

DOM JUAN « TRAVESTITO » SANGUINETI TRADUCTEUR ET LE DÉGUISEMENT D'UN CLASSIQUE

Ludovica MAGGI

ISIT, Paris

Résumé

Dans cet article, nous étudions la traduction de *Dom Juan* de Molière réalisée par Edoardo Sanguineti en tant que cas d'étude de l'action transformative de la traduction, reposant sur l'interaction de trois catégories : l'herméneutique, la temporalité et l'oralité. Nous souhaitons montrer comment l'horizon interprétatif du traducteur – en l'occurrence, sa vision du théâtre, du classique et de la traduction – agit en manière transformative sur l'oralité et mettons en exergue une oralité cible marquée par la brisure et l'étrangéité. Recherchant l'origine de ces choix dans le paratexte, nous identifions les facteurs suivants : une fonction militante de la langue et une vision performative de la parole scénique ; une manipulation revendiquée de la traduction ; une volonté de mise à distance du classique en tant qu'œuvre du passé dont le sens ne saurait être universellement saisi.

Mots-clés : herméneutique, temporalité, oralité, traduction transformative, traduction des classiques

Abstract

In this article, Edoardo Sanguineti's translation of Molière's *Dom Juan* serves as a case study for a reflection on the transformative action of translation, based on the interaction of three categories: hermeneutics, temporality and orality. More precisely, the translator's interpretative horizon – here, specifically, his vision of theatre, translation and the classic – is presented as the source of a transformative handling of orality in translation. Sanguineti's translative orality is described as disrupted and alienating. Paratext reveals the following influencing factors: a militant function attributed to language, a performative conception of scenic language, a theoretical approach to translation based on transformative agency and the perception of the classic as a work of the past which cannot be universally understood and should therefore be kept at distance.

Keywords: hermeneutics, temporality, orality, transformative translation, translation of classics

1. FACTEURS DE LA TRANSFORMATION : HERMÉNEUTIQUE, TEMPORALITÉ, ORALITÉ

Notre contribution à la question de recherche explorée dans le présent volume est issue d'une **réflexion sur la traduction des classiques du théâtre** (Maggi 2019). Dans ce travail, nous plaçons le sujet traduisant au centre du processus traductif et étudions l'action transformative de son horizon herméneutique, concevant ce dernier comme une grille interprétative qui inclut la culture traductologique, la relation au classique et la conception de la voix performée, ainsi que la saisie, par ces biais, d'un Sens global de l'œuvre traduite. Nous recherchons les marques d'une telle action transformative dans l'oralité de la traduction, que nous envisageons comme un tissu composite dans lequel les dimensions rythmique (Meschonnic, 1982 et 1982b), linguistique et vocale s'entrecroisent pour construire un discours contemporain sur l'œuvre du passé.

Ici, nous étudions plus particulièrement cette dynamique dans la traduction de *Dom Juan* de Molière réalisée par Edoardo Sanguineti (Molière 2000). Nous articulons notre étude en deux volets : le premier, descriptif, présentera l'écriture traductive sanguinetienne à travers les traits de son oralité ; le deuxième, analytique, tâchera de préciser, à l'aide du paratexte, le mouvement herméneutique qui est à l'origine d'un tel acte transformatif.

2. UNE ORALITÉ BRISÉE

Si l'oralité source de *Dom Juan* repose sur une « continuelle alternance de tons : le comique bascule dans le tragique, l'abstrait dans le concret, le philosophique dans le conventionnel, le quotidien dans le surnaturel » (Viganò in Molière 2000 : 159), elle présente néanmoins toute la fluidité et l'harmonie rythmique propres à la parole moliéresque (Conesa 1983).

La traduction de Sanguineti agit de façon transformative sur cet équilibre, brisant le rythme et amplifiant les dissonances : les phrases deviennent plus courtes, se réduisant à l'essentiel, jusqu'au mot isolé, voire à la simple émission de voix ; le nombre de virgules augmente de manière vertigineuse, dessinant une courbe de souffle plus coupée, moins ample, moins sûre ; l'organisation en périodes et la subordination des idées à l'intérieur de ces dernières s'effrite en une réduction progressive de la variété et de la complexité ; l'usage des temps et des modes verbaux se fait plus élémentaire ; le sens se cherche à travers la répétition et la rectification, nécessaires pour cerner une pensée non articulée en amont, qui naît par jets, par illuminations instinctives et s'organise peu à peu, en patchwork ; par le lexique, comme par la syntaxe, le discours est ramené vers une dimension plus concrète et circonstanciée.

Par ces biais, l'oralité cible accentue l'écart existant entre les tissus expressifs des personnages moliéresques et complique de façon généralisée leur parler par un surplus de fractures, d'incises, de précisions, d'extensions,

d'anticipations, de reprises, de nœuds structuraux, véritables goulots d'étranglement qui attirent sur eux l'attention des auditeurs.

L'étendue limitée de cet article nous empêche de parcourir l'éventail social et discursif décrit à travers les différents personnages par l'oralité sanguinetienne¹. Nous nous contenterons donc d'observer les phénomènes à l'œuvre dans celle-ci à travers l'exemple de Sganarelle. S'exprimant à l'ouverture de la pièce, le valet de Dom Juan marque en effet d'emblée la particularité linguistique et rythmique de la traduction, faisant à nos yeux office de repère, sorte d'axe des x par rapport auquel les autres personnages prennent place, se situant dans la zone des chiffres positifs ou négatifs, avec un niveau de maîtrise de la parole plus ou moins élevé.

