

Appelez-moi donc co-traducteur ou semi-traducteur

La représentation du métier de traducteur de pièces de théâtre dans l'Italie du XVIII^e siècle

Barbara Innocenti

Traducteur : Vanessa De Pizzol



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/traduire/145>

DOI : [10.4000/traduire.145](https://doi.org/10.4000/traduire.145)

ISSN : 2272-9992

Éditeur

Société française des traducteurs

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2012

Pagination : 51-58

ISBN : 039-773X

ISSN : 0395-773X

Référence électronique

Barbara Innocenti, « Appelez-moi donc co-traducteur ou semi-traducteur », *Traduire* [En ligne], 226 | 2012, mis en ligne le 10 février 2014, consulté le 14 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/traduire/145> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/traduire.145>

Appelez-moi donc co-traducteur ou semi-traducteur

La représentation du métier de traducteur de pièces de théâtre dans l'Italie du XVIII^e siècle

Barbara Innocenti

Traduction : Vanessa De Pizzol

« *Chiamatemi pure cotraduttore o semitraduttore...* ».

- 1 Dans la préface à l'une des premières versions en « langue toscane » du *Jules César* de Shakespeare, le traducteur, Domenico Valentini, intervenait en défendant l'importance de son « métier » contre les accusations de ceux qui jugeaient cet art « trop facile et trop servile », le comparant à celui des « peintres purement copistes ». Valentini commençait par faire valoir ses propres idées en se fiant aux opinions de ces auteurs classiques qui, au cours des années, s'étaient exprimés à ce sujet, et concluait en proposant ses « dix commandements du bon traducteur », qui méritent d'être reproduits ci-dessous dans leur quasi-intégralité :

L'opinion des hommes de lettres de notre époque, selon laquelle le métier de traducteur serait trop facile et trop servile, est communément admise. On dit que les professeurs de cet art noble étant incapables de penser par eux-mêmes, ils sont en quête de ces auteurs qui ont pensé pour eux, et que, n'ayant pas la matière nécessaire pour faire des œuvres originales, à la manière des peintres purement copistes, ils ne font rien d'autre que représenter à l'aide de couleurs différentes les pensées d'autrui. Parmi les grands hommes de la sage Antiquité, rares furent de cet avis, lesquels ont cru être plus utiles à leur patrie en transportant dans leur langue maternelle les excellentes œuvres des auteurs les plus célèbres. [...] Je me rends compte que c'est du préjugé de cette prétendue facilité que provient l'immense multitude des mauvais traducteurs de notre époque et la rareté excessive des bons traducteurs provient, quant à elle, des grandes difficultés rencontrées pour faire une bonne traduction. Et en effet, si l'on veut réfléchir aux qualités requises d'un bon traducteur, on comprendra aisément que, si les autres ont pensé à sa place, comme on a l'habitude de le dire, il a beaucoup à penser à leur place pour pouvoir accomplir correctement sa tâche. Il s'agit avant toute chose d'être capable de choisir un auteur qui mérite véritablement d'être traduit, et sur ce point, on ne peut dire combien nombreux sont ceux qui, par manque de discernement,

