape de Pavie. Il y commence, en 1723, des études de droit et profite de la bibliothèque de son professeur. Dans ses *Mémoires*, Goldoni confie ne s'être alors pas toujours intéressé qu'aux textes juridiques : « [...] il y avait des tablettes garnies d'une collection de comédies anciennes et modernes : c'était ma lecture favorite [...]. »[8] C'est en fouillant dans cette bibliothèque qu'il se rend compte du retard qu'ont les Italiens en matière d'art théâtral :

> [...] je vis des théâtres anglais, des théâtres espagnols et des théâtres français ; je ne trouvai point de théâtres italiens. Il y avait par-ci par-là des pièces italiennes de l'ancien temps, mais aucun recueil, aucune collection qui pussent faire honneur à l'Italie. Je vis avec peine qu'il manquait quelque chose d'essentiel à cette Nation, qui avait connu l'art dramatique avant toute autre nation moderne ; je ne pouvais pas concevoir comment l'Italie l'avait négligé, l'avait avili et abâtardi ; je désirais avec passion voir ma patrie se relever au niveau des autres, et je me promettais d'y contribuer.[9]

En 1725, alors qu'il est sur le point de soutenir sa thèse de droit civil, il est expulsé pour avoir composé une satire contre les jeunes filles de la bonne société de la ville. Il part en voyage avec son père dans le Frioul, puis reprend ses études de droit à l'Université de Modène. En 1728, âgé de vingt-et-un ans, il obtient un poste auprès du chancelier criminel de Chioggia. L'année d'après, il part exercer les mêmes fonctions à Feltre, où il écrit ses premiers intermèdes comiques : *Il buon padre* et *La cantatrice*. Le jeune homme quitte ensuite Feltre pour rejoindre son père à Bagnacavallo, où ce dernier meurt soudainement en 1731.

En 1732, il cède aux instances de sa mère et, après avoir obtenu sa licence en droit à Padoue, s'inscrit au barreau de Venise. C'est alors qu'il se remet à écrire : « Mon cabinet ne me rapportait rien ; j'avais besoin de tirer parti de mon temps. Les profits de la Comédie sont très médiocres, en Italie, pour l'auteur ; il n'y avait que l'Opéra qui pût me faire avoir cent sequins d'un seul coup. »[10] Il compose, dans ce but, une tragédie lyrique, intitulée *Amalasunta*. À la fin de l'année, une promesse de mariage qu'il ne peut tenir en raison de dettes qu'il a contractées l'oblige à fuir la ville. En passant par Vicence, Vérone, Brescia et Bergame, il rejoint Milan dans l'intention de faire connaître son œuvre : « Je savais que l'Opéra de Milan était un des plus considérables de l'Italie et de l'Europe. Je me proposais de présenter mon drame à la Direction [...]. Je comptais que mon ouvrage serait reçu, et que cent

[8] *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre, op. cit.,* p. 70.
[9] *Ibid.*, p. 71.
[10] *Ibid.*, p. 153.

sequins ne pouvaient pas me manquer [...]. »[11] Malheureusement, son livret d'opéra suscite de vives critiques. Humilié, Goldoni le jette au feu. Il compose ensuite un intermède intitulé *I sdegni amorosi tra Bettina putta de campielo e Buleghin barcariol venezian*, lequel est le premier de ses ouvrages comiques à faire l'objet de représentations.

Un jour, un de ses amis comédiens, nommé Casali, lui demande de versifier une pièce appelée *Belisario*. L'écrivain, qui juge l'œuvre détestable, accepte de le faire après avoir vu et entendu les acteurs de la *commedia dell'arte* dévoyer l'action dramatique par des *lazzi* (voir définition page 26) et décidé qu'une réforme radicale de la représentation théâtrale s'impose. Le commencement de la guerre de 1733 retarde toutefois son travail. Après bien des aventures et alors qu'il tente de rejoindre sa mère à Modène, le jeune homme s'arrête à Vérone, où il rencontre, par hasard, son ami Casali, lequel fait alors partie de la troupe de Giuseppe Imer, qui est aussi celle du *Teatro San Samuele* de Venise. Imer l'invite à dîner et Goldoni lui fait la lecture de sa tragi-comédie, qu'il a enfin terminé d'écrire. Le directeur se montre enthousiaste et, en 1734, présente le Vénitien au propriétaire du *Teatro San Samuele*, M. Grimani. Ce dernier propose au littérateur de travailler pour la troupe. Celui-ci accepte et le 24 novembre 1734 son *Belisario* est joué pour la première fois. La pièce remporte un vif succès et lui vaut, bien qu'il ne pense pas les mériter, des jugements flatteurs.

Au début de 1736, Goldoni accompagne la troupe d'Imer à Gênes. Il s'éprend de la fille d'un notaire, Nicoletta Conio, et l'épouse le 22 août de la même année. Le mois suivant, les jeunes mariés s'installent à Venise. Le dramaturge rapporte à ses acteurs deux tragi-comédies : *Rinaldo di Mont'Albano* et *Enrico re di Sicilia*. Dans ses *Mémoires*, il explique à propos de la première : « Ce sujet était du fonds de la comédie italienne, et aussi mauvais que l'ancien [*Belisario*] [...]. Je l'avais purgé des défauts grossiers qui le rendaient insupportable [...] [et] le public [...] ne fut pas mécontent de voir supprimer des bouffonneries déplacées. »[12] La seconde n'obtient pas un grand succès.

Vers 1738, Antonio Sacchi, qui est considéré comme le meilleur Arlequin du siècle, intègre la troupe du *Teatro San Samuele*. Goldoni, selon qui le succès d'une pièce n'est garanti que lorsque les rôles sont créés sur mesure, compose pour lui *Momolo cortesan*. L'œuvre est applaudie. Cependant, elle reste encore fidèle aux usages, puisqu'elle n'a d'écrit que le rôle principal ; le reste est improvisé sur canevas selon la tradition de la *commedia*

[11] *Ibid.*, p. 163.
[12] *Ibid.*, p. 234.

dell'arte (voir point 3.1.1). En 1739, le Vénitien écrit, en ayant recours aux mêmes procédés, *Il prodigo* et compose, l'année suivante, *La bancarotta*, une pièce qui contient plus de scènes écrites que les deux précédentes. En 1741, il devient consul de Gênes à Venise et exerce cette fonction jusqu'en 1743, année qui voit naître sa première comédie entièrement rédigée : *La donna di garbo*.

C'est également en 1743 que le littérateur quitte sa ville natale. Après avoir parcouru la Toscane en compagnie de sa femme, il se fixe à Pise, où il reprend la profession d'avocat de 1745 à 1748. Durant ses années pisanes, il n'abandonne pas complètement l'écriture, puisqu'Antonio Sacchi obtient de lui deux comédies : *Il servitore di due padroni* en 1745 et *Il figlio d'Arlecchino perduto e ritrovato* en 1746. Au cours de l'été 1747, il reprend pour de bon sa carrière d'auteur de pièces de théâtre. En effet, le comédien Cesare D'Arbes, qui appartient à la petite troupe de Girolamo Medebach, lui rend visite et parvient à le convaincre d'écrire pour lui une comédie. Goldoni apporte lui-même sa pièce, intitulée *Tonin Bellagrazia*, à Livourne, où la troupe se produit. Il y rencontre son directeur, lequel se propose de prendre en location le *Teatro Sant'Angelo* de Venise, si l'écrivain consent à devenir son auteur attitré. Ce dernier accepte la proposition et est de retour, en 1748, dans la ville qui l'a vu naître, après cinq ans d'absence. Ce premier accord sera suivi, en 1749, d'un contrat écrit d'une durée de quatre ans, par lequel il s'engagera à composer huit comédies et deux opéras par an, à accompagner les acteurs dans leurs déplacements et à ne rien écrire pour d'autres troupes vénitiennes.

Au point 2.1.2, nous verrons qu'au cours des quatorze années qui suivent, de 1748 à 1762, l'écrivain produit un nombre impressionnant d'œuvres théâtrales. Nous constaterons également que c'est pendant cette période qu'il réalise, de manière lente et progressive, la réforme du théâtre italien, que nous présenterons en détail dans le chapitre 3 de notre travail.

2.1.2 Période d'intense activité créatrice (1748-1762)

Après quelques mois de collaboration seulement, le dramaturge et la troupe de Girolamo Medebach commencent à se faire connaître, ce qui excite la jalousie de leurs rivaux, dont nous aurons l'occasion de reparler brièvement. En 1748, Goldoni fait paraître Cesare D'Arbes avec son masque de Pantalon dans une nouvelle comédie : *L'uomo prudente*. Malgré le succès que connaît la pièce, il veut faire briller le comédien à visage découvert. Il compose

dans ce but *I due gemelli veneziani*. Le jeu d'acteur incomparable de D'Arbes dans le double rôle des jumeaux aux caractères opposés contribue à la réussite de cette dernière. La même année, à l'ouverture du carnaval, la troupe de Medebach joue pour le public vénitien *La vedova scaltra*. La vingtaine de représentations consécutives que connaît la pièce est considérée comme un succès sans précédent. *La putta onorata*, qui clôture les festivités, est également un triomphe ; elle est même reprise en 1749, avant de cesser pour faire place à la première représentation de *La buona moglie*. Cette année-là, un autre candidat au titre de réformateur du théâtre italien, l'abbé Pietro Chiari, compose une parodie grossière de *La vedova scaltra*, qu'il appelle *La scuola delle vedove*. Celle-ci contient des insultes contre Medebach et Goldoni, qui réplique aux attaques dans un *Prologo apologetico alla commedia intitolata «La vedova scaltra» contro le critiche contenute nella commedia intitolata «La scuola delle vedove»*. La rivalité entre les deux hommes divise la société vénitienne. En novembre, l'Inquisition d'État, voulant ramener le calme, suspend les représentations des deux pièces.

En 1750, la troupe de Medebach joue *L'erede fortunata*, qui tombe. Peu de temps après cet échec, Cesare D'Arbes, appelé en Pologne, est contraint de quitter le *Teatro Sant'Angelo*. Pour tenter de conjurer le sort, Goldoni promet de composer seize nouvelles comédies pour l'année théâtrale suivante. Il recrute un nouvel acteur, Antonio Mattiuzzi, et travaille jour et nuit pour honorer ses engagements. Il réussit son pari, puisqu'en l'espace d'un an, il fait jouer *Il teatro comico*, *Le femmine puntigliose*, *La bottega del caffè*, *Il bugiardo*, *L'adulatore*, *Il poeta fanatico*, *Pamela*, *Il cavaliere di buon gusto*, *Il giuocatore*, *Il vero amico*, *La finta ammalata*, *La dama prudente*, *L'incognita*, *L'avventuriere onorato*, *La donna volubile* et *I pettegolezzi delle donne*. La qualité des pièces est toutefois irrégulière. En outre, alors que certaines d'entre elles, telles que *Pamela* et *La finta ammalata*, séduisent les spectateurs, d'autres, telles que *La dama prudente* et *L'incognita*, échouent complètement.

L'assiduité dont fait preuve l'écrivain au travail fragilise sa santé et il tombe malade. Par ailleurs, ses rapports avec Girolamo Medebach se détériorent. En effet, ce dernier s'oppose à l'impression de ses œuvres et lui conteste les droits d'auteur sous prétexte d'avoir acheté ses ouvrages. En août 1751, le dramaturge part avec ses comédiens à Turin, où il fait représenter *Moliere*, qui rencontre un net succès. En 1752, pendant un séjour à Bologne, il compose *I puntigli domestici*. Au retour de la troupe à Venise, la première actrice, qui n'est autre que la femme de Girolamo Medebach, contracte une maladie qui la cloue au lit. Le

littérateur écrit alors pour la comédienne Maddalena Raffi Marliani *La locandiera*, qui est jouée pour la première fois à l'ouverture du carnaval. La réussite de la pièce est telle, que Madame Medebach, verte de jalousie, demande l'arrêt des représentations. Les réjouissances se terminent, au début de 1753, avec *Le donne curiose*.

Lorsque son contrat prend fin, Goldoni se sépare de la troupe du *Teatro Sant'Angelo* et commence à travailler pour celle du *Teatro di San Luca*, qui appartient à Francesco Vendramin : « [...] mes émoluments étaient presque doublés ; j'avais la liberté entière de faire imprimer mes ouvrages et point d'obligation de suivre la troupe en terre ferme : ma condition était devenue beaucoup plus lucrative et infiniment plus honorable. »[13] se rappelle-t-il dans ses *Mémoires*. C'est à ce moment-là qu'il décide de renoncer définitivement aux scènes improvisées et aux masques traditionnels. Les deux premières nouvelles pièces qu'il fait jouer sont *Il geloso avaro* et *La donna di testa debole*, qui tombent. L'auteur attribue cet échec au manque d'expérience de ses acteurs, qui, selon lui, « ne [sont] pas encore suffisamment instruits dans la nouvelle méthode de [s]es comédies »[14]. Durant l'automne 1753, il connaît toutefois un véritable triomphe avec *La sposa persiana* et parvient à s'imposer dans sa nouvelle salle. Malheureusement, au début de 1754, sa mère s'éteint et il est contraint de réduire sa production à la suite d'une maladie nerveuse. Une fois guéri, il commence à rédiger la suite de *La sposa persiana*, qu'il intitule *Ircana in Julfa* et ne fera représenter qu'en décembre 1755. Il reçoit également une lettre de Giampaolo, qui souhaite lui présenter ses enfants. Les deux frères, qui ne se sont pas vus depuis plusieurs années, se retrouvent et la famille part en voyage à Milan, où *La sposa persiana* rencontre le même succès qu'à Venise.

Goldoni rentre de son séjour avec assez de matériaux pour l'année comique 1754. Il fait représenter *Il filosofo inglese*, qui est repris dix-huit fois, puis *Il vecchio bizzarro*, qui échoue. Vexé, il cherche un moyen de se venger des rieurs et écrit une comédie en vers, qu'il intitule *Il festino*. La pièce est applaudie. Au début de 1755, le dramaturge fait jouer *Torquato Tasso*, qui contient des piques dirigées contre les puristes, lesquels l'accusent de ne pas respecter le pur toscan, puis, en été, *I malcontenti*, une pièce dans laquelle il caricature son adversaire l'abbé Chiari et que les autorités vénitiennes font interdire, craignant qu'elle ne rallume la guerre entre *chiaristi* et *goldonisti*. Pour la reprise de la saison théâtrale, en automne 1755, l'écrivain propose au public *La buona famiglia* et *Le donne de casa soa*. Entre 1756 et 1760, il fait représenter un grand nombre de pièces, parmi lesquelles : *La donna stravagante*, *Il*

[13] *Ibid.*, p. 341.
[14] *Ibid.*, p. 345.

campiello, *L'avaro*, *Ircana in Ispaan*, *Il cavaliere di spirito*, *Le morbinose*, *La dalmatina*, *Gl'innamorati*, *Pamela maritata*, *L'impresario delle Smirne*, *La guerra*, *I rusteghi* et *La casa nova*, présentée le 11 décembre 1760 et jouée onze soirs, faisant ainsi la liaison avec le carnaval de l'année suivante.

En août 1761, il reçoit une lettre de la Comédie-Italienne de Paris, laquelle lui propose un engagement de deux ans : sa renommée a depuis longtemps dépassé les frontières et les comédiens italiens de la Ville Lumière comptent tirer profit de son talent pour renouveler leur répertoire. Son goût du vagabondage ainsi que la lassitude qu'il éprouve à l'égard des critiques incessantes de son rival Chiari, auxquelles se sont ajoutées celles de l'*Accademia dei Granelleschi*, dont fait partie le puriste Carlo Gozzi, le poussent à accepter cette offre. L'automne 1761 est marqué par une trilogie, composée des comédies suivantes : *Le smanie per la villeggiatura*, *Le avventure della villeggiatura* et *Il ritorno dalla villeggiatura*. La quatrième comédie de la saison s'intitule *La scozzese* et est jouée le 3 novembre entre la deuxième pièce de la trilogie et la troisième, dont elle retarde la représentation du fait de son succès retentissant. L'année 1761 s'achève avec une tragi-comédie intitulée *La bella giorgiana*. Enfin, le carnaval de l'année suivante voit représenter *Il buon compatriotto*, *Sior Todero brotolon*, *Le baruffe chiozzotte* et *Una delle ultime sere di carnovale*, œuvre autobiographique dans laquelle le Vénitien fait ses adieux à sa ville natale, qu'il quitte en compagnie de sa femme et de son neveu au début du mois d'avril 1762. La famille arrive à Paris le 26 août de la même année.

Au point 2.1.3, nous verrons que les premières années parisiennes de Goldoni ne répondent pas à ses attentes. Toutefois, ce dernier est ravi de découvrir la capitale française : parti pour une durée de deux ans, il y reste finalement jusqu'à sa mort, en 1793.

2.1.3 Années parisiennes (1762-1793)

Le séjour français de l'écrivain ne commence pas sous les meilleurs auspices. À son arrivée à Paris, celui-ci découvre en effet que la Comédie-Italienne et l'Opéra-Comique ont été fusionnés, et qu'en raison de l'insuccès persistant de ses pièces à canevas, la troupe envers laquelle il s'est engagé ne dispose plus de la salle de théâtre que le mardi et le vendredi. Cet insuccès s'explique par le fait que le répertoire des comédiens italiens n'est pas assez varié. En outre, les Parisiens boudent les comédies en langue italienne : si cette dernière est

volontiers étudiée par les amateurs de beaux-arts, elle ne jouit plus de la réputation ni de l'espèce d'hégémonie culturelle qu'elle a connues au siècle de Louis XIII et de Louis XIV.

De surcroît, l'auteur se montre très vite mécontent de ses acteurs. Dans ses lettres, il émet en effet des jugements défavorables sur ces derniers : « Les comédiens [...] d'ici [sont] habitués à représenter les farces les plus sales du monde, et toutes improvisées, non par habileté à parler mais suite à leur défaut de ne pas savoir apprendre par cœur. »[15] Le répertoire de la troupe italienne, nous l'avons dit, consiste effectivement en canevas de la *commedia dell'arte* et c'est dans ce domaine précis que les artistes comptent sur le savoir-faire du dramaturge. Le rôle de ce dernier est donc de renouveler leur fonds et non de les obliger à apprendre des textes entièrement rédigés. Toutefois, Goldoni veut donner « des caractères, du sentiment, de la marche, de la conduite, du style »[16] et leur fait part de ses idées. Il raconte dans ses *Mémoires* :

> Les uns m'encourageaient à suivre mon plan, les autres ne me demandaient que des farces ; les premiers étaient les amoureux qui désiraient des pièces écrites ; les derniers c'étaient les acteurs comiques, qui, habitués à ne rien apprendre par cœur, avaient l'ambition de briller sans se donner la peine d'étudier [...].[17]

Les membres de la troupe, peu pressés de voir arriver de nouveaux textes à apprendre, accordent au dramaturge un délai de quatre mois pour qu'il examine le goût du public parisien. Par conséquent, le Vénitien passe les premières semaines de son séjour à observer les mœurs françaises et à suivre les représentations théâtrales. Il est étonné de voir ses compatriotes rester fidèles à un système démodé et compose une comédie en trois actes, qu'il intitule *L'amore paterno ossia la serva riconoscente*. La pièce, représentée en février 1763, est précédée d'un « extrait » en français distribué au public, dans lequel l'auteur, tout en proclamant unique et inimitable le talent des comédiens italiens en matière d'improvisation, déclare avoir composé son œuvre en obéissant à d'autres principes. Malheureusement, cette dernière ne dépasse pas la quatrième représentation. Le dernier soir, elle est toutefois accompagnée d'une comédie sur canevas que le public parisien applaudit à tout rompre.

Après cet insuccès, Goldoni se demande comment parvenir à tirer quelque chose de comédiens habitués au jeu improvisé, incapables d'apprendre des rôles écrits. Forcé de se

---

[15] Goldoni cité in Luciani, Gérard. *Carlo Goldoni ou l'honnête aventurier*. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1992, p. 96.
[16] *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre, op. cit.,* p. 412.
[17] *Ibid.*

livrer à un jeu d'équilibre difficile entre les attentes du public français, ses propres désirs et les possibilités de ses artistes, il compose une comédie sur canevas, qu'il intitule *Il ventaglio*. Cette dernière, qui contient quatre personnages français pour aider le public, est représentée pour la première fois à Paris le 27 mai 1763. Son échec n'étonne pas son auteur. Celui-ci reprend l'intrigue, remplace les personnages français par des personnages italiens et envoie à Venise une version intégralement rédigée de l'œuvre, qui est présentée au *Teatro di San Luca* le 4 février 1765 et y remporte un succès honorable. Il écrit ensuite pour le public parisien de la Comédie-Italienne une trilogie dont les personnages sont empruntés aux masques traditionnels. *Gli amori d'Arlecchino e Camilla*, *La gelosia d'Arlecchino* et *Le inquietudini di Camilla* sont une réussite.

Le littérateur continue donc d'envoyer des pièces à Venise. Cependant, depuis son départ, le goût du public a connu une évolution et un genre nouveau y a fait son apparition : la *fiaba*. Les *fiabe*, dont les intrigues sont fondées sur l'association du merveilleux féérique aux *lazzi* des masques de la *commedia dell'arte*, attirent et séduisent les Vénitiens par leur forme poétique et leur naïveté. Le dramaturge explique dans ses *Mémoires* : « [...] le succès d'une pièce de caractère ou à sentiment n'était plus aussi sûr qu'il l'était de mon temps [...].»[18] Il en obtient la preuve avec l'accueil très froid réservé par les spectateurs du *Teatro di San Luca* à sa trilogie de *Zelinda e Lindoro*, version rédigée des trois canevas d'*Arlecchino e Camilla*, qui avaient si bien plu aux Parisiens. En août 1764, lorsque son contrat avec la Comédie-Italienne vient à échéance, Goldoni ne le fait pas renouveler. Il décide toutefois de rester à Paris. En février 1765, il est chargé d'enseigner la langue italienne aux filles de Louis XV et s'installe à Versailles. Son arrivée coïncide malheureusement avec une série de deuils, laquelle interrompt provisoirement les leçons d'italien. Sa rétribution n'ayant pas été fixée, l'homme de lettres connaît une situation financière difficile. « Il n'était plus question d'italien chez Mesdames ; cependant je n'osais pas m'éloigner de Versailles ; mes finances allaient mal ; [...] j'avais besoin de tout et je n'osais rien demander. »[19] raconte-t-il dans ses *Mémoires*. Aussi, il se résigne à vivre d'emprunts. N'ayant plus d'occupation, il se remet à écrire. Bien qu'il soit convaincu que le succès des *fiabe* à Venise ne durera pas, l'envie lui vient d'y envoyer une pièce « dans un genre qui n'[est] pas tout à fait le [sien] »[20]. Il rédige le texte d'une comédie nouvelle d'après un canevas que la Comédie-Italienne de Paris n'avait pas pu mettre en scène et l'envoie à Girolamo Medebach. *Il genio buono e il genio cattivo*

[18] *Ibid.*, p. 454.
[19] *Ibid.*, p. 442.
[20] *Ibid.*, p. 454.

obtient un succès retentissant. Dans ses *Mémoires*, l'écrivain, dont nous verrons au chapitre 3 qu'il est partisan du réalisme, explique son écart : « [...] je me faisais conscience de flatter le mauvais goût dans le pays, où j'avais beaucoup travaillé pour en établir un bon ; mais le peu de succès de mes dernières pièces m'avait donné du chagrin ; je voulais plaire encore une fois à mes compatriotes [...]. »[21] Il tente même de se le faire pardonner, en minimisant sa gravité : « Cette comédie [...] ne donnait pas dans les extravagances des anciennes pièces à machines : il n'y avait de merveilleux que les deux Génies qui faisaient passer les acteurs en très peu d'instants d'une région à l'autre ; tout le reste était dans la nature. »[22]

Les leçons d'italien reprennent en mai 1766. Peu à peu, les filles du roi se désintéressent de leurs cours de langue et, au début de 1770, Goldoni est libre de regagner Paris. C'est alors que lui vient l'idée de composer une pièce dans la langue de Molière pour la proposer à la Comédie-Française. Le littérateur voue en effet une grande admiration au Théâtre-Français, qu'il fréquente depuis son arrivée dans la capitale. « C'est ici l'école de la déclamation : rien n'y est forcé, ni dans le geste, ni dans l'expression ; les pas, les bras, les regards, les scènes muettes sont étudiées, mais l'art cache l'étude sous l'apparence du naturel. »[23] affirme-t-il dans ses *Mémoires*. Il intitule son œuvre *Le bourru bienfaisant* et commence, suivant l'usage du temps, par en donner des lectures dans les salons. La pièce est jouée pour la première fois le 4 novembre 1771 et reçoit un excellent accueil. Encouragé par cette réussite inespérée, l'auteur compose, en 1772, une deuxième comédie en langue française : *L'avare fastueux*. Après avoir été soumise à correction en 1773, cette dernière est jouée à Fontainebleau en 1776. Mal exécutée, devant une salle à moitié vide et par des acteurs fatigués et négligents, elle ne connaît qu'une seule représentation. Selon Charles Rabany, outre la faiblesse de l'œuvre, d'autres raisons expliquent cet insuccès : « La nouveauté d'un étranger composant une pièce française était passée ; Goldoni devenait un auteur comme un autre, et on se montrait, par suite, plus difficile à son égard. »[24] Cet échec met un terme à la carrière théâtrale de l'écrivain.

En 1775, celui-ci est de retour à Versailles : on lui a cette fois confié la tâche d'enseigner l'italien aux sœurs de Louis XVI. En 1780, sa santé se dégrade et il préfère transmettre ses fonctions à son neveu. Ses années de service à la Cour sont si maigrement

[21] *Ibid.*, p. 455.
[22] *Ibid.*
[23] Goldoni, Carlo. *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre.* Introduction et notes par Norbert Jonard. Paris : Aubier, 1992, p. 456.
[24] *Carlo Goldoni : le théâtre et la vie en Italie au XVIIIe siècle, op. cit.*, p. 251.

récompensées qu'il est obligé de vendre sa bibliothèque pour rentrer à Paris. Vers 1784, il commence à rédiger ses *Mémoires*. Il écrit sans relâche et les trois volumes sont prêts en 1787. Malgré ses problèmes financiers, le vieillard mène une vie paisible auprès de sa femme. Malheureusement, en juin 1792, l'Assemblée législative supprime toutes les pensions royales. La modeste somme qu'il perçoit disparaît aussi. Certains de ses amis interviennent à la Convention pour qu'il soit remédié à la situation lamentable dans laquelle il se trouve. Lui-même lui adresse, en janvier 1793, une supplique dans laquelle il explique que cette pension constitue sa seule ressource. Il s'éteint le 6 février 1793 à son domicile parisien, au numéro 1 de la rue Pavé-Saint-Sauveur. Par une cruelle ironie du sort, il est prévu que sa pension soit rétablie le lendemain.

3. Caractéristiques du théâtre goldonien

Dans le chapitre précédent, nous nous sommes intéressée aux évènements majeurs de la vie de Goldoni. Dans ce chapitre, il sera question des caractéristiques principales de son théâtre. Dans un premier temps, nous présenterons brièvement le système théâtral vénitien des XVIIe et XVIIIe siècles. Nous nous concentrerons ensuite sur la réforme de la comédie italienne ainsi que sur les changements qui en ont découlé. Enfin, nous montrerons que le dramaturge est partisan du réalisme au théâtre.

3.1 Le système théâtral vénitien du temps de Goldoni

Au XVIIIe siècle, la cité des Doges occupe, dans la péninsule italique, une place tout à fait exceptionnelle. En effet, elle ne connaît pas la paralysie politique qui règne partout ailleurs et qui engendre un « assoupissement progressif de la vie intellectuelle »[25] : les autorités y pratiquent la plus large tolérance en matière de mœurs et tout y est prétexte à la fête. Lady Montagu (1689-1762) a écrit après avoir quitté la Grande-Bretagne pour l'Italie en 1739 : « *Whoever is well acquainted with Venice must own that it is the centre of pleasure.* »[26] La ville ne vit presque entièrement que du jeu, qui y attire une foule d'étrangers, et est riche en salles de théâtre. Elle en compte sept, qui appartiennent, pour la plupart, à des familles patriciennes. Ces salles sont spécialisées : le *San Giovanni Grisostomo* et le *San Cassiano* dans l'*opera seria*[27], le *San Moisè* dans l'*opera buffa*[28], le *Sant'Angelo*, le *San Luca* et le *San Samuele* dans la comédie. Elles comportent des loges, qui appartiennent aux propriétaires, lesquels les louent à l'année. Les locataires peuvent les meubler et les transformer en petits appartements. Quant au parterre, il est réservé à la population la moins cultivée, qui y accède avec des billets, dont le prix est modique et dont la vente constitue la seule ressource des comédiens.

L'année théâtrale commence au mois d'octobre. La saison d'automne prend fin avec la neuvaine de Noël et le 26 décembre marque le début du carnaval, qui dure jusqu'au Mardi

[25] *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre,* édition présentée et annotée par Paul de Roux, *op. cit.*, p. 10.
[26] Montagu, Mary Wortley, Wharncliffe, James Archibald Stuart. *The letters and works of Lady Mary Wortley Montagu.* Londres : Bentley, 1837, vol. 3, p. 178.
[27] Opéra dramatique.
[28] L'opéra bouffe est un opéra de caractère léger.

gras. Après la clôture, les troupes partent en tournée à travers l'Italie du Nord et emmènent avec elles leur auteur attitré, toujours prêt à modifier ses textes en fonction des réactions du public. Les exigences de ce dernier sont énormes et les pièces se succèdent rapidement. Comme le précise Gérard Luciani dans *Carlo Goldoni ou l'honnête aventurier*, « on consid[ère] comme honorable une série de six ou sept reprises et comme un quasi-triomphe une série de quinze représentations successives »[29]. À la fin du dernier acte, un membre de la troupe annonce la représentation du lendemain ; mais quand celle du jour a plu, le public couvre sa voix de sifflets et crie : « La même qu'aujourd'hui ! La même qu'aujourd'hui ! ».[30] Par conséquent, les comédiens doivent avoir en mémoire un important répertoire. Faute de temps, leurs rôles sont souvent insuffisamment étudiés et répétés, ce que permet la *commedia dell'arte*, seule forme de théâtre comique existante, qui repose sur l'improvisation des acteurs. Arrêtons-nous d'ailleurs maintenant sur les caractéristiques majeures de ce genre théâtral.

3.1.1 La *commedia dell'arte*

La *commedia dell'arte*, qui naît en Italie au début du XVIe siècle, est essentiellement une comédie d'intrigue : son but est d'intéresser et d'amuser par l'abondance des actions et des rebondissements. Ses acteurs, nous venons de le dire, sont principalement des improvisateurs ; le rôle des auteurs se limite à la fourniture de canevas[31]. La qualité des pièces dépend donc entièrement du jeu des interprètes : si les comédiens sont mal disposés ou s'ils manquent d'inspiration, le meilleur canevas devient plat ou ridicule. De plus, ces dernières, généralement divisées en trois actes, peuvent se transformer complètement d'une représentation à l'autre. Les personnages, quant à eux, sont fixes. Les plus connus se nomment Arlequin, Pantalon, Brighella et le Docteur (*Balanzone* ou *dottor Balanzone* en italien). Chacun d'eux représente une ville d'Italie différente[32] et se distingue des autres par des particularités locales, telles que le dialecte et le masque. Celui-ci a l'inconvénient de dissimuler les traits du visage et son « immuabilité [...] ne permet [pas] au[x] [héros]

[29] *Carlo Goldoni ou l'honnête aventurier*, *op. cit.*, p. 23.
[30] *Carlo Goldoni : le théâtre et la vie en Italie au XVIIIe siècle*, *op. cit.*, p. 54.
[31] Un canevas est un plan de comédie détaillé.
[32] Bien qu'Arlequin et Brighella soient tous deux originaires de Bergame, le premier vient de la *Città Bassa* alors que le second est né dans la *Città Alta*.

d'exprimer [...] les diverses passions qui [les] agitent »[33], ce qui, selon Goldoni, fait du tort à l'action.

Chaque personnage constitue un « type » (le valet, le vieillard, l'amoureux, etc.) et, pour pallier les défaillances de leur imagination, les comédiens ont recours à des tirades passe-partout, « convenables au type qu'ils [ont] choisi d'incarner »[34]. Ces tirades, apprises par cœur, ont le défaut d'être trop généreuses et de parfois mal s'adapter aux différentes situations. En outre, « on les reconn[aît] facilement au débit ; les spectateurs assidus [peuvent] même les saluer au passage comme de vieilles connaissances »[35]. C'est pourquoi l'on peut dire qu'elles font perdre à la comédie improvisée ce qui la caractérise : le naturel et la spontanéité.

Les acteurs de la *commedia dell'arte* ont également recours aux *lazzi*. Le *Grande dizionario* d'Aldo Gabrielli définit le *lazzo* de la manière suivante : « *[...] breve azione mimica e buffonesca, intercalata nel dialogo per dare vivacità alla scena.* »[36] Destinés à faire rire les spectateurs et à retenir leur attention, les *lazzi* constituent également une aide pour les artistes en panne d'imagination. Dans un ouvrage sur le comique corporel, Charles Mazouer, grand spécialiste de Molière, raconte que le *lazzo* le plus utilisé au XVIIe siècle « est celui qui consiste à transformer les objets en projectiles [...]. Marmites, pots, bouteilles sont [par exemple] lancés sur [un] adversaire ou cassés sur sa tête. »[37]

En Italie, le succès de la comédie improvisée dure jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Au point 3.2, nous montrerons que Goldoni contribue fortement au déclin de cette dernière, en entreprenant une réforme à la fois morale et dramaturgique du théâtre comique. Toutefois, nous verrons que celle-ci est lente et progressive, en raison d'éléments qui font obstacle à l'ambition du dramaturge.

---

[33] Dancourt, Daniel. *Goldoni*. Grez-sur-Loing : Pardès, 2013, p. 56.
[34] *Carlo Goldoni ou l'honnête aventurier*, *op. cit.*, p. 130.
[35] *Carlo Goldoni : le théâtre et la vie en Italie au XVIIIe siècle*, *op. cit.*, p. 46.
[36] Grande dizionario Hoepli italiano : http://www.grandidizionari.it/Dizionario_Italiano/parola/L/lazzo_2.aspx?query=lazzo+(2) (consulté le 18 janvier 2016)
[37] Mazouer, Charles. Le jeu avec les objets dans le *Scenario* de Domenico Biancolelli. In : *Le comique corporel.* Édité par Eva Erdmann et Konrad Schoell. Tübingen : Gunter Narr Verlag, 2006, p. 93.