2.1. Discours saccadé à travers la prise de souffle

Sur le plan de la segmentation vocale du discours, nous relevons pour Sganarelle 182 marqueurs de pause dans la première scène du premier acte : virgules (dominantes), mais également points, deux points, points de suspension, d'exclamation et d'interrogation. Le point-virgule, rare dans l'écriture contemporaine italienne, n'est pas présent. Chez Molière (2010), ce personnage ne s'arrête que 119 fois sur le même pan de texte.

Nous présentons ci-dessous quelques exemples de ce procédé. La rétrotraduction donnera également une première impression générale de l'effet « d'achoppement » que le dispositif traductif de Sanguineti offre à l'oreille du public cible.

M. *Et si tu connaissais le pèlerin, tu trouverais la chose assez facile pour lui* (2 temps, 1 pause).

S. *E se tu te lo conoscessi, il sant'uomo, troveresti che è una cosa piuttosto semplice, questa, per lui* – Et si tu te le connaissais, le saint homme, tu trouverais que c'est une chose plutôt simple, celle-ci, pour lui (5 temps, 4 pauses).

M. *Et si je te disais le nom de toutes celles qu'il a épousées en divers lieux, ce serait un chapitre à durer jusques au soir* (2 temps, 1 pause).

S. *E se ti dicessi il nome di tutte quelle che si è sposato, da tutte le parti, sarebbe un catalogo che ci faremmo la notte, noi, qui* – Et si je te disais le nom de toutes celles qu'il s'est épousées, de partout, ce serait un catalogue qu'on y ferait la nuit, nous, ici (5 temps, 4 pauses).

M. *Et que vous eussiez autant gagné à ne bouger de là* (1 temps, sans pause).

S. *Se non vi mettevate in cammino, voi, non ci perdevate niente, proprio* – Si vous ne vous mettiez pas en route, vous, vous n'y perdiez rien, du tout (4 temps, 3 pauses).

¹ Pour une analyse détaillée selon les personnages, nous renvoyons à Maggi (2019 : 686-710).

2.2. Introduction de chevilles avec fonction circonstanciante

La fragmentation par agrégation de segments semble donner voix à une volonté de préciser, de concrétiser, de peindre, en quelque sorte, pour l'interlocuteur, les référents du discours. Ainsi, les rajouts prennent la forme de pronoms et d'adverbes, ou bien de locutions de lieu ou de temps. À titre d'exemple, nous relevons ici les usages suivants :

- Pronoms employés pour anticiper le substantif ou la phrase faisant l'objet du discours : *se tu te LO conoscessi, il sant'uomo* – si tu te le connaissais, le saint homme ; *ma se dovesse arrivarGLI qualcosa, alle sue orecchie* – mais s'il devait lui arriver quelque chose, à ses oreilles
- Pronoms personnels ou démonstratifs utilisés pour reconduire l'attention sur un sujet ou un objet du discours déjà présentés : *che ci faremmo la notte, NOI* – on y ferait la nuit, nous ; *se non vi mettevante in cammino, VOI* – si vous ne vous mettiez pas en route, vous ; *un matrimonio, non gli costa niente a sottoscriverLO, A LUI* – un mariage, ça ne lui coûte rien à le souscrire, à lui
- Adverbes et compléments de lieu et de temps introduits en incise : *è il timore, IN ME, che mi rende zelante* – c'est la peur, en moi, qui me rend zélé ; *le mie parole mi sono uscite un po' troppo di corsa, FUORI DALLA MIA BOCCA* – mes mots me sont sortis un peu trop vite, hors de ma bouche
- Emploi isolé de la forme *proprio* en tant qu'adverbe, au sens de « précisément, c'est bien cela » : *se non vi mettevate in cammino, voi, non ci perdevate niente, proprio* – si vous ne vous mettiez pas en route, vous, vous n'y perdiez rien, du tout ; *ma avete l'anima del miscredente voi, proprio* – mais vous avez l'âme du mécréant vous, vraiment
- Emploi intensifié du *ci* en fonction d'adverbe de lieu : *ma eccolo che viene qui, a passeggiarCI in questo palazzo* – mais le voilà qu'il vient ici, s'y promener dans ce palais ; *non CI faccio fatica, invece, io, a capirlo* – je n'y ai pas de mal, par contre, moi, à le comprendre ; *e per farCI un ritratto completo sono ben altre le pennellate che Ci vorrebbero* – et pour y faire un portrait complet ce sont bien d'autres les coups de pinceaux qu'il faudrait (nous proposons ici une traduction mot à mot, visant à imiter l'effet étrangeant ressenti par l'oreille italienne, qui fera l'objet du paragraphe suivant ; en d'autre termes : pour en faire un portrait complet il faudrait avoir recours à bien d'autres coups de pinceau)
- Usage intensif du réflexif, sur la base de formes pronominales existantes ou inédites : *tutte quelle che SI è sposato* – toutes celles qu'il s'est épousées (réflexif d'usage commun préféré à un non réflexif) ; *se tu te lo conoscessi* – si tu te le connaissais (réflexif existant, au sens de « se connaître soi-même », employé ici de façon non correcte)

- Article placé à tort dans des locutions qui ne le nécessitent pas : *ci faremmo LA notte* (on y ferait la nuit) ; *LE tante volte* (les nombreuses fois) ; *io gli devo LA fedeltà anche se non ci ho LA voglia* (je lui dois la fidélité même si je n'ai pas l'envie).