entreprennent la traduction d'œuvres anticonformistes, ou scandaleuses, et contraires à la religion, à la morale, ou encore ineptes, insipides, insignifiantes, qu'on ferait mieux d'ensevelir dans un oubli éternel. Il est nécessaire, en deuxième lieu, de bien posséder les deux langues, ne pas savoir uniquement quelles sont les idées principales dévolues à chaque mot mais connaître également les idées secondaires, et pouvoir comprendre dans quelles choses elles s'accordent entre elles et dans lesquelles elles divergent. Cela fait défaut à tous les vocabulaires, qui mentionnent ordinairement deux ou trois termes comme étant synonymes, lesquels, pondérés avec un œil philosophique, s'avèrent en réalité ne pas être tels. [...] La troisième qualité que doit avoir un bon traducteur est la parfaite compréhension des différentes matières rencontrées chez les auteurs en langue originale. Il est nécessaire qu'il soit bon théologien, bon physicien, bon métaphysicien, bon astronome, bon architecte, si les textes originaux tournent autour de ces matières [...]. Il est question, en quatrième lieu, que le traducteur soit doté par la Nature de la même intelligence et des mêmes dispositions que celles qui se trouvent dans son texte original, de manière à ce qu'il puisse parfaitement se mettre à son niveau et en tous points l'imiter avantageusement. [...] La principale occupation de celui qui traduit consiste à modeler parfaitement non seulement les pensées de son original, mais aussi la lumière avec laquelle elles s'imposent, l'énergie et la force avec lesquelles elles s'expriment, la grâce, la méthode, et la clarté. Pour une telle comparaison, le métier exige qu'on examine les moindres différences entre l'original et la traduction, de sorte qu'en les retirant toutes pour autant que faire se peut, en ajoutant, réséquant, ou substituant d'autres termes et d'autres images, il en résulte une parfaite correspondance. Et ceci ne peut advenir sans le secours de ce talent philosophique, qui, lorsqu'il fait défaut, peut expliquer pourquoi avec les mêmes mots on ne traduit pas la même pensée, ou tout au moins pourquoi elle s'en trouve obscurcie, altérée, modifiée, car non exprimée avec les mêmes lumières, les mêmes grâces et la même énergie. [...] Ce sont, que toutes celles-ci, des difficultés importantes que les traducteurs rencontrent en voulant transporter correctement dans un autre langage les pensées d'autrui.¹

- 2 Un métier ardu, par conséquent, que celui décrit par le traducteur dans la préface de son travail. Tellement ardu que, dans les dernières lignes de son discours, il avait cru opportun d'avouer naïvement que sa propre personne ne réunissait pas toutes les qualités qu'il avait jugées indispensables pour pouvoir se définir bon traducteur. Admettant son manque d'adresse dans le maniement correct de tous les outils du métier (dont, parmi les indispensables, une parfaite connaissance des deux langues), il se déclarait ouvertement disposé à renoncer, non sans une certaine ironie, au titre de traducteur, pour assumer le titre inédit de « semi-traducteur » ou « co-traducteur » :

Quant à ma traduction, je sens que beaucoup désapprouvent le fait que j'ai pris le titre de traducteur, parce que tous savent pertinemment qu'à cause de mon tempérament impatient je ne comprends pas la langue anglaise, et que certains Chevaliers de cette illustre nation, qui comprennent parfaitement la langue toscane, ont eu la bonté et la patience de m'expliquer cette tragédie. [...] La traduction n'est rien d'autre qu'exposer dans une langue les pensées qui sont exposées dans un autre idiome. [...] Mais ces scrupuleux examinateurs des titres diront sans doute que, selon l'usage commun du peuple, celui qui se nomme traducteur est celui qui de lui-même comprend et transporte dans un autre langage les pensées d'autrui. Cette difficulté tombe facilement si je déclare ici en quel sens je prends le titre controversé : parce que chacun est en droit d'associer aux mots l'idée qui lui plaît le plus dès lors qu'il s'en réclame ouvertement. Si cela ne suffit pas à les convaincre, qu'ils m'appellent donc semi-traducteur, ou co-traducteur, ou m'affublent de n'importe quel autre titre, à leur convenance. Je m'adresserais de nombreux applaudissements si ces hommes ne trouvaient rien à redire à ma

traduction. Mais je ne puis me flatter de la sorte, car bien trop nombreuses seront les erreurs nécessitant d'être corrigées.²

- 3 La contradiction évidente entre théorie et pratique présente dans son discours d'introduction n'avait cependant pas empêché Valentini, en dernière instance, de décorer son propre travail du titre de traduction. Qu'était en réalité l'action de traduire, dans les mots utilisés en conclusion, sinon le « fait d'exposer dans une langue les pensées qui se trouvent exposées dans un autre idiome ? ». Peu importait, en définitive, si ce passage, cette « tra-duction » dans le sens étymologique du terme, était menée à terme grâce à l'aide de tierces personnes. L'essentiel était que « l'artisan » (le traducteur ou « semi-traducteur » si l'on préfère) soit capable de présenter au destinataire ultime (le lecteur ou le spectateur dans le cas spécifique des pièces de théâtre) un produit conforme au goût, aux us et coutumes de la nation réceptrice.

