

Goldoni traductor de lui-même

Laurence Boudart

Universidad de Valladolid

laurence@lesp.uva.es

Resumen

En el presente artículo, la autora analiza la traducción en lengua italiana llevada a cabo por Carlo Goldoni en 1789 de su propia obra *Le Bourru bienfaisant*, escrita y representada en francés a partir de 1771. Se procura demostrar que, si la calidad de dicha traducción deja algo que desear, las causas de sus flaquezas quizás no estén en buscar únicamente en el supuesto conflicto lingüístico que pudiera padecer el autor trilingüe, convertido por un tiempo en traductor de sí mismo.

Palabras clave: autotraducción; Carlo Goldoni; literatura francesa del siglo XVIII; traducción teatral.

Abstract

In the present article, the author analyzes the translation in Italian language which Carlo Goldoni realizes in 1789 of his own work *Le Bourru bienfaisant*, written and played in French from 1771. She tries to demonstrate that, if the quality of this one is quite weak, the causes of its weaknesses maybe are not to be looked only in the possible linguistic conflict from which would suffer our trilingual author, acting for a while as selftranslator.

Key words: Selftranslation; Carlo Goldoni; 18th Century French Literature; Theatre Translation.

0. Introduction

Quiconque pense à la personne de Carlo Goldoni songe sans doute d'abord à cet auteur proluxe de comédies vénitiennes, si uniques en leur genre. Ensuite peut-être fera-t-il de Goldoni l'équivalent italien de Shakespeare, Molière ou Lope de Vega, les grands innovateurs du théâtre européen, chacun à leur manière. Enfin, il se pourra

* Artículo recibido el 17/01/2008, aceptado el 6/03/2008.

que certains connaisseurs de la littérature française du XVIII^e siècle pensent le maître italien comme un écrivain français, se souvenant notamment du *Bourru bienfaisant*, pièce «donnée pour la première fois à Paris le 4 novembre 1771, et le lendemain à Fontainebleau» (Goldoni, 1988: 468). Car Goldoni y est avant tout un auteur français dont les personnages troquent leurs flamboyants costumes carnavalesques de la plus pure tradition vénitienne pour revêtir des habits parisiens et s'épanouir dans des scènes fondues dans un moule assurément hexagonal. Et une quinzaine d'années après la première de son *Bourru*, Goldoni offre au lecteur italien sa propre version locale de la comédie, fermant le cercle linguistique de son œuvre et passant ainsi à la postérité comme un traducteur de lui-même. Le cas n'est pas rare, *a fortiori* dans un pays comme la France, officiellement unilingue mais avec une tradition d'accueil d'immigrés culturels, politiques ou autres, où l'autotraduction a été et demeure un phénomène relativement courant (Santoyo, 2005: 865).

Dans le présent article, nous veillerons à décrire ces deux versions, l'originale française et l'autotraduction italienne. Outre les sources premières que représentent les textes eux-mêmes, nous nous aiderons dans notre tâche des précieuses *Mémoires* que l'artiste rédige en français, à l'hiver de sa vie, tout en nous appuyant sur quelques études concernant le phénomène de l'autotraduction.

1. // Goldoni parisien

Carlo Goldoni (1707-1793) a 55 ans lorsqu'il arrive à Paris en compagnie de son épouse et de son neveu. Ils auront mis près de cinq mois pour rejoindre les terres françaises, prenant des chemins de traverse comme pour prolonger un voyage que Goldoni soupçonne être sans retour. Il ne s'agit pas vraiment d'un déplacement de plaisir même s'«il y avait longtemps que [l'auteur désirait] de voir Paris.» (Goldoni, 1988: 396) Son état financier s'avoue alors précaire; son avenir ombrageux et l'offre d'un engagement pour deux ans à la Comédie italienne de Paris achèvent de le convaincre d'abandonner sa Venise natale pour tenter sa chance sous des cieux économiquement plus cléments. La troisième partie de ses *Mémoires* se consacre entièrement à son expérience française. Foisonnant de détails, riches en commentaires, l'autobiographie de Goldoni constitue une précieuse source d'information, notamment pour nous permettre de mieux saisir la portée des commentaires dignes d'un ethnologue que fournit l'Italien exilé sur les mœurs des Français. Car ce sont précisément ses qualités d'observateur acéré qui vont lui permettre, par un savant effet de mimétisme, de produire le *Bourru bienfaisant*, œuvre tellement française que «les uns croyaient que c'était une pièce de [son] Théâtre italien; d'autres pensaient qu'[il] l'avai[t] écrite [à Paris] en italien et traduite en français.» (Goldoni, 1988: 473) Car pour connu et célébré que soit le Goldoni auteur de comédies italiennes, la critique française est exigeante et pour entrer dans la cour des grands, celle des écrivains fran-