2.3. Forçage de la norme grammaticale et syntaxique

Comme nous avons également souhaité le montrer à l'aide de nos rétrotraductions, les traits du discours de Sganarelle se révèlent, le plus souvent, comme étant des solécismes. Parmi les formes non canoniques, nous signalons également :

- L'emploi libre des prépositions, également guidé, nous semble-t-il, par une volonté de concrétiser le discours : *ma DI questo, basta* – mais de cela, ça suffit ; *esporsi così IN un pericolo* – s'exposer ainsi dans un péril
- La réduction de la variété des temps et des modes verbaux, dont le subjonctif est la première victime : *vuoi che ti DICO* (pour *dica*) ; *il più grande scellerato che È apparso* (pour *sia apparso*) ; *credo che POTETE* (pour *possiate*) ; *se non vi METTEVATE in cammino [...] non ci PERDEVATE* (le double imparfait indicatif remplace ici la suite subjonctif + conditionnel requise par le période hypothétique de l'irréalité)
- Des constructions boîteuses : véritables anacoluthes ou bien constructions *ad sensum* où le pluriel et le singulier se côtoient, les plans temporeux se croisent, les compléments directs et indirects se mélangent : *uno comincia che lo prende e non vedete come* – on commence qu'il en prend et ne voyez-vous pas comment, avec un passage brusque de la forme impersonnelle *uno* à la deuxième personne plurielle, là où Molière écrit, plus correctement bien qu'avec une anticipation de la circonstancielle *ne voyez-vous pas, dès que l'on en prend, de quelle manière...* ; *la gente che incontro mi saluta, e vengono* – le monde que je rencontre me salue, et ils viennent, pour *je suis salué des gens que je rencontre et [...] l'on me vient consulter* ; *è tutta gente sfacciata, quelli là* – c'est du monde impertinent, ceux-là, pour *ce sont des impertinents* ; *non c'è bisogno che mi ha detto niente* – il n'y a pas besoin qu'il m'a rien dit, pour *sans qu'il ne m'ait encore rien dit* ; *non ha niente da lamentarsi* – il n'a rien à se plaindre, avec un emploi transitif du verbe *lamentarsi*, d'habitude suivi par la préposition *di*, pour *il aurait tort de se plaindre* ; *è una cosa [...] che non ne ha niente bisogno* – c'est une chose [...] qu'il n'en a pas du tout besoin, là où Molière écrit correctement *c'est une chose dont il n'a pas besoin*.

2.4. Registre en grand écart

Bien que plus difficile à isoler face à une (anti)structure qui s'érige en protagoniste, le lexique contribue aussi à imprimer à la traduction la marque de la fracture.

Dans le tissu lexical de Sganarelle l'on observe une tension vers le haut, une volonté de se rapprocher de l'univers terminologique de son maître, entrecoupée de chutes subites, avec un effet comique global ou localisé. Ainsi, le valet ouvre la pièce avec un très soutenu *checché ne dica*, plus contrôlé pour l'oreille italienne actuelle que le *quoi que puisse dire* moliéresque pour le public français contemporain, malgré la similarité des formes. Puis il enchaîne, presque mot à mot, les termes nobles que Molière avait déjà choisis pour lui (*gente per bene, degno, educa, animi, virtù, cortese, ispira, sentimenti, onore*) et clôt son apologie du tabac par des termes tout à fait respectables tels que *anticipa* et *desiderio*. Or, si les deux chutes de registre du Sganarelle moliéresque dans cette même apologie se limitent à *purge* et à droite et à gauche, chez Sanguineti les marques du registre bas se multiplient. Outre un usage compliqué ou fautif de la syntaxe dans les termes que nous avons montrés plus haut, du point de vue strictement lexical Sganarelle s'octroie des expressions clairement connotées comme colloquiales, telles que *tutta quanta* (qu'il préfère au plus simple *tutta*, équivalent au *toute* de la source, ainsi qu'à *l'intera*, qui aurait pu renforcer comme *tutta quanta* le concept de totalité, en le plaçant à un niveau plus élevé) et *quello lì*, celui-là.

Suggérée dès l'incipit, la tendance à l'écart de registre se confirme tout au long de la pièce. Sganarelle est capable d'avoir recours à des expressions telles que *agire da freno*, bien plus contrôlée que l'original *s'empêcherait des choses* ; *quel buonuomo*, tout-à-fait calqué sur l'original *le bonhomme*, avec un effet démodé ; *disputare*, calqué sur le *disputer* de la source, mais plus souvent remplacé par *discutere* dans l'italien courant ; *farsi giuoco* et *prendervi giuoco*, les deux d'ailleurs avec l'ancienne diphtongue que l'on retrouve également dans *donnaiuolo* ; *osate voi dunque*, avec inversion verbe-sujet en fonction interrogative ; *schernire*, pour un plus simple *vous moquer* ; *estinguere il risentimento*, là où Molière emploie un plus prosaïque éteindre ; *ciò è falso*, calqué sur *cela est faux*, mais rendu plus formel par l'explicitation du sujet moyennant le pronom *ciò*, qui se fait rare dans l'italien parlé ; *occulta* pour un plus essentiel *cache* ; *intieri*, ancienne forme diphtonguée pour *interi* ; *adagio*, aujourd'hui plus soutenu que le moliéresque *tout doux* ; *tuttavia*, *cependant* dans l'original, signal d'articulation qui se détache par sa complexité face à l'habituelle démarche logique agrégative de Sganarelle.