Un habile « couturier »

- 4 Au cours du siècle qui vit s'enflammer plus particulièrement le débat autour de la notion de *belles infidèles*,³ de nombreuses voix s'élevèrent, en Italie⁴ également, dans la tentative de dessiner le rôle et les fonctions du traducteur. Un artisan de la parole aux multiples spécialisations, à qui on demandait des compétences spécifiques en fonction du « genre » auquel pouvait se rapporter le texte choisi (pensons au débat concernant les habiletés littéraires que l'on considérait comme nécessaires à un traducteur de textes classiques, ou à la « religiosité pure » dont le traducteur de textes bibliques devait faire preuve). On demandait en particulier au traducteur de pièces de théâtre de se glisser, métaphoriquement, dans les habits d'un couturier : tout comme lui, il devait être capable de savoir « adapter » au mieux le vêtement de coupe étrangère tombé entre ses mains, au nouveau propriétaire, dont la « taille » et les « goûts » étaient fondamentalement différents de ceux de celui pour lequel le vêtement avait été créé au départ. Pour pouvoir accomplir correctement son travail, le « traducteur-couturier » avait le droit d'utiliser tous les instruments qu'il avait à disposition. Couper, corriger, réécrire et éventuellement « recoudre » étaient non seulement des actions accomplies communément sur le texte original, mais aussi revendiquées orgueilleusement dans les différents seuils qui accompagnaient généralement les œuvres traduites :

On peut supposer que seules des raisons étrangères aient concouru à faire tomber La Musicomania. Nous ne comptabiliserons pas parmi elles certains changements introduits dans cette version, parce qu'ils furent globalement approuvés. Les changements en question consistent à : 1) modifier l'épisode de la scène III où a été placée une anecdote réelle et célèbre à Naples 2) ajouter certains termes musicaux dans la bouche du musicomane 3) rendre plus analogues à notre théâtre les caractères du comte Leandro et Biscroma 4) faire suivre le départ du baron de Steinbak d'un accompagnement musical 5) transformer la salle, où l'action se déroule, en véritable musicothèque plus conforme à la folie du protagoniste. [...] Nous jugeons absolument nécessaires certains raccourcissements, principalement dans les scènes I et VI, lesquels, une fois effectués, ainsi qu'avec quelques changements dans le jeu des comédiens, nous sommes persuadés que cette comédie plaira dans toutes les villes cultivées d'Italie et à Venise même.⁵

Et encore :

Dans la traduction, je le nommai drame plutôt que tragédie, pour cette raison qu'il est en prose, et non en vers. [...] Je préférerais la prose, car on se fait facilement comprendre du peuple piémontais, et parce que le style parfois trop familier du texte original aurait mal convenu au niveau élevé du discours toscan.⁶

- 5 « Couturier » expérimenté, le traducteur de théâtre devait démontrer qu'il possédait l'art de créer des habits sur mesure (« neufs » ou « rapiécés ») autour de cette œuvre qui avait métaphoriquement traversé les Alpes, et qui devait désormais se préparer à affronter les regards curieux de ceux qui l'auraient mal acceptée si elle avait fait étalage de ses vêtements originaux. Ces derniers couraient en effet le risque d'être jugés excessivement excentriques, « vulgaires » voire blessants vis-à-vis de la pudeur de ceux qui vivaient sous d'autres latitudes, comme l'écrit Elisabetta Caminer Turra :