3.2 La double réforme goldonienne

Il faut savoir que du temps de Goldoni, dans la péninsule italique, l'idée de réforme est partout dans l'air. « Un souffle général de rénovation se [fait en effet] sentir dans toutes les branches du savoir humain »[38], y compris la littérature. Alors que Pietro Metastasio (1698-1782) renouvelle l'opéra, Giuseppe Parini (1729-1799) la satire et Giovanni Battista Casti (1724-1803) la fable, le dramaturge vénitien entreprend de créer une comédie de réelle valeur littéraire et morale. Depuis le XVIe siècle, nous l'avons dit, le pays ne connaît qu'une seule forme de théâtre comique : la *commedia dell'arte*, laquelle, selon l'écrivain, n'est qu'une « désolante succession de pantalonnades »[39].

Dans les paragraphes qui suivent, nous verrons, dans un premier temps, que ce dernier tente de réconcilier le théâtre avec les bonnes mœurs, qu'il entreprend de « régénérer la scène, de la moraliser, de la rendre raisonnable et même utile »[40]. Dans un second temps, nous constaterons qu'il opère, en même temps, une réforme dramaturgique, qui consiste notamment en la rédaction des dialogues et la suppression des masques. Nous montrerons également que le littérateur est fortement ralenti dans son entreprise par divers facteurs, tels que le goût du public, auquel il se sent obligé de se soumettre, et les exigences de ses comédiens.

3.2.1 La réforme morale

Au XVIIIe siècle, la comédie populaire a le grand défaut d'être immorale et grossière. Comme l'explique Charles Rabany dans *Carlo Goldoni : le théâtre et la vie en Italie au XVIIIe siècle*, « l'amour le plus sensuel [en] est [...] le ressort principal et constant [...], et l'adultère [est] le lieu commun ordinaire de toutes les intrigues »[41]. Goldoni raconte en effet :

> Il ne passait sur les scènes publiques que de dégoûtantes arlequinades, de honteuses et scandaleuses galanteries, d'immondes jeux de mots ; des intrigues mal venues et plus mal menées, sans mœurs, sans ordre et qui, au lieu de corriger le vice — ce qui est bien le premier, le plus ancien et le plus noble objet de la Comédie — ne faisaient que le fomenter, et obtenant les rires de la plèbe ignorante, de la jeunesse dissipée et des pires débauchés,

[38] *Carlo Goldoni : le théâtre et la vie en Italie au XVIIIe siècle, op. cit.,* p. 60.
[39] *Goldoni, op. cit.,* p. 25.
[40] *Carlo Goldoni : le théâtre et la vie en Italie au XVIIIe siècle, op. cit.,* p. 55.
[41] *Ibid.,* p. 91.

> ennuyaient et irritaient les personnes honnêtes et cultivées qui, s'il leur arrivait parfois, entraînées par l'oisiveté, de fréquenter un si mauvais Théâtre, se gardaient bien d'y emmener leurs enfants innocents de peur que leur cœur n'en fût gâté...[42]

Pietro Cotta, acteur et auteur dramatique né à Rome vers 1650, entreprend, avant lui, de purger la comédie italienne des obscénités qui la souillent ; sa tentative est un échec. Toutefois, le Vénitien ne se laisse pas décourager. Il tient absolument à habituer ses compatriotes à chercher au théâtre autre chose qu'un simple amusement et à y goûter la morale et le sérieux. Pour ce faire, il écarte le plus possible de ses œuvres les personnages vicieux. Rien n'est plus rare en effet que de le voir en présenter. « Si parfois il s'y décide, il les châtie d'une manière exemplaire ; il ne recule pas devant leur mort [...]. Les fripons sont toujours démasqués et arrêtés par la justice ; les parasites chassés honteusement. »[43] affirme Charles Rabany. « [...] dans la *Bonne femme*, un jeune gondolier libertin, qui débauche le mari de l'héroïne, est frappé d'un coup de stylet ; Sigismond, du *Flatteur*, le traître Pancrazio des *Deux jumeaux vénitiens*[44], s'empoisonnent et viennent expirer devant le public en faisant amende honorable. »[45] ajoute l'auteur de *Carlo Goldoni : le théâtre et la vie en Italie au XVIIIe siècle* pour étayer ses propos.

En outre, Goldoni « donne à tous ses [protagonistes] sans exception une teinte uniforme de probité et de vertu »[46]. Dans ses premières pièces, par exemple, les personnages de la *commedia dell'arte* ne sont plus grotesques, mais respectables et attachants. Pantalon y est même « sympathique et presque digne d'admiration »[47]. Quant aux chanteuses et aux actrices que le dramaturge introduit à titre épisodique, ce sont « d'honnêtes filles, qui ne se laissent faire la cour que pour le bon motif et avec l'espérance fondée d'épouser leurs adorateurs »[48]. Relevons que ce but arrêté d'épurer la scène se manifeste clairement dans les titres des œuvres de l'auteur : *Il buon padre*, *La buona famiglia*, *La buona madre*, *La buona moglie*, *La figlia obbediente*, *La moglie saggia*, *La sposa fedele*, *La schiava generosa*, *L'avventuriere onorato*, etc. D'ailleurs, ces dernières, purgées de grossièretés, plaisent au public vénitien. *La putta onorata*, par exemple, est un véritable triomphe.

---

[42] Goldoni cité in *Carlo Goldoni ou l'honnête aventurier*, *op. cit.*, p. 122.
(Luciani n'indique pas précisément la source de cette citation.)
[43] *Carlo Goldoni : le théâtre et la vie en Italie au XVIIIe siècle*, *op. cit.*, p. 97.
[44] Les titres italiens des trois pièces dont parle Charles Rabany sont : *La buona moglie, L'adulatore* et *I due gemelli veneziani.*
[45] *Ibid.*
[46] *Ibid.*
[47] *Ibid.*, p. 173.
[48] *Ibid.*, p. 97.

La réforme morale de la comédie italienne, dont nous venons de présenter les grandes lignes, constitue à elle seule un progrès important. Au point suivant, nous verrons toutefois que les changements les plus frappants s'opèrent au niveau dramaturgique.

3.2.2 La réforme dramaturgique

Selon Goldoni, en effet, la moralisation du théâtre comique doit aussi nécessairement passer par l'abandon de l'improvisation, laquelle offre aux comédiens la possibilité d'introduire, en vue d'obtenir le rire et les applaudissements de la partie la plus vulgaire du public, des éléments de bas comique nocifs à la morale et au bon goût : « [...] l'acteur qui joue de sa tête parle quelquefois à tort et à travers, gâte une scène et fait tomber la pièce. »[49] peut-on lire dans les *Mémoires* du dramaturge. C'est pourquoi ce dernier rédige intégralement les rôles qu'il confie à ses artistes. En outre, pour faire oublier au public les personnages invariables et masqués de la *commedia dell'arte,* auxquels celui-ci ne peut s'identifier, il les fait disparaître de ses comédies au profit de personnages réalistes (voir également point 3.3), que ses acteurs interprètent à visage découvert.

Précisons toutefois que ces changements ne sont pas soudains, mais graduels. Les premières œuvres de Goldoni sont en effet loin d'être d'un genre nouveau. *Momolo cortesan*, jouée pour la première fois en 1738, n'est par exemple écrite qu'en partie : seules les répliques du rôle principal sont rédigées. De plus, leurs personnages sont encore ceux de la comédie improvisée, car le Vénitien, au début de sa carrière, craint de choquer les spectateurs en les privant, tout d'un coup, « des vieilles connaissances qui [les] font rire »[50]. Dans *Goldoni e il teatro del secondo Settecento,* Guido Nicastro soutient en effet : « *[...] il pubblico [...] er[a] abituat[o] da lungo tempo a quel tipo di commedia, e non si potevano cambiare [...] i gusti, senza una graduale assimilazione del nuovo.* »[51]

En outre, le réformateur est contraint de se soumettre aux caprices de ses comédiens et de composer avec leur paresse. Ceux-ci se plaignent beaucoup, déplorent la perte de leur indépendance et craignent le « travail nouveau et pénible »[52] qu'il leur demande. « [Ils] [...]

---

[49] *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre,* édition présentée et annotée par Paul de Roux, *op. cit.,* p. 414.
[50] *Carlo Goldoni : le théâtre et la vie en Italie au XVIIIe siècle, op. cit.,* p. 71.
[51] Nicastro, Guido. *Goldoni e il teatro del secondo Settecento.* Rome-Bari : Laterza, 1974, p. 12.
[52] *Carlo Goldoni : le théâtre et la vie en Italie au XVIIIe siècle, op. cit.,* p. 65.

avaient l'ambition de briller sans se donner la peine d'étudier »[53] explique l'homme de lettres dans ses *Mémoires.* D'ailleurs, même lorsque les acteurs acceptent d'apprendre leurs rôles, leur inexpérience dans la méthode proposée par le littérateur fait tomber les pièces. Celui-ci raconte au sujet de l'échec de *L'avare fastueux* :

> Je vais à la première représentation ; [...] il y avait si peu de monde qu'on ne pouvait pas s'apercevoir des effets bons ou mauvais de la pièce, et elle finit sans aucun signe d'approbation ni de réprobation. [...] J'eus le temps en route de faire mes réflexions ; le froid glacial avec lequel on avait écouté mon ouvrage pouvait provenir du vide de la salle et de la circonstance du moment, mais je vis que quelques acteurs s'étaient trompés dans l'exécution.[54]

Dans le but de ne mécontenter personne, Goldoni continue, tout au long de sa vie, à produire des canevas et à donner du travail aux masques traditionnels. C'est pourquoi certains disent qu'il n'est qu'à moitié heureux dans son projet de « délivrer [le théâtre comique italien] de la domination des Arlequins »[55]. Après chaque concession, le Vénitien revient toutefois à ses chères « comédies de caractère » et donne plusieurs chefs-d'œuvre.

Le point 3.3 ci-dessous, sur lequel s'achèvera la première partie de notre travail, consacrée à la vie de Goldoni et à son théâtre, aura pour but de montrer que le dramaturge est avant tout un observateur attentif du monde réel et que le réalisme constitue la caractéristique principale de la comédie qu'il a créée.

3.3 Le réalisme dans les comédies de Goldoni

Le littérateur, qui, nous l'avons démontré au point 3.2.1, tend à faire apprécier au public des pièces au contenu moral et éducatif, estime effectivement que ce n'est qu'en confrontant ce dernier à des situations réalistes qu'il aura une chance d'atteindre son but. D'ailleurs, les Vénitiens semblent apprécier les comédies inspirées de leur quotidien. Goldoni raconte en effet :

> J'avais [...] observé [...] que même dans les mauvaises Comédies il y avait quelque chose qui suscitait les applaudissements de tous et l'approbation des meilleurs, et je m'aperçus que dans la plupart des cas cela arrivait à l'occasion de quelques propos graves et

[53] *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre, op. cit.,* p. 412.
[54] *Ibid.*, p. 489-490.
[55] *Carlo Goldoni : le théâtre et la vie en Italie au XVIIIe siècle, op. cit.,* p. 60.

> instructifs, de quelque plaisanterie délicate, d'une péripétie bien introduite, de quelques traits de pinceau donnés avec vivacité, de quelques caractères dignes de remarque, ou d'une critique délicate de quelque usage moderne susceptible de correction : mais surtout je m'assurai que, bien plus que le merveilleux, ce qui l'emporte dans le cœur de l'homme, c'est la simplicité et le naturel.[56]

C'est pourquoi il met tout en œuvre pour que chaque spectateur se reconnaisse personnellement dans ses comédies. Il tire tout d'abord les arguments de ces dernières de toutes les classes de la société. La cité des Doges, ville de cohabitation dont la topographie facilite le contact entre les différentes couches sociales, est d'ailleurs son inspiratrice majeure. En outre, le dramaturge affiche une préférence marquée pour la prose, qui, selon lui, est plus conforme au naturel qu'il poursuit avant tout. Dans son *Teatro comico*, consacré à la réforme du théâtre comique, le personnage *Orazio* déclare en effet : « *La Commedia deve essere in tutto verisimile, e non è verisimile che le persone parlino in verso.* »[57] Goldoni condamne également la déclamation monotone et les gestes exagérés, et recommande à ses acteurs d'être toujours en scène, même lorsqu'ils ne parlent pas, « d'éviter de regarder dans la salle et de quitter des yeux leurs partenaires »[58]. Enfin, d'après lui, un personnage ne doit parler seul que sous le coup d'une vive émotion. C'est pourquoi la manière dont la *commedia dell'arte* utilise les monologues — dans les comédies improvisées, ceux-ci servent à apprendre aux spectateurs ce qu'ils ont besoin de savoir au début de la pièce — ne lui convient pas :

> Je consens qu'[un personnage] fasse ainsi connaître au public ses sentiments intimes, son caractère, les effets et les changements de ses passions. Il n'est pas admissible qu'il se fasse à lui-même l'histoire de ses amours ou de ses malheurs. À la vérité, les anciens comiques avaient l'habitude d'exposer le sujet dès la première scène dans un dialogue soit entre Pantalon et le docteur, soit entre le maître et le valet, ou entre la dame et sa suivante. Mais la vraie manière de faire une exposition, sans ennuyer les spectateurs, est de la diviser en plusieurs scènes et d'entrer peu à peu dans le sujet en surprenant l'auditoire.[59]

Le réalisme, chez Goldoni, se manifeste également et avant tout au niveau du langage. Dans le chapitre suivant, nous montrerons en effet que les personnages goldoniens s'expriment dans un langage qui respecte leur origine géographique et leur statut social. Une

---

[56] Goldoni cité in *Carlo Goldoni ou l'honnête aventurier*, *op. cit.*, p. 123.
(Luciani n'indique pas précisément la source de cette citation.)
[57] Goldoni, Carlo. *Le commedie del signor dottore Carlo Goldoni*. *Tomo primo, che contiene Il teatro comico. La bottega del caffé. La Pamela. La finta ammalata.* Rome : a spese de' fratelli Gioacchino e Michele Puccinelli, 1783, vol. 1, p. 60.
[58] *Carlo Goldoni : le théâtre et la vie en Italie au XVIIIe siècle*, *op. cit.*, p. 72.
[59] Goldoni cité in *ibid.*, p. 71.

nouveauté qui, au XVIIIe siècle, est appréciée du public, qui est « lassé d'entendre le héros, les dieux et les demi-dieux [utiliser] un langage poético-ridicule, aux hyperboles noyées dans une phraséologie pseudo-romanesque »[60].

[60] *Goldoni, op. cit.*, p. 19.

« En transcrivant avec une subtile précision toutes les nuances du langage, Goldoni restitue l'ambivalence de la parole, à tous ses niveaux, de la sincérité [...] à l'irresponsabilité, jusqu'à la simulation. »[61]

[61] Baratto, Mario. *Sur Goldoni.* Texte français de Monde et Théâtre dans la poétique de Goldoni : Jean-Pierre Vincent. Paris : L'Arche, 1971, p. 21.

DEUXIÈME PARTIE

Langage de Goldoni et traduction

4. Théâtre goldonien et variation linguistique

La variation linguistique est une notion majeure de la sociolinguistique, introduite dans un article de Marvin Herzog, Uriel Weinreich et William Labov, intitulé « Fondements empiriques d'une théorie du changement linguistique » et paru en 1966. Les sociolinguistes s'accordent à dire que « la langue n'est pas un système uniforme et homogène, mais qu'elle est faite d'un ensemble de [...] variétés, qui présentent entre elles des divergences plus ou moins importantes »[62]. Plutôt que de s'intéresser à la langue standard, qui « se définit par un certain nombre de prescriptions en matière de phonologie, de lexique, de syntaxe et de style, [et] est en général associée au code écrit »[63], ils se concentrent sur l'usage et les usagers, et proposent différents classements pour présenter la variation. L'un de ces classements en distingue quatre types : la variation diachronique, la variation diatopique, la variation diastratique et la variation diaphasique.

La variation diachronique (ou variation dans le temps) met en avant le caractère évolutif des langues. La variation diatopique (ou variation dans l'espace) est quant à elle liée à la position géographique des locuteurs : la différenciation d'une langue suivant les régions relève de cette variation. Pour désigner les usages qui en résultent, on parle de « régiolectes », de « topolectes » ou de « géolectes ».[64] La variation diastratique (ou variation sociale), pour sa part, « explique les différences entre les usages pratiqués par les diverses classes sociales »[65]. Ces derniers sont appelés « sociolectes ». Enfin, et à l'inverse des trois types de variation précédents, qui relèvent de la variation selon les usagers, la variation diaphasique (ou variation situationnelle) est une notion qui tient compte de l'expression changeante d'un même individu en fonction du contexte de communication. Elle souligne le fait que certaines situations « exigent des formes d'expression [...] qui tiennent compte des protagonistes de l'échange [...] [ainsi que] des objectifs qui animent [ce dernier] »[66].

Bien que Goldoni ne soit pas contemporain de Marvin Herzog, Uriel Weinreich et William Labov, il porte lui aussi, à son époque, une attention particulière à la variabilité de la

[62] Delbecque, Nicole. *Linguistique cognitive*. Bruxelles : De Boeck, 2006, p. 252.
[63] Università degli studi di Bergamo. « La variation linguistique » : http://www00.unibg.it/dati/corsi/3039/18646-La%20variation%20linguistique.pdf (consulté le 14 janvier 2016)
[64] Moreau, Marie-Louise. *Sociolinguistique.* Liège : Mardaga, 1997, p. 284.
[65] *Ibid.*
[66] Favart, Françoise. « Quels savoirs en matière de variations langagières susceptibles d'optimiser un enseignement du FLE » in *Pratiques* [en ligne], 2010, n° 145/146, p. 183. http://pratiques.revues.org/1551 (consulté le 14 janvier 2016)

langue. Son objectif n'est pas d'écrire dans un style parfait (norme), mais de montrer des individus se mouvant dans leur cadre géographique et social. C'est pourquoi il saisit ses personnages « avec leur quartier ou leur village [et] leur profession »[67], et cherche à leur faire parler, nous le verrons dans ce chapitre, un langage qui respecte leur origine et leur statut[68] (usage).

Mais avant d'étudier plus en détail ce langage, penchons-nous sur la situation linguistique de l'Italie du XVIIIe siècle, pour en comprendre les particularités.

4.1 Œuvre de Goldoni et plurilinguisme

4.1.1 La situation linguistique en Italie au XVIIIe siècle

Du temps de Goldoni, la péninsule italique est divisée en plusieurs petits États. La partie septentrionale de la presqu'île est constituée du royaume de Sardaigne, de la république de Venise, du duché de Milan, de la république de Lucques, du duché de Parme et de Plaisance, de celui de Modène et de Reggio, du grand-duché de Toscane, des États de l'Église, etc. La partie méridionale, quant à elle, est entièrement occupée par le royaume de Naples et celui de Sicile (voir annexe 9.1). Chacun de ces territoires a une capitale (Rome est la ville principale des États de l'Église, Florence celle du grand-duché de Toscane...), ses propres traditions et des langues à statut différent. Dans les paragraphes qui suivent, nous montrerons en effet que bien que, dans la plupart des États, l'italien, ou *volgar lingua*[69], remplace progressivement le latin comme langue administrative écrite, chaque région, voire chaque ville ou village, possède et continue d'employer son propre dialecte.

Selon Odile Redon, spécialiste des langues de l'Italie médiévale, c'est à partir du moment où le parler florentin s'impose comme langue littéraire de toute l'Italie, principalement grâce au prestige et à l'influence des écrivains dont il est fait mention ci-dessus, que les autres variétés endossent le rôle sociolinguistique de « dialectes », c'est-à-dire

[67] *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre, op. cit.,* p. 25.
[68] Origine géographique et statut social.
[69] Il est ici question du parler de la ville de Florence, dont l'éclat littéraire, incarné notamment par Dante Alighieri, Francesco Petrarca et Giovanni Boccaccio, et la position centrale l'imposent comme norme standard dès le XIVe siècle. Nous y ferons également référence sous le terme de « toscan », qui désigne, en réalité, un ensemble de dialectes, dont font partie, par exemple, le florentin et le siennois.

de « langues de moindre prestige, inaptes à servir véritablement à tous les usages »[70]. Ce parler est codifié au XVIe siècle par Pietro Bembo (*Prose della volgar lingua*, 1525), puis par les membres de l'*Accademia della Crusca*[71], lesquels publient, en 1612, leur premier *Vocabolario*. Ce dernier est le premier dictionnaire européen entièrement consacré à une autre langue que le latin. Il répertorie l'ensemble des termes de la langue italienne littéraire du XIIIe au XVIe siècle.

Progressivement, à partir du XVIIe siècle, l'idée que la maîtrise de la *volgar lingua* fait partie du bagage nécessaire à toute personne souhaitant participer activement à la société se diffuse. C'est pourquoi, au début du XVIIIe siècle, sous l'impulsion d'intellectuels réformateurs qui protestent contre l'utilisation de la langue latine comme unique langue d'enseignement, les différents gouvernements s'activent pour introduire l'italien dans les établissements scolaires. Toutefois, comme l'explique le linguiste et essayiste turinois Claudio Marazzini dans *La lingua italiana* :

> *L'interesse manifestato dai riformatori del Settecento per l'insegnamento scolastico dell'italiano non produsse [...] risultati immediati che coinvolgessero il ceto sociale più basso. L'uso della lingua continuò a essere un fatto d'élite. Il toscano era pur sempre riservato alle situazioni ufficiali [...], ma restava estraneo alle situazioni familiari, alla conversazione, ai rapporti confidenziali. Lo spazio della comunicazione familiare era occupato dai dialetti.*[72]

Ainsi, du temps de Goldoni, la langue de Dante ne se prête pas à la conversation naturelle. Dans le nord de l'Italie et dans le *Mezzogiorno*[73], la quasi-totalité de la population s'exprime en dialecte ; l'italien n'est utilisé qu'exceptionnellement, lors, par exemple, d'occasions solennelles (oraisons, sermons, etc.). Certains vont jusqu'à le ranger parmi les langues mortes.

Selon Charles Rabany, c'est l'orgueil municipal, résultant en Italie d'une longue tradition — les Italiens gardent, aujourd'hui encore, un attachement particulier pour leur ville natale, aussi petite qu'elle soit —, qui contribue le plus à la conservation des dialectes. « [Il] donn[e] aux habitants de la plus humble bourgade une fierté, qui ne leur [permet] pas [...]

[70] Redon, Odile. *Les langues de l'Italie médiévale.* Turnhout : Brepols, 2002, p. 24.
[71] L'*Accademia della Crusca* est une société savante italienne fondée à Florence en 1582 dans le but de purifier le toscan.
[72] Marazzini, Claudio. *La lingua italiana.* Con la collaborazione di Ludovica Maconi. Bologne : Il Mulino, 2010, p. 180.
[73] Le terme *Mezzogiorno* désigne l'ensemble des régions continentales et insulaires de l'Italie du Sud.

d'envier les grands airs de la capitale [toscane] »[74] affirme l'auteur de *Carlo Goldoni : le théâtre et la vie en Italie au XVIIIe siècle*.

Au point suivant, et dans le reste de ce chapitre, nous constaterons que cette situation linguistique particulière a des conséquences sur les œuvres des dramaturges qui, comme Goldoni, prônent le réalisme au théâtre.

4.1.1.1 Les conséquences de cette situation sur l'œuvre de Goldoni

En effet, l'écrivain, qui cherche à donner des comédies réalistes et extrait principalement ses personnages de la société vénitienne de son temps, souhaite faire parler à ces derniers un langage conforme à l'usage. C'est pourquoi il s'interdit de recourir au toscan, qui, nous venons de le voir, n'est alors pas utilisé pour converser.[75] Dans ses *Mémoires italiens,* il explique au sujet de cette variété :

> Je [la] respecte, je vénère et estime tous ceux qui ont atteint en cette langue l'excellence du style. Rien n'interdit, et c'est même tout à fait louable, que certains s'astreignent à conserver cette langue presque morte, qui n'est plus utilisée par les Italiens eux-mêmes ; mais Dieu me garde de tomber moi-même dans cet engouement ; je devrais alors penser à tout autre chose qu'à écrire pour le théâtre et à vouloir donner du plaisir au plus grand nombre.[76]

En réalité, comme le souligne Claudio Marazzini dans *La lingua italiana,* du fait de la non-existence, en Italie, au XVIIIe siècle, d'une langue de conversation commune à tous les États, les dramaturges n'ont pas le choix : « *[...] un autore teatrale che volesse simulare il parlato senza imparare la lingua toscana viva era costretto a ricorrere al dialetto [...].* »[77] Notons que les dialectes n'étant pas des systèmes linguistiques normalisés, cet exercice demande « *uno sforzo notevole di approssimazione* »[78].

Ses pièces étant jouées principalement à Venise, dont il cherche, rappelons-le, à instruire le public, Goldoni porte surtout sur la scène, nous l'avons dit, des individus provenant de cette ville. Les habitants de cette dernière parlant le dialecte vénitien, c'est dans

---

[74] *Carlo Goldoni : le théâtre et la vie en Italie au XVIIIe siècle, op. cit.,* p. 117.
[75] Sauf, précisons-le à nouveau, dans le grand-duché de Toscane.
[76] *Les mémoires italiens, op. cit.* Extrait reproduit in *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française, op. cit.,* p. 6.
[77] *La lingua italiana, op. cit.,* p. 183.
[78] *Ibid.*

cet idiome, nous allons le voir, que s'expriment la plupart des personnages de l'homme de lettres.

4.1.2 Pièces en dialecte

Les œuvres vénitiennes du dramaturge sont en effet très nombreuses. Parmi elles, on trouve : *Momolo cortesan* (1738), *La donna di garbo* (1743), *I due gemelli veneziani* (1747), *L'avvocato veneziano* (1749), *Il teatro comico* (1750), *L'avventuriere onorato* (1751), *Le donne de casa soa* (1755), *Il campiello* (1756), *I rusteghi* (1760), *Le baruffe chiozzotte* (1762), *Una delle ultime sere di carnovale* (1762), etc. D'ailleurs, l'opinion générale est que Goldoni n'est jamais plus à l'aise, plus original que dans ses pièces en *lingua veneta*. Dans ses *Mémoires*, l'auteur donne les caractéristiques principales de cette dernière :

> Le langage vénitien est sans contredit le plus doux et le plus agréable de tous les [...] dialectes de l'Italie. La prononciation en est claire, délicate, facile ; les mots abondants, expressifs ; les phrases harmonieuses, spirituelles ; et comme le fond du caractère de la Nation vénitienne est la gaîté, ainsi le fond du langage vénitien est la plaisanterie. Cela n'empêche pas que cette langue ne soit susceptible de traiter en grand les matières les plus graves et les plus intéressantes ; les avocats plaident en vénitien, les harangues des sénateurs se prononcent dans le même idiome, mais sans dégrader la majesté du trône, ou la dignité du barreau, nos orateurs ont l'heureuse facilité naturelle d'associer à l'éloquence la plus sublime, la tournure la plus agréable et la plus intéressante. Je tâchai de donner une idée du style nerveux et brillant de mes compatriotes dans [certaines de mes comédies].[79]

Ainsi, les sons presque enfantins du dialecte vénitien le rendent idéal pour le théâtre et plus particulièrement pour la comédie. Le problème est que cet idiome n'est parlé et compris que par une fraction de la péninsule. C'est pourquoi, dans le but de se rendre intelligible même aux non-Vénitiens, le littérateur accompagne ses textes de notes de bas de page en italien (voir annexe 9.2). Celles-ci ont pour objectif d'éclairer les lecteurs sur le sens de certains termes. « Je mis et je mettrai toujours dans mes éditions l'explication des mots les plus difficiles pour l'intelligence des étrangers, et pour peu que l'on connaisse la langue italienne, on n'aura pas beaucoup de peine à lire et à comprendre le vénitien [...]. »[80] garantit en effet Goldoni dans ses *Mémoires*. Le dramaturge a même l'idée de réaliser un dictionnaire bilingue : « J'avais projeté depuis longtemps de donner un vocabulaire du dialecte vénitien, et

[79] *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre, op. cit.,* p. 307-308.
[80] *Ibid.*, p. 308.

j'en avais même fait part au public [...]. »[81] Malheureusement, la traduction est une activité qui l'ennuie profondément (voir point 5.5.1) et l'ouvrage ne verra jamais le jour. D'autres, en revanche, réussiront à mener à bien ce projet. En effet, bien qu'il n'existe à ce jour aucun dictionnaire vénitien-français, plusieurs dictionnaires vénitien-italien ont été réalisés. Le plus connu est celui du Giuseppe Boerio. Il s'intitule *Dizionario del dialetto veneziano* et est paru en 1856. Depuis, un ouvrage bien plus intéressant pour les traducteurs des œuvres vénitiennes de Goldoni a toutefois été conçu par le linguiste et philologue italien Gianfranco Folena. Cet ouvrage s'appelle *Vocabolario del veneziano di Carlo Goldoni.*

4.1.2.1 Le *Vocabolario del veneziano di Carlo Goldoni*

Dans la première partie de son *Vocabolario*, Folena constate tout d'abord qu'il est le premier à créer un dictionnaire bilingue basé sur les comédies en dialecte du littérateur vénitien. Selon lui, l'orgueil municipal des Italiens, dont parle également Charles Rabany dans *Carlo Goldoni : le théâtre et la vie en Italie au XVIII*[e] *siècle* (voir point 4.1.1 ci-dessus), est la cause de l'inexistence d'un tel outil avant 1993 :

> *Che a distanza di due secoli dalla comparsa sulla scena veneziana ed europea dei capolavori veneziani di Goldoni manchi ancora un dizionario "ad uso delle sue commedie" come quello a cui il Goldoni stesso pensò senza poi farne di nulla (sicché i lettori "esterni" per intenderne la lettera debbono ricorrere a rari e spesso inadeguati vocabolari del dialetto veneziano o affidarsi alle note non sempre sufficienti e precise dei commentatori), può sembrare una mancanza di pietà da parte dei Veneziani verso il loro massimo artista, o almeno una manifestazione di scarso interesse per la sua fortuna non solo veneziana e non solo teatrale: una forma di pigrizia o forse di orgoglio municipale. Come dire: questo splendido miracolo di lingua nessuno fuori di qui lo potrà pienamente gustare, possedere in tutte le sue sfumature*.[82]

Le linguiste explique ensuite que son recueil remplit plusieurs objectifs : il fournit, d'un point de vue historique, une documentation essentielle pour la connaissance du dialecte vénitien au moment le plus brillant de son histoire et constitue, d'un point de vue philologique, un outil indispensable pour l'interprétation et l'analyse linguistique et stylistique des pièces de Goldoni. Le dictionnaire a également été créé pour venir en aide aux traducteurs de ces dernières. Dans son introduction, Folena se dit en effet conscient de la difficulté que

[81] *Ibid.*, p. 561.
[82] Folena, Gianfranco. *Vocabolario del veneziano di Carlo Goldoni.* Redazione a cura di Daniela Sacco e Patrizia Borghesan. Rome : Istituto della Enciclopedia italiana, 1993, p. IX.

représente la traduction des œuvres vénitiennes du dramaturge : « *[...] si sa quale difficoltà rappresenti per uno straniero la traduzione del Goldoni, sopratutto del Goldoni dialettale.* »[83] Selon lui, c'est notamment l'intérêt grandissant de la France, de l'Inde, de la Chine et du Japon pour le littérateur qui a rendu nécessaire la réalisation d'un tel ouvrage. Dans une étude consacrée à la traduction du *Campiello*, Ginette Herry, traductrice, parle du *Vocabolario* de Folena comme d'un instrument précieux, « qui a facilité considérablement la tâche des traducteurs »[84]. Sa création a également permis à ces derniers d'améliorer la qualité de leur travail. Avant sa parution, les traducteurs qui ne maîtrisaient pas la langue du Vénitien n'avaient en effet d'autre choix que de travailler à partir de traductions, voire de traductions de traductions. Leurs textes étaient par conséquent approximatifs et souvent de piètre qualité.

Folena confie s'être en partie servi des notes de bas de page de Goldoni (voir point 4.1.2 ci-dessus) pour rédiger son ouvrage :

> *Per la definizione delle parole nei contesti goldoniani ci si è serviti in primo luogo delle chiose a piè di pagina delle edizioni originali, in parte risalenti allo stesso Goldoni: nel loro insieme esse costituiscono in certo modo quel vocabolario ad uso delle sue commedie che Goldoni ha tante volte promesso e mai realizzato [...].*[85]

Notons que celui-ci réunit les termes appartenant non seulement au dialecte de la ville de Venise, mais aussi aux autres idiomes de la Sérénissime : « *Nel Vocabolario del veneziano di Carlo Goldoni sono raccolte tutte le voci veneziane, o di ambito veneziano con coloriture particolari (chioggiotte, bergamasche, levantine), presenti nelle produzioni dialettali di Goldoni.* »[86] explique son auteur. Il y est donc précisé à propos des entrées : « *Presenta[no] spesso varianti, separate da barretta inclinata (es.: agiutar/aggiutar/aiutar (bg.)...).* »[87] En effet, pendant des siècles, la *lingua veneta* subit l'influence d'autres langues. C'est pourquoi chaque ville de la région en a en réalité sa propre version (dialectes véronais, padouan, trévisan, etc.). Parmi ces langues figure le français, qui, au XVIIIe siècle, est une langue étrangère de culture, utilisée principalement par les classes dirigeantes du nord de l'Italie. Du temps de l'écrivain, la France est en effet, en partie grâce à ses acquisitions territoriales, la plus grande puissance du continent européen, et la péninsule italique lui voue une admiration

[83] *Ibid.*, p. X.
[84] Herry, Ginette. « Traduire Goldoni en français aujourd'hui » in *Éducation et sociétés plurilingues* [en ligne], 2007, n° 22, p.57. http://www.cebip.com/download.asp?file=/elementi/www/esp022_08_herry.pdf (consulté le 14 janvier 2016)
[85] *Vocabolario del veneziano di Carlo Goldoni, op. cit.*, p. XII.
[86] *Ibid.*, p. XXXI.
[87] *Ibid.*

sans bornes. Quant au lombard, il influe sur le langage des habitants des villes de la république de Venise qui jouxtent le duché de Milan. Par conséquent, dans ses comédies en dialecte, le littérateur n'hésite pas à recourir à des mots, des expressions ou des tournures propres au lombard (*lombardismi*) ou au français (*francesismi*). Précisons que les emprunts de Goldoni au lombard peuvent également s'expliquer par le fait que ses pièces se jouent alors très régulièrement dans des villes qui emploient ce dialecte. Selon Gérard Luciani, cet argument aurait d'ailleurs logiquement pu « entraîner [le dramaturge] à d'autres greffes linguistiques si [ce dernier] avait voulu être représenté dans les autres régions italiennes dont on sait combien elles ont longtemps utilisé des dialectes parfois très différents et qui ne se sont réduits que tout récemment aux normes et à l'autorité du toscan »[88].