À ces perles de rhétorique, le valet de Dom Juan oppose, parfois directement, des expressions bien moins recherchées, propres au discours informel. Nous pensons notamment à la négative renforcée *non – mica* (*non dico mica*), formellement proche du français *non – pas*, mais plus connotée en italien dans le sens du registre familier et parfois concentrée sur le seul *mica* comme dans la formule *mica parlo per voi* (pour *je ne parle pas aussi à vous*). Sur le même plan sont à mettre les constructions *non – niente* : *non era niente opportuno* pour *n'était point du tout à propos* ; *penso che, vederci qui, non gli fa niente piacere* pour *je pense qu'il ne prend pas plaisir de nous voir* ; *è una cosa, credo, che non ne ha niente bisogno* pour *c'est une chose dont il n'a pas besoin*.

Nous citons également des expressions colloquiales telles que *in tutta franchezza* (où *tutta* vient renforcer l'*avec franchise* de Molière) ; *tutta un'altra faccenda* (pour *une autre affaire*), avec le même procédé d'intensification ; *per carità* (pour *s'il vous plait*) ; *niente paura* (pour *ne craignez point*) ; *da un bel pezzo* (pour *depuis un temps*) ; *non state a fare tanti giri* (pour *vous n'allez point chercher des détours*).

À la sphère informelle appartiennent également les termes *ammazzato* (pour *le fit mourir*, d'autant plus connoté qu'il suit de près la forme avec diphtongue à l'ancienne *intieri*), *sfacciato* (plus concret qu'*impertinente – impertinent*), *scemo* et *scemenza* (*sot, billevesées*). Enfin, avec un glissement dans la vulgarité, Sganarelle arrive à dire *noi ce ne sbattiamo*, comparable à *nous nous en foutons*, alors que Molière lui fait prononcer un plus respectueux *nous nous moquons bien de cela*.

2.5. Bilan d'une surenchère traductive à l'effet dépaysant

Lourde d'anticipations et de rappels, extrêmement soucieuse de définir son référent, chargée d'incises et pointillée d'erreurs, la parole du Sganarelle sanguinetien se présente comme un code parlé. Plus précisément, elle donne à entendre un locuteur sulfureux et maladroit, qui ne maîtrise pas les règles de la langue et se laisse piéger, lorsqu'il transforme en fautes ses envies d'hyperconnotation ou qu'il laisse défilier des constructions trop complexes. Associés à des envolées lexicales qui contrastent, comiquement, avec le registre généralement familier du discours, ces traits coopèrent pour définir Sganarelle comme étant un personnage prétentieux et naïf, voulant afficher une culture, un esprit, une noblesse d'âme et, avec eux, une position sociale dont il ne dispose pas en vérité.

C'est ainsi que Sanguineti souligne et renforce les caractéristiques de ce personnage, que Molière présentait déjà comme doté d'une imagination colorée et flamboyante, fanfaron et peureux, ami du grand et finalement petit. Face au texte source – qui dose, sans les exclure, les expédients linguistiques extravagants et peint le personnage principalement à l'aide des images singulières auxquelles sa pensée donne vie – la version de Sanguineti se définit ainsi comme une hypertraduction.

Par ailleurs, la parole traduite de Sganarelle révèle un côté non naturel. En effet, si les formes qu'il emploie sont puisées dans le bassin du langage courant, leur concentration, leur contextualisation originale, ainsi que leur combinaison, définit clairement son oralité comme création artistique. Inspirée de la réalité, elle ne vise pas la reproduction naturaliste d'un parler existant, mais la définition d'un personnage théâtral plus étrange que comique. En caractérisant à l'excès ces traits, le traducteur oblige son public à reconnaître la parole scénique comme langage « autre », « éloignée de l'expérience » et invite par ces mêmes traits à la percevoir comme objet sociolinguistique connu ou, du moins, reconnaissable.

3. UNE TRADUCTION SUBVERSIVE

Dans les coulisses de cette traduction, le paratexte nous révèle une empreinte scripturale distinctive, fondée sur une approche idéologique du langage et une conception physique de la parole théâtrale (3.1) ; une poétique du traduire hautement consciente de soi associée à une vision du classique ouverte, et anti-muséale qui prône la liberté d'interaction avec le texte sans ignorer sa distance (3.2) ; une interprétation de l'œuvre en tant que questionnement existentiel (3.3). Autant d'éléments que l'on ne saurait scinder de l'horizon culturel – et en cela donc, herméneutique – du sujet traduisant et qui impriment à son travail une remarquable action transformative.

3.1. Herméneutique et oralité – anti-poésie, langue parlée, parole scénique

Professeur et auteur érudit, Edoardo Sanguineti n'en est pas moins un contestataire, fondateur dans les années 60 du cercle néo-avant-gardiste *Gruppo 63*.

Identifiant un lien étroit entre langage et idéologie, par ses poèmes, romans, essais et textes théâtraux, il souhaite mener les « pulsions anarchiques » des avant-gardes historiques « du terrain de la révolte au terrain de la révolution » (S.,² 1965 : 60-63). Sa cible est la manière littéraire dominante en Italie jusqu'à l'après-guerre : la tradition hermétique, issue de la vague avant-gardiste du début du XX^e siècle et devenue à son tour canonique.

Au chant individuel obscur et mystique de l'hermétisme, expression fragmentaire et éclairée de l'esprit, existentialiste et intériorisante, Sanguineti oppose une « dé-lyrisation de la parole poétique » (Baccarani 2002). À son désengagement, à sa distance de l'Histoire, dictée à l'origine par la volonté d'exister malgré et au-delà de l'idéologie fasciste, il répond par un rappel à la réalité, une véritable chute dans le monde qui ouvre la poésie aux choses et aux mots du quotidien. À la pureté de la voix poétique, forte d'un lien idéal avec l'innocence de la lyrique grecque, il préfère la contamination : des registres, des langues, des locuteurs, des référents évoqués, des genres. Enfin, à une époque marquée par l'avènement des classes populaires dans la scène sociale et par la diffusion des idées marxistes dans le milieu intellectuel italien, Sanguineti invoque une démocratisation de la littérature, qu'il appelle à sortir de son isolement bourgeois.