çais dont les pièces sont jouées à la Comédie-Française, il faut montrer patte blanche et offrir au public local des pièces dignes de figurer à l'affiche d'un lieu si prestigieux. Le Vénitien le sait, il n'est ni étourdi, ni imprudent. C'est pourquoi il attendra neuf ans avant d'offrir au public français l'œuvre qu'il espère voir triompher auprès de sa patrie d'adoption. Neuf ans pour observer les Français et leurs manières, pour s'imprégner suffisamment des mœurs parisiennes pour ensuite produire une pièce qui semble avoir été écrite par un Français. Déjà pour son projet de réforme de la comédie italienne à Paris, Goldoni étudie son sujet: «Je demandai quatre mois de temps pour examiner le goût du public, pour m'instruire dans la manière de plaire à Paris, et je ne fis pendant ce temps-là, que voir, que courir, que me promener, que jouer.» (Goldoni, 1988: 412). Telle est donc la méthode de travail de Goldoni, celle-là même qu'il va appliquer ensuite pour la création du *Bourru*. À cette première phase d'observation et d'imprégnation suit celle de la création. Le *Bourru bienfaisant* possède en effet tous les ingrédients qui permettent à la sauce goldonienne de prendre et triompher.

2. *Le Bourru bienfaisant*, pièce française

Au lieu d'écrire en italien et habiller son texte de mœurs françaises, ce qu'il aurait pu facilement réaliser en utilisant l'une ou l'autre de ses comédies vénitiennes (Luciani, in Goldoni, 2003: 16), Goldoni choisit de rédiger sa pièce directement dans la langue de Molière. Il juge en effet cette opération plus apte à refléter les coutumes de sa patrie d'adoption. «Je n'ai pas seulement composé ma Pièce en français, mais je pensais à la manière Française quand je l'ai imaginée; elle porte l'empreinte de son origine dans les pensées, dans les images, dans les mœurs, dans le style», affirme l'auteur dans son autobiographie (1988: 473). Car le maître italien n'en est pas à son coup d'essai, comme il l'explique lui-même dans ses *Mémoires* et il sait que pour séduire le public français, il ne suffit pas d'écrire en français, encore faut-il écrire à la française:

Après avoir vu, revu, et bien examiné, je croyais pouvoir saisir la routine qui était nécessaire pour plaire aux Français, et j'essayai de composer une petite pièce en deux actes, intitulée *La Bouillotte*. (...) Je connaissais la mécanique des vers français; j'avais surmonté toutes les difficultés que doit y rencontrer une oreille étrangère, et je m'étais proposé de bons modèles à imiter. (...) après toutes les peines que je m'étais données, je vis que ma muse habillée à la française n'avait pas cette verve, cette grâce, cette facilité qu'un auteur acquiert dans sa jeunesse, et perfectionne dans sa virilité. Je sus me rendre justice, je laissai là mon ouvrage, et je renonçai pour toujours aux charmes de la poésie française. (1988: 465-466).