Précisons toutefois que les variantes que présentent les entrées du *Vocabolario del veneziano di Carlo Goldoni* ne sont pas toutes dues à l'influence des langues parlées dans les régions voisines de la république de Venise. La plupart témoignent en effet de la variété interne du dialecte vénitien, qui présente des variations d'ordre phonétique (*guanto/vanto, aliegro/alegro, niovo/novo, anemo/animo, arzentaria/arzenteria, cognosser/conosser, coraggio/corazo, crior/gridor*)[89] et dont l'orthographe, qui ne connaît pas de norme rigide, prévoit certaines alternances, telles que *abandonar/abbandonar, furbazzo/furbasso, frasconcela/frasconzella, bacilar/bazzilar, cimbano/zimbano*, etc.[90]

Au point 4.1.2.2, nous nous intéresserons à la pièce que Goldoni a écrite dans le dialecte de Chioggia ainsi qu'aux motivations qui l'ont poussé à entreprendre la composition d'une telle œuvre. Nous montrerons également pourquoi la traduction du dialecte vénitien et de ses variantes entraîne une perte inévitable.

4.1.2.2 Dialecte de Chioggia et traduction

Chioggia appartient, au XVIIIe siècle, à la république de Venise. La majorité de sa population, qui avoisine les 60 000 habitants, est d'extraction pauvre et basse ; sa vie est centrée sur la pêche et l'élevage des moules. La ville possède son propre parler, qui se distingue du dialecte vénitien surtout par la prononciation. En 1728, Goldoni y obtient un poste auprès du chancelier criminel, ce qui lui donne l'occasion de se familiariser avec cet

[88] *Carlo Goldoni ou l'honnête aventurier, op. cit.,* p. 127.
[89] *Vocabolario del veneziano di Carlo Goldoni, op. cit.,* p. XXXI.
[90] *Ibid.*

idiome. En 1762, avant de quitter Venise pour Paris, le dramaturge, particulièrement sensible à la vitalité authentique du monde populaire, décide de dresser le portrait des pêcheurs *chioggiotti* dans une comédie, qu'il écrit dans la langue de ces derniers et intitule *Le baruffe chiozzotte*.

Le terme *baruffa* (qui a donné en argot français moderne « barouf ») désigne un « désordre, une mêlée, un accrochage d'hommes, ou de femmes, qui crient ou se battent »[91]. Dans la pièce, « l'accent est mis sur le trait essentiel qui distingue les habitants de Chioggia de ceux de [Venise] : le langage, dont le fond initial est le vénitien, mais qui s'en différencie d'une façon d'autant plus marquée que les couches sociales sont plus basses »[92]. Dans son introduction, l'auteur raconte avoir peiné à former ses acteurs à prononcer le *chioggiotto* tel qu'il l'avait fidèlement transcrit. Notons que, de son temps, la représentation des *Baruffe* est risquée, car les Vénitiens éprouvent des difficultés à saisir ce dialecte, surtout lorsque celui-ci est parlé par le personnage prénommé Fortunato, un pêcheur affligé d'un défaut d'élocution. La comédie obtient pourtant un net succès.

Depuis 1993, nous l'avons vu au point 4.1.2.1, les traducteurs des pièces en dialecte de Goldoni disposent du dictionnaire bilingue de Folena. L'utilisation de cet outil leur permet notamment d'éviter de faire certaines fautes de sens.[93] La difficulté, dans le cas des *Baruffe*, est de réussir à faire sentir en français la singularité du *chioggiotto.* Les stratégies qui peuvent être envisagées pour la traduction d'une œuvre en dialecte sont multiples. Le traducteur peut tout d'abord décider de recourir au français standard. C'est ce qu'expliquent Sándor Hervey, Ian Higgins et Louise M. Haywood dans *Thinking Spanish Translation* : « *The translator always has the option of rendering the ST*[94] *into a bland, standard version of the TL*[95]*, with no notable dialectal traces.* »[96] Selon nous, cette solution, bien que la plus simple, ne doit être choisie pour la traduction des *Baruffe* de Goldoni. En effet, elle ferait tomber la pièce,

[91] Extrait de l'Avis au lecteur tiré d'une traduction des *Baruffe chiozzotte* de Goldoni (Luciani n'indique pas laquelle) et reproduit in *Carlo Goldoni ou l'honnête aventurier, op. cit.,* p. 217.
[92] *Ibid.*
[93] Notons cependant qu'une mauvaise utilisation du dictionnaire bilingue peut conduire à de graves erreurs de traduction.
[94] *Source text* (texte-source en français).
[95] *Target language* (langue-cible en français).
[96] Hervey, Sándor, Higgins, Ian, Haywood, Louise M. *Thinking Spanish Translation.* Londres : Routledge, 1995, p. 112.

puisque, dans cette dernière, c'est de l'emploi d'un parler qui apparaît comme un écart par rapport à la norme[97] que provient l'effet comique.

Le traducteur peut aussi choisir, « lorsque l'utilisation du dialecte "contre" [la langue standard] est l'expression d'une hiérarchie sociale, [de restituer l'écart dialectal par un écart] de registre de langue »[98]. Toutefois, dans les *Baruffe*, la fonction du *chioggiotto* ne se réduit pas à caractériser l'appartenance sociale des personnages. La comédie s'emploie en effet très clairement à affirmer une identité régionale. Et, comme le soulignent Hervey, Higgins et Haywood, « *[...] if the dialectal nature of the ST cannot be regarded as incidental, the translator has to find means for indicating that the ST contains dialectal features* »[99]. Ainsi, dans ce cas, cette stratégie de traduction ne peut pas non plus réussir.

La troisième solution pour laquelle le traducteur vers le français peut opter est celle qui consiste à traduire le *chioggiotto* par un dialecte francophone. « *Instead of opting to use standard language, the translator may decide to use a dialectal form in the TT*[100]. »[101] expliquent en effet Hervey, Higgins et Haywood. La question est de savoir quelle variété choisir. L'idiome en question devra à la fois pouvoir être compris du public-cible et produire la même opacité et le même degré d'étrangeté par rapport au français standard que le parler des habitants de Chioggia par rapport au dialecte vénitien. Par ailleurs, le traducteur devra en avoir « une connaissance profonde et personnelle »[102]. L'autre problème de cette stratégie est qu'elle demande un travail considérable. En effet, dans les *Baruffe*, la présence d'éléments linguistiques propres à la France paraîtrait déplacée alors que l'environnement des personnages est authentiquement chioggiote : « *One of the negative aspects of choosing a dialectal variant in the TL [...] is that there is a lack of natural background atmosphere.* »[103] soulignent Hervey, Higgins et Haywood. C'est pourquoi, selon Élisabeth Lavault-Olléon, « adapter le dialecte [...] conduit à modifier l'ensemble [d'une œuvre], ses personnages [...] et son histoire, et à la transposer dans un cadre breton par exemple, produisant une adaptation

---

[97] Il s'agit, dans ce cas, du dialecte de Venise, parlé par le public, et non de l'italien.
[98] Montel-Hurlin, Elise. « Un dehors en-dedans, les parenthèses dans *Morso di luna nova* d'Erri de Luca » in *La main de Thôt* [en ligne], 2014, n° 2. http://e-revues.pum.univ-tlse2.fr/sdx2/la-main-de-thot/article.xsp?numero=2&id_article=Article_Elise_Montel_Hurlin-766 (consulté le 14 janvier 2016)
[99] *Thinking Spanish Translation, op. cit.*, p. 112.
[100] *Target text* (texte-cible en français).
[101] Sánchez, María T. « Translation as a(n) (Im)possible Task: Dialect in Literature » in *Babel*, 1999, vol. 45, n° 4, p. 307.
[102] Lavault-Olléon, Élisabeth. « Le *skopos* comme stratégie de déblocage : dialecte et scotticité dans *Sunset Song* de Lewis Grassic Gibbon » in *Meta : journal des traducteurs/Meta: Translator's Journal* [en ligne], 2006, vol. 51, n° 3, p. 510. http://id.erudit.org/iderudit/013555ar (consulté le 14 janvier 2016)
[103] « Translation as a(n) (Im)possible Task: Dialect in Literature » in *Babel, op. cit.*, p. 308.

[...] »[104]. Une démarche d'après elle envisageable à condition de s'en tenir à la définition des personnages et des relations psychologiques qu'ils entretiennent entre eux, qui ont une valeur universelle. Selon nous, cette solution est à éviter, car la « toile de fond culturelle [...] serait perdue »[105].

Enfin, le traducteur peut inventer une nouvelle langue pour traduire le dialecte. Encore une fois, cette langue devra à la fois pouvoir être comprise par le public-cible et produire un effet d'extranéité équivalent à celui induit par le dialecte chioggiote. Comme l'a fait remarquer Jean-Paul Manganaro, traducteur de Goldoni et spécialiste de la littérature contemporaine italienne, au sujet des *Baruffe* lors d'une table ronde à Lyon en 2010, « personne n'a jamais osé inventer une langue de traduction pour traduire cette pièce »[106]. Cette stratégie exige en effet une grande créativité. En outre, et bien qu'elle nous semble meilleure que les précédentes, elle entraîne, elle aussi, une perte inévitable. En effet, dans le cas des *Baruffe*, le rire de l'auditoire résulte en réalité de la vivacité du dialecte de Chioggia et de sa musicalité particulière : « Plus que l'intrigue, c'est la "langue" de Goldoni qui donne à cette comédie [...] toute sa saveur. »[107] soutient Stefano Palombari dans un article intitulé « *Baroufs*, une nouvelle version de *Barouf à Chioggia* de Goldoni » et paru en septembre 2011. C'est pourquoi, d'après nous, conserver en français tout le comique de la pièce est impossible. C'est également ce que pensent les auteurs du volume 58 de la revue *Les Langues Modernes* :

> [...] on [...] mesure la difficulté [de la traduction] quand on sait que Goldoni, écrivant pour le petit peuple vénitien, pouvait conserver à ses personnages le langage qui était le leur, ou tout au moins, sinon l'authentique parler de Chioggia, mettre dans leur bouche un dialecte vénitien émaillé de formes particulières à Chioggia. Une partie du comique de la pièce, [celle qui naît de la différence entre la prononciation de ce dernier et celle du dialecte de Venise], est donc irrémédiablement perdue pour nous dans la traduction.[108]

---

[104] « Le *skopos* comme stratégie de déblocage : dialecte et scotticité dans *Sunset Song* de Lewis Grassic Gibbon » in *Meta : journal des traducteurs/Meta : Translator's Journal* [en ligne], *op. cit.*, p. 510.
[105] *Ibid.*
[106] Propos de Jean-Paul Manganaro, transcrits in « Dramaturgie et traduction » in *Agôn* [en ligne], mis à jour le 18 octobre 2012. http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2163 (consulté le 14 janvier 2016)
[107] Palombari, Stefano. « *Baroufs*, une nouvelle version de *Barouf à Chioggia* de Goldoni », article publié en ligne le 7 septembre 2011. http://www.italieaparis.net/actualite/news/baroufs-11528/ (consulté le 14 janvier 2016)
[108] Association des professeurs de langues vivantes de l'enseignement public. *Les Langues Modernes*, 1964, vol. 58, n° 2 à 4, p. 139.

Notons que dans l'introduction à sa traduction des *Rusteghi*, Norbert Jonard, auteur et traducteur de Goldoni, évoque lui aussi « l'impossibilité de faire entendre le vénitien »[109]. « Le lecteur, a-t-il écrit, doit [...] être conscient que la musique de ce dialecte si particulier est perdue. »[110]

Au point suivant, nous montrerons que les comédies de Goldoni écrites entièrement en *lingua veneta* ne sont pas les seuls textes du dramaturge qui posent problème aux traducteurs vers le français. Nous verrons en effet que l'œuvre de ce dernier comprend également des pièces plurilingues, dont la traduction n'est pas aisée.

4.1.2.3 Plurilinguisme et traduction : les cas de *L'impresario delle Smirne* et du *Campiello*

Au XVIIIe siècle, la péninsule italique, nous l'avons vu, est profondément plurilingue. Venise l'est également. Goldoni, qui cherche à imiter la réalité de son temps, expose ce plurilinguisme dans certaines de ses comédies, en faisant se rencontrer des personnages provenant de villes, de régions, voire de pays différents. Le problème, pour les traducteurs, est qu'il y a « comme un vide dans le français, par rapport à l'existence des dialectes italiens et de la diglossie des récepteurs »[111] des pièces du dramaturge. Rendre en français la richesse linguistique de ces dernières est par conséquent « une entreprise ardue, puisque, en dépit de l'absence d'une tradition littéraire plurilingue qui soit comparable à l'Italie, il s'agi[t] quand même de donner à entendre cette spécificité »[112]. La question est de savoir comment penser le plurilinguisme dans une culture à tendance fondamentalement monolingue, comment ramener le multiple à l'un. Comme le souligne Ada Tosatti, « lorsqu'on traduit vers un idiome principal qu'on suppose être celui du lecteur, [l'idéal est en effet] de tout traduire. En même temps, de la sorte, on risque d'annuler une, sinon la principale spécificité du texte. »[113]

Dans une étude sur la traduction en français du plurilinguisme de la *Commedia* de Dante, Claudia Zudini se penche sur différentes versions françaises de l'œuvre (celles de

[109] Goldoni, Carlo. *La locandiera ; Les rustres.* Traduction, introduction, notes, bibliographie et chronologie par Norbert Jonard. Paris : Flammarion, 1996, p. 39.
[110] *Ibid.*
[111] Courriol, Florence. Traduire la variation langue-dialecte chez Laura Pariani : deux traductrices à l'épreuve. In : *La traduction de textes plurilingues italiens. S*ous la direction de : Lucrezia Chinellato, Emilio Sciarrino, Jean-Charles Vegliante. Paris : Éditions des archives contemporaines, 2015, p. 84.
[112] *Ibid.*
[113] Tosatti, Ada. Plurilinguisme et traduction, la poésie babélique d'Emilio Villa. In : *La traduction de textes plurilingues italiens, op. cit.,* p. 93-94.

Jacqueline Risset, Jean-Charles Vegliante et Marc Scialom) et, plus précisément, sur la traduction d'un lemme, l'adverbe de temps *issa*. Ce lemme est attribué par les anciens commentateurs de la *Commedia* à l'usage lucquois. Il « représente [donc] un écart par rapport à la base florentine du poème »[114] :

«*O frate,* ***issa*** *vegg'io*», *diss'elli,* «*il nodo* (*Pg.* XXIV, 55)

Zudini explique que plusieurs options s'offrent au traducteur de textes plurilingues contenant des régionalismes. Celui-ci peut tout d'abord choisir de « privilégie[r] [...] la clarté sémantique par rapport à la restitution éventuelle du plurilinguisme »[115]. C'est le choix qu'a fait Jacqueline Risset, qui a traduit *issa* par « à présent » :

« Ô frère, je vois **à présent** », dit-il, « le nœud

Selon nous, cette traduction n'est pas « fidèle ». L'écart présent dans le texte-source a en effet complètement disparu en français. Le traducteur peut aussi décider de prendre en compte l'écart plurilinguistique et le restituer par un écart de registre de langue. C'est l'option pour laquelle a opté Jean-Charles Vegliante, qui a traduit *issa* par la forme littéraire et obsolète « ore » :

« Ô frère, **ore** je vois, dit-il, le nœud qui

Enfin, le traducteur peut choisir d'« investir la dimension plurilinguistique du lemme »[116]. C'est ce qu'a fait Marc Scialom en traduisant *istra*, variante septentrionale synonymique de *issa* qui apparaît dans le chant XXVII de l'*Enfer*, « par un terme d'usage régional (notamment wallon et québécois) et littéraire, "asture", en italiques dans sa traduction à l'instar justement d'un mot étranger »[117] :

« Istra ten va, più non t'adizzo », (*If.* XXVII, 21)

et disais : « Va ! je te tiens quitte ***asteure*** ». (Traduction de M. Scialom)

Le problème de cette stratégie, nous l'avons dit dans le point précédent, est qu'elle engendre une incohérence avec l'environnement dans lequel évoluent les personnages.

[114] Zudini, Claudia. Traduire en français le plurilinguisme de la *Commedia*. In : *La traduction de textes plurilingues italiens, op. cit.*, p. 19.
[115] *Ibid.*
[116] *Ibid.*
[117] *Ibid.*

Bien qu'aucune des solutions ci-dessus ne soit pleinement satisfaisante, il est important, d'après nous, que les traducteurs des comédies de Goldoni rejettent la première option, qui entraînerait une perte trop importante, dont la conséquence principale serait la suppression de l'effet comique, produit principalement par les problèmes de communication que rencontrent les personnages du dramaturge, qui proviennent d'horizons différents. Observons en effet les répliques suivantes, tirées de *Una delle ultime sere di carnovale* (acte I, scène XV) :

> *ANZOLETTO Ghe dirò. Xe vero che ho una lettera de Moscovia, che là i me chiama a esercitarme int'el mio mestier. Xe vero che la proposizion me convien ; xe vero anca che l'ho accettada. Ma xe vero* ***altresì****...*
>
> *MARTA Belo quel «altresì» ; el scomenza a parlar forestier.*
>
> *ANZOLETTO Tutto quelo che la comanda. Parlerò venezian.*[118]

Dans les lignes ci-dessus, Anzoletto, un dessinateur appelé à l'étranger pour exercer ses talents, annonce son départ aux tisserands vénitiens à qui il fournit des modèles. Il emprunte à la langue italienne le mot *altresì*, lequel est synonyme de *inoltre*, de *anche*. Ce terme, recherché, n'est aujourd'hui presque plus utilisé ; il appartient au langage juridique. Cet emprunt vaut au jeune homme une sévère réprimande de la part de Marta, l'épouse d'un marchand de soie. Dans la pièce, Anzoletto est en effet le seul personnage qui parle le toscan ; Marta qualifie le mot *altresì* de *forestier*, c'est-à-dire d'« étranger ». À cet endroit, le traducteur doit donc impérativement rendre en français l'effet produit par l'emploi du terme *altresì* dans le texte-source. Ajoutons qu'un écart de registre de langue ne serait ici pas suffisant, puisque Marta se moque du recours à un mot « étranger ».

Après nous être penchée sur les différentes options qui s'offrent au traducteur de textes plurilingues, intéressons-nous à celle que recommande Sven Heed pour la traduction de *L'impresario delle Smirne* ainsi qu'à celle qu'a préférée Ginette Herry pour traduire *Il campiello*.[119]

Dans *Carlo Goldoni: tra libro e scena*, Sven Heed, professeur à l'Université de Stockholm et traducteur vers le suédois de *L'Impresario delle Smirne*, explique tout d'abord que la pièce repose sur les différents dialectes parlés par ses trois protagonistes : « le toscan

[118] Goldoni, Carlo. *Una delle ultime sere di carnovale.* A cura di Gilberto Pizzamiglio. Venise : Marsilio, 1993, p. 86.
[119] *L'impresario delle Smirne* et *Il campiello* sont deux comédies plurilingues de Goldoni.

pour Lucrezia, le vénitien pour Tonina et le bolonais pour Annina »[120]. Lucrezia montre par son langage une certaine arrogance ; elle veut imposer sa propre langue, qu'elle juge supérieure à celle des autres. Tonina, quant à elle, s'exprime « dans la langue même de Goldoni »[121], qui se caractérise par sa souplesse et sa tendresse. Enfin, Annina, avec son dialecte bolonais « parle une langue plus dure et plus lourde que les autres »[122]. Le traducteur raconte ensuite qu'il existe en Suède « une correspondance directe à ces dialectes italiens avec plus ou moins les mêmes caractéristiques, à savoir dans les dialectes des trois grandes villes suédoises : Stockholm, Göteborg et Malmö »[123] :

> Traditionnellement, le dialecte de Stockholm est ressenti chez les autres Suédois comme arrogant et les gens de Stockholm, en partie à cause de leur dialecte, comme atteints d'un complexe de supériorité notoire, tandis que le dialecte de Göteborg est connoté d'une manière très positive et l'homme de Götebog généralement considéré comme quelqu'un d'excessivement jovial et même avec un sens de l'humour très développé. Le dialecte de Malmö est vécu par la plupart des Suédois comme la marque d'une différence, dans la mesure où il dénote une origine presque étrangère, les provinces du sud de la Suède ayant été conquises relativement tard [...].[124]

Malgré cette correspondance, Heed estime qu'inscrire les dialectes dans la traduction n'est pas une bonne solution :

> [...] Florence n'est pas Stockholm, Venise n'est pas Göteborg et Bologne n'est certainement pas Malmö : changer les dialectes italiens en des dialectes suédois, qui n'ont pas du tout les mêmes explications ou motivations historiques et sociales, serait à mon avis une erreur. Ce serait réduire une histoire d'intérêt universel à une anecdote d'un intérêt finalement très limité.[125]

D'après lui, dans le cas de *L'impresario delle Smirne,* « on pourrait envisager une certaine caractérisation par le langage [...] au niveau de la distribution [...] ou au niveau du jeu, en tenant compte des idiolectes et des particularités de diction des comédiennes pressenties pour

[120] Heed, Sven. Quelques réflexions avant de traduire *L'impresario delle Smirne.* In : *Carlo Goldoni: tra libro e scena*. A cura di Carmelo Alberti e Ginette Herry. Venise : Il Cardo, 1996, p. 185.
[121] *Ibid.*
[122] *Ibid.*
[123] *Ibid.*
[124] *Ibid.*
[125] *Ibid.*

les trois rôles »[126]. Dans les paragraphes qui suivent, nous constaterons que Ginette Herry partage cet avis.

Dans une étude intitulée « Traduire Goldoni en français aujourd'hui », cette dernière évoque quant à elle le plurilinguisme du *Campiello*, qu'elle a traduit. Elle explique que la pièce contient des répliques dans deux langues différentes : « le vénitien des habitants [...] et l'italien du Chevalier et de l'oncle Fabrizio. »[127] La traductrice précise que ces deux langues se déploient toutefois en langages très différenciés. Le Chevalier, par exemple, « use alternativement d'un italien de pure communication et de l'italien cynique ou ampoulé des libertins qui se déguisent en chevaliers servants »[128]. Fabrizio, quant à lui, use d'un italien qui le rend « maladroit, démuni, impuissant et rageur »[129] et le condamne à l'isolement. « Ce sont ces décalages et cette solitude que Valeria Tasca et moi avons essayé de traiter en donnant au seul Fabrizio un langage soutenu. »[130] explique Herry, qui se demande cependant si l'écart de registre est suffisant. La difficulté principale, d'après elle, est de signaler, dans une langue commune à tous les personnages, que leur compréhension réciproque reste floue à cause des langues qu'ils emploient et non à cause de ce qu'ils disent. « La perte et les compromis sont inévitables. »[131] soutient-elle.

Herry explique ensuite comment elle et sa collaboratrice ont traduit les répliques de la jeune Gasparina. Cette dernière, enfant d'un métissage ethnique et social, ne s'identifie à aucune langue et parle le vénitien en prononçant les « s » et les « z » doux comme des « z » durs, ou *tz*. « Elle devrait donc dire en français "tz'atztzeoir" pour s'asseoir, la "rotze" pour la rose, [etc.] »[132] fait remarquer la spécialiste de Goldoni. Le problème est que dans la langue française, aucune consonne ne peut être traitée de la sorte. Les traductrices ont donc tenté de travailler « sur des voyelles "impures", (*oi* et *en*), et [se sont] résignées à suggérer seulement que la jeune fille prononce *wa* le son « oi » et *on* le son « an », parce qu'ainsi, elle pense parler bien et se distinguer de ses compagnes »[133]. Tout comme Heed, Herry estime en effet que « seule la comédienne peut compenser la perte en inventant une prononciation qui lui soit

[126] *Ibid.*
[127] « Traduire Goldoni en français aujourd'hui » in *Éducation et sociétés plurilingues* [en ligne], *op. cit.*, p. 59.
[128] *Ibid.*, p. 60.
[129] *Ibid.*
[130] *Ibid.*
[131] *Ibid.*, p. 61.
[132] *Ibid.*
[133] *Ibid.*

propre et qui sonne à la fois curieuse et familière. »[134] Ainsi, la plupart des traducteurs de Goldoni s'accordent à dire que la traduction des comédies de ce dernier écrites entièrement ou en partie en dialecte est une tâche particulièrement complexe, qui entraîne une perte inévitable.

Le Vénitien a également composé des œuvres en italien et en français. Aux points suivants, nous nous pencherons brièvement sur la langue qu'il emploie dans ces dernières. Précisons que nous ne parlerons des difficultés et des enjeux liés à la traduction des pièces italiennes du dramaturge (ou plutôt à celle de *La locandiera*) que dans le chapitre 5 de notre travail.

4.1.3 Pièces italiennes

Dans ce chapitre, nous avons montré que Goldoni, qui prône le réalisme au théâtre, refuse de faire parler à ses personnages le toscan littéraire (voir point 4.1.1.1 ci-dessus). L'italien utilisé par l'écrivain dans ses comédies est par conséquent particulier. Claudio Marazzini tente d'en faire la description dans *La lingua italiana* :

> *Mancando [...] un vero italiano della conversazione, quello perseguito da Goldoni finisce per essere una sorta di "fantasma scenico" che ha spesso la vivacità del parlato, mai si alimenta grazie all'uso scitto non letterario, accogliendo in copia larghissima venetismi, regionalismi lombardi e francesismi.*[135]

Dans l'œuvre du littérateur, les dialectes sont donc omniprésents, celui-ci ne visant jamais un italien théâtral pur. Sa langue manque peut-être d'élégance, mais elle est vivante, innovante, surtout en ce qui concerne la syntaxe, et va contre les tendances traditionnelles de la prose académique italienne. Comme l'explique et le démontre Marazzini, on trouve en effet dans les pièces italiennes du Vénitien un nombre important de parataxes (juxtapositions de deux propositions entre lesquelles le lien de dépendance n'est qu'implicite) ainsi que d'autres caractéristiques propres à la langue parlée, telles que les répétitions et les redondances pronominales :

> *In Goldoni domina una sintassi di tipo paratattico, giustappositivo, asindetico, in cui affiorano caratteri propri del parlato e del registro informale, rimasti sempre ai margini*

[134] *Ibid.*, p. 61-62.
[135] *La lingua italiana, op. cit.*, p. 183-184.

della norma grammaticale, come le ridondanze pronominali ("Corallina mia, a me mi volete bene ?", La Castalda, I, 7), o come la cosiddetta dislocazione a sinistra con anticipazione del pronome: "La ricchezza la sitmo e non la stimo" (ibidem).[136]

Avant de nous intéresser plus en détail aux particularités de la langue des textes italiens de Goldoni (ou plus spécifiquement à celles de la langue de *La locandiera*) et aux difficultés que peuvent rencontrer les traducteurs de ces derniers, penchons-nous sur les pièces françaises de l'homme de lettres ainsi que sur son style dans la langue de Molière.

4.1.4 Pièces françaises

Il faut savoir que, depuis le Moyen Âge, de nombreux auteurs et intellectuels italiens ont recours au français pour rédiger leurs écrits. Goldoni, qui, nous l'avons dit, voue une admiration sans limites à la langue et au théâtre français, et plus particulièrement à Molière — en 1751, il fait même représenter une pièce sur le père de la comédie française —, compose durant ses années parisiennes une pièce dans cet idiome. *Le bourru bienfaisant* est une réussite. Cependant, beaucoup sont d'avis que le dramaturge ne maîtrise alors pas suffisamment la langue française. Des imperfections peuvent par exemple être observées dans *Una delle ultime sere di carnovale*.

Cette comédie compte en effet parmi ses personnages une brodeuse d'origine française, qui se trouve à Venise pour des affaires et dont certaines des répliques sont écrites en français. Dans ces dernières, des fautes d'orthographe et d'accord ont été commises. Gilberto Pizzamiglio, professeur de littérature italienne et annotateur de certains ouvrages de Goldoni, les relève dans l'édition de 1993. Il fait par exemple remarquer que dans la scène VIII de l'acte III, le Vénitien a ajouté un « s » à la préposition « parmi ». Si cette faute ne trahit que l'ignorance du dramaturge, une autre témoigne d'un raisonnement boiteux. En effet, alors que dans la scène VII de l'acte II, l'écrivain a noté : « Ah fy, mademoiselle ! Me connoissez-vous bien ? Je suis **hônnete**[137] femme, et en outre... [...] »[138], dans la scène VII de l'acte III, il a écrit : « Ah ! l'**honnet** homme que vous êtes, monsieur Jamaria. »[139]. Goldoni a donc appliqué la règle générale selon laquelle on ajoute un « e » aux adjectifs masculins pour en obtenir le féminin. Pensant certainement qu' « honnête » est un adjectif féminin, il a suivi la logique de

[136] *Ibid.*, p. 184.
[137] L'accent est placé à différents endroits selon les éditions. Par ailleurs, il est parfois grave, parfois circonflexe.
[138] *Una delle ultime sere di carnovale, op. cit.*, p. 119.
[139] *Ibid.*, p. 132.

« grand/grande », « petit/petite », « marié/mariée », « original/originale », etc. et a supprimé le « e » final de l'adjectif lorsqu'il l'a placé devant le substantif masculin « homme ».

Ces erreurs, signalées par Pizzamiglio, montrent qu'en 1762 Goldoni ne maîtrise pas complètement le français. Ses compétences dans cette langue ne seront d'ailleurs jamais exceptionnelles. Relevons toutefois que ses qualités d'observateur acéré lui permettent quand même de produire et de faire représenter, en 1771, une œuvre (*Le bourru bienfaisant*) de suffisamment bonne qualité pour enthousiasmer la critique française et pour entrer dans la cour des grands, celle des écrivains dont les pièces sont jouées à la Comédie-Française. C'est pourquoi Marazzini reconnaît au dramaturge un certain mérite : « *Il suo francese è stato giudicato formalmente imperfetto (da punto di vista ortografico, ad esempio), ma assai vivace, ciò che non è poco per un autore trasferitosi oltralpe in età matura*. »[140]

4.2 Personnages goldoniens et variation diastratique

Jusqu'ici, nous nous sommes essentiellement attachée à montrer que Goldoni n'hésite pas à recourir à des langues et des dialectes différents, en fonction du public pour lequel il compose, des lieux d'action de ses pièces et de l'origine de ses personnages. Nous avons vu que le Vénitien a écrit des œuvres en dialecte vénitien, en italien et en français. Le dramaturge fait également parler à ces derniers un langage correspondant à leur situation sociale (âge, sexe, niveau d'études, profession, rang, etc.). Dans ce chapitre, nous nous garderons toutefois de fournir des exemples, lesquels apparaîtront dans le chapitre 5 de notre travail, qui traitera de *La locandiera*. Nous verrons en effet que, dans cette dernière, « *ogni figura ha la sua connotazione sociale* »[141].

Pour ce qui est des pièces vénitiennes de Goldoni, rappelons quand même que la culture (les rassemblements sur les places publiques lors d'évènements importants, les réunions dans les cafés, la passion du jeu, etc.) et la topographie (l'extrême proximité des maisons, l'étroitesse des rues, etc.) de la cité des Doges, qui obligent les habitants à se côtoyer, à se mélanger les uns aux autres, permettent à l'écrivain de se familiariser avec le langage des différentes couches sociales et de transcrire avec fidélité les propos des Vénitiens. Dans ses premières comédies, par exemple, « les expressions du riche bourgeois Pantalon ne sont pas

[140] *La lingua italiana op. cit.*, p. 183.
[141] *Goldoni e il teatro del secondo Settecento, op. cit.*, p. 38.

les mêmes que celles des gens du peuple, des artisans ou des petits commerçants »[142]. Selon Huguette Hatem, le traducteur « se doit [donc] de rechercher des inflexions ou des niveaux de langue qui puissent suggérer, du moins en partie, toutes les nuances que Goldoni arrive à transfuser à travers son langage »[143].

4.3 Conclusion : « une » langue théâtrale ?

Dans ce chapitre, nous avons démontré que Goldoni attribue à ses personnages un langage correspondant à leur origine géographique.[144] Nous avons constaté que le dramaturge a écrit des pièces en dialecte vénitien (dont la traduction est une tâche complexe, qui entraîne une perte inévitable) en italien et en français, qui diffèrent énormément les unes des autres. Par conséquent, il est légitime de se demander s'il est possible de parler au singulier de la « langue théâtrale » de Goldoni. C'est d'ailleurs la question qu'a posée la traductrice Ginette Herry au metteur en scène italien Luca Ronconi lors d'une interview. Voici la réponse donnée par ce dernier :

> La langue théâtrale de Goldoni dans *La locandiera,* sa langue théâtrale dans *La serva amorosa,* son dialecte de théâtre dans *La Jeune Fille honnête,* celui du *Campiello,* des *Cancans des femmes,* de *Barouf à Chioggia*... sont des langues de Goldoni et chacune une langue différente. Dire *la* langue de Goldoni, c'est faire une généralisation sans intérêt, selon moi. [...] Les pièces de Goldoni ont peut-être toutes un certain « style » qui fait qu'on y reconnaît sa patte, mais on ne peut pas dire qu'elles aient *une* langue : les raisons qu'ont les personnages de parler et la façon dont ils parlent sont différentes de pièce en pièce. [...] si tu lis *La locandiera,* tu vois immédiatement que ses personnages, quand ils parlent, obéissent à de tout autres lois que ceux de *La serva amorosa,* ou, disons, du *Bourru bienfaisant* [...]. [145]

Ainsi, l'on peut dire que l'œuvre du Vénitien se compose d'écrits dont le style sobre et précis est presque l'unique point commun. Chacune des comédies du dramaturge possède en effet ses propres particularités, lesquelles constituent parfois, nous l'avons vu, des obstacles

[142] Hatem, Huguette. « Le renouveau scénique et éditorial de Goldoni à partir des années cinquante » in *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française, op. cit.,* p. 49.
[143] *Ibid.,* p. 50.
[144] Dans le chapitre suivant, nous montrerons que le personnage goldonien s'exprime également dans un langage correspondant au statut social qui lui a été attribué.
[145] Herry, Ginette. « Luca Ronconi. Entretiens avec Ginette Herry, José Guinot et Sandro D'Amico » in *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française, op. cit.,* p. 65.

pour le traducteur. Le chapitre 5 de notre travail sera consacré à celles de la langue de *La locandiera*, l'une des comédies italiennes de l'écrivain les plus connues.

5. *La locandiera*

Dans le chapitre précédent, nous nous sommes penchée sur les textes dialectaux et plurilingues de Goldoni. Dans ce chapitre, nous nous concentrerons sur *La locandiera*. Nous parlerons, dans un premier temps, des caractéristiques générales de la pièce ainsi que du contexte dans lequel elle a été écrite. Dans un deuxième temps, nous en rédigerons un résumé et ferons une brève description de ses personnages. Enfin, nous nous intéresserons aux particularités de la langue de l'œuvre ainsi qu'aux difficultés et aux enjeux liés à la traduction de cette dernière.