Placé dans un périmètre plus ample, cet acte de contestation correspond à un véritable « projet antilittéraire » qui remet en question les fondements mêmes de la littérature en langue italienne, dont l'hermétisme serait au fond le plus récent héritier, au-delà de ses racines avant-gardistes. Il s'agit là du projet porté par Bembo au XVI^e siècle, qui fit de Pétrarque et Boccaccio des repères incontournables et consacra une conception de la littérature élitiste et détachée de la quotidienneté (Baccarani 2002).

² S. = Sanguineti.

S'inscrivant en faux contre cette lignée, Sanguineti cultive dans ses écrits une anti-poésie (S., 1965 : 126) davantage inspirée de la littérature hétérodoxe du Moyen Âge et de la Renaissance, de Dante, à Folengo, de François Villon au pastiche multilingue anonyme *Hypnerotomachia Poliphili* (Capata 2000, Baccarani 2002, Lummus 2013). Dans ce cadre, il choisit de s'exprimer dans une langue « hypercultivée et surchargée », « néobaroque », « expérimentaliste », « oblique », « à la fois savante et cinglante » (Perretta 2010). Sanguineti prend toutefois ses distances de toute contrainte formelle, revendiquant sa pleine autonomie : « Le refus du style a une double valeur. Au sens du refus d'une prison stylistique, mais aussi au sens d'avoir du style comme avoir de la grâce, par souhait d'une constante dureté dans le discours » (S., sans date).

La présence de la dimension parlée dans l'écriture sanguinetienne doit également être remarquée. L'auteur avant-gardiste ouvre en effet ses pages à une pluralité de voix, démultipliant les locuteurs et intégrant démocratiquement dans la parole « poétique » les registres et les formes de l'échange oral, de la conversation à l'appel téléphonique.

De ce fait, en dépit de ses aspérités, de ses calembours, des jeux étymologiques, de l'insistance de ses échos sonores, de l'alternance d'idiomes, d'une syntaxe maintes fois suspendue et reprise, la parole de Sanguineti vise toujours une « dicibilité » ; « demande une voix, rappelle ou réclame une prononciation » (Baccarani 2002).

Or, cette parole orale et sonore, tirée de la réalité n'est pas pour autant réaliste (au sens documentariste du néoréalisme, qui constitue d'ailleurs un autre pôle d'opposition pour Sanguineti et la nouvelle avant-garde), ou communicative. Au contraire. C'est une parole « égarée » (Pesce 2003), qui se révèle aliénée et « aphasique » (Gambaro 1993 : 168 cité par Pesca 2003). C'est la parole impuissante de la société néo-capitaliste. Dans son message de congé lors du décès du poète, Lorenzini (2010) exprime ainsi l'intime contradiction de ce langage, aussi concret que non-fonctionnel : « On s'ennuiera de ton extraordinaire capacité – celle d'un lexicologue magistral – d'utiliser la parole, de la transformer en geste, en sonorité, d'en faire vibrer le corps et puis de l'éteindre dans le silence, de l'annihiler »³.

Dans l'usine de la traduction sanguinetienne de *Dom Juan*, il faut également placer l'aventure dramaturgique de Sanguineti. Celui-ci conçoit le théâtre comme « lieu physique de la scène » et « lieu littéraire » où l'auteur tente « une récupération du sens du discours » (Pesca 2003). Celle-ci n'implique pas en premier chef une restauration de la fonction communicative du discours, mais passe par une mise en valeur de la parole en tant que son et corps, élément physique qui occupe la scène, retrouvant ainsi son rôle de protagoniste. À une époque où le théâtre expérimente et mise sur des

³ Notre traduction.

langages autres que le verbal, Sanguinetti déclare ainsi sa foi dans le théâtre de parole misant sur « la matérialité du signifiant théâtral [...] à travers la sonorité de la parole et la composante physique de la voix » (De Meijer 1985 : 11). Actrice à part entière, la parole est mise en scène autant qu'elle met en scène ses référents.

Le rapprochement analogique entre l'oralité théâtrale originale de Sanguinetti et son oralité traductive semble confirmé par la réflexion sur la traduction du théâtre ancien. Faisant référence à sa propre pratique en ce domaine, le traducteur met en exergue d'une part la « recherche de dicibilité, représentabilité, scénicité » (S., 2006 : 138), d'autre part la sublimation physique de la parole sur la scène, une « parole dramatiquement forte » (S., 2006 : 17). Par ailleurs, Sanguinetti signale sa conception de la traduction théâtrale comme citation : « les textes anciens (voire, plus largement, tous les textes) sont 'littérature' et le théâtre est 'citation' de textes dans un espace concret, dans un temps immédiat, en voix et corps. La tâche du traducteur est donc [...] essentiellement celle de procurer des mots théâtralement citables » (S., 2006 : 56).

3.2. Herméneutique et temporalité – traduction des classiques : historicisme, distance, déguisement

Afin de comprendre au mieux l'action de transformation exercée par la traduction de Sanguinetti sur le texte de Molière, il convient à présent d'associer à sa réflexion sur la langue (scénique), sa pensée sur les classiques (du théâtre) et leur traitement en traduction.