Toute personne s'apprêtant à écrire, qu'elle le fasse bien ou mal, et quel que soit le genre de choses auxquelles elle se raccroche, a ordinairement pour objet la compassion du public. Je reconnais volontiers que ce fut mon principal but lorsque, pour donner une idée du théâtre français moderne, j'ai publié une série de compositions théâtrales. [...] En faisant cette deuxième collection, mon idée est de donner, outre ces compositions françaises qui me semblent aptes à divertir agréablement mes lecteurs, un échantillon du théâtre allemand, anglais, espagnol, danois, russe, etc. En choisissant parmi les œuvres dramatiques en tous genres qui sont déjà représentées en français, celles qui me paraîtront capables de donner une idée du goût de ces différentes nations, je ne pourrai garantir que toutes ces œuvres théâtrales puissent plaire de la même manière. Les représentations qui correspondent aux différents tempéraments des nations et des langues portent parfois en elles ou de la monotonie ou des longueurs, et se ressentent parfois ou d'un génie quelque peu libre, ou de la superstition, ou de l'atroce, ou finalement de la froide lenteur septentrionale. Les Allemands, qui ont déjà depuis longtemps fait de considérables progrès dans d'autres sciences, en font aussi dans la poésie, et améliorent leur théâtre ; mais leurs efforts n'ont pas encore connu d'issue heureuse. Une intrigue extravagante constitue d'ordinaire la base des comédies espagnoles. Les Anglais souffrent dans leurs comédies d'un grand libertinage, et dans les tragédies, d'une atrocité répugnante. Mais désireuse non seulement de donner une idée de ces théâtres, [...] mais également de divertir agréablement mes lecteurs en m'adaptant en quelque sorte à leur génie, je ne leur présenterai pas le spectacle d'une bande de dix prostituées avec dix bandits de grand chemin, ni celui d'une douzaine de spectres qui succèdent à une douzaine de meurtres, ni celui d'un échafaud où meurent désespérés une cour tisane séductrice et un jeune inconsidéré après s'être rendus coupables du plus grand des délits. Je pourrai peut-être me tromper dans le choix de ces compositions, mais si son propre choix est celui sur lequel on a l'habitude de mesurer les œuvres de ce genre, la faute n'en reviendra pas à ma bonne foi, et de nombreux autres traducteurs pourraient d'aventure la commettre également.⁷

- 6 Après avoir quitté leur « manteau français »⁸, que l'on doit laisser au pied des Alpes, les œuvres dramatiques provenant de France⁹ étaient aussitôt « pomponnées » par le « couturier-traducteur », dont l'habileté consistait à les rendre le plus possible conformes aux mœurs et au goût de la nation qui les accueillait. Si le travail de « rhabillage » pouvait parfois rendre le texte de départ presque totalement méconnaissable (au point de pouvoir se définir comme un nouvel original¹⁰), à d'autres moments, il conservait même partiellement ses caractéristiques. Au nom d'une volonté déclarée de rester « fidèle » au génie et au discours de l'auteur qui avait créé l'œuvre, le « couturier-traducteur » pouvait décider de la revêtir d'un habit composite, fruit d'un patient travail d'assemblage entre le nouveau et l'ancien tissu linguistique et culturel. Il s'agissait naturellement d'un habit qui n'ambitionnait pas de devenir « modèle de beauté ». Son créateur, au contraire, s'attachait presque toujours à en rendre visibles les « morceaux », ou à signaler au lecteur dans l'introduction à son travail ou dans les notes de bas de page quels étaient à son avis les défauts contenus dans la trame de ce morceau de tissu qu'il avait décidé de conserver. Prenons, par exemple, les prises de

position de l'abbé Francesco Tortosa, traducteur de l'*Avare* de Molière, à propos de certains choix linguistiques et de « contenu » effectués par le dramaturge français, publiées à la fin de sa traduction italienne :

N'en déplaise au lecteur, dans la majeure partie des annotations suivantes je désapprouve différentes choses qui, dans la présente comédie, ne m'ont pas semblé dignes de censure. Si en agissant ainsi j'ai raison, cela servira aussi à ce que d'autres se gardent de semblables défauts. Si les choses me donnent tort, il ne manquera pas de protecteurs au grand Molière qui feront connaître mes erreurs et rendront à l'homme tout l'honneur qui lui est dû.

Cléante : Que veux-tu que j'y fasse ? Voilà où les jeunes gens sont réduits par la maudite avarice des pères ; et on s'étonne après cela que les fils souhaitent qu'ils meurent.