5.1 Contexte et caractéristiques générales

Vraisemblablement écrite entre octobre et décembre 1752, et représentée pour la première fois au *Teatro Sant'Angelo* de Venise en janvier 1753, *La locandiera* est une des comédies de Goldoni les plus connues. « Le succès de cette pièce fut si brillant qu'on la mit au pair, et au-dessus même, de tout ce que j'avais fait dans ce genre, où l'artifice supplée à l'intérêt. »[146] raconte en outre le dramaturge dans ses *Mémoires*. « On m'a flatté peut-être en Italie, poursuit-il, mais on m'a fait croire que je n'avais rien fait de plus naturel et de mieux conduit, et qu'on trouvait l'action parfaitement soutenue et complète. »[147] Selon Norbert Jonard, l'homme de lettres est en partie redevable de la réussite de ses pièces (celles jouées au *Teatro Sant'Angelo*, auquel il est lié par contrat jusqu'en février 1753) à deux actrices, Teodora Medebach et Maddalena Raffi : « C'est en s'inspirant des qualités de cette dernière qu'il composa *La Castalda* (1751), *Le donne gelose* (1752), *La serva amorosa* (1752) et, finalement, *La locandiera* [...]. »[148] précise le traducteur. Sara Mamone, professeure d'Histoire du théâtre et du spectacle à l'Université de Florence, nous rappelle en effet que la dramaturgie goldonienne « *nasce dall'attore come persona e come oggetto di creazione, non come semplice interprete* »[149].

La locandiera se compose de trois actes et de plus de 60 scènes. Goldoni y « a substitué aux personnages typés de la *commedia dell'arte* des individualités humaines, nettement

[146] *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre, op. cit.,* p. 340.
[147] *Ibid.*
[148] *La locandiera ; Les rustres, op. cit.*, p. 12.
[149] Goldoni, Carlo. *La locandiera.* A cura di Sara Mamone e Teresa Megale. Venise : Marsilio, 2007, p. 35.

situées dans la société [italienne du XVIIIe siècle] (le noble décavé, le nouveau riche, le fils de famille, la jeune fille [...] prisonnière de son travail, le domestique opportuniste...) »[150]. Cependant, comme l'observe Sergio Torresani dans *Invito alla lettura di Carlo Goldoni* :

> *[...] se guardiamo la commedia in filigrana, è certo che dietro ai personaggi c'è l'ombra ancora dei vecchi modelli. Mirandolina è costruita sull'esempio della servetta briosa e maliziosa [...]; Maurizio [sic] occupa lo spazio dello zanni (nella prima versione, recitata nel 1753, si chiamava ancora Brighella e parlava in veneziano); il Marchese di Forlipopoli nasce dal Capitano [...]. Il conte d'Albafiorita e il cavalier di Ripafratta continuano (ma, ripeto, soltanto in filigrana) il ruolo del primo e del secondo innamorato.*[151]

Le *teatro comico* du dramaturge se démarque toutefois de la *commedia dell'arte* par le respect, plutôt rigoureux, de la règle de l'unité de lieu, inspirée du théâtre antique. En effet, alors que la comédie improvisée « promèn[e] ses personnages [...] de pays en pays dans des mondes illusoires »[152], la réforme goldonienne « se présente comme la victoire du réel sur l'imaginaire, la recherche d'un espace concret où puissent vraiment s'établir des relations interpersonnelles entre les personnages »[153] : « L'action de mes comédies, précise le Vénitien dans ses *Mémoires*, se pass[e] toujours dans la même ville ; les personnages n'en sort[ent] point ; ils parcour[ent], il est vrai, différents endroits, mais toujours dans l'enceinte des mêmes murs [...]. »[154] Dans l'introduction à sa traduction, Norbert Jonard explique qu'il existe, dans le théâtre de Goldoni, un certain nombre de lieux topiques, parmi lesquels figurent la place publique, le café, la maison des villes ou la maison des champs et la *locanda*, qui sert de décor aux scènes de *La locandiera*. La *locanda*, terme dont nous verrons plus loin que la transposition dans une autre langue entraîne certaines difficultés, est le lieu de rencontre par excellence. « C'est un condensé du monde, où il y a autant de chambres que d'occasions d'ouvrir l'imaginaire. »[155] soutient Marc Paquien, metteur en scène français, familier du grand répertoire dramatique.

Quant à la règle de l'unité de temps, Goldoni l'applique scrupuleusement, « même s'il doit, pour ce faire, accumuler en vingt-quatre heures un nombre d'évènements parfois

---

[150] Goldoni, Carlo. *La locandiera : comédie en trois actes.* Adaptation de Bernard Liègme. Lausanne : La Cité, 1964, p. 23.
[151] Torresani, Sergio. *Invito alla lettura di Carlo Goldoni.* Milan : Mursia, 1990, p. 117.
[152] *La locandiera ; Les rustres, op. cit.,* p. 16.
[153] *Ibid.*
[154] *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre, op. cit.,* p. 305.
[155] Propos de Marc Paquien, recueillis par Olivier Celik in « L'auberge, un condensé du monde » in Boumendil, Anne-Claire, Celik, Olivier [dir.]. *Une pièce, un dossier, une actualité.* Paris : L'avant-scène théâtre, 2013, n° 1344 : *La Locandiera.* Carlo Goldoni. Mise en scène de Marc Paquien, p. 95.

invraisemblables »[156]. Il reconnaît lui-même, dans la préface de sa comédie : « *Pare impossibile, che in poche ore un uomo possa innamorarsi a tal segno; un uomo, aggiungasi, disprezzator delle donne, che mai ha seco loro trattato [...]. Io medesimo diffidava quasi a principio di vederlo innamorato ragionevolmente sul fine della commedia [...].* »[157] Le dramaturge explique avoir réussi malgré tout à montrer son personnage vaincu à la fin du deuxième acte.

Ainsi, en résumé, l'action de *La locandiera* se déroule dans une *locanda fiorentina* et en un jour. Au point suivant, nous verrons que tous les évènements de la pièce sont également liés et nécessaires (règle de l'unité d'action).

5.2 Résumé

Mirandolina est la jeune propriétaire d'une *locanda* dont elle a hérité de son père, qui est mort quelques mois plus tôt après lui avoir fait promettre d'épouser au plus vite leur fidèle valet *Fabrizio*. Aidée de ce dernier, elle y accueille des voyageurs « en quête d'oisiveté et de petites aventures »[158], et mène son commerce avec une énergie peu commune. Toutefois, l'idée du mariage ne la séduit pas. Éprise de liberté, elle « croit [la] connaître [...] en évoluant avec aisance au milieu de sa riche clientèle, tirant ici et là quelques petits profits sous forme de cadeaux, quitte à devoir en échange distribuer sourires et compliments »[159].

La jeune femme gagne le cœur de tous ceux qui logent chez elle. Cependant, le chevalier de Ripafratta, riche et noble Siennois qui se prétend ennemi des femmes, est le seul qui l'intéresse. En effet, son indifférence insultante irrite *Mirandolina* au plus haut point. C'est pourquoi celle-ci décide de tout entreprendre pour séduire le misogyne, le soumettre et l'humilier. Dans un premier temps, elle le flatte, en faisant semblant d'approuver ses mœurs et son mépris pour l'autre sexe. Par ce procédé habile, mais déloyal, elle obtient son estime : le chevalier l'admire, la pense digne de confiance et apprécie même sa compagnie. La *locandiera* en profite et redouble d'attention pour lui. Le Siennois finit par tomber amoureux. De plus en plus épris, il décide de fuir et demande sa note à *Mirandolina*, qui la lui apporte en séchant des larmes de crocodile. Ces dernières ont raison de lui : alors qu'il croit la jeune

[156] *La locandiera ; Les rustres, op. cit.*, p. 15.
[157] *La locandiera, op. cit.*, p. 124.
[158] *La locandiera : comédie en trois actes, op. cit.*, p. 12.
[159] *Ibid.*, p. 13.

femme évanouie, il lui avoue son amour et devient l'objet des moqueries de ses rivaux, qui ont entendu sa déclaration.

Après un bref sentiment de triomphe, la *locandiera* « décide d'abattre son jeu »[160]. Alors qu'elle repasse son linge, le chevalier « essaie de retrouver le ton de complicité amoureuse auquel était arrivée son hôtesse, qui semble avoir désormais totalement changé d'idée »[161]. La jeune femme accepte en effet de façon dédaigneuse le flacon d'eau de mélisse qu'il lui offre pour lutter contre ses évanouissements. En outre, elle laisse entendre que c'est son domestique *Fabrizio* qu'elle souhaite épouser. Toutefois, sa satisfaction est de courte durée : lorsqu'elle révèle sa ruse, le chevalier entre dans une colère tellement violente, qu'elle se retrouve dépassée par la passion qu'elle a fait naître.

Selon Norbert Jonard, *La locandiera* s'achève donc sur une double défaite : celle du chevalier misogyne, « emporté par une passion qu'il ne maîtrise plus pour une femme qui le rejette »[162], et celle de *Mirandolina*, « incapable, elle aussi, de faire face toute seule aux entraînements irraisonnés d'un homme qui lui a révélé le monde obscur des sentiments sincères dont l'expression paroxystique la laisse totalement désarmée »[163]. Rappelons que la comédie, selon Goldoni, doit servir non seulement à divertir, mais aussi à instruire le public. C'est pourquoi « *il commediografo assegna a [Mirandolina] il compito di sostenere una lezione sull'innamoramento, una dimostrazione sul rispetto che si deve alla passione d'amore, a discapito di chi si dichiari un irriducibile spregiatore delle donne* »[164]. À ses yeux, « le spectacle d'une séduisante [*locandiera*] jouant de son charme et de sa ruse pour vaincre l'aversion d'un de ses clients misogynes constitue [en effet] "une école qui enseigne à fuir les périls, pour ne pas succomber aux chutes" »[165]. Le Vénitien considère d'ailleurs *La locandiera* comme « *la più morale, la più utile, la più istruttiva* »[166] de ses œuvres.

Au point suivant, nous nous pencherons sur les traits dominants des différents personnages et constaterons que l'intrigue, que nous venons de conter, n'est en réalité que « le résultat naturel des différents caractères »[167].

---

[160] *Carlo Goldoni ou l'honnête aventurier, op. cit.,* p. 172.
[161] *Ibid.*
[162] *La locandiera ; Les rustres, op. cit.,* p. 34.
[163] *Ibid.*
[164] Alberti, Carmelo. *Goldoni.* Rome : Salerno, 2004, p. 154-155.
[165] *Carlo Goldoni ou l'honnête aventurier, op. cit.,* p. 170.
[166] *La locandiera, op. cit.,* p. 123.
[167] *Sur Goldoni, op. cit.,* p. 97.

5.3 Personnages

Réduits à neuf, les personnages de *La locandiera* constituent un ensemble surprenant. Dans la *locanda*, à part *Mirandolina*, on trouve en effet trois hommes, trois hôtes : le marquis de Forlipopoli, « authentique, mais pauvre comme Job »[168], le comte d'Albafiorita, richissime, mais devenu noble grâce à son argent, et le chevalier de Ripafratta. Ces deux derniers ainsi que la *locandiera* ont chacun un domestique. Enfin, deux comédiennes, *Ortensia* et *Deianira*, font leur apparition vers la fin du premier acte.

5.3.1 *Il marchese di Forlipopoli* et *il conte d'Albafiorita*

Le marquis de Forlipopoli est un noble d'antique lignée romagnole orgueilleux qui a perdu toute la fortune de ses ancêtres. Quasi nécessiteux, il ne lui reste que son titre. Pour lui, le nom a toutefois une valeur inestimable. Épris de *Mirandolina*, il lui offre sa protection, qui, comme le souligne Norbert Jonard, « ne peut être effective, [puisqu'elle] ne repose sur aucune base économique »[169]. Habité du sentiment de sa supériorité, celle que son titre est censé lui donner, le marquis est un personnage comique, car « ses actes ne sont jamais à la mesures de ses paroles »[170]. Selon Bernard Liègme, dramaturge et traducteur suisse, il représente les nobles ruinés de l'Italie du XVIIIe siècle, condamnés à mener une vie de parasite, qui « s'accrochent à leur titre de noblesse et accentuent leur mépris de tout ce qui n'a pas un arbre généalogique riche et fortement enraciné dans le passé »[171]. Ses tics verbaux — le marquis répète, par exemple, la phrase suivante : « *Son chi sono.* » — révèlent d'ailleurs son « incapacité à se définir autrement qu'en affirmant son essence aristocratique »[172].

Le comte d'Albafiorita, originaire de Naples, est quant à lui la représentation des citoyens « habiles au commerce et aux intrigues financières, [qui] ont réussi à se constituer des fortunes appréciables et s'offrent le luxe supplémentaire de titres nobiliaires payés un bon prix »[173]. Sa vulgarité le rend ridicule et antipathique. Pour lui, tout est monnayable, à commencer par l'amour de *Mirandolina*, qu'il tente d'acheter avec des cadeaux.

---

[168] *Carlo Goldoni ou l'honnête aventurier, op. cit.,* p. 171.
[169] *La locandiera ; Les rustres, op. cit.,* p. 21.
[170] *Ibid.*
[171] *La locandiera : comédie en trois actes, op. cit.,* p. 12.
[172] *La locandiera ; Les rustres, op. cit.,* p. 22.
[173] *La locandiera : comédie en trois actes, op. cit.,* p. 12.

Contrairement au marquis de Forlipopoli, il ne considère son titre que comme une parure qui témoigne de sa richesse acquise.

Comme le soutient Mario Baratto dans *Sur Goldoni*, les personnages du marquis et du compte sont nécessaires l'un à l'autre. « Ils ne [vivent] qu'à travers leur continuelle opposition »[174], laquelle témoigne, selon Norbert Jonard, de l'existence d'une crise des valeurs au sein de l'aristocratie italienne de l'époque.

5.3.2 *Il cavaliere di Ripafratta*

À l'inverse du marquis de Forlipopoli et du comte d'Albafiorita, le chevalier de Ripafratta déteste les femmes. Il introduit donc, dès le début de la pièce, « une note dissonante dans le concert de compliments qui couvre [la *locandiera*] »[175]. Bien qu'il souhaite conserver la supériorité et les privilèges de sa classe, qu'il a intégrés, le Siennois, trop attaché à sa liberté, ne prévoit pas de les transmettre et apparaît ainsi « comme le dernier rejeton d'une caste condamnée »[176].

L'un des plus gros défauts du personnage est la présomption. En effet, ce dernier s'obstine à se croire viril et conscient, et se prétend trop malin pour se laisser séduire par son hôtesse. Il se caractérise également par sa naïveté extrême en matière de psychologie féminine ainsi que par son inexpérience. Comme l'avance Gérard Luciani dans *Carlo Goldoni ou l'honnête aventurier*, il ne connaît pas son adversaire. Nous ignorons son âge, mais sa crédulité pourrait suggérer qu'il est très jeune. Le troisième acte montre que le misogyne, qui présente une forte incohérence, est en outre sujet à des accès de colère froide, qui atteignent la violence furieuse lorsqu'il comprend que *Mirandolina* s'est jouée de lui.

5.3.3 *Mirandolina*

Contrairement à ses hôtes, qui sont issus de la noblesse, *Mirandolina* appartient à la petite bourgeoisie. Orpheline, elle est à la tête d'une entreprise florissante et semble avoir reçu

[174] *Sur Goldoni, op. cit.*, p. 97.
[175] *Ibid.*
[176] Herry, Ginette. « Les écrans de *La Locandiera* » in *Une pièce, un dossier, une actualité, op. cit.*, p. 107.

une formation professionnelle qui lui permet non seulement « d'assurer les tâches matérielles [...], mais aussi de tenir les comptes »[177].

« Si le chevalier est un homme sans femme, [la *locandiera*], de son côté, est une femme sans homme »[178] affirme Norbert Jonard. Il est vrai que la propriétaire tient à sa liberté et à son indépendance. Toutefois, et bien qu'aucun de ses prétendants ne l'intéresse, elle adore être « servie, courtisée, adorée »[179]. Sa principale caractéristique est d'être adroite et rusée. Ginette Herry constate en effet :

> Avec le misogyne, [*Mirandolina*] se déclare ennemie des femmes et des hommes qui se laissent séduire. Avec l'aristocrate qui l'a renvoyée à son statut de servante, elle confirme qu'elle n'est qu'une professionnelle attentive à bien servir ses clients « pour mieux les conserver ». Au célibataire qui refuse de se marier, elle confie qu'elle aussi, parce qu'elle « apprécie sa liberté ». Au jeune homme qui craint les séductrices, elle révèle que les hôtelières ont bien « autre chose en tête ».[180]

En abondant dans le sens du chevalier, la protagoniste « le surprend, l'intrigue et [...] le désarme, l'obligeant à baisser sa garde »[181]. Si sa supériorité intellectuelle est évidente, son âge reste indéterminé. Nous savons seulement qu'elle n'est « plus une enfant »[182].

5.3.4 *Ortensia* et *Deianira*

Ortensia et *Deianira* sont deux comédiennes qui décident d'attendre dans la *locanda* de *Mirandolina* « sous leurs nobles noms de comédie et dans leurs nobles costumes de scènes leurs compagnons masculins »[183]. Les deux aventurières, habituées à jouer les marquises, « croient pouvoir recréer dans la vie l'illusion théâtrale »[184] et tentent de se faire passer pour de grandes dames. Toutefois, elles ne réussissent pas longtemps à tenir leur rôle. En effet, la propriétaire des lieux, qui, nous venons de le voir, maîtrise parfaitement l'art de feindre, les démasque rapidement. Ainsi, les professionnelles de la comédie sont, paradoxalement, celles qui simulent le moins bien. Elles appartiennent au vieux théâtre non réformé.

---

[177] *Carlo Goldoni ou l'honnête aventurier, op. cit.,* p. 165.
[178] *La locandiera ; Les rustres, op. cit.,* p. 30.
[179] *Ibid.,* p. 59.
[180] Herry, Ginette. « Les écrans de *La Locandiera* » in *Une pièce, un dossier, une actualité, op. cit.,* p. 106.
[181] *La locandiera ; Les rustres, op. cit.,* p. 31.
[182] *Ibid.,* p. 68.
[183] Herry, Ginette. « Les écrans de *La Locandiera* » in *Une pièce, un dossier, une actualité, op. cit.,* p. 101.
[184] *La locandiera ; Les rustres, op. cit.,* p. 33.

Norbert Jonard et Gérard Luciani, traducteurs de Goldoni, soutiennent que la présence d'*Ortensia* et de *Deianira* dans la pièce ne s'explique que par l'obligation pour le Vénitien de faire jouer, hormis Maddalena Raffi, au moins deux autres actrices de la troupe de Medebach. Notons quand même que le jeu médiocre des deux personnages, qui s'oppose à celui de *Mirandolina*, rend le talent de cette dernière encore plus remarquable.

5.3.5 *Fabrizio* et les autres domestiques

Fabrizio est le domestique de *Mirandolina*. De souche modeste, il souhaite épouser cette dernière et gravir l'échelle sociale. Bien qu'il soit exclu du jeu de la *locandiera*, sa présence est importante : selon Norbert Jonard, il « apparaît comme une espèce de catalyseur qui déclenche les réactions du marquis, du comte et du chevalier »[185]. À la fin de la pièce, sa patience est récompensée, puisque *Mirandolina* accepte de devenir sa femme. Relevons que sa simplicité est mise en avant par le jeu des deux comédiennes, dont le personnage ne se méfie pas.

Le domestique du chevalier de Ripafratta, quant à lui, accompagne son maître à la *locanda* pour l'y servir à table. Il commente, en même temps, la transformation psychologique de ce dernier.

Enfin, la présence du serviteur du comte d'Albafiorita sert à accentuer le contraste entre la vie luxueuse menée par le Napolitain et l'indigence dans laquelle est tombé le marquis, seul noble de la pièce à ne pouvoir se payer les services d'un valet.

5.4 Particularités de la pièce et difficultés et enjeux liés à sa traduction

Aux points 5.2 et 5.3 ci-dessus, nous avons résumé *La locandiera* et présenté ses personnages. Les paragraphes qui suivent seront quant à eux consacrés aux particularités de la langue de cette dernière. Dans un premier temps, nous nous appliquerons à montrer que *Mirandolina*, *Fabrizio*, le chevalier de Ripafratta, *Ortensia* et *Deianira* s'expriment dans un langage qui respecte leur rang social/profession. Nous verrons également que la langue de la

[185] *Ibid.*, p. 34.

comédie de Goldoni est en réalité une langue « artificielle », créée par celui-ci pour être compris de tous. Dans un second temps, nous parlerons de la vitesse de jeu et des nombreuses répétitions qui rythment le texte. Nous constaterons ensuite que ce dernier contient des mots propres à la culture italienne du XVIIIe siècle ainsi que de multiples interjections. Enfin, nous verrons que le traducteur d'aujourd'hui, placé devant la pièce plus de deux siècles après sa création, est soumis à une double exigence : être fidèle à l'auteur et répondre aux attentes du public-cible.

5.4.1 Variation diastratique et plurilinguisme

Dans le chapitre précédent, nous avons affirmé, sans toutefois recourir à des exemples pour étayer nos propos, que Goldoni attribue à ses personnages un langage correspondant à leur groupe social. Ceux de *La locandiera*, nous venons de le voir, proviennent de couches de la population italienne des années 1750 très diverses. En effet, il existe, dans la pièce, une hiérarchie non seulement entre les maîtres et les serviteurs, mais aussi entre les maîtres eux-mêmes, « dont l'être est conditionné par leur avoir »[186]. Il est temps à présent de montrer que le dramaturge, qui, rappelons-le, « refus[e] de céder aux prestiges de l'imagination [et] impos[e] à l'art du théâtre réformé les limites requises par son inscription [...] dans la réalité »[187], utilise une langue qui respecte ce cloisonnement social.

Tout d'abord, on remarque que *Mirandolina*, qui est issue de la petite bourgeoisie, ainsi que *Fabrizio* et les domestiques du chevalier et du comte ont « la "culture" qui suffit à [leur] métier »[188] et qu'ils s'expriment très simplement. La plupart de leurs répliques sont courtes et se répètent. Il semble presque que leur vocabulaire se limite aux mots dont ils ont besoin pour exercer leur profession, laquelle exige, qui plus est, discrétion et humilité. Les termes que les serviteurs utilisent le plus souvent sont les suivants : *illustrissimo*, *subito*, *padrona*, *vostra signoria illustrissima*, *signore*, *signora padrona*, *signori miei*, *padroni*, etc. Notons aussi qu'ils emploient un langage concret, un langage de l'action. *Servire*, *mettere* et *portare* sont par exemple des verbes auxquels ils ont maintes fois recours. Le chevalier, quant à lui, appartient à la noblesse. Il se caractérise par l'emploi d'un langage presque littéraire et par « des excès verbaux, [...] des mystifications provisoires qui vont de la colère bouffonne

[186] *La locandiera ; Les rustres, op. cit.*, p. 17.
[187] Herry, Ginette. « Les écrans de *La Locandiera* » in *Une pièce, un dossier, une actualité, op. cit.*, p. 107.
[188] *Sur Goldoni, op. cit.*, p. 91.

[(p. ex. "*Giuro al cielo, se viene colui gli spacco la testa*."[189])] à la supplication mélodramatique [(p. ex. "*Amore, compassione, pietà*."[190])] »[191]. Enfin, les comédiennes apportent dans la *locanda* un langage professionnel, le jargon de leur métier. Les deux aventurières, nous l'avons dit, appartiennent au théâtre italien non réformé, dont les personnages recourent à un langage qui manque de naturel, à des tirades passe-partout, des phrases apprises par cœur. Dans la scène XXI du premier acte, *Mirandolina* reconnaît d'ailleurs une de ces phrases :

> *DEIANIRA Potrò ben chiamarmi felice, se avrò l'alto onore di essere annoverata nel ruolo delle sue umilissime serve.*
>
> *MIRANDOLINA (Ha detto un concetto da commedia). (ad Ortensia)*[192]

L'on observe que la réplique de *Deianira* est d'un style précieux, presque pompeux, et qu'elle contient des superlatifs et des hyperboles, tels que *umilissime* et *alto onore*. Il est impératif, selon nous, que le traducteur restitue ces éléments, afin de rendre la différence entre le langage alambiqué des deux actrices, qui ne savent pas jouer, et celui plus réaliste de *Mirandolina*, qui sait feindre.

Dans le chapitre précédent, nous avons également démontré que Goldoni se sert, dans certaines de ses pièces, d'un italien particulier, « *che ha spesso la vivacità del parlato, ma si alimenta grazie all'uso scitto non letterario, accogliendo in copia larghissima venetismi, regionalismi lombardi e francesismi* »[193]. C'est justement à cette langue « artificielle » que le traducteur de *La locandiera*, dont les scènes se déroulent à Florence, a affaire. En effet, l'emploi du toscan pur, rappelons-le, n'est pas une option pour le dramaturge, dont « l'ambition [est] d'atteindre une espèce de koinè accessible au plus grand nombre »[194]. En réalité, dans la pièce, seuls *Mirandolina* et *Fabrizio* s'expriment en « italien ». Les répliques du valet de chambre ont même d'abord été écrites en dialecte vénitien. « *[...] l'ho fatto allora per comodo del personaggio, solito a favellar da Brighella* »[195] explique Goldoni dans l'introduction à son œuvre. Le domestique « conserve [d'ailleurs] quelques traces du dialecte

[189] *La locandiera, op. cit.*, p. 204.
[190] *Ibid.*, p. 205.
[191] *Sur Goldoni, op. cit.*, p. 104.
[192] *La locandiera, op. cit.*, p. 157.
[193] *La lingua italiana, op. cit.*, p. 183-184.
[194] *La locandiera ; Les rustres, op. cit.*, p. 37.
[195] Goldoni, Carlo. *La locandiera.* Traduit de l'italien, préfacé et annoté par Gérard Luciani. Paris : Gallimard, coll. Folio bilingue, 1991, p. 26.

de la Sérénissime »[196]. Le marquis de Forlipopoli, émilien, et le comte d'Albafiorita, napolitain, « s'expriment [quant à eux] en un parler qui rappelle le lombard »[197]. Ainsi, pour une fois, les personnages du littérateur ont recours à un langage qui ne respecte pas leur origine géographique. Toutefois, Goldoni ne peut alors faire parler au comte le dialecte napolitain, puisque ses pièces sont destinées à être jouées dans les régions du nord de l'Italie, dont les habitants ne comprennent pas les dialectes du Sud.

Dans sa note à la traduction, Norbert Jonard indique que le plurilinguisme de la comédie aboutit à la création d'une langue théâtrale « sans équivalent dans la tradition littéraire ou orale »[198]. Il estime, à juste titre, que le traducteur ne peut par conséquent que trahir un texte aussi complexe, « contraint qu'il est non seulement de supprimer les barbarismes et les fantaisies syntaxiques, mais [aussi] d'être accessible au lecteur moderne »[199]. Ainsi, tout comme la traduction des comédies vénitiennes du dramaturge, celle de *La locandiera* entraîne une perte inévitable.

Au point suivant, nous nous intéresserons au rythme du texte, lequel est fondamental pour la mise en scène de l'œuvre, et verrons que traduire la vitesse de jeu est une tâche complexe.

5.4.2 Rythme

La locandiera se caractérise en effet par « sa vitalité, sa nervosité et sa rapidité »[200]. Les répliques et les scènes, plutôt courtes, s'y enchaînent par exemple à une allure soutenue. Dans un article intitulé « Traduire la vitesse », Jean-Paul Manganaro affirme :

> C'est dire si les répliques flambent dans ce texte, avec une rapidité qui ne cherche jamais la réflexion ni la stase, mais plutôt le feu de la répartie [...], qu'il s'agisse des différents types d'hommes ou de femmes dans la pièce. Cela fuse dans tous les sens : c'est le jeu des vitesses de Mirandolina qui est mis en scène, sa promptitude dans les réparties qui en organisent et règlent la véhémence, cette fausse absence de méditation [...], par laquelle elle

[196] *La locandiera ; Les rustres, op. cit.,* p. 38.
[197] *Ibid.,* p. 37.
[198] *Ibid.,* p. 38.
[199] *Ibid.*
[200] Celik, Olivier. « Inépuisable *Locandiera* » in *Une pièce, un dossier, une actualité, op. cit.,* p. 3.

étonne et devance l'ensemble de ses partenaires par ses manières de mener l'auberge et la scène.[201]

Selon lui, c'est cette vitesse « constamment aux aguets, prête à bondir et à rebondir »[202], qu'il faut traduire, « exactement comme des duels au fleuret moucheté, où l'on tourne en rond, l'un contre l'autre, à l'infini, jusqu'au renversement final »[203]. Traduire la rapidité, oui mais comment ? À cette question, Jacqueline Risset, critique littéraire, traductrice et spécialiste de Dante que nous avons déjà mentionnée, répond[204] : « D'abord, être littéral, le plus littéral possible, et dans tous les sens — mais ceci tout en décidant de ne jamais renoncer à être absolument moderne. »[205] Bien que le choix littéral ne soit pas toujours le meilleur, il est vrai que pour conserver le rythme d'une pièce de théâtre, la longueur des phrases ainsi que les répétitions, par exemple, doivent être reproduites.

En effet, ce sont notamment les répétitions, figures de construction qui engendrent alternance et périodicité et sur lesquelles nous reviendrons dans la partie analytique de notre travail, qui produisent le rythme. D'ailleurs, on en observe une multitude dans *La locandiera* (plus particulièrement dans les scènes entre le comte et le marquis) : « *MARCHESE* ***Io sono il*** *marchese di Forlipopoli. / CONTE* ***Ed io sono il*** *conte d'Albafiorita.* » (anaphore, acte I, scène I) ; « *CONTE Io* ***no****, e voi* ***sì****. / MARCHESE Io* ***sì****, e voi* ***no****. [...]* » (chiasme, acte I, scène I), etc. Leur objet peut être un élément de son (p. ex. « *MARCHESE Sì,* ***c****onte !* ***C****ontea* ***c****omprata. / CONTE Io ho* ***c****omprata la* ***c****ontea,* ***q****uando voi avete venduto il mar****ch****esato.* » [allitération en [k], acte I, scène I]), un mot, un syntagme (p. ex. « *CONTE [...]* ***Perché credete, ch'io sia*** *in Firenze?* ***Perché credete, ch'io sia*** *in questa locanda?* » [acte I, scène I] ; « *MARCHESE [...]* ***Mirandolina ha bisogno*** *delle mia protezione. / CONTE* ***Mirandolina ha bisogno*** *di denari, e non di protezione.* » [acte I, scène I]), une phrase (p. ex. « *Son chi sono.* »), une réplique, un groupe de répliques, etc. Notons cependant que « la répétition à elle

[201] Manganaro, Jean-Paul. « Traduire la vitesse » in *Une pièce, un dossier, une actualité, op. cit.*, p. 99.
[202] *Ibid.*
[203] *Ibid.*
[204] Soulignons que Jacqueline Risset parle ici de la *Divine Comédie* de Dante et non de la *Locandiera* de Goldoni.
[205] Risset, Jacqueline. « Traduire Dante » [en ligne]. In : Dante. *La Divine Comédie. L'Enfer.* Texte original, trad. de Jacqueline Risset. Paris : Flammarion, 1995, p. 17-24. Aix Marseille Université. http://gsite.univ-provence.fr/gsite/Local/dema/dir/docs_sem_E_F/ParcoursTraduction/Histoire_Traduction/RissetTraduireDante.pdf (consulté le 14 janvier 2016)

seule n'est pas le rythme, [qui] est assuré par la succession et la perception et [...] est uni au nombre et au tempo[206] »[207].

Selon nous, c'est avant tout le but, la fonction de la traduction qui détermine l'importance du respect du rythme. Au théâtre, par exemple, celui-ci doit être une priorité, puisqu'un rythme soutenu permet de retenir l'attention du spectateur, de l'empêcher de sombrer dans l'ennui. Jean-Paul Manganaro, dont la traduction a été réalisée, nous le verrons plus loin, pour être mise en scène par Marc Paquien, insiste — logiquement — sur ce point. À l'inverse, Norbert Jonard et Gérard Luciani, qui n'ont pas traduit pour la scène, n'évoquent pas dans leur introduction les difficultés liées à la traduction de la vitesse de jeu. Lorsque le texte-cible n'est destiné qu'à être lu, il arrive donc que l'observation du rythme passe au second plan.

Au point suivant, nous constaterons que *La locandiera* contient un certain nombre de mots propres à la culture italienne du XVIIIe siècle. Nous les définirons et indiquerons quels problèmes pose aux traducteurs leur présence dans le texte de Goldoni.

5.4.3 Mots propres à la culture italienne du XVIIIe siècle

5.4.3.1 Indications matérielles (monnaies, prix, etc.)

À défaut d'attirer l'attention sur le problème du rythme, Gérard Luciani aborde la question de la traduction des indications matérielles (monnaies, prix, etc.). Il souligne la difficulté de donner au lecteur contemporain le correspondant précis des prix évoqués par Goldoni tout au long de la pièce et formulés en *zecchini*, en *scudi*, en *paoli* et en *doppie*.

En effet, *Lo Zingarelli 2010* donne à ces termes les définitions suivantes :

> ***zecchino*** *s. m. • Ducato d'oro veneziano, coniato a Venezia nel XVI sec.*
>
> ***scudo*** *s. m.* ***1*** *Moneta d'oro o d'argento di vario valore con lo scudo del principe o dello Stato emittente raffigurato su una delle facce.* ***2*** *(econ.)* ***S. europeo,*** *ecu.*

[206] Dans sa thèse, Florence Zhang explique que, d'après Larthomas, le nombre traite essentiellement de la longueur des différents membres de phrases et des effets que produit leur juxtaposition, et que le tempo désigne la plus ou moins grande rapidité à laquelle une scène doit être jouée.
[207] Zhang, Florence. *Traduire le théâtre : application de la théorie interprétative à la traduction en chinois d'œuvres dramatiques françaises* [en ligne], Université de la Sorbonne nouvelle – Paris 3, 2006, p. 40. https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00669138 (consulté le 14 janvier 2016)

> ***paolo*** *s. m.* ***1*** *Moneta d'argento coniata da papa Paolo III (1468-1549°, in sostituzione del giulio | Nell'Ottocento, moneta d'argento dello Stato pontificio del valore di 10 baiocchi.* ***2*** *(al pl.) †Denari.*
>
> ***doppia*** *s. f. Moneta d'oro del valore di due ducati coniata in vari Stati italiani a partire dalla seconda metà del XV sec.*[208]

Ainsi, le traducteur a affaire à d'anciennes monnaies italiennes, dont les lecteurs pour lesquels il traduit ne connaissent probablement pas la valeur. Par conséquent, sa tâche est de faire en sorte que ces derniers puissent comprendre de quelles quantités d'argent il est question. En effet, bien que les termes *zecchino*, *scudo*, *paolo* et *doppia* aient des équivalents en langue française — l'on sait que le premier se traduit généralement par « sequin », que le deuxième était l'équivalent italien de l'écu français et que, selon le *Dictionnaire de numismatique et de sigillographie religieuses* de 1852, les deux derniers pouvaient aussi être appelés respectivement « paul » et « double » —, ces derniers ne renvoient à aucune réalité connue du public-cible d'aujourd'hui. Dans la troisième partie de notre travail, nous observerons et commenterons les traductions des différents traducteurs et dirons quelle est, d'après nous, la solution la plus judicieuse.