Cette position s'inscrit dans le cadre d'une approche historiciste : toute activité humaine, ainsi que son interprétation, est historiquement déterminée. Autrement dit, elle est le fruit de son contexte, chronologique, culturel, social, économique : « chaque lecteur convertit (le classique) dans son propre code, non seulement dans un subjectivisme arbitraire et chaotique, mais également et surtout dans un subjectivisme concrètement historique et social » (S., 2002 : 212).

Sur ce socle repose le refus de Sanguinetti d'attribuer une valeur absolue, voire même un statut, au classique : « l'histoire culturelle est [...] une histoire de canons, explicites et implicites, en constant devenir » (S., 2002 : 212) ; « les traditions sont à chaque fois réinventées, refabriquées, corrigées, modifiées, renversées dans leur sens, etc., elles sont pleines de fractures et de contradictions » (S., 1985). En ce sens, « le classicisme est une invention nécessaire de la postérité, elle est, par définition, posthume » (S., 1978 : 4). Si le classique a une utilité, celle-ci réside alors plutôt dans sa capacité à nous rappeler que toute valeur, ainsi que la valeur de toute œuvre sont susceptibles de changer de sens : « Les classiques servent parce qu'ils [...] nous déclarent que l'on peut [...] modifier le monde. Ils nous éduquent [...] à la dialectique historique et nous orientent vers un authentique historicisme

absolu. Ils n'ont aucune importance en tant que monument d'éternité. Au contraire, ils nous révèlent splendidement qu'il existe une *arété* d'Achille et une de Socrate, que la *virtus* de Thomas n'est pas celle de Machiavel » (S., 2002 : 212).

Ainsi relativisé, le classique s'ouvre, dans la vision de Sanguineti, à l'interprétation, à l'interaction et jusqu'à l'interpolation. Dans ce contexte, le traducteur joue un rôle clé dans la définition du classique. En effet, d'une part « un classique vit [...] en premier lieu, en traduction » (S., 2002 : 212), d'autre part, « l'on traduit toujours comme l'on vit, selon des modules qui appartiennent, en dernière instance, à une classe déterminée » (S., 2002 : 212).

Posés en ces termes, l'historicisme sanguinétien est à la base d'une gestion du classique qui ouvre la voie à la fois à sa mise à distance et à son déguisement.

Concernant la mise à distance, celle-ci est perçue comme une sorte de verrou de sécurité face au risque d'une lecture arbitraire. Car, si l'interprétation du traducteur est individuelle et historique, elle se doit de reposer sur une étude approfondie du texte et de son contexte, qui rompt l'osmose entre classique et récepteur-traducteur (« sans philologie il n'y a pas de classique », S., 2002 : 213) et permet au premier de récupérer son altérité. En conséquence, c'est « une erreur non pardonnable que de susciter un sentiment de proximité et de confiance [...] en termes de psyché, un sentiment de régression. Ce qui dans le fantôme (des classiques) doit nous passionner, à chaque fois qu'un traducteur les invente pour nous, c'est, me semble-t-il, un sentiment d'insurmontable distance » (S., 1979 : 599).

Quant au déguisement, il s'agit d'une véritable poétique traductive portant sur la relecture interprétative, car historiciste, et la réécriture créative, et plus précisément transformative, du classique, à la fois une opération de greffage et de cannibalisme, une forme d'acquisition et de déconstruction de l'œuvre originale : « il s'agit là de cas de forçage inévitables, car traduire c'est finalement interpréter » (S., 2001 : 7) ; « la transparence, c'est une utopie [...] c'est moi qui traduis : c'est moi qui parle » (S., 2006 : 23) ; « dans l'expérience d'une traduction [...] nous ne rencontrons aucun autre locuteur que le *traditore* » (S., 1979 : 596).

Pouvant être déployé à plusieurs niveaux – de la traduction jusqu'au démontage du texte, à l'altération de son tissu stylistique et métrique, à l'interpolation avec d'autres textes ou langages sémiotiques – le *travestimento* est également encré dans une prise de position performative de la traduction pour la scène : une conception du théâtre en tant que « jeu », à la fois espace de l'artifice, du « je est un autre » socialement reconnu, et « expérience d'atelier collectif » (S. in Vazzoler 2009 : 207-209). Dans ce cadre, Sanguineti le revendique comme pulsion artistique et critique : « élargir au maximum l'horizon des langages, miser sur les frictions et les chocs, spéculer sur des

couplages de formes et de tons absolument pas judicieux c'est pour moi un exercice ancien et un projet précis de poétique. Le théâtre qui est, par excellence, 'déguisement' me semble évoquer de telles manipulations, en vue d'une pleine débauche inventive » (S., 1998, cité par Pesce 2003b : 107).

Fondé sur une éthique assumée de l'autonomie du traducteur, un tel tressage théorique associe donc un parti pris sur le classique – une réception interprétative et historique, à contrecarrer par la mise à distance – avec une conception du théâtre – comme lieu de performance et de manipulation – pour s'ériger contre les approches universalisantes, muséales ou didactiques aux classiques. Sanguineti est d'ailleurs formel dans l'expression de son hostilité envers d'une part le « degré élevé de littérarité » de certaines traductions des classiques du théâtre (S., 2006 : 17), d'autre part le « théâtre aseptisé », privé de l'« élan d'expérimentation » des années 1970 et devenu en fin de siècle « un théâtre pour les écoles », ayant pour mission de « dépoussiérer pour les élèves » les grands titres du passé (S. in Buccella 2005).