(a. II s.1)

[N.d.t] « Et quand donc un fils pourrait-il désirer la mort de son père ? Le caractère de Cléante me semble bien mauvais ; et c'est bien celui-là qu'on découvrira dans les scènes suivantes »

Harpagon : Et je te donne ma malédiction.

Cléante : Je n'ai que faire de vos dons.

(a. IV s. 5)

[N.d.t] « Le caractère de Cléante peut-il être pire ? Est-ce ainsi qu'il répond à son père ? Moi j'ai traduit Non me ne curo [je n'en ai cure] parce que l'on ne peut jouer en italien sur le verbe donner que les Français utilisent avec le sens de donner et de faire don. Harpagon dit à son fils : Je te donne [Io ti do] ma malédiction et le fils répond : non so che fare de' vostri doni. Un chevalier au goût très fin et au jugement consommé, condamnant ce mépris scandaleux pour la malédiction paternelle, avait sagement indiqué que Cléante eût dû plutôt répondre : je ne la mérite pas.¹¹

- 7 La mise en exergue de ce qu'on considérait comme les « défauts » des originaux sur lesquels de temps en temps les « couturiers-traducteurs » étaient amenés à travailler, répondait non seulement à leur volonté individuelle de justifier leur propres choix vis-à-vis du lecteur, mais était également fonctionnelle, d'une certaine manière, pour sauvegarder l'intégrité du produit fini, qui pouvait être soumis à des amendements et coupures ultérieurs de la part des censeurs et des éditeurs eux-mêmes, ultimes responsables du « contenu » de l'œuvre publiée¹². Au cours du XVIII^e siècle, les « ingérences » éditoriales dans les œuvres traduites, explicitées dans les « notes à la traduction », « notices historiques et critiques » ou « données générales de l'œuvre », généralement dictées par ce que l'on définissait comme étant le respect du « bon goût »¹³. Rarement la traduction « très fidèle » d'une œuvre dramatique accédait aux presses, et lorsque c'était le cas, l'éditeur se sentait dans l'obligation d'intervenir en exprimant de façon plus ou moins voilée sa désapprobation à l'égard de ces « couturiers-traducteurs » qui n'avaient pas su créer des habits conformes à la « moralité » ou au goût littéraire de la nation réceptrice¹⁴. Souvent accusés de contribuer, par leur travail, à la propagation sur le sol italien du virus de la corruption éthique, sociale, politique, religieuse et esthétique dont certaines œuvres dramatiques européennes (en particulier françaises) étaient considérées comme des « porteuses saines », les traducteurs eurent souvent à se défendre d'accusations de nature différente venant de plusieurs directions¹⁵. Un « métier » aussi difficile que fascinant que celui qu'embrassèrent avec passion un grand nombre de ces « artisans de la parole » qui choisirent de se consacrer au cours du siècle des Lumières à la « tra-duction » d'œuvres dramatiques contemporaines ou appartenant déjà à la tradition classique. Œuvres « porteuses » d'une « garde-robe » variée et riche en « habits » éthiques et littéraires qu'on essaya

par tous les moyens de « re-découper » et de « re-coudre » dans le tissu culturel de la nation réceptrice.