Mais parlons à présent du titre de l'œuvre, lequel contient lui aussi un terme difficile à traduire, le terme *locandiera*.

5.4.3.2 *Locanda, locandiera*

Le titre de l'œuvre de Goldoni affiche comme protagoniste un personnage alors exceptionnel au théâtre : celui d'une femme qui exerce un métier. Nous allons voir que lui trouver une traduction satisfaisante « relève de la gageure »[209]. Goldoni, qui s'efforce toujours, dans ses *Mémoires*, de trouver un équivalent français aux titres de ses comédies, est le premier à souligner la difficulté de cette tâche. Il explique en effet au sujet du terme *locandiera* :

> Ce mot vient de *locanda*, qui signifie, en italien, la même chose qu'« hôtel garni » en français. Il n'y a pas de mot propre, dans la langue française, pour indiquer l'homme ou la

[208] Zingarelli, Nicola. *Lo Zingarelli 2010*. Bologne : Zanichelli, 2010.
[209] Dancourt, Daniel. *Goldoni, op. cit.*, p. 91.

> femme qui tiennent un hôtel garni. Si l'on voulait traduire cette pièce en français, il faudrait chercher le titre dans le caractère, et ce serait, sans doute, *La femme adroite*.[210]

Toutefois, comme le fait remarquer Norbert Jonard, « personne ne s'est risqué à suivre cette suggestion qui [fait] disparaître la profession de la protagoniste sans rendre compte entièrement de son "caractère" »[211]. D'ailleurs, lorsqu'il a voulu adapter, en 1764, sa comédie pour le Théâtre italien de Paris, le Vénitien a lui-même finalement préféré à *La femme adroite* le titre *Camille aubergiste*. Pourtant, nous allons voir que le terme « aubergiste » n'est pas l'équivalent français exact de *locandiera* : « [Il] n'a pas la même connotation »[212] avance le traducteur.

Le dictionnaire en ligne *Treccani* donne en effet au terme *locanda* la définition suivante :

> **locanda** *s. f. [dal lat. locanda, femm. di locandus, gerundivo di locare «affittare»]. – Osteria, trattoria modesta con alloggio annesso [...]; fam.: casa che sembra una l., dove c'è sempre gente che va e viene o in cui ciascuno fa il proprio comodo. Nei secoli passati, ebbe sign. più nobile, corrispondente all'odierno albergo, e indicò anche, spec. nel Settecento, alberghi di lusso. [...]*[213]

Le sens de ce dernier a donc évolué avec le temps. Si aujourd'hui *locanda* peut se traduire par « auberge » (terme français qui qualifie, selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « un petit hôtel à la campagne, dans les petites villes ou les faubourgs, où les voyageurs peuvent se loger et se restaurer »[214]), il désignait, au XVIIIe siècle, une demeure confortable, suffisamment vaste pour accueillir des clients, lesquels pouvaient non seulement y dormir, mais aussi s'y restaurer, une maison spacieuse disposant de toutes les commodités. Quant à la locution « hôtel garni », proposée comme traduction par Goldoni, elle est désuète et ne doit par conséquent être employée dans les pièces de ce dernier. Dans la troisième partie de notre travail, il s'agira d'observer comment les différents traducteurs ont traduit non seulement le titre de la comédie, mais aussi les termes *locanda* et *locandiera* lorsque ces derniers sont prononcés par les personnages.

---

[210] *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre, op. cit.,* p. 339.
[211] *La locandiera ; Les rustres, op. cit.*, p. 38.
[212] *Ibid.*, p. 39.
[213] Treccani : http://www.treccani.it/vocabolario/locanda/ (consulté le 14 janvier 2016)
[214] CNRTL : http://www.cnrtl.fr/definition/auberge (consulté le 14 janvier 2016)

Au point suivant, nous verrons que *La locandiera* contient également un nombre impressionnant d'interjections et expliquerons pourquoi leur présence dans un texte peut faire de la traduction de celui-ci une tâche difficile.

5.4.4 Interjections

Une interjection est une unité figée, un « mot invariable, autonome, inséré dans le discours pour exprimer, d'une manière vive, une émotion, un sentiment, une sensation, un ordre, un appel [ou] pour décrire un bruit »[215]. Selon le CNRTL, les interjections peuvent être : des cris ou des onomatopées (« Ah ! », « Oh ! », « Aïe ! », « Chut ! », « Ouf ! », « Zut ! », « Crac ! », « Boum ! », « Paf ! », etc.) ; des substantifs accompagnés ou non d'un déterminant, d'une préposition (« Attention ! » « Ciel ! », « Minute ! », « Mon Dieu ! », « La barbe ! », « À la bonne heure ! », etc.) ; des adjectifs, parfois accompagnés d'un adverbe (« Bon ! », « Tout doux ! », etc.) ; des adverbes ou locutions adverbiales ; des verbes, surtout à l'impératif (« Allons ! », « Gare ! », « Tiens ! », « Voyons ! », etc.) ; des phrases. Elles sont généralement suivies d'un point d'exclamation à l'écrit et portent un accent d'intensité dans le discours oral.

La locandiera, nous l'avons dit, regorge d'interjections (*Oh*, *Orsù*, *Eh*, *Ehi*, *Ah*, etc.). La difficulté première liée à leur traduction est que leurs équivalents diffèrent selon le contexte. Par ailleurs, ils ne leur ressemblent souvent pas. En effet, même les onomatopées, qui entretiennent un certain rapport d'analogie avec le bruit qu'elles décrivent, n'échappent pas à une part d'arbitraire, puisque chaque langue restitue les sons avec le système phonologique qui lui est propre. L'exemple le plus donné est celui du chant du coq, imité par l'onomatopée « Cocorico !» en français, *Chicchirichi !* en italien, *Kikeriki !* en allemand, *Cock-a-doodle-doo !* en anglais et *Quiquiriquí !* en espagnol.

Ainsi, l'on peut dire que les interjections sont des éléments vraiment spécifiques de la langue. « Faire appel à une traduction littérale pour leur passage d'une langue à une autre peut engendrer de graves erreurs pragmatiques »[216] soutient Georgiana Burbea dans *L'unité en sciences du langage*. Afin de les rendre d'une manière exacte, le traducteur doit éviter de

[215] CNRTL : http://www.cnrtl.fr/lexicographie/interjection (consulté le 14 janvier 2016)
[216] Burbea, Georgiana. Interjection et traduction : jeux et enjeux. In : *L'unité en sciences du langage.* Sous la direction de Salah Mejri, Inès Sfar et Marc Van Campenhoudt. [Montréal (Québec)] : Éditions des archives contemporaines, 2014, p. 413.

« coller au texte » : c'est en examinant les sentiments qu'elles expriment qu'il sera le plus à même de remplir sa mission. Dans la troisième partie de notre travail, nous donnerons, dans un premier temps, les différentes interjections présentes dans *La locandiera*. Dans un deuxième temps, nous examinerons les traductions choisies pour chacune d'entre elles. Enfin, et uniquement si cela nous semble nécessaire ou utile, nous proposerons d'autres équivalents possibles.

La locandiera, nous l'avons dit, a été composée au XVIIIe siècle. Les goûts des spectateurs ainsi que les préférences et les façons de faire des metteurs en scène ont depuis évolué. C'est pourquoi le traducteur d'aujourd'hui doit, tout en restant fidèle à l'auteur qu'il traduit, adapter son texte au public-cible, une mission particulièrement délicate. Au point suivant nous nous intéresserons notamment à la traduction des apartés.

5.4.5 Fidélité au texte-source et adaptation au public-cible

Placé devant la pièce plus de deux siècles après sa création, le traducteur du XXIe siècle doit en effet répondre à une double exigence : être fidèle au texte original, à l'auteur, que ce dernier s'exprime sur la scène avec sa propre voix, et répondre aux attentes du public-cible, que celui-ci comprenne clairement ce que racontent les personnages. Dans le cas de *La locandiera*, le plus important, selon nous, est qu'il s'impose d'écrire dans une langue naturelle (non littéraire), qui se parle aisément à la scène et qui soit différente dans le choix des expressions et des tournures selon la condition sociale des protagonistes. Par ailleurs, cette langue doit être immédiatement perceptible par le public auquel s'adresse la traduction ; « des expressions désuètes ou tombées dans l'oubli [pourraient] faire croire à un langage recherché, précieux, faux et [masqueraient] [...] la vraie nature des personnages »[217]. Notons qu'une traduction à la fidélité excessive peut mettre le public en grande difficulté face aux questions soulevées par l'œuvre originale. C'est pourquoi certains traducteurs choisissent de s'éloigner du texte-source et procèdent à des modifications parfois très importantes.

Dans les paragraphes qui suivent, nous nous intéresserons à la traduction des noms propres ainsi qu'à celle des apartés, qui, dans certaines traductions françaises de la pièce, telles que celle de Bernard Liègme, qui soutient que ces derniers empêchent le jeu de suivre

[217] *La locandiera : comédie en trois actes, op. cit.,* p. 23.

son mouvement, ont été supprimés « toutes les fois que cela ne gênait en rien la compréhension du spectacle »[218].

5.4.5.1 Noms propres

L'une des premières questions que doit se poser un traducteur de pièces de théâtre est celle de traduire ou non les noms propres. Dans *La locandiera*, on constate que c'est surtout sur les sept noms suivants que celui-ci doit se pencher : *Mirandolina*, *Fabrizio*, *Ortensia*, *Deianira*, *Ripafratta*, *Forlipopoli* et *Albafiorita*. Deux options sont envisageables : le traducteur peut soit conserver ces derniers tels qu'ils apparaissent dans le texte original, c'est-à-dire en italien, soit décider de les franciser. L'important est qu'il se montre cohérent, en adoptant pour chacun d'eux le même procédé.

La première option, qui est celle de conserver les noms propres en italien, donne aux scènes un plus grand réalisme : elle rappelle aux lecteurs/spectateurs non seulement le lieu de l'action (Florence), mais aussi l'origine (italienne) des personnages. Nous verrons toutefois que la plupart des traducteurs vers le français ont préféré la seconde option, qui signale une volonté d'appropriation, un désir de conférer au lexique un caractère de familiarité.

Notons que le procédé de francisation orthographique des prénoms féminins et masculins italiens est assez simple. En effet, alors que ces derniers se terminent généralement par les lettres « a » et « o », les prénoms français finissent habituellement en « e ». Pour franciser les noms des personnages des pièces de Goldoni, les traducteurs n'ont donc souvent qu'à modifier leur lettre finale (« Anne » est par exemple l'équivalent français de *Anna*, « Rose » celui de *Rosa*, « Léandre » celui de *Leandro*, etc.). Selon nous, il convient de franciser les noms propres dans le cas où le texte-cible est destiné à être joué au théâtre. En effet, cette transformation rend leur prononciation moins difficile.

Les noms de villes (*Ripafratta*, *Albafiorita* et *Forlipopoli*) n'ont quant à eux pas subi de changements dans les différentes traductions françaises que nous avons choisi d'analyser. Il est vrai qu'en général seules les grandes villes ou les villes les plus connues possèdent un équivalent dans les autres langues. Selon Norbert Jonard, *Forlipopoli* vient de *Forlimpopoli*, une petite ville d'Émilie-Romagne qui se situe près de Forlì et « dont Goldoni, qui s'y est

[218] *Ibid.*, p. 30.

rendu en 1743, s'est certainement souvenu »[219]. Le traducteur précise également qu'aucune ville d'Italie ne porte le nom d'*Albafiorita*. Gérard Luciani, quant à lui, indique à ses lecteurs qu'il existe dans la région de Pise un village du nom de *Ripafratta*.

Penchons-nous à présent sur les monologues et les apartés de la pièce, dont la traduction soulève également quelques questions.

5.4.5.2 Monologues et apartés

Au théâtre, un monologue est un discours qu'un personnage seul en scène se tient à lui-même et qui apparaît souvent lorsque ce dernier est en proie à un trouble violent, à un bouleversement terrible. Le monologue peut remplir trois fonctions : celle de délibération, (« Face à un dilemme, le personnage prend le temps d'envisager les solutions possibles, leurs avantages et leurs inconvénients, manifeste son désarroi au moment de décider, prend au contraire une décision ou encore essaie de revenir sur une décision antérieure au monologue. »[220]) ; celle d'introspection, (« Il s'agit de monologues plus lyriques au cours desquels le personnage manifeste une émotion en général violente, sans avoir à décider ; ces monologues sont souvent moins construits [...] et montrent le désordre de la pensée [de ce dernier] [...]. »[221] ; celle dramaturgique (« De la décision finale du monologue dépend parfois la suite de l'action de la pièce. Plus que le désordre intérieur du personnage, il doit souligner alors l'importance de sa décision dans le déroulement général de la pièce. »[222]). L'aparté, quant à lui, est une « convention théâtrale par laquelle un acteur qui feint de se parler à soi-même éclaire le public sur ses réactions, ses intentions ou ses sentiments, les autres acteurs présents sur scène étant censés ne pas l'entendre »[223]. Les apartés sont souvent signalés par la didascalie *à part*.

La locandiera se compose d'un grand nombre d'apartés et de monologues. Dans ces derniers, *Mirandolina* « fait [par exemple] le point sur sa stratégie et se conquiert l'admiration technique du public et son adhésion à ce qu'elle dit »[224]. « [La protagoniste] élit chacun des

---

[219] *La locandiera ; Les rustres, op. cit.*, p. 48.
[220] Briswalter, Yaël. « Monologue dans le théâtre classique » [en ligne]. Site de l'académie de Grenoble. http://www.ac-grenoble.fr/disciplines/lettres/podcast/logotype/glossaire/Monologue%20dans%20le%20th.htm (consulté le 14 janvier 2016)
[221] *Ibid.*
[222] *Ibid.*
[223] CNRTL : http://www.cnrtl.fr/definition/apart%C3%A9 (consulté le 14 janvier 2016)
[224] Herry, Ginette. « Les écrans de *La Locandiera* » in *Une pièce, un dossier, une actualité, op. cit.*, p. 103.

spectateurs comme témoin de l'offense subie et des étapes d'une vengeance devenue celle de toutes les femmes. Le public est son partenaire, pour ne pas dire son complice : l'esprit et le charme de la belle parleuse doit lui faire partager ses raisons »[225] soutient en effet Ginette Herry. Bernard Liègme, quant à lui, s'exprime sur les apartés, et plus précisément sur une difficulté liée aux années qui séparent la création de l'œuvre de Goldoni de la réalisation de sa traduction. Il explique :

> Cette difficulté provient d'une dramaturgie qui n'est plus en usage aujourd'hui et fait constamment appel aux apartés, ces petites réflexions qu'on se fait à soi-même ou qu'on échange avec un complice sans que les autres personnages ne les entendent. Il s'agissait alors d'une convention admise par le public. Aujourd'hui, si on veut jouer avec naturel, ces apartés paraissent invraisemblables. Alors que faire ? Posons-nous d'abord la question de savoir quelle était leur utilité. Plutôt qu'une convention comique, ce devait être une méthode explicative : il s'agissait d'informer le public pour qu'il comprenne bien où en était le personnage, ce qu'il pensait, ce qu'il allait faire, comment il réagissait à tel ou tel évènement. Cela devait être d'autant plus nécessaire qu'au temps de Goldoni le jeu des comédiens était lui aussi conventionnel. En revanche, les comédiens d'aujourd'hui sont formés à un jeu naturel et par conséquent ils peuvent indiquer plus clairement les choses.[226]

Le traducteur suisse confie avoir donc supprimé certains apartés, que la dramaturgie moderne « interdit » et qui, selon lui, freinent en outre le rythme de la pièce. Nous verrons plus loin qu'il n'est pas le seul traducteur de *La locandiera* à avoir été dérangé par ces derniers. Il explique toutefois n'avoir pas touché aux monologues : « [...] les comédiens ne les jouent pas véritablement : dans la plupart des cas ils "sortent" de l'action pour parler au public. »[227]

Au point suivant, nous donnerons l'avis de Goldoni sur la traduction et, plus précisément, sur celle de ses propres pièces. Nous présenterons ensuite les différentes théories et méthodologies de la traduction théâtrale.

---

[225] *Ibid.*
[226] *La locandiera : comédie en trois actes, op. cit.,* p. 29-30.
[227] *Ibid.,* p. 30.

5.5 Traductions françaises

5.5.1 Avis de Goldoni sur la traduction

Bien que notre travail n'ait pas pour objet de faire connaître ce que Goldoni pensait de la traduction, il nous semble intéressant d'écrire quelques lignes au sujet de l'avis que le dramaturge formule dans ses ouvrages sur cet exercice, auquel il s'est livré à plusieurs reprises.

Dans ses *Mémoires*, le Vénitien explique tout d'abord à ses lecteurs que « les traductions n'ont jamais été de [s]on goût et [que] le travail [lui] para[ît] [...] dégoûtant sans l'agrément de l'imagination »[228]. Selon lui, « il ne faut pas traduire, il faut créer, il faut imaginer, il faut inventer »[229]. Pourtant, le littérateur a pratiqué la traduction. En effet, à la fin des années 1760, alors qu'il se trouve à Paris et qu'il aspire à écrire « quelque chose en français »[230], Goldoni tente de transposer dans la langue de Molière quelques scènes issues de ses pièces vénitiennes. Mais l'ennui finit par le gagner et il met fin à son entreprise. Précisons que bien que la France soit un pays unilingue, l'autotraduction y est, au XVIIIe siècle, un phénomène relativement courant. En 1789, l'écrivain reprend ses activités de traducteur et offre à ses lecteurs une version italienne de son *Bourru bienfaisant*. Laurence Boudart fait remarquer dans une étude intitulée « Goldoni traducteur de lui-même » : « [Dans *Le bourru bienfaisant/Il burbero di buon cuore* (2003)], Paola Luciani[231] en parle comme étant une "traduction grise"[232] où l'auteur se perd en inutiles et maladroits rallongements des dialogues »[233]. Dans un article intitulé « Goldoni et le dragon » et paru en 1993 dans le troisième numéro du volume 67 de la *Revue de littérature comparée*, Gabriella Bosco[234] détaille quant à elle « certains des calques (lexicaux et syntaxiques) qui entachent une traduction qu'elle estime "truffée de gallicismes"»[235].

---

[228] *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre, op. cit.,* p. 446.
[229] *Ibid.*, p. 449.
[230] *Ibid.*, p. 446.
[231] Paola Luciani est une auteure italienne. Elle est également enseignante à l'Université de Florence.
[232] Paola Luciani parle en effet de la « *grigia traduzione* » de la pièce, publiée par Goldoni en 1789.
[233] Boudart, Laurence. « Goldoni traducteur de lui-même » in *Çédille. Revista de estudios franceses* [en ligne], 2008, n° 4, p. 49. https://cedille.webs.ull.es/cuatro/boudart.pdf (consulté le 14 janvier 2016)
[234] Gabriella Bosco est une auteure et traductrice italienne. Elle est également enseignante à l'Université de Turin.
[235] *Ibid.*

Le dramaturge reconnaît avoir senti « la peine du travail et la difficulté de réussir »[236]. Il en vient même à douter de la réelle convenance de la traduction théâtrale, car « il y a [d'après lui] des phrases, [...] des mots de convention qui perdent tout leur sel dans la traduction »[237]. Il utilise l'exemple suivant pour illustrer ses propos :

> Voyez, [...] dans la scène XVII du deuxième acte, le mot de « jeune homme », prononcé par Angélique : il n'y a pas dans la langue italienne le mot équivalent. *Il giovine* est trop bas, trop au-dessous de l'état d'Angélique. *Il giovinetto* serait trop coquet pour une fille honnête et timide ; il faudrait pour le traduire employer une périphrase ; la périphrase donnerait trop de clarté au sens suspendu, et gâterait la scène.[238]

L'opinion très tranchée qu'a l'écrivain sur la traduction le pousse à dissuader les traducteurs de s'intéresser à ses pièces, lesquelles sont « remplies des différents patois d'Italie, qui [selon lui] rend[ent] la traduction de [s]on Théâtre presque impossible pour un étranger »[239]. Dans la troisième partie de ses *Mémoires*, le Vénitien révèle en effet :

> Plusieurs personnes étaient venues me demander mon aveu pour traduire mes comédies sous mes yeux, d'après mes avis, et avec la condition de partager le profit. Depuis mon arrivée en France jusqu'à présent il ne s'est pas passé une seule année sans qu'un ou deux ou plusieurs traducteurs ne soient venus me faire la même proposition. [...] Je tâchai de les dégoûter tous également d'une entreprise dont ils ne connaissaient pas les difficultés.[240]

Ainsi, l'auteur de *La locandiera* est lui aussi d'avis que la traduction de ses œuvres entraîne une perte inévitable. Il raconte au sujet d'un traducteur de son *Servitore di due padroni* : « [Le] jeune homme, qui connaissait suffisamment la langue italienne, avait rendu le texte avec exactitude ; mais point de chaleur, point de *vis comica* et les plaisanteries italiennes devenaient des platitudes en français. »[241]

Bien que dans ses *Mémoires* le dramaturge se positionne plutôt contre la traduction, nous savons qu'il préférait au mot à mot une traduction adaptée au public-cible. En effet, il y explique au sujet d'un traducteur de sa *Donna di garbo* : « [...] j'aurais mieux aimé qu'il se donnât plus de liberté dans sa traduction pour la rendre plus lisible et plus supportable en français, mais, ayant rendu le texte mot pour mot, il est tombé dans l'inconvénient d'une

---

[236] *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre, op. cit.,* p. 473.
[237] *Ibid.*
[238] *Ibid.*
[239] *Ibid.*, p. 394.
[240] *Ibid.*, p. 446-447.
[241] *Ibid.*, p. 447.

diction triviale et insipide. »[242] « Il faut rapprocher les phrases et le style du goût de la nation pour laquelle on veut traduire. »[243] insiste-t-il.

Avant de présenter brièvement les traducteurs dont nous allons analyser les textes dans la troisième partie de notre travail, nous aimerions nous pencher sur les théories et méthodologies de la traduction théâtrale, pour comprendre notamment pourquoi les traductions d'une même pièce sont parfois extrêmement différentes les unes des autres.

5.5.2 Traduction théâtrale : les différentes théories

Les premiers intérêts théoriques pour la traduction théâtrale se manifestent au cours des années 1960. Dans un article intitulé « Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique », Fabio Regattin, spécialiste en traductologie et attaché d'enseignement à l'Université de Bologne, expose, en suivant l'ordre chronologique de leur apparition, les différentes théories relatives à cette activité. Cet écrit, qui date de 2004, n'est pas des plus récents, mais il rend pleinement compte de l'évolution de la pensée dans ce domaine. Son auteur y explique tout d'abord que la réflexion critique n'a pas touché tous les types de traduction de la même manière et que les ouvrages qui traitent de la matière qui nous intéresse sont peu nombreux : « Beaucoup d'encre a été versée sur la traduction littéraire ou poétique, alors que la traduction pour la scène est restée dans l'ombre. »[244] Il y constate également que « la majorité des études disponibles se limitent [...] à suggérer aux traducteurs des stratégies plus ou moins spécifiques, qui se résument à certaines orientations en fonction du rapport texte/représentation »[245]. Les différentes approches peuvent selon lui être classées en « quatre catégories [...] basées sur la distinction entre *performance text* et *dramatic text*, [qu'il appelle plus loin respectivement "texte spectaculaire" et "texte dramatique"][246], telle qu'elle a été présentée par Keir Elam »[247] dans *The Semiotics of Theatre and Drama* (1980) : les théories littéraires, les théories basées sur le texte dramatique, les théories basées sur le texte spectaculaire et les théories « néolittéraires ».

---

[242] *Ibid.*, p. 449.
[243] *Ibid.*
[244] Regattin, Fabio. « Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique » in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales* [en ligne], 2004, n° 36, p. 156. http://id.erudit.org/iderudit/041584ar (consulté le 14 janvier 2016)
[245] *Ibid.*, p. 157.
[246] L'auteur indique que le « texte dramatique » est le texte écrit et que le « texte spectaculaire » est la réalisation sur scène du texte dramatique. Le « texte théâtral », que l'on trouve plus loin dans l'article, est, quant à lui, la somme du texte dramatique et du texte spectaculaire.
[247] *Ibid.*

5.5.2.1 Les théories littéraires

La première catégorie, celle des théories littéraires, regroupe les études qui assimilent le texte de théâtre à un texte littéraire. Les partisans de cette conception accordent, de manière plus ou moins explicite, « la primauté au texte écrit par rapport à la [représentation] »[248]. C'était le cas, par exemple, d'Antoine Vitez, grand metteur en scène et traducteur français du XXe siècle, qui soutenait que la différence entre la traduction de romans, celle de poèmes et celle de pièces de théâtre n'est pas théorique, mais plutôt d'usage, et que la nature de l'acte de traduire est toujours la même. « Une grande traduction, affirmait-il, parce qu'elle est une œuvre littéraire véritable, contient déjà sa mise en scène »[249].

Terje Sinding, traducteur norvégien installé en France depuis de nombreuses années, adopte, quant à lui, une position plus nuancée. Pourtant, Fabio Regattin le range dans la même catégorie que son collègue français décédé. En effet, bien que le Norvégien prenne « en considération la mise en scène à venir, en insistant sur l'attention que le traducteur doit accorder au rythme, à la respiration [et] à la caractérisation des personnages, [...] on ne saurait parler, [selon lui], d'une spécificité absolue du texte théâtral, dont l'oralité serait reproduite par et dans l'écriture »[250] et correspondrait à celle que l'on trouve dans les parties dialoguées d'un roman.

Ainsi, les défenseurs des théories littéraires sont d'avis que le texte théâtral ne possède pas de caractéristiques spécifiques et qu'aucune analyse dramaturgique de l'original ne doit être prévue par le traducteur.

5.5.2.2 Les théories basées sur le texte dramatique

À l'inverse, les partisans des théories basées sur le texte dramatique considèrent le texte théâtral « comme une entité spécifique, qui n'a pas d'équivalent exact dans la littérature »[251]. En outre, d'après eux, « le rapport dialectique que celui-ci entretient avec l'écriture dramatique et la mise en scène [...] influe forcément sur la méthodologie traductive »[252]. Notons que selon cette approche l'aspect « problématique » n'est que la traduction des

---

[248] *Ibid.*, p. 158.
[249] Vitez, Antoine. « Le devoir de traduire » in *Théâtre/Public*, 1982, n° 44, p.6-9. Extrait reproduit in *ibid.*
[250] *Ibid.*, p. 159.
[251] *Ibid.*
[252] *Ibid.*

répliques, puisque, comme le souligne Laurie Anderson, « *la didascalia in genere è semplicemente descrittiva-prescrittiva [e] non presenta particolari problemi per il traduttore* »[253].

Dans son article, Fabio Regattin aborde deux points importants. Tout d'abord, celui du discours théâtral, qui, « se réalisant dans le *hic et nunc* de la représentation, doit être compris immédiatement par le spectateur »[254]. « Plusieurs chercheurs [soulignent] ainsi l'importance de la restitution des valeurs culturelles d'un texte pour en faciliter la compréhension »[255] explique l'auteur avant de citer Georges Mounin en exemple, lequel affirme : « *Tradurre un'opera teatrale vuol dire vincere tutte le resistenze sorde, inconfessate che una cultura oppone alla penetrazione di un'altra cultura [...]*. »[256] Cette opinion est partagée par Guillermo Pisano, qui a dit : « Pour un théâtre truffé de références [...] très locales [...] et dont le comique dépend beaucoup de la réception du public, [la] réflexion sur le contexte de réception est très importante. »[257] ainsi que par Robert Dengler Gassin, qui justifie, pour certains genres théâtraux, l'adaptation ou la transposition de l'action dans le pays où la pièce est présentée.

Regattin évoque également le problème du texte, qui doit être « jouable », qui doit « se rapproche[r] d'une "parole prononcée" crédible »[258] et dont la diction doit être facile. Selon Michèle Laliberté, traductrice et enseignante canadienne, il faut « traduire [...] à voix haute, afin de respecter le rythme et de rendre l'expression de l'affect plausible »[259]. D'autres traducteurs conseillent, par exemple, de faire attention à un excès de consonnes sifflantes (« s », « z », etc.).

Ainsi, cette approche donne à la traduction théâtrale un statut spécifique, lequel reste toutefois étroitement lié au texte écrit. D'après elle, cette dernière doit s'accompagner d'un travail sur la parole « présupposant une attention spéciale à l'oralité et à la mise en scène

---

[253] Anderson, Laurie. « Pragmatica e traduzione teatrale » in *Lingua e letteratura*, 1984, n° 2, p. 224-235. Extrait reproduit in *ibid.*, p. 160.
[254] *Ibid.*
[255] *Ibid.*
[256] Mounin, Georges. *Teoria e storia della traduzione.* Turin : Einaudi, 1965. Extrait reproduit in *ibid.*
[257] Propos de Pisani, Guillermo transcrits in « Dramaturgie et traduction » in *Agôn* [en ligne], mis à jour le 18 octobre 2012. http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2163 (consulté le 14 janvier 2016)
[258] « Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique » in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales* [en ligne], *op. cit.*, p. 161.
[259] Laliberté, Michèle. « La problématique de la traduction théâtrale et de l'adaptation au Québec » in *Meta*, 1995, vol. 40, n° 4, p. 519-528. Extrait reproduit dans *ibid.*

future, sans que celle-ci ne soit pour autant prise en considération directement par le traducteur »[260].

5.5.2.3 Les théories basées sur le texte spectaculaire

Les partisans des théories basées sur le texte spectaculaire, quant à eux, signalent « la nécessité de considérer le texte de théâtre dans sa complexité, de prendre en compte la variété des signes qui interviennent dans le cours de la représentation »[261]. Stefano Boselli, auteur de *La traduzione teatrale* (1996), « considère [par exemple] le texte dramatique, dès sa version originale, comme une espèce de structure indéterminée qui doit être précisée en fonction des conditions de production »[262]. Selon lui, le traducteur doit prendre part aux répétitions du spectacle et être prêt à changer son texte selon les exigences de la scène. Un avis que partagent les autres défenseurs des théories basées sur le texte spectaculaire, tels que Mary Snell-Hornby, Margaret Tomarchio, qui affirme que le traducteur est « un intermédiaire parmi d'autres entre l'œuvre et le public »[263], et Célia Bussi, laquelle soutient que « seul un travail de groupe, où les comédiens, les metteurs en scène et les traducteurs expérimentent les nouvelles traductions, peut donner naissance à une traduction efficace et représentative de la réalité du texte originel »[264]. Il s'agit par exemple de décider ensemble de la longueur que doit avoir une réplique pour qu'un autre acteur ait le temps de changer de costume.

Ainsi, selon cette approche, qui prévoit une collaboration étroite entre le metteur en scène et le traducteur, ce dernier est un simple maillon d'une longue chaîne interprétative. Quant au texte, il n'est qu'un élément de la totalité du discours théâtral.

5.5.2.4 Les théories « néolittéraires »

Enfin, les écrits — récents — des défenseurs des théories néolittéraires, dont fait partie Susan Bassnett, traductrice, traductologue et professeur de littérature comparée à l'Université de Warwick, « semblent redécouvrir un concept de traduction de type littéraire qui prend en

[260] *Ibid.*, p. 164.
[261] *Ibid.*, p. 162.
[262] *Ibid.*
[263] Tomarchio, Margaret. « Le théâtre en traduction : quelques réflexions sur le rôle du traducteur » in *Palimpsestes*, 1990, n° 3, p. 79-104. Extrait reproduit in *ibid.*, p. 162-163.
[264] Bussi, Célia. Le plurilinguisme du théâtre d'Eduardo De Filippo : traducteurs et metteurs en scène à l'épreuve de la traduction. In : *La traduction de textes plurilingues italiens, op. cit.*, p. 126.

compte la complexité de la tâche du traducteur théâtral »[265]. D'après l'enseignante, « le traducteur de théâtre doit utiliser, devant le texte dramatique, les mêmes stratégies adoptées pour la traduction littéraire »[266]. Bassnett ne se positionne cependant pas contre une collaboration avec le metteur en scène. « En ce sens, [elle] s'oppose [...] à la conception de [Jacques] Lassalle (une mise en scène : une traduction), en préconisant une traduction qui respecte les difficultés et les ambigüités du texte original et permette [...] un nombre virtuellement indéfini de mises en scène. »[267] explique Regattin.

Selon cette quatrième et dernière approche, ce n'est donc pas au traducteur de tenir compte des mises en scènes potentielles, mais aux professionnels de la scène.

5.5.2.5 Conclusion

D'après nous, chacune des méthodologies ci-dessus convient à une nécessité spécifique. Le devoir du traducteur théâtral est d'adopter la méthodologie qui lui permettra d'atteindre au mieux l'objectif visé. Une traduction pensée exclusivement pour la publication pourra par exemple facilement se servir de la première méthode, étant donné que son auteur cherchera surtout à faire connaître aux lecteurs la pièce et le style de l'écrivain qu'il traduit. À l'inverse, et comme le fait remarquer Fabio Regattin, « la traduction d'un texte contemporain, [destinée à être entendue], tirera peut-être les meilleurs résultats d'une stratégie de deuxième ou troisième type »[268], vu que son auteur sera obligé de s'« adapter » aux contraintes liées à la mise en scène. Ainsi, c'est à la question du but, du destinataire (lecteur ou spectateur ?), qu'un traducteur de pièces de théâtre doit réfléchir avant tout.

Au point suivant, nous présenterons les quatre traductions françaises de *La locandiera* que nous analyserons dans la troisième partie de notre travail et expliquerons à quelles fins elles ont été réalisées, ce qui nous permettra notamment de mieux comprendre certains des choix de traduction de leurs auteurs.

---

[265] « Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique » in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales* [en ligne], *op. cit.*, p. 163.
[266] *Ibid.*
[267] *Ibid.*, p. 164.
[268] *Ibid.*, p. 165.

5.5.3 Présentation des quatre traductions choisies

Nous l'avons dit dans notre introduction, *La locandiera* est une des pièces les plus traduites de Goldoni. Présentons à présent les quatre traductions françaises que nous avons décidé d'analyser.

La première a été réalisée par Norbert Jonard. Elle date de 1996 et est issue de la collection GF-Flammarion, « qui réunit aussi bien les plus grands classiques que les chefs-d'œuvre oubliés »[269]. Ce dernier est non seulement le traducteur de plusieurs comédies de Goldoni, telles que *I rusteghi* et *Gl'innamorati*, mais aussi l'auteur d'œuvres portant sur la littérature italienne, telles que *Histoire de la littérature italienne* (2001), *Introduction au Théâtre de Luigi Pirandello* (1998) et *Histoire du roman italien : des origines au décadentisme* (2001). Selon lui, « Goldoni écrit dans une langue simple, ce qui ne veut pas dire aisément accessible au lecteur d'aujourd'hui, qui a perdu le sens des mots polis par l'usage et vidés de leur contenu dès lors qu'ils se réfèrent à une forme de civilisation qui n'est plus »[270]. Dans sa note à la traduction, il explique avoir « opté pour le maximum de fidélité »[271].