Ce même tressage peut facilement être mis en résonance avec la réflexion sur l'oralité – linguistiquement militante et scéniquement incarnée – présentée au paragraphe 4.1. Nous le mettons également en relation avec les traits concrets de la traduction de *Dom Juan* tels qu'esquissés aux paragraphes 2.1.-2.3., pour comprendre comment la manipulation du matériel linguistique « traduit », avec et par *Dom Juan*, un projet idéologique, poétique et scénique tout entier. En effet, par la plume de Sanguineti, une oralité cible contemporaine et pourtant étrange dans son tissu brisé, souvent boîteux, rapproche ce classique au public contemporain tout en lui rappelant sa distance, sa nature d'objet théâtral, à la fois artificiel et ludique comme le jeu dont il fait l'objet, et en passant, l'action du traducteur en tant que transformateur.

3.3. Herméneutique et Sens – comprendre, représenter, mettre en voix

Après l'étude de la relation à la parole et à la traduction (scénique) des classiques, un dernier trait mérite d'être apporté au tableau de l'horizon herméneutique de Sanguineti. Il s'agit là de s'essayer à identifier le Sens de l'œuvre *Dom Juan* que le traducteur saisit et incarne dans son oralité fracturée et déroutante.

Pour formuler une tentative de réponse à ce questionnement, il nous faut en premier lieu attirer l'attention sur le fait que, dans le contexte spécifique de la traduction que nous étudions, l'horizon herméneutique de Sanguineti se double de l'apport interprétatif de Marco Sciaccaluga, architecte de la représentation de l'œuvre pour laquelle la traduction fut commissionnée (Teatro Stabile de Gênes, 2000). Nous tenons ensuite à rappeler la cohérence dans le traitement traductif des répliques des différents personnages de la pièce, au-delà du dosage des dispositifs mis en place. Autrement dit : les phénomènes présentés plus haut peuvent être considérés comme une marque générale de l'oralité traductive du *Don Giovanni* de Sanguineti. Le choix de

nous concentrer, à titre d'exemple, sur les répliques de Sganarelle n'est lié qu'aux contraintes inhérentes au format du présent article de recherche.

Le traitement de la matière linguistique nous semble en effet aller de pair avec l'interprétation quintessentielle que le traducteur et le metteur en scène élaborent au sujet du personnage principal et de la pièce toute entière : loin d'être un séducteur, Dom Juan est, pour Sanguineti, un « esprit fort », qui ne fait que mettre à l'épreuve sa philosophie défiante – à l'encontre de dieu et de la morale ambiante – et la défendre contre tout et contre tous, en acceptant jusqu'à ses ultimes conséquences (S. in Molière 2000 : 41). Aux yeux de Sciacaluga, la pièce est assimilable à « un grand dialogue philosophique sur l'existence de dieu » et, sur un plan plus large, à une réflexion sur « les questions fondamentales de l'humanité : qui sommes-nous ? D'où venons-nous ? Où allons-nous ? ». Pour déployer cette réflexion, Dom Juan choisit Sganarelle en tant qu'interlocuteur privilégié, tout en se mesurant tour à tour avec les autres personnages (Sciacaluga in Molière 2000 : 148 et 155-156).

Dans ce cadre, la physicité de la traduction sanguinetienne se confirme et s'affirme sur le plateau, avec son originalité et son angulosité, sa recherche des associations phoniques et sa condescendance à la fragmentation des idées. Et ce, sur deux plans conjoints : la mise en voix et la représentation scénique.

L'acteur qui incarne *Dom Juan* évoque en effet la « fatigue » que le texte de Sanguineti a engendrée pour lui au moment de la mémorisation en raison de sa « sgrammatica » – mot forgé en antéposant un *s* privatif à *grammatica*, soit *grammaire*, pour indiquer la violation de la norme et l'effet de dissonance qui s'en suit (Lavia in Vindrola 2002). Les critiques mettent en exergue, quant à eux, une vocalité « rugueuse » (T.D.M. 2002), qui incarne l'idéal sanguinétien de la dicibilité dans son double sens de prononçabilité et de visibilité, et se fait « substance du spectacle » (Petroni 2002) avec les autres objets et personnages sur le plateau : les habits, les gestes, l'entrée, la sortie et les mouvements des acteurs.

Avec eux, l'oralité prononcée joue son rôle, se faisant épine dorsale d'une lecture de *Dom Juan* antiréaliste et onirique, qui se déroule sur un fond noir et fait tourner les personnages autour d'un nombre réduit d'éléments : un side-car, une barque, une grande table dont la fonction évolue en même temps que sa position, des chaises, un drap, des verres, un chandelier, un chariot de clochard, un fouet, un triomphe d'énormes objets géométriques évoquant un espace métaphysique à la De Chirico dans la grande scène finale. Parcourant l'espace entre ces balises, les personnages apparaissent comme sortant de mondes espace-temporairement éloignés et non communicants ; leurs discours respectifs se font vecteurs des distances ontologiques qui les séparent. Dom Juan et Sganarelle s'imposent en deçà de tous les autres personnages, mais l'incommunicabilité envahit également leur relation réciproque. Loin d'être complices, ils s'affrontent dans un aller-retour sans

issue, faisant rebondir l'un sur l'autre leurs propres questionnements. Sans référence nette au XVII^e siècle français, la pièce est transportée en une dimension indéfinie, un non-lieu sans temps, où les plans temporels se croisent, pour un effet plus achronique que modernisant. Bien que le metteur en scène ne renonce pas à faire sourire l'auditoire de temps à autre, le ton dominant de la représentation est celui du sarcasme, du cynisme, de l'agressivité, de la déchirure intérieure et de l'isolement par rapport au monde externe.