NOTES

1. *Il Giulio Cesare*, drame historique de William Shakespeare traduit de l'anglais en langue toscane par Domenico Valentini, à Sienne, à l'imprimerie de Agostino Bindi, 1756, p. III-V.
2. Ivi, p. VI.
3. La définition de « belle infidèle » (pour indiquer une traduction qui visait à dépasser en « beauté » l'original) fut créée en France au cours du XVIIe siècle. Ce fut cependant au XVIIIe siècle que le débat autour du concept de traduction comme « amélioration » du texte source s'enflamma plus particulièrement, impliquant des personnalités comme Voltaire, D'Alembert, etc., cf. notamment G. Mounin, *Les belles infidèles*, Paris, Cahiers du Sud, 1955.
4. Sur le débat qui s'engagea à ce sujet parmi les hommes de lettres italiens, cf. A. Bruni, R. Turchi, *A gara con l'autore : aspetti della traduzione nel Settecento*, Roma, Bulzoni, 2004.
5. *La Musicomania*, comédie d'un poète français anonyme, traduction inédite pour usage du théâtre italien, in *Il teatro moderno applaudito ossia raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, così italiani come stranieri, corredata di notizie storico-critiche e del giornale dei teatri di Venezia*, Venezia, s.n., 1796, t. II, p. 50.
6. *Fénelon ou les Religieuses de Cambrai*, drame en cinq actes de Marie-Joseph Chénier, traduction avec notes et observations de Paolo Luigi Raby, Turin, Morano, 1799, s.p.
7. *Nuova raccolta di composizioni teatrali* tradotte da Elisabetta Caminer Turra, in Venezia, a spese di Pietro Savioni, 1774-1776, p. 3-4.
8. L'expression est utilisée par un auteur anonyme dans un poème dédié à un traducteur du XVIIIe siècle du *Brutus* de Voltaire : « Il Gallico deposto usato ammanto / Le prische spoglie, ed il natio linguaggio / Ecco per te, o Signor, di nuove adorna / Superbe Itale forme altera estolle [...] » « Défaite de son manteau français longtemps porté, de son apparence première et de sa langue d'origine / la voici devant vous, Monseigneur [dédicataire du poème], dans ses nouveaux atours / qui lui donnent ce port italique altier et majestueux » (F. Pieraccini, *All'egregio traduttore del Bruto di Voltaire*, in Pisa, per Francesco Pieraccini, 1786).
9. Les œuvres dramatiques traduites du français au XVIIIe siècle constituaient environ 80 % du total de la production théâtrale « importée » en Italie : cf. P. Ferrari, *Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secc. XVII e XVIII, saggio bibliografico*, Paris, Champion, 1925 ; G.S. Santangelo, C. Vinti, *Le traduzioni italiane del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1981.
10. Cf. G. Gigli, *Il don Pilone ovvero il Bacchettone falso*, comédie nouvellement tirée du français, Lucques, Marescandoli, 1711, p. 1 : « Le sujet de cette œuvre est tiré du célèbre *Tartuffe* de Molière, mais il s'est tellement transformé en passant d'une langue à l'autre que le don Pilone est aujourd'hui quelque chose de tout à fait différent du *Tartuffe*. La forme dialogique est très variée, l'idiotisme, la sentence, le sel. De nombreuses scènes ont été complètement ajoutées, de nombreux épisodes, et tous les intermèdes, satire permanente contre la fausse piété, sont exprimés par une action muette, sur le modèle des mimes antiques. Bref, il faut lire le *Tartuffe* dans le théâtre de Molière, ou dans sa traduction italienne du même nom, et lire le *don Pilone*, pour en connaître la différence ».

11. *L'avarò*, comédie de Molière, traduction de l'abbé Francesco Tortosa, in *Biblioteca de' più scelti componimenti della nazione francese*, Venezia, dalla Nuova Stamperia, Antonio Fortunato Stella (éd.), 1793. *Note al testo*, p. 176.

12. Cf. L. Braidà, *Il commercio delle idee: editoria e circolazione del libro nella Torino del Settecento*, Firenze, Olschki, 1995 ; R. Pasta, *Editoria e cultura nel Settecento*, Firenze, Olschki, 1997 ; M. Infelise, *L'editoria veneziana nel Settecento*, Milano, Angeli, 1989.