La deuxième traduction sur laquelle nous allons nous pencher est celle de Gérard Luciani, spécialiste du XVIIIe siècle italien et plus particulièrement du théâtre vénitien. Elle a été publiée aux éditions Gallimard en 1991. Il s'agit d'une édition bilingue, que le professeur à l'Université Stendhal-Grenoble 3 a émaillée, nous le verrons, de nombreuses notes de bas de page. Ce dernier est également l'auteur de trois ouvrages : *Carlo Goldoni ou l'honnête aventurier* (1992), dont nous nous sommes d'ailleurs servie pour rédiger ce travail, *Carlo Gozzi ou l'enchanteur désenchanté* (2001) et *Gendarmes en Corse sous la Restauration* (2001).

Notons que les traductions de Norbert Jonard et de Gérard Luciani n'ont pas été destinées à servir les intentions d'un metteur en scène. À l'inverse, celles de Jean-Paul Manganaro et de Bernard Liègme, dont nous allons parler dans les deux derniers paragraphes de ce chapitre, ont été réalisées pour être représentées.

---

[269] Flammarion. Catalogue. http://editions.flammarion.com/Catalogues_List.cfm?CategID=2935 (consulté le 14 janvier 2016)
[270] *La locandiera ; Les rustres, op. cit.*, p. 37.
[271] *Ibid.*

Jean-Paul Manganaro a été professeur de littérature italienne contemporaine à l'Université de Lille 3. Il est également « le traducteur de plus de cent soixante romans italiens ; un travail qui lui a valu d'être récompensé du Premier prix de la République italienne en 2003 et du prix Halpérine-Kaminsky Consécration en 2005 »[272]. Pour les éditions L'avant-scène théâtre, il a traduit deux pièces de Luigi Pirandello : *Les Géants de la montagne* (n°1215, 2006) pour le spectacle de Laurent Laffargue et *Se trouver* (n°1322, 2012) pour la création de Stanislas Nordey. Jean-Paul Manganaro a également travaillé sur d'autres comédies de Goldoni, telles que *Le baruffe chiozzotte*. Sa traduction de *La locandiera* est la plus récente des versions que nous avons retenues. Elle a été réalisée pour la mise en scène de Marc Paquien en 2013.

Bernard Liègme, aujourd'hui décédé, était quant à lui non seulement un traducteur, mais aussi un comédien, un metteur en scène et un dramaturge neuchâtelois. Il est un des fondateurs du Théâtre populaire romand (TPR). Son texte, qui date de 1964, est le plus ancien. Nous constaterons que le Suisse a procédé à un grand nombre de changements, selon lui essentiels pour reproduire le naturel propre à *La locandiera*.

[272] Boumendil, Anne-Claire, Celik, Olivier [dir.]. « Jean-Paul Manganaro, le traducteur » in *Une pièce, un dossier, une actualité, op. cit.*, p. 7.

TROISIÈME PARTIE

La locandiera : analyse de traductions

6. Analyse

6.1 Analyse de traductions

Avant de nous atteler à l'analyse des textes de Bernard Liègme, Gérard Luciani, Norbert Jonard et Jean-Paul Manganaro, précisons que cette dernière ne prétendra pas à l'exhaustivité. Dans les pages qui suivent, nous nous limiterons en effet à exposer et commenter les choix de traduction qui permettent de déterminer si oui ou non les quatre traducteurs sont parvenus à surmonter les difficultés mentionnées précédemment (voir point 5.4 ci-dessus).

Dans un premier temps, nous examinerons les « équivalents » français choisis par ceux-ci pour rendre les termes *locanda* et *locandiera*, et nous pencherons sur les noms portés par les personnages dans les différentes traductions. Nous verrons, dans un deuxième temps, si les auteurs de ces dernières ont attribué aux héros un langage qui correspond à leur rang social/profession. Nous nous intéresserons principalement aux répliques des deux comédiennes : *Ortensia* et *Deianira*. Nous nous concentrerons ensuite sur la traduction de la vitesse de jeu et plus précisément sur trois figures de style qui rythment la première scène de la pièce. Nous verrons si les quatre traducteurs ont réussi à conserver ces figures. Nous nous pencherons également sur les précisions apportées par Gérard Luciani et Norbert Jonard au sujet des anciennes monnaies italiennes mentionnées par Goldoni. Enfin, nous verrons si et comment les quatre traducteurs ont traduit les interjections de la comédie et évoquerons les nombreuses et importantes modifications opérées par Bernard Liègme.

6.1.1 Titre de l'œuvre

Dans le chapitre 5, nous avons montré que, pour le traducteur de *La locandiera*, le titre même de la comédie pose problème. En effet, *locandiera* est dérivé du mot *locanda*. Le sens actuel de ce dernier correspond, nous l'avons vu au point 5.4.3.2, à celui du terme français « auberge », lequel désigne un « petit hôtel à la campagne [...] où les voyageurs peuvent se loger et se restaurer »[273]. Toutefois, au XVIIIe siècle, *locanda* est utilisé pour décrire une demeure confortable, parfois luxueuse, une maison spacieuse, où l'on accueille des clients fortunés, qui peuvent non seulement y dormir, mais aussi s'y restaurer. Son équivalent

[273] CNRTL : http://www.cnrtl.fr/definition/auberge (consulté le 14 janvier 2016)

français, d'après Goldoni, est « hôtel garni ». Le problème, comme le souligne le dramaturge dans ses *Mémoires*, est qu'il n'existe pas, dans la langue française, « de mot propre [...] pour indiquer l'homme ou la femme qui tiennent un hôtel garni »[274]. (Précisons que le traducteur contemporain doit selon nous éviter de rendre *locanda* par l'équivalent français « hôtel garni », car celui-ci n'est plus d'usage.) Bernard Liègme, Gérard Luciani, Norbert Jonard et Jean-Paul Manganaro ont fait le choix de garder le titre de l'œuvre en italien, lequel est d'ailleurs aujourd'hui bien connu du public francophone. D'après nous, ce choix est excellent. En effet, les quatre traducteurs évitent ainsi le problème causé par l'absence d'équivalent français exact du terme *locandiera* (pris dans le sens qu'il a au XVIIIe siècle). Par ailleurs, l' « exotisme » lié à cet emprunt « contribue à la création d'une certaine couleur locale »[275] et le seul titre de la pièce suffit ainsi à situer le déroulement des faits en Italie. Dans sa note à la traduction, Norbert Jonard explique que d'autres traducteurs ont quant à eux opté pour des titres plus fantaisistes, tels que *Quatre chiens autour d'un os*.[276]

La question est de savoir quoi faire quand *locanda* et *locandiera* apparaissent dans les répliques des personnages. Lorsqu'une traduction est destinée à être jouée, l'idéal, nous l'avons vu, est de tout traduire. En effet, le discours théâtral, qui se réalise « dans le *hic et nunc* de la représentation »[277], doit être compris immédiatement par le public. Faire dire aux personnages du texte français *locanda* et *locandiera* est risqué : alors que la prononciation de certains mots italiens, tels que *dormire* et *mangiare*, ressemble à celle de leurs équivalents en langue française (« dormir » et « manger »), *locanda* et *locandiera* ne rappellent aucun terme français ayant une signification similaire. Un spectateur qui ne comprend pas la langue italienne n'a par conséquent aucune chance d'en saisir le sens. Les quatre traducteurs ont d'ailleurs fait le choix de traduire les mots *locanda* et *locandiera* à chaque fois que ces derniers apparaissent dans le texte-source. Voyons, tout d'abord, par quels « équivalents » ils ont rendu *locanda* :

[274] *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre, op. cit.,* p. 339.
[275] Wecksteen, Corinne. « La traduction de l'emprunt : *coup de théâtre* ou *coup de grâce* ? » in *Lexis* [en ligne], 2009, n° 3, p. 140. http://lexis.univ-lyon3.fr/IMG/pdf/Lexis_3_Wecksteen.pdf (consulté le 15 janvier 2016)
[276] *La locandiera ; Les rustres, op. cit.*, p. 39.
[277] « Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique » in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales* [en ligne], *op. cit.*, p. 160.

locanda	auberge	maison	établissement	hôtellerie	hôtel	logement
Liègme (1964)	X	X	X	X	X	X
Luciani (1991)	X	X	X			
Jonard (1996)	X					
Manganaro (2013)	X	X				

Le tableau ci-dessus montre qu'alors que Norbert Jonard a traduit le terme *locanda* de la même manière à chaque fois, Bernard Liègme a utilisé, dans sa traduction, plus de six « équivalents » différents (la liste n'est en effet pas exhaustive). L'on constate que le mot « auberge » a été employé par tous les traducteurs, y compris Norbert Jonard, qui soutient pourtant dans sa note à la traduction que les termes « aubergiste » et *locandiera* n'ont pas la même connotation (et donc qu'une auberge n'est pas une *locanda*). D'après nous, cette solution n'est pas satisfaisante, puisqu'une *locanda*, au XVIIIe siècle, est plus luxueuse qu'une auberge. Les clients de la *locanda* de *Mirandolina* doivent en effet être riches pour y séjourner. Comme le fait remarquer Norbert Jonard dans son introduction, « il est significatif qu'on ne voit jamais le marquis dans une chambre. Faute d'argent, [ce dernier] n'a pas d'espace personnel. »[278]

Le tableau ci-dessus indique également que Bernard Liègme, Gérard Luciani et Jean-Paul Manganaro ont parfois aussi traduit *locanda* par « maison », terme qui désigne, entre autres choses, un « bâtiment destiné à servir d'habitation à l'homme »[279]. Précisons toutefois que, dans leurs traductions, le mot « maison » n'apparaît que dans les répliques de *Mirandolina*. La protagoniste résidant de manière permanente dans sa *locanda*, celle-ci peut par conséquent être considérée comme sa maison. Notons que, dans certaines scènes, les trois traducteurs ont aussi traduit *la mia locanda* par « chez moi » :

	la mia locanda	chez moi
acte I, scène I, réplique n° 6	*MIRANDOLINA Grazie, signori miei, grazie. Ho tanto spirito che basta per dire ad un forestiere ch'io non lo voglio, e circa all'utile,* ***la mia locanda*** *non ha mai camere in ozio.*	MIRANDOLINE : Merci, Messieurs, merci. Mais j'ai assez d'esprit pour dire moi-même à un voyageur que je ne le veux plus chez moi. Quant à la perte d'argent, le risque est mince : il n'y a jamais **chez moi** de chambres inoccupées. (traduction de Gérard Luciani)
acte I, scène XXI, répliques n° 6 et 7	*MARCHESE Sono forestiere?* (a Mirandolina) *MIRANDOLINA Eccellenza sì. Sono venute ad onorare* ***la mia locanda.***	LE MARQUIS : *(à Mirandolina)* Ces dames sont étrangères ? MIRANDOLINA : Oui, Excellence. Elles m'ont fait l'honneur de descendre **chez moi.** (traduction de Jean-Paul Manganaro)

[278] *La locandiera ; Les rustres, op. cit.*, p. 18.
[279] CNRTL : http://www.cnrtl.fr/definition/maison (consulté le 15 janvier 2016)

acte II, scène IV, répliques n° 6 et 7	*CAVALIERE Questo non è offizio vostro.* *MIRANDOLINA Oh signore, chi son io? Una qualche signora? Sono una serva di chi favorisce venire* ***alla mia locanda****.*	*Le Chevalier.* — Ce n'est pas à vous à le faire. *Mirandoline.* — Mais monsieur pour qui me prenez-vous ? Je ne suis pas une dame de qualité, moi, mais la servante de tous ceux qui me font l'honneur de descendre **chez moi**. (traduction de Bernard Liègme)

Nous trouvons ce choix judicieux, puisqu'il permet d'éluder le problème que nous évoquons. Bernard Liègme et Gérard Luciani ont également rendu *locanda* par le terme « établissement », qui désigne une entreprise, une « affaire commerciale, dirigée par une personne morale ou physique privée en vue de produire des biens ou services pour le marché »[280]. D'après nous, il s'agit d'une bonne décision. En effet, recourir à un hyperonyme[281] permet de contourner la difficulté liée à la traduction de mots n'ayant pas d'équivalent exact et d'éviter de commettre des fautes de sens.

Enfin, les termes « hôtellerie » et « hôtel » n'apparaissent quant à eux que dans la traduction la plus ancienne. Le premier est un synonyme d'« auberge ». Le CNRTL en donne la définition suivante : « **1.** *Vieilli.* Établissement, généralement modeste et situé en dehors des villes, où les voyageurs trouvaient nourriture et logement. »[282] Selon nous, le traducteur contemporain doit éviter de recourir à ce substantif, et ce pour deux raisons. La première est que ce dernier est désuet. Pour rendre le réalisme des comédies du Vénitien, le traducteur doit utiliser le même langage que le public auquel est destinée sa traduction. Rappelons que Goldoni disait lui-même : « Il faut rapprocher les phrases et le style du goût de la nation pour laquelle on veut traduire. »[283] La seconde est que les *locande*, au XVIIIe siècle, ne sont pas « modestes ». Par conséquent, il faut selon nous préférer au terme « hôtellerie » le mot « hôtel », qui désigne, entre autres choses, un « établissement commercial qui loue des chambres ou des appartements meublés pour un prix journalier »[284].

Notons que c'est (logiquement) en fonction des « équivalents » par lesquels ils ont rendu *locanda* que les quatre traducteurs ont traduit *locandiera* :

[280] Larousse : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/entreprise/30069?q=Entreprise#29978 (consulté le 15 janvier 2016)
[281] Un hyperonyme est un terme dont le sens inclut le sens d'un ou plusieurs autres termes.
[282] CNRTL : http://www.cnrtl.fr/definition/h%C3%B4tellerie (consulté le 15 janvier 2016)
[283] *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre, op. cit.*, p. 449.
[284] Jeuge-Maynart, Isabelle [dir.].*Le petit Larousse illustré 2016.* Paris : Larousse, 2015, p. 588.

locandiera	hôtesse	aubergiste	propriétaire	patronne
Liègme (1964)	X	X		X
Luciani (1991)	X	X	X	
Jonard (1996)	X	X		
Manganaro (2013)	X	X		

Le tableau ci-dessus indique en effet que ces derniers ont traduit *locandiera* par « aubergiste ». Encore une fois, ce choix n'est d'après nous pas le meilleur, puisque « auberge » et *locanda* n'ont pas la même connotation. En revanche, le mot « hôtesse », qui possède une signification plus générale que *locandiera* — il qualifie, entre autres choses, une « personne qui reçoit dans sa demeure, [...] qui propose, moyennant paiement, le logement et la nourriture »[285] —, convient bien. Quant aux termes « propriétaire » et « patronne », qui désignent respectivement le « possesseur d'un bien »[286] et une « personne qui dirige un commerce, par rapport aux clients »[287], ils conviennent aussi, puisque *Mirandolina* possède et dirige la *locanda.* Leur signification est toutefois éloignée de celle du mot *locandiera.*

Dans le chapitre 5, nous avons vu que le traducteur d'une pièce de théâtre doit effectuer un choix quant à la traduction des noms des personnages. Examinons à présent les décisions qu'ont prises à ce sujet les quatre traducteurs dont nous analysons les textes.

6.1.2 Noms des personnages

Le tableau ci-après indique la manière dont les quatre traducteurs ont traduit les noms des personnages de la pièce :

Personaggi	*IL CAVALIERE DI RIPAFRATTA*	*IL MARCHESE DI FORLIPOPOLI*	*IL CONTE D'ALBAFIORITA*	*MIRANDOLINA LOCANDIERA*	*ORTENSIA DEIANIRA Comiche*	*FABRIZIO cameriere di locanda*	*SERVITORE del Cavaliere*	*SERVITORE del Conte*
Liègme (1964)	Le Chevalier de Ripafratta	Le Marquis de Forlipopoli	Le Comte d'Albafiorita	Mirandoline	Hortense Déjanire	Fabrice	Le domestique du chevalier	Le domestique du comte
Luciani (1991)	LE CHEVALIER DE RIPAFRATTA	LE MARQUIS DE FORLIPOPOLI	LE COMTE D'ALBAFIORITA	MIRANDOLINE, aubergiste	HORTENSE, comédienne DÉJANIRE, comédienne	FABRICE, valet de chambre de l'auberge	Le Valet du Chevalier	Le Valet du Comte
Jonard (1996)	Le Chevalier de Ripafratta	Le Marquis de Forlipopoli	Le Comte d'Albafiorita	Mirandoline, aubergiste	Hortense, comédienne Déjanire, comédienne	Fabrice, valet de chambre de l'auberge	Le valet du Chevalier	Le valet du Comte
Manganaro (2013)	LE CHEVALIER DE RIPAFRATTA	LE MARQUIS DE FORLIPOPOLI	LE COMTE D'ALBAFIORITA	MIRANDOLINA	ORTENSIA, comédienne DEJANIRA, comédienne	FABRIZIO, valet de l'auberge	TONINO, valet du Chevalier	AZIR, valet du Comte

Le traducteur d'une œuvre, nous l'avons dit précédemment, a deux options en ce qui concerne les noms propres : il peut décider de les conserver tels quels ou choisir de les franciser. On observe que, dans les trois traductions les plus anciennes, *Mirandolina* s'appelle Mirandoline,

[285] CNRTL : http://www.cnrtl.fr/definition/h%C3%B4tesse (consulté le 15 janvier 2016)
[286] CNRTL : http://www.cnrtl.fr/definition/proprietaire (consulté le 15 janvier 2016)
[287] CNRTL : http://www.cnrtl.fr/definition/patronne (consulté le 15 janvier 2016)

Ortensia et *Deianira* sont Hortense et Déjanire, et *Fabrizio* se prénomme Fabrice. Bernard Liègme, Gérard Luciani et Norbert Jonard ont donc opté pour la seconde option. Jean-Paul Manganaro, quant à lui, n'a pas fait subir de changements aux prénoms italiens mentionnés ci-dessus, ce qui rend sa traduction plus réaliste. Ce qui frappe, dans cette dernière, est que le traducteur a donné des noms (Tonino et Azir) aux valets du chevalier et du comte, lesquels n'en n'ont pas dans le texte italien de Goldoni. Nous devons avouer que les raisons de ce choix nous échappent. Le fait que les domestiques n'aient pas de prénoms sert d'après nous à mettre en évidence leur statut inférieur — ils ne sont rien d'autre que « les valets du chevalier et du comte » — et à montrer que leur présence dans la pièce dépend entièrement de celle des deux nobles. C'est pourquoi nous pensons que la décision de Manganaro est contestable.

Au point suivant, il s'agira de voir si les traducteurs ont réussi à rendre les divers sociolectes et registres attribués par le dramaturge aux différents personnages de la comédie.

6.1.3 Sociolectes et registres de langue

Dans le chapitre 5, nous avons montré que, dans *La locandiera,* « *ogni figura ha la sua connotazione sociale* »[288]. Nous avons vu qu'alors que les domestiques et *Mirandolina* s'expriment simplement et que le chevalier emploie un langage presque littéraire, les deux comédiennes, *Ortensia* et *Deianira,* apportent, dans la *locanda,* le jargon de leur métier. Les deux aventurières appartiennent au théâtre italien non réformé et recourent en outre aux tirades passe-partout de la *commedia dell'arte,* dont le style est précieux. Selon nous, il est primordial que le traducteur vers le français fasse sentir aux lecteurs la différence entre le langage ampoulé et hyperbolique des deux actrices lorsqu'elles jouent et celui plus sobre, plus réaliste de *Mirandolina.* En effet, ce sont notamment les divers niveaux de langue qui donnent du relief et du dynamisme au texte du Vénitien. Notons que le registre soutenu se caractérise notamment par un vocabulaire riche et recherché, parfois littéraire, poétique, des phrases longues et complexes, et une multitude de figures de style, et « traduit [généralement] une volonté d'afficher un certain rang dans une hiérarchie »[289].

Au début de la scène XIX de l'acte I, *Ortensia* et *Deianira* se trouvent en compagnie de *Fabrizio,* à qui elles font croire qu'elles sont respectivement baronne et comtesse. À la fin de

[288] *Goldoni e il teatro del secondo Settecento, op. cit.,* p. 38.
[289] Guilleron, Gilles. *Écrire.* Paris : First éditions, 2012, p. 425.

la scène, alors que le valet les laisse seules, une didascalie indique que les deux aventurières continuent de jouer, qu'elles se moquent l'une de l'autre en se faisant des révérences :

> *DEIANIRA Serva umilissima della signora baronessa.*
> *ORTENSIA Contessa, a voi m'inchino.* ***(si burlano vicendevolmente)***[290]

Les répliques qui suivent cette didascalie sont les suivantes :

> *DEIANIRA Qual fortuna mi offre la felicissima congiuntura di rassegnarvi il mio profondo rispetto ?*
>
> *ORTENSIA Dalla fontana del vostro cuore scaturir non possono che torrenti di grazie.*[291]

L'on remarque que *Deianira* utilise, à cet endroit, le superlatif absolu *felicissima* et l'adjectif mélioratif *profondo*. *Ortensia*, quant à elle, emploie une métaphore filée de l'eau (*fontana, scaturir, torrenti*) et l'hyperbole *torrenti di grazie*. Dans son texte, Gérard Luciani précise, dans une note de bas de page[292], qu'il s'agit de « deux répliques dignes du théâtre baroque ou de la *commedia dell'arte* »[293]. Sa traduction est plutôt littérale et fidèle : « DÉJANIRE : Quelle bonne fortune me vaut l'occasion heureuse de vous assurer de mon profond respect ? / HORTENSE : De la source de votre cœur il ne peut jaillir que des torrents de grâces. »[294] Toutefois, l'on observe que le superlatif utilisé par *Deianira* n'y figure pas. Jean-Paul Manganaro l'a quant à lui conservé : « DEJANIRA : Quelle chance m'offre l'occasion **très** heureuse de placer à vos pieds mon profond respect ? / ORTENSIA : De la source de votre cœur ne peuvent jaillir que des torrents de grâce. »[295] Norbert Jonard, qui a placé devant « occasion » l'adjectif littéraire « bienheureuse », y est également parvenu. La traduction de Bernard Liègme, quant à elle, est sans conteste la plus surprenante :

> *Déjanire.* — Ah ! mille fois béni le plus heureux destin,
> Qui me jette à vos pieds pour baiser votre main.
> *Hortense.* — De la douce fontaine qui sourd de votre cœur,
> Je vois jaillir aussi la grâce avec l'honneur.[296]

Dans le texte de ce dernier, les répliques des comédiennes sont en effet en alexandrins (vers de douze syllabes). Bien qu'il entraîne une modification de leur structure et de leur sens, le

---

[290] *La locandiera, op. cit.,* p. 153.
[291] *Ibid.*
[292] Sa traduction n'étant destinée qu'à être lue, le traducteur peut se permettre de l'assortir de commentaires.
[293] *La locandiera,* trad. G. Luciani, *op. cit.,* p. 101.
[294] *Ibid.,* p. 99-101.
[295] Goldoni, Carlo. *La Locandiera*. Trad. J.-P. Manganaro. In : *Une pièce, un dossier, une actualité, op. cit.,* p. 33.
[296] *La locandiera : comédie en trois actes, op. cit.,* p. 63.

choix du traducteur suisse n'est selon nous pas mauvais : à cet endroit, la préciosité du langage doit être fortement accentuée, en raison des gestes exagérés qui accompagnent la parole — les actrices, rappelons-le, jouent à se faire des révérences et sont dans l'exagération —, et les vers et les rimes de fin de vers accroissent le manque de sobriété de ce dernier.

Penchons-nous à présent sur la scène XIII de l'acte II. En effet, un changement de registre important s'y opère : voyant qu'elles n'intéressent pas le chevalier, *Ortensia* et *Deianira* décident de s'y montrer sous leur vrai jour. Elles abandonnent leurs rôles de grandes dames et se mettent à parler naturellement à partir des répliques n° 15 et 16 :

> *ORTENSIA Oh via, dunque; non lo tenghiamo più in soggezione il nostro amabilissimo cavaliere.*
> *DEIANIRA Sì, pargliamogli con sincerità .*[297]

Le traducteur doit impérativement rendre ce changement de registre de langue. En effet, ce dernier est remarqué par le chevalier, qui demande dans la réplique suivante : « *Che nuovo linguaggio è questo ?* »[298]. La phrase d'*Ortensia* commence par une interjection, qui marque le retour à un langage moins recherché, moins soigné. Cette dernière constitue également une preuve de spontanéité, de sincérité. Gérard Luciani, Norbert Jonard et Jean-Paul Manganaro l'ont traduite respectivement par « **Oh bon !** laissons tomber : cessons de faire peur à notre charmant Chevalier. »[299], « **Allons**, cessons d'en imposer à notre très aimable Chevalier. »[300] et « **Allons donc**, laissons cela ; cessons de faire peur à notre très aimable chevalier. »[301]. Par ailleurs, dans leurs traductions, le misogyne s'interroge, comme dans le texte-source, sur le « nouveau langage » d'Hortense :

> LE CHEVALIER : Quel **nouveau langage** est-ce là ?[302] (trad. de G. Luciani)
> LE CHEVALIER. — Quel est ce **nouveau langage** ?[303] (trad. de N. Jonard)
> LE CHEVALIER : Quel **nouveau langage** est-ce là ?[304] (trad. de J.-P. Manganaro)

Bernard Liègme, quant à lui, n'a pas rendu le changement de registre : dans son texte, le chevalier ne relève pas le naturel soudain du langage de son interlocutrice. Voici comment le Suisse a traduit les répliques n° 15, 16 et 17 de la scène :

---

[297] *La locandiera, op. cit.,* p. 187.
[298] *Ibid.*
[299] *La locandiera,* trad. G. Luciani, *op. cit.,* p. 185.
[300] *La locandiera ; Les rustres, op. cit.,* p. 110.
[301] *La Locandiera, op. cit.,* p. 58.
[302] *La locandiera,* trad. G. Luciani, *op. cit.,* p. 185.
[303] *La locandiera ; Les rustres, op. cit.,* p. 110.
[304] *La Locandiera, op. cit.,* p. 58.

> *Hortense.* — Eh bien, monsieur le chevalier, nous ne voulons pas troubler un homme si aimable.
> *Déjanire.* — On va tout vous dire.
> *Le Chevalier.* — Ah ! Me dire quoi ?[305]

Cette traduction, plate et peu fidèle, entraîne d'après nous une perte importante.

Avant de parler de la traduction du rythme, intéressons-nous aux dernières répliques de la scène. Comme l'explique Gérard Luciani dans une note de bas de page, « les comédiennes emploient entre elles [...] des expressions d'argot »[306]. Après avoir découvert le jeu des deux aventurières, le chevalier, furieux mais « rassuré par la condition sociale inférieure de ses interlocutrices »[307], veut montrer que lui aussi sait « *parlar in gergo* »[308]. Il emploie, dans la réplique n° 44, le verbe *miccheggiare* :

> *CAVALIERE Come si diletta di miccheggiare?*[309]

Goldoni indique que celui-ci signifie *pelare, scroccare*, c'est-à-dire « tromper », « plumer », « escroquer ». Gérard Luciani a traduit *miccheggiare* par « pigeonner ». Il explique que le verbe italien est employé à cet endroit dans le sens de « demander des cadeaux ». Selon le CNRTL, « pigeonner » est un mot populaire, qui veut dire « plumer (comme un pigeon), dépouiller »[310]. Il est un synonyme de « rouler », de « tromper ». Par conséquent, l'on peut dire que le choix de Luciani est pertinent. Norbert Jonard a quant à lui recouru au verbe « plumer » : « LE CHEVALIER, *à Hortense.* — Comment vous amusez-vous à plumer les pigeons ? »[311] Celui-ci appartient, tout comme « pigeonner », au registre familier et veut dire « dépouiller progressivement d'un bien matériel, généralement par ruse et tromperie »[312]. Ainsi, la solution choisie par Norbert Jonard, laquelle l'a d'ailleurs aussi été par Jean-Paul Manganaro, convient également. Le traducteur suisse, pour sa part, a considérablement modifié le sens de la réplique du texte-source et a fait dire au misogyne : « Vous m'avez l'air de jouer la gourgandine à la ville comme à la scène. »[313]

Le deuxième mot d'argot que le chevalier emploie dans la scène XIII de l'acte II est *gonzi*. Goldoni signale, dans une note de bas de page, que ce dernier veut dire *amanti*. Gérard

---

[305] *La locandiera : comédie en trois actes, op. cit.,* p. 101.
[306] *La locandiera,* trad. G. Luciani, *op. cit.,* p. 94.
[307] *Ibid.,* p. 186.
[308] *Ibid.*
[309] *La locandiera, op. cit.,* p. 188.
[310] CNRTL : http://www.cnrtl.fr/definition/pigeonner (consulté le 15 janvier 2016)
[311] *La locandiera ; Les rustres, op. cit.,* p. 111.
[312] CNRTL : http://www.cnrtl.fr/definition/plumer (consulté le 15 janvier 2016)
[313] *La locandiera : comédie en trois actes, op. cit.,* p. 102.

Luciani explique, dans sa traduction, que *gonzi* a donné en argot français les termes « gonze » et « gonzesse ». Selon lui, le mot italien doit être ici compris au sens de « naïfs ». D'après le dictionnaire en ligne Treccani, l'adjectif *gonzo* signifie en effet « *sciocco, sempliciotto, credulone* »[314]. Luciani et Manganaro l'ont traduit par « miché », qui appartient à l'argot et désigne un homme qui entretient une femme, ou un sot, un dupe. Jonard, quant à lui, a utilisé le terme « soupirants ». Un soupirant est un « homme qui aspire à l'amour, à la conquête d'une femme »[315]. Le problème est qu'il ne s'agit pas d'un mot d'argot. En outre, l'emploi de ce terme ne permet pas de comprendre que l'on parle ici d'hommes naïfs, crédules, qui croient les mensonges des deux comédiennes. Bernard Liègme, pour sa part, a complètement modifié les dernières répliques de la scène : on ne trouve pas, dans sa traduction, de terme ayant une signification proche de celle de *gonzi*.

Enfin, toujours dans la même scène, *Ortensia*, agacée par les moqueries du chevalier, dit en parlant de ce dernier : « *Ha più del contrasto, che del cavaliere.* »[316] L'aventurière fustige ici le comportement irrespectueux et agressif du misogyne envers les femmes, ou plutôt envers elle et *Deianira*. *Contrasto* est un mot d'argot qui veut dire *contadino*, « paysan » en français. Les quatre traducteurs ont rendu ce dernier par des équivalents différents. Bernard Liègme l'a traduit par « charretier ». Selon le CNRTL, un charretier est une personne qui conduit une charrette ou un charriot et, par extension, un « homme rustre, grossier »[317]. Le terme revêt une connotation péjorative, mais n'appartient pas à l'argot. Par conséquent, une autre solution doit lui être préférée. Gérard Luciani, quant à lui, a opté pour le mot « pedzouille ». Ce dernier, à la fois populaire et péjoratif, convient parfaitement. En effet, il désigne, d'après le CNRTL, un « paysan, [un] rustre, [un] homme frustre et peu dégourdi »[318]. Norbert Jonard, pour sa part, a traduit *contrasto* par « croquant ». Ce terme familier, qui est aussi une injure, désigne, tout comme « pedzouille », un « homme grossier, pauvre, méprisable »[319]. Enfin, Jean-Paul Manganaro parle de « péquenaud », un mot populaire et péjoratif, qui désigne un paysan. Par extension, il qualifie un homme « grossier, inculte, niais et peu dégourdi, dont on fait peu de cas »[320]. Les choix de Gérard Luciani, Norbert Jonard et Jean-Paul Manganaro nous semblent par conséquent pertinents.

---

[314] Treccani : http://www.treccani.it/vocabolario/gonzo/ (consulté le 15 janvier 2016)
[315] CNRTL : http://www.cnrtl.fr/definition/soupirant (consulté le 15 janvier 2016)
[316] *La locandiera, op. cit.*, p. 188.
[317] CNRTL : http://www.cnrtl.fr/definition/charretier (consulté le 15 janvier 2016)
[318] CNRTL : http://www.cnrtl.fr/definition/pedzouille (consulté le 15 janvier 2016)
[319] CNRTL : http://www.cnrtl.fr/definition/croquant (consulté le 15 janvier 2016)
[320] CNRTL : http://www.cnrtl.fr/definition/péquenot (consulté le 15 janvier 2016)

Ainsi, l'on peut affirmer que les traducteurs sont plutôt bien parvenus à faire sentir en français les différents sociolectes et niveaux de langue du texte original. Voyons à présent s'ils ont rendu le rythme soutenu de ce dernier.

6.1.4 Rythme

En réalité, ce sous-chapitre sera uniquement consacré à la traduction de la vitesse de jeu de la première scène, ou scène d'exposition, qui met en avant la rivalité entre le marquis et le comte, et dont le rôle est d'accrocher l'attention du lecteur/spectateur, de lui donner envie de connaître la suite de l'histoire. C'est pourquoi rendre en français son rythme soutenu est primordial. Dans les paragraphes qui suivent, nous concentrerons notre attention sur les répétitions, qui, nous l'avons dit, engendrent à la fois alternance et périodicité.