4. EN GUISE DE CONCLUSION

L'italien hypermoderne et antiréaliste de Sanguineti, anémique et acéré, étrange en dépit de sa familiarité, s'impose dans ce contexte tel une langue sans dieu et se fait voix d'une interprétation scénique distancée et sardonique, souvent violente, entièrement axée sur une lecture tragique de la pièce, à la fois moderne et hors du temps.

C'est ainsi, par son déguisement traductif de Molière, que Sanguineti coopère avec la « mise en scène [...] *straniata*, somme toute brechtienne » (Lingua 2000) voire « beckettienne » (Palazzi 2002) de Marco Sciaccaluga, lui fournissant un scénario capable de véhiculer, par sa forme plus encore que par son fond, une lecture de l'œuvre anti-classique et anti-comique.

Inversement, « le metteur en scène seconde [...] le traducteur offrant aux spectateurs tout le sens révolutionnaire [...] et matérialiste du message, jetant sur leurs esprits et sur leurs consciences des mots tranchants comme des couteaux » (Lingua 2000).

RÉFÉRENCES

Baccarani, E. (2002). Il progetto 'antiletterario' di Edoardo Sanguineti. *La poesia nel labirinto*, Bologna : Il Mulino, p. 187-231.

Buccella, L. (2005). Il teatro è ormai museo : entretien avec Edoardo Sanguineti, *L'Unità online*, 7 octobre 2005.

<http://www.mannieditori.it/rassegna/edoardo-sanguineti-storie-naturali>

Capata, A. (2000). Teofilo Folengo, il Caos de Triperuno. http://www.italica.rai.it/scheda.php?scheda=rinascimento_cento_opere_folengo_caos

Conesa, G. (1983). *Le Dialogue moliéresque*, Paris : PUF.

De Meijer, P. (1985). Goethe, Faust e Sanguineti, in Sanguineti, E., *Faust. Un travestimento*, Genova : Costa & Nolan, p. 11-16.

Gambaro, F. (1993). *Invito a conoscere la neoavanguardia*, Milano : Mursia.

Lingua, P. (2000). Inaugurazione in grande stile al Teatro Della Corte, *La Stampa*, 20 octobre 2000.

<http://www.apriteilsipario.it/archivio/panoramica01-02/stampa/stampa047.htm>

Lorenzini, N. (2010). È scomparso Edoardo Sanguineti, politico prestato alla poesia. http://www.alpcub.com/edoardo_sanguineti.htm

Lumms, D. (2013). Edoardo Sanguineti's New Dante, in Paolo Chirumbolo, P. et Picchione, J. (dir.), *Edoardo Sanguineti: Literature, Ideology and the Avant-Garde*, Cambridge: Legenda, p. 40–55.

Maggi, L. (2019). *Herméneutique, oralité, temporalité. L'écriture traductive théâtrale de l'interprétation des classiques à la mise en voix*, thèse de doctorat, Paris : La Sorbonne Nouvelle.

Meschonnic, H. (1982). *Critique du Rythme*, Paris : Verdier.

Meschonnic, H. (1982b). Qu'entendez-vous par oralité ?, *Langue française*, n° 56, p. 6-23.

Molière (2000), *Don Giovanni*, Genova : Il Melangolo – traduction d'Edoardo Sanguineti.

Molière (2010), *Œuvres complètes*, Paris : La Pléiade – dirigé par Georges Forestier.

Palazzi, R. (2002), Molière on the road, *Il Sole 24 Ore*, 22 février 2002.

Perretta, G. (2010), In mortem di Sanguineti. http://www.retidedalus.it/Archivi/2010/giugno/PRIMO_PIANO/5_inmortem.htm

Pesce, M. D. (2003), Il travestimento ovvero della poetica teatrale di Edoardo Sanguineti. <http://www.parol.it/articles/sanguineti2.htm>

Pesce, M. D. (2003b), *Edoardo Sanguineti e il teatro*, Alessandria : Edizioni dell'Orso.

Petroni, P. (2002). Don Giovanni sotto un cielo tutto di stelle, *La Critica*, II, n° 17. <http://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it/index.php/component/search/?searchword=la%20critica&searchphrase=all&Itemid=531>

Resi, R. (2001). Personaggi.com, un Sanguineti Pirandelliano, *Repubblica.it*. <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2001/06/08/personaggi-com-un-sanguineti-pirandelliano.html>

Sanguineti, E. (1965). *Ideologia e linguaggio*, Milano : Feltrinelli.

Sanguineti, E. (1979). Il traduttore nostro contemporaneo, *Il Ponte*, XXXV, n° 5, Firenze : La Nuova Italia.

Sanguineti, E. (1985). Le radici del futuro, *Alfabeta* n° 69, février 1985.

Sanguineti, E. (2001). *Sei personaggi.com : un travestimento pirandelliano*, Genova : Il Melangolo.

Sanguineti, E. (2002). « Classici e no », DIONIGI, Ivano (dir.), *Di fronte ai classici*, Milano : BUR, p. 209-214.

Sanguineti, E. (2006), *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, Milano : BUR.

Sanguineti, E. (sans date), Il rifiuto dello stile. <http://www.letteratura.rai.it/articoli-programma/il-rifiuto-dello-stile/684/default.aspx>

T.D.M (2002). Don Giovanni viaggia in sidecar, *Il Tempo*, 15 mai 2002.

Vazzoler, F. (2009). *Il chierico e la scena*, Genova : Il nuovo Melangolo.

Vindrola, A. (2002). Gabriele Lavia 'Io un infantile Don Giovanni', *La Repubblica.it*. http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2002/01/29/gabriele-lavia-io-un-infantile-don-giovanni.to_036gabriele.html