13. Considérons, par exemple, ce que l'auteur affirme dans le *Prospetto generale de Il teatro moderno applaudito ossia raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, così italiani come stranieri, corredata di notizie storico-critiche e del giornale dei teatri di Venezia*, Venezia, s.n., 1796 : « Le dessein que nous nous sommes proposé d'exposer dans les *Notes historiques et critiques* est de soutenir le bon goût, si d'aventure nous devons nous apercevoir qu'il soit sur le point de disparaître. S'ensuivra de ce fait, la déception de certains auteurs qui, voyant leurs compositions applaudies au théâtre, et de ce fait éditées dans notre Recueil, pourraient les imaginer comme étant d'une valeur distincte, au point de devenir peut-être également un modèle de perfection. Aussi relèverons-nous les défauts qu'elles renferment, dans le but d'en tenir éloignée la jeunesse studieuse, et faire qu'ils empruntent dans le futur, dans la mesure du possible, un chemin différent, afin de se rendre vraiment dignes des applaudissements du public, dont le divertissement ne doit jamais être dissocié de l'instruction », p. 1.

14. Cf. par exemple *Notizie storico-critiche sopra La locandiera di bella mano estese da G.P.* : « La traduction inédite du sieur Fontana que nous présentons ici est très fidèle et très heureuse ; nous lui rendons pour cette raison l'hommage mérité. Mais nous lui serions combien plus obligés si, au regard de l'habileté dont il fait preuve dans son travail, il nous avait offert au contraire une Réduction, en laissant de côté certaines choses accessoires, et en corrigeant les scènes si peu décentes de Sophie et du Comte ! Il aurait enrichi le théâtre italien d'une excellente comédie, laquelle, en l'état, ne sera jamais représentée sur scène, ne serait-ce que du fait de son excessive longueur, et finira peut-être sous la faux impitoyable et inconsidérée de comiques ignorants ». (*La locandiera di bella mano*, comédie de F. Eberl, traduction du texte original allemand par le vénitien Alessandro Fontana, in *Terza raccolta di scenici componimenti in continuazione all'anno teatrale*, in Venezia, Anton Rosa (éd.), 1807, tomo XII, p. 131).

15. Examinons le curieux dialogue entre Goldoni et Molière que l'éditeur a placé en préface d'une traduction italienne des *Deux Philiberts* de Picard, dialogue au cours duquel les deux dramaturges accusent les « traducteurs modernes » de « contaminer la pauvre Italie » avec tout ce que le sol français a produit de plus « étrange » : Mol : Eh bien ? Que dites-vous des *Deux Philiberts* ? Gol : J'en ai lu la traduction. Mol : Est-elle bonne ? Gol : Autant que possible. Mol : Que voulez-vous dire ? Gol : *Intelligenti pauca*. Mol : Mais moi je n'y entends rien. Gol : Tant mieux ! Mol : Tant pis ! Puisque je tiens absolument à connaître votre avis sur la valeur de l'Original. Gol : Exemptez m'en, je vous en prie. Mol : Quelle étrange retenue !... Gol : Pas si étrange : l'auteur est français... Mol : Et qu'est-ce à dire ? Dans la république des lettres on ne prend garde aux nations ; les écrivains doivent être considérés comme cosmopolites, parce que si leurs œuvres sont bonnes, les traducteurs ne manquent pas, et celles-ci sont diffusées dans le monde entier. S'ils sont médiocres, ils meurent de fièvre lente, ou d'une mort subite dans leur propre pays. Gol : Eh, veuillent les cieux que, tout particulièrement pour ce qui est du théâtre, on ne traduisît que de bonnes choses ! Malheureusement depuis vingt ans, nos traducteurs, au lieu de traduire en langue vulgaire les chefs d'œuvre du théâtre français, et allemand, ont contaminé la pauvre Italie avec tout ce qui a été représenté sur les scènes allemandes et françaises de plus étrange, et de plus insensé ». (*I due Filiberti*, commedia di tre atti in prosa di L.B. Picard, traduction inédite, Torino, Michel'Angelo (éd.) Morano, 1819).

AUTEURS

BARBARA INNOCENTI

Barbara Innocenti est enseignante contractuelle en Langue française à l'Université de Sienne (Faculté de Lettres et de Philosophie d'Arezzo). Elle a obtenu un master en théorie et pratique de la traduction littéraire ainsi qu'un doctorat en Langues et Cultures de la Méditerranée à l'université de Florence. Ses recherches portent essentiellement sur le théâtre français de la seconde moitié du XVIII^e siècle et ses transpositions sur le sol italien.