La première répétition que l'on peut observer dans le texte de Goldoni est de type anaphorique :

> *MARCHESE* ***Io sono il*** *marchese di Forlipopoli.*
> *CONTE* ***Ed io sono il*** *conte d'Albafiorita.*[321]

Une anaphore est un « procédé visant à un effet de symétrie, d'insistance, etc., par répétition d'un même mot ou groupe de mots au début de plusieurs phrases ou propositions successives »[322]. Selon nous, il est impératif que le traducteur conserve cette répétition, puisqu'en plus de donner du rythme aux répliques, de l'énergie au discours, elle révèle l'obsession du marquis pour l'identité. D'après nous, la traduction la plus heureuse est celle de Jean-Paul Manganaro, qui a non seulement conservé la répétition du verbe « être », mais aussi respecté la longueur des deux phrases : « LE MARQUIS : **Je suis le** marquis de Forlipopoli. / LE COMTE : **Et moi, je suis le** comte d'Albafiorita. »[323] Le traducteur, qui, rappelons-le, a traduit *La locandiera* pour le metteur en scène Marc Paquien, a en effet prêté une attention particulière à la vitesse de jeu. À l'inverse, dans la traduction de Bernard Liègme, les répliques sont longues, ce qui freine le dynamisme de la scène : « *Le Marquis.* — Peut-être. Mais si notre hôtesse me témoigne des égards, c'est parce que moi, Monsieur, je suis marquis... Un vrai marquis... le marquis de Forlipopoli. / *Le Comte.* — Et après ? moi, je

[321] *La locandiera, op. cit.,* p. 127.
[322] CNRTL : http://www.cnrtl.fr/definition/anaphore (consulté le 15 janvier 2016)
[323] *La Locandiera, op. cit.,* p. 15.

suis le comte d'Albafiorita. »[324] Les points de suspension, qui représentent le silence, qui indiquent une suspension du discours, ralentissent eux aussi le rythme. Ainsi, le choix du traducteur suisse ne nous paraît pas pertinent. Notons toutefois que la triple répétition du mot « marquis » souligne parfaitement l'obsession du noble pour son titre. Norbert Jonard, quant à lui, a traduit les répliques du comte et du marquis de la manière suivante : « LE MARQUIS. — Parce que, **moi, je suis le** marquis de Forlipopoli. / LE COMTE. — Et **moi je suis le** comte d'Albafiorita. »[325] La conjonction « parce que » accroît d'après nous inutilement la longueur de la phrase. D'ailleurs, le mot *perché* n'apparaît pas dans le texte-source. La réplique du noble semble ainsi être plus une présentation qu'une réponse à la question qui précède (rappelons que nous nous trouvons dans la scène d'exposition). Toutefois, selon nous, le respect du rythme est d'une moins grande importance lorsque les traductions ne sont réalisées que pour être lues. La traduction de Gérard Luciani, qui, rappelons-le, a été réalisée dans le même but de celle de Norbert Jonard, ressemble d'ailleurs fortement à cette dernière : « LE MARQUIS : Parce que **moi, Monsieur, je suis le** Marquis de Forlipopoli. / LE COMTE : Ah ! et **moi, Monsieur, je suis le** Comte d'Albafiorita. »[326]

Les répliques suivant celles auxquelles nous venons de nous intéresser contiennent quant à elles une répétition d'un autre genre, une allitération en [k] :

> *MARCHESE Sì, **c**onte ! **C**ontea **c**omprata.*
> *CONTE Io ho **c**omprata la **c**ontea, **qu**ando voi avete venduto il mar**ch**esato.*[327]

Une allitération est la « répétition d'une consonne ou d'un groupe de consonnes, dans des mots qui se suivent »[328]. La première scène de *La locandiera*, nous l'avons dit, est un duel, une confrontation entre le comte et le marquis. C'est pourquoi, d'après nous, cette allitération n'est pas là pour rien : elle fait penser au bruit métallique d'épées qui s'entrechoquent. Le problème est qu'il n'est pas simple de rendre dans la langue d'arrivée les allitérations d'un texte. Dans les traductions de Bernard Liègme et de Norbert Jonard, le son [k] a tout de même été répété cinq fois :

> *Le Marquis.* — (*méprisant*) **C**omte ? peuh ! depuis **qu**and !

[324] *La locandiera : comédie en trois actes, op. cit.*, p. 37.
[325] *La locandiera ; Les rustres, op. cit.*, p. 47.
[326] *La locandiera*, trad. G. Luciani, *op. cit.*, p. 31.
[327] *La locandiera, op. cit.*, p. 127.
[328] Larousse : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/allit%C3%A9ration/2385 (consulté le 15 janvier 2016)

Le Comte. — Je me suis offert le titre de **c**omte justement **qu**and vous avez dû vendre votre mar**qu**isat.[329]
(traduction de B. Liègme)

LE MARQUIS. — **C**omte assurément ! D'un **c**omté acheté.
LE COMTE. — J'ai acheté mon **c**omté **qu**and vous avez vendu votre mar**qu**isat.[330]
(traduction de N. Jonard)

Dans celle de Gérard Luciani, à l'inverse, la répétition a complètement disparu :

LE MARQUIS : Bien sûr, Comte ! Un beau titre acheté !
LE COMTE : Je l'ai acheté le jour où vous avez vendu le vôtre.[331]

Enfin, dans le texte de Jean-Paul Manganaro, le son [k] n'a été répété que trois fois :

LE MARQUIS : Oui, monsieur le **c**omte ! Mais c'est un titre acheté !
LE COMTE : Moi, j'ai acheté mon titre **qu**and vous avez vendu votre mar**qu**isat.[332]

On ne peut par conséquent parler d'allitération. Ajoutons que lorsque nous nous sommes penchée sur les répliques ci-dessus, nous nous sommes d'abord demandé pourquoi les quatre traducteurs n'avaient pas employé le verbe « acquérir », qui, contrairement au verbe « acheter », contient le son [k]. Nous avons ensuite compris que ce verbe a un sens plus général que *comprare,* ce qui peut créer une ambiguïté. En effet, il signifie « devenir propriétaire d'un bien, à titre gratuit ou onéreux »[333], « devenir propriétaire d'un bien par achat, échange ou succession »[334].

Enfin, dans les répliques n° 14 et 15 de la scène, on observe une autre figure de style, un chiasme[335] :

*CONTE Io **no**, e voi **sì**.*
*MARCHESE Io **sì**, e voi **no**.[...]*[336]

Le chiasme est la « disposition en ordre inverse de deux phrases syntaxiquement identiques, formant une antithèse ou constituant un parallèle »[337]. Il permet de créer un rythme particulier et renforce, à cet endroit, le contraste existant entre la vie du comte et celle du marquis. Le

[329] *La locandiera : comédie en trois actes, op. cit.,* p. 37.
[330] *La locandiera ; Les rustres, op. cit.,* p. 47-48.
[331] *La locandiera,* trad. G. Luciani, *op. cit.,* p. 31.
[332] *La Locandiera, op. cit.,* p. 15.
[333] CNRTL : http://www.cnrtl.fr/definition/acquérir (consulté le 15 janvier 2016)
[334] Larousse : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/acqu%C3%A9rir/802?q=acqu%C3%A9rir#799 (consulté le 15 janvier 2016)
[335] Dans ce cas, il s'agit plutôt d'une antimétabole, puisque les éléments du chiasme qui sont repris dans l'ordre inverse sont les mêmes mots.
[336] *La locandiera, op. cit.,* p. 128.
[337] Larousse : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/chiasme/15259?q=chiasme#15119 (consulté le 15 janvier 2016)

traducteur qui a selon nous le mieux traduit ces répliques est Jean-Paul Manganaro. Celui-ci a en effet conservé la figure de style et ses phrases contiennent le même nombre de mots que celles du texte de Goldoni :

> LE COMTE : Moi **non**, et vous **oui** ?
> LE MARQUIS : Moi **oui** et vous **non**. [...][338]

À l'inverse, dans les textes de Gérard Luciani et de Bernard Liègme, l'antimétabole n'apparaît pas :

> LE COMTE : Moi, je n'arriverai à rien ? mais vous, si ?
> LE MARQUIS : Moi, si, et vous non. [...][339]
> (traduction de G. Luciani)

> *Le Comte.* — C'est ça : je n'obtiendrai rien et vous, vous obtiendrez tout ?
> *Le Marquis.* — Exactement : vous rien et moi tout, [...].[340]
> (traduction de B. Liègme)

Par ailleurs la longueur des répliques altère considérablement leur rythme.

Ainsi, rendre la vitesse de jeu, le rythme soutenu de la scène, est une tâche complexe. Les quatre traducteurs, nous venons de le montrer, n'y sont pas toujours parvenus. Au point suivant, nous nous intéresserons brièvement aux informations données par Gérard Luciani et Norbert Jonard au sujet des anciennes monnaies italiennes mentionnées dans la comédie du Vénitien.

6.1.5 Indications matérielles (monnaies, prix, etc.)

Dans le chapitre précédent, nous avons évoqué la difficulté, pour les traducteurs de *La locandiera*, de donner aux lecteurs contemporains le correspondant précis des prix évoqués par Goldoni tout au long de la pièce et formulés en *zecchini*, en *scudi*, en *paoli* et en *doppie*. Bernard Liègme, Gérard Luciani, Norbert Jonard et Jean-Paul Manganaro ont rendu *zecchino*, *scudo* et *doppia* par les équivalents « sequin », « écu » et « doublon ». Quant au terme *paolo*, ils l'ont conservé en italien.[341] Gérard Luciani et Norbert Jonard, dont les traductions n'ont été faites que pour être lues, ont ajouté à ces dernières une quantité de commentaires et de notes de bas de page utiles à la compréhension de l'œuvre.

[338] *La Locandiera, op. cit.*, p. 15.
[339] *La locandiera*, trad. G. Luciani, *op. cit.*, p. 33.
[340] *La locandiera : comédie en trois actes*, *op. cit.*, p. 38.
[341] Sauf Bernard Liègme, qui l'a traduit par « sol ».

Le premier a consacré deux pages de sa préface aux anciennes monnaies italiennes évoquées dans la comédie. Il y a converti leur valeur en francs de l'époque :

1 *paolo* = 0,53 ;
3 *paoli* = 1,59 ;
1 *scudo* = 5,22 ;
1 *zecchino* = 11,65/11,83.[342]

Goldoni oppose, dans la scène I du premier acte, les dépenses quotidiennes du comte (1 sequin) à celles du marquis (3 *paoli*) :

CONTE Io spendo ***uno zecchino il giorno****, signor marchese, e la regalo continuamente.*
MARCHESE Ed io quel che fo non lo dico.
CONTE Voi non lo dite, ma già si sa.
MARCHESE Non si sa tutto.
CONTE Sì, caro signor marchese, si sa. I camerieri lo dicono. ***Tre paoletti il giorno****.*[343]

À partir des informations contenues dans le « tableau » de Luciani, l'on peut par exemple établir qu'« en valeur absolue, le [premier] dépense quotidiennement plus de sept fois [...] la somme qui permet au [second] de survivre petitement »[344].

Les explications fournies par Norbert Jonard figurent quant à elles en notes de bas de page. Par ailleurs, ce dernier a préféré convertir la valeur des anciennes monnaies italiennes en lires. Dans une première note, il indique que « le sequin est une monnaie d'or vénitienne équivalent à 20 *paoli* et à 12 lires italiennes environ »[345]. Dans une deuxième note, il précise que « le *paolo* est une monnaie d'argent frappée par le pape Paul V qui valait environ 0,60 lire »[346]. Dans une troisième note, il explique que « l'écu est une monnaie vénitienne d'or et d'argent valant de 6 à 7 lires or italiennes »[347]. Enfin, il signale que « le doublon valait environ 20 lires or italiennes »[348]. Selon nous, le problème de cette méthode est que toutes les informations ne sont pas réunies au même endroit. Il est donc difficile d'y voir clair. Par ailleurs, la multiplication des notes de bas de page alourdit le texte et interrompt la lecture. Par conséquent, la méthode de Gérard Luciani est selon nous plus efficace.

[342] *La locandiera,* trad. G. Luciani, *op. cit.,* p. 14.
[343] *La locandiera, op. cit.,* p. 128.
[344] *La locandiera,* trad. G. Luciani, *op. cit.,* p. 14.
[345] *La locandiera ; Les rustres, op. cit.,* p. 48.
[346] *Ibid.,* p. 49.
[347] *Ibid.*
[348] *Ibid.,* p. 51.

Au point suivant, il s'agira de voir si les traducteurs ont réussi à rendre en français les différentes émotions des personnages exprimées notamment par les nombreuses interjections du texte.

6.1.6 Interjections

Il est en effet temps de nous intéresser plus longuement aux interjections qui figurent dans *La locandiera*. Nous allons voir que la valeur de ces dernières, dont la fonction principale est d'exprimer, d'une manière vive, une émotion, un sentiment, un ordre, ou de reproduire un bruit, dépend généralement du contexte. Par conséquent, à une même interjection italienne peuvent parfois correspondre différents équivalents français. C'est pourquoi les traducteurs doivent accorder une attention particulière aux didascalies, qui donnent de précieuses indications sur l'attitude et la gestuelle des personnages ainsi que sur le ton adopté par ces derniers, et au contenu des répliques précédant celles dans lesquelles apparaissent ces éléments indépendants, afin de bien saisir le contexte.

Après avoir repéré toutes les interjections et locutions interjectives de *La locandiera*, nous nous sommes rendue compte que le texte de Goldoni en contenait un trop grand nombre pour que chacune d'entre elles fasse, dans notre travail, l'objet d'une analyse détaillée. C'est pourquoi les paragraphes qui suivent ne porteront que sur quatre interjections (*ohimè*, *ehi*, *ah*, *ah*, *ah* et e*h*). Ces interjections ont été rendues en français par des équivalents qui, d'après nous, sont intéressants ou, au contraire, peu exacts. Tout d'abord, nous tenterons de comprendre quels types d'émotions elles peuvent exprimer. Nous décrirons ensuite brièvement les différents contextes dans lesquels elles apparaissent. Enfin, nous présenterons, dans des tableaux, que nous commenterons, les équivalents choisis par les quatre traducteurs. Dans le cas où cela nous semble nécessaire ou utile, nous proposerons également d'autres solutions de traduction possibles.

6.1.6.1. *Ohimè*

Selon *Lo Zingarelli 2010*, *ohimè* peut exprimer la douleur, le découragement ou le désespoir. Synonyme de *povero me*, l'interjection apparaît à plusieurs reprises dans la comédie de Goldoni :

Ohimè !		Liègme (1964)	Luciani (1991)	Jonard (1996)	Manganaro (2013)
acte II, scène XIX, réplique n° 5 (*Mirandolina*)	***Ohimè !*** *(s'alza)*	(*se levant*) **Qu'est-ce qu'il m'est arrivé ?**	*se relevant* : **Ma tête...**	*se relevant.* — **Ah ! malheur.**	**Mon Dieu !** *Elle se lève.*
acte III, scène XII, réplique n° 19 (le marquis)	***(Ohimè !)*** *Come lo avete saputo ?*	Quoi ? Comment le savez-vous ?	*à part :* **Aïe ! aïe !** *(Haut :)* Comment l'avez-vous su ?	*à part.* — **Aïe ! Aïe !** *(Haut :)* Comment l'avez-vous su ?	(*à part*) **Pauvre de moi !** *(Au Comte.)* Comment l'avez-vous su ?
acte III, scène XVIII, réplique n° 41 (le chevalier)	***(Ohimè !*** *Con colui ? Non ho cuor di soffrirlo). (da sé, smaniando)*		*à part, agité :* **Grands dieux !** Avec cet homme ! Je n'ai pas le courage de souffrir cela.	*à part, agité.* — **Quoi !** À cet individu ? Je ne suis pas de cœur à le supporter.	(*à part, agité*) **Ah çà !** avec cet homme ? Je n'ai pas le cœur de le souffrir !

Dans la scène XIX de l'acte II, elle est employée par *Mirandolina*, qui vient de simuler un évanouissement, en s'écroulant sur une chaise. La cinquième réplique de la scène ainsi que la didascalie qui suit indiquent que la jeune femme se relève, qu'elle fait semblant de reprendre ses esprits. Par conséquent, à cet endroit, *ohimè* traduit un sentiment non seulement de confusion, de désorientation, mais aussi de douleur, de gêne. On remarque, tout d'abord, que les traductions de Bernard Liègme et de Gérard Luciani ne contiennent pas de point d'exclamation. Ce ne sont pas non plus des interjections. Le traducteur suisse a en effet opté pour une phrase interrogative, qui, selon nous, révèle le trouble du personnage, mais ne l'exprime pas de manière aussi évidente que l'exclamation du texte-source. Le choix de Luciani nous paraît quant à lui pertinent, puisqu'il arrive fréquemment que nous manifestions une douleur physique en nommant à haute voix la partie du corps qui nous fait mal. Étant donné que nous accompagnons généralement le geste à la parole, la réplique aurait pu être suivie, si la traduction de Gérard Luciani avait été réalisée pour être mise en scène, d'une didascalie signalant, par exemple, que la protagoniste plaque ses mains sur ses tempes au moment où elle parle. Notons également que la ponctuation est bien choisie, puisque les points de suspension s'emploient notamment pour exprimer la confusion.[349] La traduction de Norbert Jonard est également satisfaisante. Selon le dictionnaire en ligne Larousse, l'expression « Malheur ! » sert en effet à montrer l'accablement. *Mirandolina*, qui cherche à s'attirer la pitié du chevalier, tente de lui faire croire qu'elle est abattue moralement, afin que celui-ci prolonge son séjour. Quant à la locution interjective « Mon Dieu ! », utilisée par Jean-Paul Manganaro, elle traduit à la fois la stupéfaction et l'agitation (simulées) du personnage féminin.

Dans la scène XII de l'acte III, *ohimè* apparaît dans une réplique du marquis, au moment où ce dernier découvre que le flacon qu'il a offert à *Deianira* est un cadeau du

[349] TERMIUM Plus, Le guide du rédacteur : http://www.btb.termiumplus.gc.ca/redac-chap?lang=eng&lettr=chapsect6&info0=6.7 (consulté le 16 janvier 2016)

chevalier à *Mirandolina*. À cet endroit, l'interjection italienne n'exprime ni la confusion ni la douleur, mais le désespoir, une angoisse causée par un sentiment d'impuissance. L'homme pauvre, qui craint de s'attirer les foudres du misogyne, ne peut en effet, s'il veut conserver son honneur, demander à la comédienne de lui rendre le flacon. L'on constate que les traductions de Gérard Luciani (« Aïe ! aïe ! ») et de Norbert Jonard (« Aïe ! Aïe ! ») sont quasiment identiques. D'après nous, leur choix est adéquat, puisque, comme l'indique *Le petit Larousse illustré 2016*, « aïe » est une onomatopée qui exprime, entre autres choses, la contrariété et l'inquiétude. En ce qui concerne l'emploi de la majuscule, l'ouvrage *Le guide du rédacteur* indique que « lorsque l'interjection est répétée, les possibilités sont infinies [...] : tout dépend de l'effet que l'on veut obtenir. Si l'on veut appuyer sur les interjections, on peut [...] les écrire chacune avec une majuscule [et] répéter le point d'exclamation [...]. »[350] Les solutions de Luciani et de Jonard sont donc toutes deux conformes aux règles typographiques du français. Le traducteur suisse n'a quant à lui pas traduit la réplique du marquis, celle-ci étant prononcée en aparté.

Enfin, dans la scène XVIII du même acte, c'est le chevalier de Ripafratta qui a recours au mot *ohimè*. Il réagit à l'annonce de la *locandiera*, qui déclare vouloir prendre pour époux son fidèle valet *Fabrizio*. Ici, Goldoni désire montrer à la fois la stupeur, l'affolement et la fébrilité de son personnage, qui, rappelons-le, est épris de *Mirandolina*. La locution interjective française « Grands dieux ! », utilisée par Gérard Luciani, est bien, selon le dictionnaire en ligne Larousse, une exclamation de surprise. Elle est toutefois désuète. C'est pourquoi nous lui préférons l'exclamation « Quoi ! », employée par Norbert Jonard et qui « marque l'étonnement »[351]. Bernard Liègme, quant à lui, a considérablement transformé et raccourci la fin de la scène. Dans sa traduction, la réaction du misogyne à la déclaration de la protagoniste est la suivante :

> *Le Chevalier.* – *(frémissant de colère)* Je reconnais bien là, Madame, la sûreté de votre jugement : vous avez su choisir, dans les bas-fonds de votre gargote, le parti qui vous convient.
>
> *Fabrice.* – Monsieur le Chevalier, je vous prie de retirer vos paroles.
>
> *Le Chevalier.* – Ne t'inquiète pas, petit valet, je n'en dirai pas davantage, car il n'est pas dans mes habitudes de présenter mes hommages à une gourgandine. *(se retournant vers le Marquis et le Comte)* Je vous salue, messieurs. *(Il sort.)*[352]

[350] TERMIUM Plus, Le guide du rédacteur : http://www.btb.termiumplus.gc.ca/redac-chap?lang=fra&lettr=chapsect6&info0=6.6.2 (consulté le 16 janvier 2016)
[351] Larousse : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/quoi/65795 (consulté le 16 janvier 2016)
[352] *La locandiera : comédie en trois actes, op. cit.*, p. 136-137.

En outre, le Suisse indique, au moyen d'une didascalie, que l'émotion ressentie par le personnage à cet endroit est la colère, alors que, dans le texte-source, le misogyne est agité — Goldoni recourt en effet au verbe *smaniare*, lequel veut dire « *essere in preda alla smania, agitarsi per la smania* »[353], « s'agiter » en français.

Ainsi, cette première analyse montre à quel point il est important que le traducteur francophone tienne compte du contexte dans lequel apparaissent les interjections italiennes : celles-ci peuvent exprimer, en fonction de ce dernier, des sentiments très divers (confusion, désespoir, colère, etc.). On constate d'ailleurs que les quatre traducteurs ont rendu *ohimè* par des équivalents différents dans chacune des scènes décrites ci-dessus.

Intéressons-nous à présent à l'interjection *ehi*.

6.1.6.2 *Ehi*

Ehi figure également parmi les innombrables interjections de *La locandiera*. Selon *Lo Zingarelli 2010*, elle s'utilise « *per richiamare l'attenzione di qualcuno, specialmente in tono secco e perentorio* »[354]. Il existe, dans la langue française, différentes interjections servant à interpeller une personne « *con disprezzo* »[355]. Parmi elles : « eh » et « hé », deux « variantes graphiques d'une interjection d'origine onomatopéique, d'abord attestée avec la graphie *e* »[356]. Ces dernières ont d'ailleurs été employées à plusieurs reprises dans les traductions qui nous occupent :

Ehi !		**Liègme (1964)**	**Luciani (1991)**	**Jonard (1996)**	**Manganaro (2013)**
acte I, scène V, réplique n° 26 (le chevalier)	***Ehi !*** *Padrona. La biancheria, che mi avete dato, non mi gusta. [...] (con disprezzo)*	**Un moment**, s'il vous plaît. Vous m'avez donné du linge tout à fait détestable.	*méprisant :* **Dites-moi**, patronne, le linge que vous m'avez donné ne me plaît pas.	*méprisant.* – **Un moment**, patronne ! Le linge que vous m'avez donné ne me satisfait pas.	*(avec mépris)* **Dites-moi**, patronne : le linge que vous m'avez donné n'est pas de mon goût.
acte I, scène X, réplique n° 1 (*Fabrizio*)	***Ehi***, *padrona.*	**Eh !** patronne !	Patronne !	**Holà**, patronne !	**Hé !** patronne !
acte I, scène XXI, réplique n° 60 (le marquis)	*(**Ehi** Mirandolina, non abbiate gelosia, son vostro, già lo sapete).*	Mirandoline, ne soyez pas jalouse ; je vous appartiens, vous le savez.	Mirandoline ne soyez pas jalouse : je suis tout à vous, vous le savez bien.	**Hé !** Mirandoline, ne soyez pas jalouse, je suis tout à vous, vous le savez bien.	**Eh !** Mirandolina, ne soyez pas jalouse, je suis tout à vous, vous le savez bien.
acte III, scène I, réplique n° 1 (*Mirandolina*)	***Ehi***, *Fabrizio.*	Fabrice !	Fabrice !	**Holà**, Fabrice !	Fabrizio !

[353] Treccani : http://www.treccani.it/vocabolario/smaniare/ (consulté le 16 janvier 2016)
[354] *Lo Zingarelli 2010, op. cit.*, p. 762.
[355] Didascalie suivant la réplique n° 26 de la scène V de l'acte I.
[356] Office québécois de la langue française, Banque de dépannage linguistique : http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?id=3498 (consulté le 16 janvier 2016)

Dans la scène X de l'acte I, par exemple, *Fabrizio* appelle sa supérieure, pour l'informer du mécontentement du chevalier. Bernard Liègme et Jean-Paul Manganaro ont respectivement traduit sa réplique par « Eh ! patronne ! » et « Hé ! patronne ! ». Précisons qu'à cet endroit *ehi* n'exprime pas le dédain, le valet étant non seulement l'inférieur de *Mirandolina* — il lui doit le respect —, mais également l'un de ses prétendants.

Le misogyne, quant à lui, n'hésite pas à se montrer méprisant envers la *locandiera*. Dans la scène V de l'acte I, alors que celle-ci se trouve en compagnie de ses hôtes et s'apprête à retourner à ses occupations, il la hèle pour lui faire part de son insatisfaction au sujet du linge qui a été mis à sa disposition. Le choix de traduction de Bernard Liègme n'est selon nous pas satisfaisant, puisqu'il ne rend pas l'attitude hautaine du Siennois, exposée au moyen d'une didascalie dans le texte de Goldoni. Par ailleurs, l'ajout de la locution « s'il vous plait » est contestable, puisque cette formule de politesse est incompatible avec le comportement désobligeant qu'affiche le personnage au début de la comédie. D'après nous, les exclamations « Pas si vite ! », « Un instant ! » et « Halte ! », ou « Halte-là ! », laquelle s'utilise notamment « pour inviter quelqu'un à ne pas aller plus loin dans ses propos, [dans] ses actions »[357], auraient également pu être employées à cet endroit.

Enfin, l'on remarque que Bernard Liègme, Gérard Luciani et Jean-Paul Manganaro ont parfois fait le choix de ne pas traduire l'interjection *ehi*, lorsque, dans le texte de Goldoni, cette dernière est suivie du prénom du personnage interpellé (p. ex. « Fabrice ! » tout court, au lieu de « Hé ! Fabrice ! » ou « Eh ! Fabrice ! »). Selon nous, cette suppression ne pose dans ce cas aucun problème, car elle n'annule pas l'effet d'oralité recherché.

Penchons-nous à présent sur la traduction de l'interjection italienne *ah*, qui, lorsque répétée, exprime le rire.

6.1.6.3 *Ah, ah, ah*

Parmi les interjections de *La locandiera* appartenant à la catégorie des onomatopées, l'on trouve aussi *Ah, ah, ah*. *Mirandolina*, qui parvient, nous l'avons dit dans le chapitre précédent, à piéger son client misogyne, laisse en effet échapper à plusieurs reprises un rire vengeur, ironique. Celui-ci est exprimé dans le texte italien de Goldoni non seulement par l'interjection *ah*, qui « *ripetuta due o più volte riproduce la risata, specialmente sarcastica o*

[357] CNRTL : http://www.cnrtl.fr/definition/halte (consulté le 16 janvier 2016)

beffarda »[358], mais aussi au moyen de didascalies, indiquant, entre autres choses, son intensité.

Le tableau ci-dessous montre que Bernard Liègme et Gérard Luciani ont préféré ne traduire que les didascalies, desquelles ils ont d'ailleurs fait des phrases complètes, comprenant au moins un sujet et un verbe. Notons que celles de Bernard Liègme ont été placées entre parenthèses :

Ah, ah, ah.		**Liègme (1964)**	**Luciani (1991)**	**Jonard (1996)**	**Manganaro (2013)**
acte III, scène II, réplique n° 13 (*Mirandolina*)	***Ah, ah, ah.*** *(ride)*	(*Mirandoline rit.*)	*Mirandoline rit.*	**Ah ! Ah! Ah!** (*Elle rit.*)	(*elle rit*) **Ha, ha, ha!**
acte III, scène IV, réplique n° 30 (*Mirandolina*)	***Ah, ah, ah.*** *(ride forte, e stira)*	(*Mirandoline rit très fort tout en continuant de repasser.*)	*Mirandoline rit de toutes ses forces tout en repassant.*	*éclate de rire et repasse.* — **Ah, ah, ah.**	(*elle rit aux éclats tout en repassant*) **Ha, ha, ha !**
acte III, scène VI, réplique n° 22 (*Mirandolina*)	***Ah, ah, ah.*** *(ride forte)*	(*Mirandoline éclate de rire.*)	*Mirandoline éclate de rire.*	*éclate de rire.* — **Ah, ah, ah.**	(*elle rit aux éclats)* **Ha, ha, ha !**

Norbert Jonard et Jean-Paul Manganaro ont quant à eux procédé différemment : ils ont conservé à la fois les didascalies et les interjections du texte italien. *Le petit Larousse illustré 2016* donne au mot « ha » la définition suivante : « **interj. 1.** Marque la surprise : *Ha ! tu viens ?* **2.** Répété, exprime le rire. »[359] Ainsi, l'on peut affirmer que le choix de Jean-Paul Manganaro est pertinent. L'ouvrage explique toutefois que « ah » sert à transcrire le rire lorsqu'on la redouble. Selon nous, Norbert Jonard aurait donc peut-être plutôt dû écrire « Ah, ah. » et « Ah ! Ah ! ».[360] Relevons enfin qu'en français, d'autres interjections, telles que « Hi ! », peuvent exprimer le rire lorsqu'on les répète.

6.1.6.4 *Eh*

Penchons-nous maintenant sur l'un des mots les plus utilisés par Goldoni dans la pièce : *eh*. La définition qu'en donne *Lo Zingarelli 2010* montre que *eh* peut, en fonction du contexte et de l'intonation, exprimer un nombre particulièrement important d'émotions, de sentiments différents :

> ***inter. 1*** *Esprime (a seconda del contesto e dell'intonazione) malcontento, perplessità, rincrescimento, con diverse sfumature che vanno dallo sdegno al rimprovero, alla*

[358] *Lo Zingarelli 2010, op. cit.*, p. 74.
[359] *Le petit Larousse illustré 2016, op. cit.*, p. 567.
[360] *Le petit Larousse illustré* n'étant toutefois pas un ouvrage de référence en matière de rédaction, une recherche plus approfondie doit d'après nous être effectuée.

minaccia, alla disapprovazione, al compatimento, alla esortazione, alla rassegnazione: eh! queste cose non si fanno!; silenzio eh!; eh, signore, il gran mondo pensa diversamente *(GOLDONI)* | *Con valore rafforz.* **eh, via!, eh là:** eh, via, per chi mi prende!; eh, via, bisogna farsi animo! | *[...]* ***2*** *Esprime dubbio, possibilità e anche lieve speranza:* eh! può darsi che il tempo cambi; potrebbe anche farcela, eh?; eh! spero che tutto ti vada bene! ***3*** *Pronunciato in tono interr., esprime meraviglia, sorpresa, stupore:* eh? e tu non hai reagito? | *Esprime l'invito a confermare un parere:* è stata una bella festa, eh?; bella ragazza, eh? ***4 (fam.)*** *Si usa come risposta a una chiamata con i sign. di "eccomi", "sono qua", oppure "che vuoi?":* "Maria!" "eh?".[361]

Le tableau ci-dessous montre par quels équivalents les quatre traducteurs ont rendu *eh* :

eh! / eh?		**Liègme (1964)**	**Luciani (1991)**	**Jonard (1996)**	**Manganaro (2013)**
acte I, scène VIII, réplique n° 21 (le marquis)	***Eh !*** *Che denari ? Non gli stimo un fico.*	Sa fortune ? je m'en soucie comme de colin-tampon !	Sa richesse ? **Peuh**, à mes yeux, ça ne vaut pas tripette.	L'argent ? **Allons donc !** Je m'en soucie comme d'une guigne.	**Ah çà !** l'argent ! Je m'en moque pas mal, de l'argent.
acte I, scène XVI, réplique n° 1 (le chevalier)	***Eh !*** *So io quel che fo. Colle donne ? Alla larga.*		**Hé oui !** Moi, je sais ce que je fais. Avec les femmes ? Je passe au large !	**Hé oui !** Moi, je sais ce que je fais. Avec les femmes ? Je prends le large !	**Eh !** je sais ce que je fais, moi. Avec les femmes ? Je prends le large.
acte I, scène XX, réplique n° 14 (*Deianira*)	***Eh****, non importa...*		**Non**, je n'y tiens pas....	**Là, là**, ce n'est pas la peine...	**Oh, non !** ce n'est pas important.
acte I, scène XXII, réplique n° 9 (le marquis)	***Eh*** *niente, niente. Bagatelle.*	**Oh**, ce n'est rien. Une bagatelle.	**Peuh**, ce n'est rien : bagatelles.	**Peuh**, ce n'est rien, rien du tout. Une bagatelle.	**Oh !** ce n'est rien, ce n'est rien. Bagatelles.
acte II, scène I, réplique n° 11 (le chevalier)	*Ti piace,* ***eh ?***	Elle te plaît bien, **hein ?**	Elle te plaît, **hein ?**	Elle te plaît, **hein ?**	Elle te plaît, **hein ?**
acte II, scène IV, réplique n° 91 (le chevalier)	***Eh !*** *Basta... (versa il vino in un bicchiere)*		*versant le vin :* **Allons**, cela suffit...	*versant le vin dans un verre.* — **Allons**, cela suffit...	**Allons**, cela suffit !... *Il verse du vin dans un verre.*
acte II, scène VI, réplique n° 33 (le chevalier)	*(****Eh !*** *furba ! Voi vedrete benissimo...) (come sopra)*		*même jeu :* **Ah**, fine mouche ! Vous verrez parfaitement...	*même jeu.* — **Ah !** Coquine ! Vous allez bien voir...	*(même jeu)* **Eh !** petite rusée ! Vous verrez très bien...

Dans la scène I de l'acte II, l'interjection est par exemple utilisée en fin de phrase et suivie d'un point d'interrogation. Le chevalier est convaincu que son domestique, qui ne cesse de complimenter la *locandiera*, apprécie sincèrement cette dernière et l'invite à confirmer cette impression. Dans ce cas, l'interjection est donc employée dans sa troisième acception. Les quatre traducteurs l'ont rendue par « hein », qui, selon le CNRTL, s'utilise en effet « pour signifier à l'interlocuteur qu'on demande une réponse, bien que le locuteur se présente comme se doutant de cette réponse »[362]. D'après nous, la locution adverbiale « n'est-ce pas ? », qui « appelle l'acquiescement de l'interlocuteur à ce qui vient d'être dit, [qui] renforce une

[361] *Lo Zingarelli 2010, op. cit.*, p. 762.
[362] CNRTL : http://www.cnrtl.fr/definition/hein (consulté le 16 janvier 2016)

question pour laquelle on attend une réponse positive »[363], aurait aussi pu être utilisée à cet endroit.

À l'inverse, dans la scène VIII de l'acte I, l'interjection *eh* est suivie d'un point d'exclamation. Le marquis confie à *Mirandolina* qu'il souhaiterait parfois se trouver dans la position du comte. La *locandiera* lui demande alors s'il est jaloux de la richesse de ce dernier, une question à laquelle le marquis répond par la négative et avec mépris. Ainsi, dans ce cas, l'interjection est utilisée pour marquer le désaccord dédaigneux, l'indifférence (première acception). L'on remarque que Bernard Liègme ne l'a pas traduite. Le choix de Gérard Luciani, quant à lui, est pertinent, puisque l'onomatopée « peuh » marque, selon le dictionnaire en ligne Larousse, le dégoût et l'indifférence. Notons que l'interjection « eh » existe également en français. Le dictionnaire en ligne Larousse indique qu'elle « s'emploie en général au début d'une phrase exclamative dont l'intonation peut exprimer la surprise, la joie, la douleur, le reproche, l'encouragement, l'interpellation, etc. »[364]

Ainsi, l'on constate, une fois encore, que le sens d'une interjection varie considérablement en fonction du contexte dans lequel cette dernière apparaît et que, par conséquent, la traduction de ces éléments invariables n'est pas une tâche facile. Au point suivant, nous parlerons brièvement des importants changements opérés par Bernard Liègme dans son texte. Nous verrons également qu'un autre traducteur de *La locandiera* a lui aussi été dérangé par les nombreux apartés de la comédie. Nous constaterons qu'il ne les a toutefois pas supprimés.

6.1.7 Apartés

Dans son introduction, Bernard Liègme explique que « pour répondre [au] souci de fidélité à la réalité humaine, [il a] accusé (une fois même modifié) l'attitude de quelques personnages, ce qui [l'] a contraint [...] à changer parfois le texte et en particulier quelques monologues »[365]. Il avoue par exemple avoir donné « un peu plus de poids au personnage de

[363] Larousse : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/n_est-ce_pas/54322 (consulté le 16 janvier 2016)
[364] Larousse : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/eh%C2%A0_/28086 (consulté le 16 janvier 2016)
[365] *La locandiera : comédie en trois actes, op. cit.*, p. 23.

Fabrice »[366]. Le traducteur confie n'avoir pas eu l'impression de trahir Goldoni, mais au contraire de le servir en s'efforçant de le rendre clair au public :

> [...] il ne s'agissait pas pour nous d'accommoder Goldoni à notre sauce mais d'éviter au contraire que le public l'accommode à la sienne ; car on a un peu trop tendance chez nous à croire que la comédie italienne est faite uniquement d'arlequinades et de guignoleries, bulles irrisées, spirituelles peut-être, mais en tout cas sans rapport avec la réalité humaine, ce théâtre n'étant qu'un prétexte à d'ingénieux jeux de scènes.[367]

Il a par ailleurs, nous l'avons dit, supprimé un grand nombre d'apartés, lesquels lui ont paru invraisemblables au XXe siècle.

Le Suisse n'est pas le seul à avoir réfléchi aux multiples apartés de la pièce. En effet, Marco Micone, lui aussi traducteur de la comédie de Goldoni, a dit lors d'un entretien : « Après plusieurs lectures de *La locandiera*, j'ai constaté qu'il y avait beaucoup trop d'apartés, et j'ai vite commencé à douter de leur pertinence. Je craignais la réaction du public devant un tel procédé, typique de la *commedia dell'arte*. »[368] Toutefois, Micone, plutôt que de décider de supprimer ces derniers, a choisi de les laisser en italien, pour qu'ils acquièrent une fonction nouvelle. Il en a cependant facilité la compréhension, en les réécrivant « avec des mots dont la racine est la même qu'en français »[369]. « Ce qui est très rassurant, c'est que les spectateurs ont beaucoup apprécié les apartés. Ils étaient très contents d'entendre de l'italien et s'étonnaient de le comprendre ! »[370] a-t-il ajouté.

Notons que Bernard Liègme a également fusionné des répliques et des scènes de *La locandiera*. En effet, alors que les trois actes du texte-source contiennent respectivement 23, 19 et 20 scènes, ceux de sa traduction n'en ont respectivement que 22, 14 et 17. Le Suisse n'a donc pas non plus respecté la structure de l'œuvre du Vénitien. Par conséquent, son texte doit être considéré plus comme une adaptation que comme une traduction.

---

[366] *Ibid.*, p. 26.
[367] *Ibid.*
[368] Propos de Marco Micone, transcrits par Solange Lévesque in « Traduire c'est émigrer : entretien avec Marco Micone » in *Jeu : revue de théâtre* [en ligne], 1994, n° 70, p. 17. https://www.erudit.org/culture/jeu1060667/jeu1072217/29007ac.pdf (consulté le 14 janvier 2016)
[369] *Ibid.*
[370] *Ibid.*

6.2 Synthèse et conclusion

Notre analyse des textes de Bernard Liègme, Gérard Luciani, Norbert Jonard et Jean-Paul Manganaro visait à décrire et examiner certains des choix de traduction de ces derniers. Notre objectif était de déterminer si les traducteurs avaient réussi à surmonter les principales difficultés liées à la traduction de l'œuvre italienne de Goldoni, évoquées dans le chapitre 5 de notre travail.

Dans un premier temps, nous avons constaté que Bernard Liègme, Gérard Luciani et Jean-Paul Manganaro étaient parvenus, à certains endroits, à esquiver le problème de traduction posé par l'absence d'équivalents français exacts de *locanda* et *locandiera*, en se servant d'hyperonymes, tels qu'« établissement » pour *locanda* et « hôtesse » pour *locandiera*, ou de substantifs ayant un sens différent, mais pouvant aussi qualifier *Mirandolina* (p. ex. « propriétaire »). Nous avons vu également que Norbert Jonard avait rendu le mot *locanda* par le terme « auberge », tout en soutenant que *locandiera* et « aubergiste » n'ont pas la même connotation. Un choix que nous avons critiqué.

Dans un deuxième temps, nous nous sommes intéressée aux noms des personnages de la pièce et avons constaté que trois des traducteurs avaient choisi de les franciser. Une décision qui en facilite la prononciation et témoigne d'une volonté d'appropriation, d'un désir de conférer au lexique un caractère de familiarité. Toutefois, nous avons trouvé que la présence de prénoms à consonance italienne dans le texte le plus récent rendait ce dernier plus réaliste que les trois autres. Nous avons cependant estimé que la décision de Jean-Paul Manganaro de donner des prénoms aux domestiques du chevalier et du comte était contestable. En effet, le choix de Goldoni de ne pas leur en attribuer n'a selon nous pas été fait au hasard : il permet de mettre en évidence le statut inférieur de ces derniers et souligne l'importance limitée de leur rôle dans la pièce.

Nous avons ensuite consacré un sous-chapitre de notre analyse au langage des comédiennes *Ortensia* et *Deianira*, et avons essayé de voir si les quatre traducteurs étaient parvenus à rendre les différents registres de langue auxquels ces dernières ont recours. Nous avons montré, par exemple, qu'ils étaient arrivés à faire sentir en français le style précieux des tirades de *commedia dell'arte,* récitées par les deux actrices, en conservant les nombreuses figures de style (métaphores, hyperboles, etc.) du texte italien. À l'inverse, nous avons démontré qu'ils avaient peiné à respecter le rythme soutenu de la première scène de l'œuvre.

Nous avons vu en effet que certaines répétitions, telles que les allitérations, se perdaient parfois inévitablement dans le processus de traduction.

Enfin, nous avons focalisé notre attention sur les interjections de la pièce et avons constaté que, généralement, les traducteurs les avaient justement rendues par des équivalents différents en fonction du contexte. Nous avons vu, par exemple, que le sens de l'interjection italienne *eh* pouvait varier selon le signe de ponctuation qui suivait : alors que, placée devant un point d'interrogation, cette dernière sert à appeler l'acquiescement de l'interlocuteur à ce qui vient d'être dit, elle s'utilise dans une phrase exclamative pour marquer, entre autres choses, l'indifférence, le dédain. C'est pourquoi la traduction de ces éléments invariables de la langue exige du traducteur une attention particulière à leur environnement.

Pour conclure, notons que l'analyse que nous avons conduite a surtout mis en lumière les nombreuses modifications opérées par Bernard Liègme. En effet, nous avons montré que le Neuchâtelois avait considérablement raccourci la comédie de Goldoni, en supprimant des répliques et en fusionnant certaines scènes. Nous avons également démontré qu'il s'était débarrassé des apartés, selon lui invraisemblables au XXe siècle. En outre, nous avons relevé que le traducteur, lorsqu'il ne les avait pas supprimées, avait rendu les interjections italiennes du texte-source par de longues phrases, parfois interrogatives, ralentissant ainsi le rythme de la pièce. D'après nous, sa traduction manque par ailleurs cruellement de réalisme, en raison de l'absence quasi totale de marques d'oralité. Nous avons toutefois constaté que certains des changements apportés par le Suisse, bien que surprenants, pouvaient être positifs — l'on pense notamment à l'emploi d'alexandrins pour accentuer la préciosité du langage des comédiennes.

Ajoutons que notre analyse a également mis en évidence la ressemblance qui existe entre les traductions de Gérard Luciani et de Norbert Jonard. Nous avons vu, par exemple, que ces derniers avaient souvent rendu par les mêmes équivalents français les interjections italiennes du texte de Goldoni, et qu'ils avaient tous deux donné de précieuses explications au sujet de la valeur des anciennes monnaies italiennes mentionnées dans celui-ci. Par ailleurs, leurs traductions ont été réalisées à quelques années d'intervalle (l'une en 1991 et l'autre en 1996) et remplissent la même fonction. C'est pourquoi, avec le recul, nous estimons qu'il aurait été suffisant, voire préférable, de n'analyser qu'un seul de ces deux textes.

7. Conclusion

Quels sont les enjeux et les difficultés liés à la traduction des pièces de théâtre de Carlo Goldoni ? Telle est la question à laquelle nous avons tenté de répondre dans ce travail. Revenons rapidement sur les différents points abordés ainsi que sur les conclusions tirées.

Dans la première partie de notre mémoire, nous avons relaté les évènements majeurs de la vie de l'auteur et rendu compte de l'abondance peu commune de sa production. Nous avons également dégagé les caractéristiques les plus importantes de son théâtre. Dans la deuxième partie, nous avons constaté que ses pièces étaient majoritairement écrites en dialecte vénitien, un parler que peu de traducteurs maîtrisent. Nous avons vu que la parution, en 1993, du *Vocabolario del veneziano di Carlo Goldoni* de Gianfranco Folena avait facilité considérablement la tâche de ces derniers, en donnant les équivalents italiens des termes des comédies de Goldoni appartenant non seulement au dialecte de la ville de Venise, mais aussi aux autres idiomes de la région natale du dramaturge, dont fait partie le dialecte de Chioggia. Nous avons expliqué que celui-ci se distinguait du *dialetto veneziano* surtout par la prononciation et que l'écrivain avait composé, dans cet idiome et pour le public de la cité des Doges, *Le baruffe chiozzotte* en 1762.

Nous avons ensuite affirmé que plusieurs options s'offraient au traducteur vers le français d'une œuvre en dialecte. Nous avons expliqué que ce dernier pouvait tout d'abord recourir au français standard, mais que cette solution devait être rejetée dans le cas des *Baruffe*, car tout le comique de la pièce repose sur l'emploi d'un parler apparaissant comme un écart par rapport à la norme[371]. Nous avons vu que le traducteur pouvait également décider de restituer l'écart dialectal par un écart de registre de langue, mais que cette stratégie de traduction ne pouvait pas non plus réussir, car la fonction du *chioggiotto*, dans la comédie de Goldoni, ne se réduit pas à caractériser l'appartenance sociale des personnages. Nous avons montré que le traducteur pouvait aussi traduire le dialecte chioggiote par un dialecte francophone, mais que ce choix conduisait à modifier l'ensemble de l'œuvre, à la transposer de Chioggia à une ville française, entraînant ainsi la perte de la toile de fond culturelle. Enfin, nous avons expliqué que le traducteur pouvait inventer une langue pour traduire le dialecte, mais que cette stratégie, bien que meilleure que les précédentes, occasionnait, elle aussi, une perte, car le rire des spectateurs, dans le cas des *Baruffe*, résulte en réalité de la vivacité du

[371] Nous avons vu qu'il s'agissait, dans ce cas, du dialecte de la ville de Venise, parlé par le public auquel s'adresse la comédie de Goldoni.

dialecte de Chioggia, de sa musicalité particulière. Nous en avons donc conclu que la traduction de cette comédie était en quelque sorte vouée à l'échec.

Nous avons ensuite constaté que l'œuvre du Vénitien se composait aussi de comédies plurilingues. Nous nous sommes donc penchée sur la question du plurilinguisme et de la traduction. Nous avons vu que la difficulté, pour le traducteur, était de savoir comment rendre en français la richesse linguistique de ces comédies. Nous sommes intéressée à une étude de Claudia Zudini sur la traduction en français du plurilinguisme de la *Commedia* de Dante et avons expliqué que le traducteur d'un texte plurilingue pouvait : 1) décider de privilégier la clarté sémantique par rapport à la restitution du plurilinguisme en recourant à des mots appartenant à la langue standard ; 2) choisir de restituer l'écart plurilinguistique par un écart de registre ; 3) préférer traduire les régionalismes par des termes français d'usage régional (p. ex. québécois). Nous avons soutenu que le traducteur des pièces de Goldoni devait nécessairement rejeter la première option, car celle-ci cause la suppression de l'effet comique, produit principalement par les problèmes de communication rencontrés par les personnages du dramaturge. Nous nous sommes ensuite penchée sur une étude de Ginette Herry intitulée « Traduire Goldoni en français aujourd'hui » et avons constaté que la traductrice était d'avis que la traduction des comédies plurilingues de Goldoni, tout comme celle de certaines de ses pièces en dialecte, entraînait une perte et des compromis inévitables.

Nous avons ensuite montré que l'auteur vénitien avait également rédigé des pièces en langues italienne et française, et que le style sobre et précis de ses écrits était en réalité leur unique point commun. Nous en avons conclu qu'il n'était par conséquent pas pertinent de parler au singulier de la « langue théâtrale » de Goldoni et qu'il était préférable de voir ce qu'il en était pièce par pièce. Dans le chapitre 5, nous avons donc choisi de nous pencher sur les particularités de *La locandiera*, laquelle est une des comédies les plus traduites de l'écrivain. Nous avons tenté de démontrer que la pièce, bien qu'écrite en italien, était, elle aussi, difficile à traduire. Nous avons tout d'abord montré que chaque personnage s'exprimait dans un langage correspondant à sa profession, à son statut social et que le traducteur devait par conséquent rechercher des inflexions ou des niveaux de langue qui puissent suggérer toutes les nuances de la langue de la comédie. Nous avons ensuite évoqué la vitesse de jeu et mis en avant les nombreuses répétitions que contiennent certaines scènes de la pièce. Nous avons également relevé la présence de termes propres à la culture italienne du XVIIIe siècle et d'un grand nombre d'interjections. Nous avons démontré que ces dernières demandaient au traducteur une attention particulière au contexte, car à une interjection italienne correspondent

généralement plusieurs équivalents français. Enfin, nous avons vu que les multiples apartés de la comédie pouvaient poser problème à certains traducteurs, car la dramaturgie moderne les « interdit », et que la difficulté, pour ces derniers, était de rester fidèle à l'auteur, tout en répondant aux attentes du public-cible.

Enfin, pour compléter la partie théorique de notre travail, nous avons procédé à l'analyse de quatre traductions françaises de *La locandiera* : celles de Bernard Liègme, Gérard Luciani, Norbert Jonard et Jean-Paul Manganaro. Cette analyse visait à déterminer si ceux-ci étaient parvenus à surmonter les principales difficultés liées à la traduction de l'œuvre. Nous avons constaté qu'alors que les auteurs des trois traductions les plus récentes avaient plutôt bien réussi leur mission, en traduisant de manière à la fois fidèle et heureuse le texte de Goldoni, Bernard Liègme avait procédé à de nombreuses modifications, telles que la suppression des apartés et d'un grand nombre d'interjections, et le raccourcissement de certaines scènes, et en avons conclu que son texte devait par conséquent être considéré plus comme une adaptation que comme une traduction. Afin d'approfondir cette analyse, il serait intéressant d'étendre le corpus à d'autres versions françaises de *La locandiera,* telles que l'adaptation de Claude des Presles, publiée aux éditions L'Harmattan en 2001, la traduction de Danièle Aron, datant de 1981, ou celle plus ancienne de Michel Arnaud, parue en 1957. Il serait également intéressant d'entreprendre une analyse des traductions françaises d'une pièce en dialecte du dramaturge, comme *Una delle ultime sere di carnovale* ou *Le baruffe chiozzotte.*

En conclusion, ce travail montre que les difficultés liées à la traduction des pièces de Carlo Goldoni sont nombreuses et diverses, et que la plupart des traducteurs de celui-ci s'accordent à dire qu'elle entraîne une perte et des compromis inévitables. Selon nous, il met également en lumière la nécessité de la retraduction de ces dernières, qui naît notamment de l'apparition d'ouvrages permettant aux traducteurs d'améliorer nettement la qualité de leurs traductions, tels que le *Vocabolario del veneziano di Carlo Goldoni* de Folena en 1993, et de l'évolution du goût du public-cible ainsi que de celle de la dramaturgie. Cette nécessité vient également du fait qu'une traduction peut, par exemple, paraître satisfaisante à une maison d'édition souhaitant faire découvrir un auteur et ne pas répondre aux envies et aux besoins d'un metteur en scène.

8. Bibliographie

MONOGRAPHIES, ESSAIS ET AUTRES

CARLO GOLDONI ET LE THÉÂTRE DU XVIIIE SIÈCLE

ALBERTI, Carmelo. *Goldoni.* Rome : Salerno, 2004. 367 p.

BARATTO, Mario. *Sur Goldoni.* Texte français de Monde et Théâtre dans la poétique de Goldoni : Jean-Pierre Vincent. Paris : L'Arche, 1971. 165 p.

DANCOURT, Daniel. *Goldoni.* Grez-sur-Loing : Pardès, 2013. 128 p.

FERRONE, Siro. *La vite e il teatro di Carlo Goldoni.* Venise : Marsilio, 2011. 238 p.

GOLDONI, Carlo. *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre.* Édition présentée et annotée par Paul de Roux. [Paris] : Mercure de France, 1988. 635 p.

GOLDONI, Carlo. *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre.* Introduction et notes par Norbert Jonard. Paris : Aubier, 1992. 707 p.

GOLDONI, Carlo. *Les mémoires italiens.* Traduits, présentés et annotés par Ginette Herry. [s.l.] : Circé, 1999. 320 p.

LUCIANI, Gérard. *Carlo Goldoni ou l'honnête aventurier.* Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1992. 235 p.

NICASTRO, Guido. *Goldoni e il teatro del secondo Settecento.* Rome-Bari : Laterza, 1974. 163 p.

RABANY, Charles. *Carlo Goldoni : le théâtre et la vie en Italie au XVIIIe siècle.* Paris : Berger-Levrault, 1896. 429 p.

TORRESANI, Sergio. *Invito alla lettura di Carlo Goldoni.* Milan : Mursia, 1990. 238 p.

SOCIOLINGUISTIQUE, LINGUISTIQUE, TRADUCTION ET AUTRES

DELBECQUE, Nicole. *Linguistique cognitive.* Bruxelles : De Boeck, 2006. 416 p.

GUILLERON, Gilles. *Écrire.* Paris : First éditions, 2012. 438 p.

HERVEY, Sándor, HIGGINGS, Ian, HAYWOOD, Louise M. *Thinking Spanish Translation.* Londres : Routledge, 1995. 232 p.

MARAZZINI, Claudio. *La lingua italiana.* Con la collaborazione di Ludovica Maconi. Bologne : Il Mulino, 2010. 390 p.

MONTAGU, Mary Wortley, WHARNCLIFFE, James Archibald Stuart. *The letters and works of Lady Mary Wortley Montagu.* Londres : Bentley, 1837, vol. 3. 467 p.

MOREAU, Marie-Louise. *Sociolinguistique.* Liège : Mardaga, 1997. 312 p.

REDON, Odile. *Les langues de l'Italie médiévale.* Turnhout : Brepols, 2002. 413 p.

CONTRIBUTIONS

BURBEA, Georgiana. Interjection et traduction : jeux et enjeux. In : *L'unité en sciences du langage.* Sous la direction de : Salah Mejri, Inès Sfar, Marc Van Campenhoudt. [Montréal (Québec)] : Éditions des archives contemporaines, 2014, p. 412-421.

BUSSI, Célia. Le plurilinguisme du théâtre d'Eduardo De Filippo : traducteurs et metteurs en scène à l'épreuve de la traduction. In : *La traduction de textes plurilingues italiens.* Sous la direction de : Lucrezia Chinellato, Emilio Sciarrino, Jean-Charles Vegliante. Paris : Éditions des archives contemporaines, 2015, p. 115-126.

COURRIOL, Florence. Traduire la variation langue-dialecte chez Laura Pariani : deux traductrices à l'épreuve. In : *La traduction de textes plurilingues italiens.* Sous la direction de : Lucrezia Chinellato, Emilio Sciarrino, Jean-Charles Vegliante. Paris : Éditions des archives contemporaines, 2015, p. 79-90.

HEED, Sven. Quelques réflexions avant de traduire *L'impresario delle Smirne.* In : *Carlo Goldoni: tra libro e scena.* A cura di Carmelo Alberti e Ginette Herry. Venise : Il Cardo, 1996, p. 183-187.

MAZOUER, Charles. Le jeu avec les objets dans le *Scenario* de Domenico Biancolelli. In : *Le comique corporel.* Édité par Eva Erdmann et Konrad Schoell. Tübingen : Gunter Narr Verlag, 2006, p. 85-99.

TOSATTI, Ada. Plurilinguisme et traduction, la poésie babélique d'Emilio Villa. In : *La traduction de textes plurilingues italiens.* Sous la direction de : Lucrezia Chinellato, Emilio Sciarrino, Jean-Charles Vegliante. Paris : Éditions des archives contemporaines, 2015, p. 93-104.

ZUDINI, Claudia. Traduire en français le plurilinguisme de la *Commedia.* In : *La traduction de textes plurilingues italiens.* Sous la direction de : Lucrezia Chinellato, Emilio Sciarrino, Jean-Charles Vegliante. Paris : Éditions des archives contemporaines, 2015, p. 13-25.

PIÈCES DE THÉÂTRE

CORPUS

GOLDONI, Carlo. *La locandiera : comédie en trois actes.* Adaptation de Bernard Liègme. Lausanne : La Cité, 1964. 141 p.

GOLDONI, Carlo. *La locandiera.* Traduit de l'italien, préfacé et annoté par Gérard Luciani. Paris : Gallimard, coll. Folio bilingue, 1991. 285 p.

GOLDONI, Carlo. *La locandiera ; Les rustres.* Traduction, introduction, notes, bibliographie et chronologie par Norbert Jonard. Paris : Flammarion, 1996. 255 p.

GOLDONI, Carlo. *La locandiera.* A cura di Sara Mamone e Teresa Megale. Venise : Marsilio, 2007. 434 p.

GOLDONI, Carlo. *La Locandiera.* Traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro. In : *Une pièce, un dossier, une actualité.* Paris : L'avant-scène théâtre, 2013, n° 1344 : *La Locandiera.* Carlo Goldoni. Mise en scène de Marc Paquien, p. 14-87.

AUTRES

GOLDONI, Carlo. *Le commedie del signor dottore Carlo Goldoni. Tomo primo, che contiene Il teatro comico. La bottega del caffé. La Pamela. La finta ammalata.* Rome : a spese de' fratelli Gioacchino e Michele Puccinelli, 1783, vol, 1. 349 p.

GOLDONI, Carlo. *Una delle ultime sere di carnovale.* A cura di Gilberto Pizzamiglio. Venise : Marsilio, 1993. 198 p.

REVUES

Association des professeurs de langues vivantes de l'enseignement public. *Les Langues Modernes,* 1964, vol. 58, n°2 à 4.

AUDOUARD, Marie-Françoise [dir.]. *Grands écrivains choisis par l'Académie Goncourt,* 1986, n° 73 : Goldoni. 16 p.

BOUMENDIL, Anne-Claire, CELIK, Olivier [dir.]. *Une pièce, un dossier, une actualité.* Paris : L'avant-scène théâtre, 2013, n° 1344 : *La Locandiera.* Carlo Goldoni. Mise en scène de Marc Paquien. 126 p.

MAYETTE, Muriel [dir.]. *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française.* [Paris] : L'avant-scène théâtre, 2012, vol. 9 : Carlo Goldoni. 96 p.

ARTICLES

BOUDART, Laurence. « Goldoni traducteur de lui-même » in *Çédille. Revista de estudios franceses* [en ligne], 2008, n° 4, p. 45-55. https://cedille.webs.ull.es/cuatro/boudart.pdf (consulté le 18 janvier 2016)

CELIK, Olivier. « Inépuisable *Locandiera* » in *Une pièce, un dossier, une actualité.* Paris : L'avant-scène théâtre, 2013, n° 1344, p. 3.

CELIK, Olivier. « L'auberge, un condensé du monde » in *Une pièce, un dossier, une actualité : La Locandiera. Carlo Goldoni. Mise en scène de Marc Paquien.* Paris : L'avant-scène théâtre, 2013, n° 1344 : *La Locandiera.* Carlo Goldoni. Mise en scène de Marc Paquien, p. 94-97.

FAVART, Françoise. « Quels savoirs en matière de variations langagières susceptibles d'optimiser un enseignement du FLE » in *Pratiques* [en ligne], 2010, n° 145/146, p. 179-196. http://pratiques.revues.org/1551 (consulté le 18 janvier 2016)

HATEM, Huguette. « Le renouveau scénique et éditorial de Goldoni à partir des années cinquante » in *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française.* [Paris] : L'avant-scène théâtre, 2012, vol. 9 : Carlo Goldoni, p. 47-53.

HERRY, Ginette. « Traduire Goldoni en français aujourd'hui » in *Éducation et sociétés plurilingues* [en ligne], 2007, n° 22, p. 57-68. http://www.cebip.com/download.asp?file=/elementi/www/esp022_08_herry.pdf (consulté le 18 janvier 2016)

HERRY, Ginette. « Luca Ronconi. Entretiens avec Ginette Herry, José Guinot et Sandro D'Amico » in *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française.* [Paris] : L'avant-scène théâtre, 2012, vol. 9 : Carlo Goldoni, p. 60-65.

HERRY, Ginette. « Les écrans de *La Locandiera* » in *Une pièce, un dossier, une actualité.* Paris : L'avant-scène théâtre, 2013, n° 1344 : *La Locandiera.* Carlo Goldoni. Mise en scène de Marc Paquien, p. 100-107.

LAVAULT-OLLÉON, Elisabeth. « Le *skopos* comme stratégie de déblocage : dialecte et scotticité dans *Sunset Song* de Lewis Grassic Gibbon » in *Meta : journal des traducteurs/Meta: Translator's Journal* [en ligne], 2006, vol. 51, n° 3, p. 504-523. http://id.erudit.org/iderudit/013555ar (consulté le 18 janvier 2016)

LÉVESQUE, Solange. « Traduire c'est émigrer : entretien avec Marco Micone » in *Jeu : revue de théâtre* [en ligne], 1994, n° 70, p. 17-30. https://www.erudit.org/culture/jeu1060667/jeu1072217/29007ac.pdf (consulté le 18 janvier 2016)

MANGANARO, Jean-Paul. « Traduire la vitesse » in *Une pièce, un dossier, une actualité.* Paris : L'avant-scène théâtre, 2013, n° 1344 : *La Locandiera.* Carlo Goldoni. Mise en scène de Marc Paquien, p. 98-99.

MONTEL-HURLIN, Élise. « Un dehors en-dedans, les parenthèses dans *Morso di luna nova* d'Erri de Luca » in *La main de Thôt* [en ligne], 2014, n° 2. http://e-revues.pum.univ-tlse2.fr/sdx2/la-main-de-thot/article.xsp?numero=2&id_article=Article_Elise_Montel_Hurlin-766 (consulté le 18 janvier 2016)

PALOMBARI, Stefano. « *Baroufs*, une nouvelle version de *Barouf à Chioggia* de Goldoni », publié en ligne le 7 septembre 2011. http://www.italieaparis.net/actualite/news/baroufs-11528/ (consulté le 18 janvier 2016)

REGATTIN, Fabio. « Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique » in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales* [en ligne], 2004, n° 36, p. 156-171. http://id.erudit.org/iderudit/041584ar (consulté le 18 janvier 2016)

SÁNCHEZ, María T. « Translation as a(n) (Im)possible Task: Dialect in Literature » in *Babel*, 1999, vol. 45, n° 4, p.301-310.

WECKSTEEN, Corinne. « La traduction de l'emprunt : *coup de théâtre* ou *coup de grâce* ? » in *Lexis* [en ligne], 2009, n° 3, p. 137-156. http://lexis.univ-lyon3.fr/IMG/pdf/Lexis_3_Wecksteen.pdf (consulté le 18 janvier 2016)

THÈSES

ZHANG, Florence. *Traduire le théâtre : application de la théorie interprétative à la traduction en chinois d'œuvres dramatiques françaises* [en ligne], Université de la Sorbonne nouvelle – Paris 3, 2006. 299 p. https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00669138 (consulté le 18 janvier 2016)

ENQUÊTES

« Dramaturgie et traduction » in *Agôn* [en ligne]. Traduction et dramaturgie, Dramaturgie des arts de la scène, Enquêtes, mis à jour le 18 octobre 2012. http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2163 (consulté le 18 janvier 2016)

DICTIONNAIRES

FOLENA, Gianfranco. *Vocabolario del veneziano di Carlo Goldoni.* Redazione a cura di Daniela Sacco e Patrizia Borghesan. Rome : Istituto della Enciclopedia italiana, 1993. 718 p.

JEUGE-MAYNART, Isabelle [dir.]. *Le petit Larousse illustré 2016.* Paris : Larousse, 2015. 2044 p.

ZINGARELLI, Nicola. *Lo Zingarelli 2010.* Bologne : Zanichelli, 2010. 2704 p.

DICTIONNAIRES EN LIGNE

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales : http://www.cnrtl.fr/

Grande dizionario Hoepli italiano : http://www.grandidizionari.it/

Larousse : http://www.larousse.fr/

Treccani : http://www.treccani.it/

SITES INTERNET ET PDF

BRISWALTER, Yaël. « Monologue dans le théâtre classique ». Site de l'académie de Grenoble. http://www.ac-grenoble.fr/disciplines/lettres/podcast/logotype/glossaire/Monologue%20dans%20le%20th.htm (consulté le 18 janvier 2016)

FLAMMARION. Catalogue. http://editions.flammarion.com/Catalogues_List.cfm?CategID=2935 (consulté le 18 janvier 2016)

OFFICE QUÉBÉCOIS DE LA LANGUE FRANCAISE. Banque de dépannage linguistique. http://www.oqlf.gouv.qc.ca/ressources/bdl.html (consulté le 18 janvier 2016)

RISSET, Jacqueline. « Traduire Dante ». In : DANTE. *La Divine Comédie*. *L'Enfer.* Texte original, trad. de Jacqueline Risset. Paris : Flammarion, 1995, p. 17-24.
Aix Marseille Université. http://gsite.univ-provence.fr/gsite/Local/dema/dir/docs_sem_E_F/ParcoursTraduction/Histoire_Traduction/RissetTraduireDante.pdf (consulté le 18 janvier 2016)

TERMIUM Plus. Le guide du rédacteur.
http://www.btb.termiumplus.gc.ca/tpv2guides/guides/redac/index-eng.html?lang=eng
(consulté le 18 janvier 2016)

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO. « La variation linguistique ». 7 p.
http://www00.unibg.it/dati/corsi/3039/18646-La%20variation%20linguistique.pdf (consulté le 18 janvier 2016)

QUATRIÈME PARTIE

Annexes

9. Annexes

9.1 Carte : l'Italie du XVIIIe siècle (1700-1796)

Publiée par Jacopo V. Usai le 28 mars 2011.
Source : http://sardariv.altervista.org/Cartina1700.html (consulté le 27 janvier 2016)

9.2 Pièces vénitiennes et notes de bas de page : *Una delle ultime sere di carnovale* (1762), acte I, scène I

ATTO PRIMO

SCENA I.
Camera, e lumi sul tavolino.

ZAMARIA, BALDISSERA, COSMO *e* MARTIN.

1 ZAMARIA Putti[a], vegnì qua. Stassera ve dago festa. Semo int'i ultimi zorni de carneval. Dago da cena ai mi amici; dopo cena se balerà quatro menueti; vu altri daré una man, se bisogna, e po magneré, goderé, ve devertiré.

BALDISSERA Sior sì, sior patron; grazie al so bon amor.

MARTIN Semo qua a servirla, e goderemo anca nu le so grazie.

COSMO Oe[b], stassera no sentiremo la Realtina[c] al teler. (*agli altri giovani*)

5 ZAMARIA Ah! baron[d], veh! lo so che ti gh'ha manco

(a) Giovanotti.
(b) Ehi!
(c) La Realtina significa una campana che si suona a San Giacomo detto di Rialto tutte le sere da lavoro, variando l'ora secondo le stagioni; ed al suono di questa campana i lavoranti cessano di travagliare, e se ne vanno pe' fatti loro. Qui *Cosmo* intende di dire, che in questa sera non lavoreranno al telaio sino all'ora della Realtina.
(d) Birbone, in senso scherzevole.

49

voggia dei altri de laorar. Peccà, peccà che no ti aplichi, che no ti voggi tender al sodo. Se ti vol, ti xe un bon laorante; e se ti volessi, ti deventeressi el più bravo testor[e] de sto paese. Ma, sia dito a to onor e gloria[f], no ti gh'ha volontà de far ben.

COSMO No so cossa dir. Pol esser anca, che la diga la verità.

ZAMARIA Oh! via, per stassera no disemo altro. Devertìmose, e che tutti goda. Doman po, sior Cosmo carissimo, dé drio[g] a quel drapeto[h]. Vu, sior Baldissera, domattina a bon'ora andé dal manganer, a véder se i ha dà l'onda a quel amuer; e vu, sior Martin, scomenzeré a ordir quel cameloto color de gazìa[i].

MARTIN Benissimo; e adesso cossa vorla che femo?

ZAMARIA Adesso andé de là; vardé, se a mia fia ghe bisogna gnente; fé qualcossa, se ghe n'avé voggia; e se no savé cossa far, tolé el trottolo[j], e devertive.

10 MARTIN Oh, che caro sior patron! Almanco el xe sempre aliegro. (*parte*)

BALDISSERA La diga. Balerémio anca nu un per de balloni?

ZAMARIA Sior sì. No se salo? Ha da balar tutti; balerò anca mi.

BALDISSERA Grazie; e viva; oh, che gusto! (El xe un

(e) Tessitore.
(f) Ironico.
(g) *Dar drio*, mettersi a fare, a lavorare.
(h) Stoffetta leggiera.
(i) Gaggìa.
(j) Trottola.

vecchietto che propriamente el fa voggia)[k]. (*parte*)
COSMO La diga, sior patron: me dala licenza[l] che alla festa fazza vegnir una putta?
15 ZAMARIA Una putta?
COSMO La vegnirà co so madre.
ZAMARIA Chi èla?
COSMO Tognina, fia de siora Gnese, che incana sea[m].
ZAMARIA Coss'è? Com'èla? Gh'è pericolo che sta putta perda el giudizio?
20 COSMO Per cossa?
ZAMARIA Gh'è pericolo che la te creda?
COSMO Cossa songio?
ZAMARIA Un furbazzo, un galiotto[n], che ghe n'ha burlà cinque.
COSMO E una sie[o]. Patron, grazie. La farò vegnir. A bon reverirla. (*parte*)

[k] Consola, cioè fa venire la volontà di abbracciarlo per piacere, per consolazione.
[l] Mi permette, mi dà la permissione.
[m] Che incanna la seta.
[n] Questi termini di furbo, di galeotto, qui non sono ingiuriosi, ma scherzevoli.
[o] Cioè, questa sarà la sesta.