Cet échec ne refroidit pas notre auteur. «J’aspirais, dit-il, à faire quelque chose en français; je voulais prouver à ceux qui ne connaissaient pas l’italien que j’occupais une place parmi les auteurs dramatiques» (1988: 446); sa persévérance teintée de quelque témérité se verra justement récompensée. En effet, le succès du *Bourru* est immédiat, malgré quelques critiques aujourd’hui somme toute insignifiantes (Jonard, 1962: 228). La principale originalité de la pièce réside, selon l’auteur lui-même, dans l’association originale entre «la bienfaisance [qui] est une vertu de l’âme [et] la brusquerie [qui] n’est qu’un défaut du tempérament» (1988: 471) Ces deux traits apparemment antagonistes se trouvent être parfaitement compatibles chez une seule personne, le Géronte de Goldoni, ce vieil acariâtre dont un accès de colère à l’encontre de sa nièce timorée Angélique lance véritablement l’action de la pièce. Sur cette première aventure de type sentimental, forgée selon la tradition moliéresque avec notamment l’intervention providentielle des domestiques, vient se greffer une seconde affaire à caractère financier. Dans cette intrigue conforme à la modernité du drame bourgeois, le couple formé par M. et Mme Dalancour est, selon les paroles de Goldoni lui-même, «traité avec une délicatesse qu’on ne connaît qu’en France» (1988: 473). L’auteur se déclare particulièrement fier de ces personnages, qu’il considère sans doute comme les plus accomplis de son processus de mimétisme créatif, ceux dont les attitudes reflètent le mieux la quintessence française. «Une femme qui ruine son mari sans pouvoir s’en douter; un mari qui trompe sa femme par attachement» (Goldoni, 1988: 473), il y a assurément là matière à faire de ces caractères une pièce à part. Là où réside la principale originalité de l’œuvre, ce qui la différencie des autres pièces du dramaturge, c’est «la présence d’une morale correspondant au goût français» (Lucas, in Goldoni, 1980: 385). Goldoni est familier des bourrus qu’il a déjà mis en scène en Italie à plusieurs occasions (dans *Les Mécontents* ou *Les Rustres*) mais jamais auparavant il n’avait eu l’idée de leur assortir une vertu morale telle que la bienfaisance qui vient d’une certaine manière corriger la brusquerie atavique de Géronte.

D’un point de vue plus technique, Goldoni fait sienne la règle dramatique française des trois unités: toute l’action se déroule dans le salon de la maison du vieillard, dans une période limitée à une journée au sein de laquelle le rythme de la double intrigue s’accélère au fur et à mesure que les acteurs évoluent sur scène. En outre, Goldoni tient compte du principe de la répartition des rôles selon l’ancienneté des sociétaires en vigueur à la Comédie française. En homme de spectacle, Goldoni sait que s’il veut donner à sa pièce toutes les chances de figurer à l’affiche parisienne, il se doit de penser ses personnages non seulement en fonction de l’intrigue mais également conformément aux acteurs qui composent alors la troupe. C’est pourquoi les personnages du *Bourru*, savamment dosés entre amoureux, soubrette, valet et vieillard, sont conçus sans perdre de vue un seul instant les acteurs qui les incarneront. Il

s'agit en quelque sorte de rôles sur mesure pour des comédiens dont l'influence est telle que leur opinion pèse très lourd sur le choix des œuvres du répertoire théâtral. Loin de limiter l'auteur certes néophyte en la matière, ces contraintes propres à la tradition française l'aident à concentrer davantage son écriture sur l'essentiel, évitant les inutiles divagations. Et l'essentiel dans ce cas, ce sont une fois encore le caractère des personnages dans toute leur richesse, leur hétérogénéité et leur complexité (Luciani, in Goldoni, 2003: 32). *Le Bourru bienfaisant* se présente donc à ses contemporains et aux critiques actuels comme une savante combinaison de tradition classique et de drame bourgeois moderne, originale alchimie qui confère à la pièce tout son charme.

3. La traduction

Si le coup d'essai en français de Goldoni se trouve être un coup d'éclat presque univoque, on ne peut pas en dire autant de l'autotraduction qu'il offre aux lecteurs italiens en 1789. Paola Luciani en parle comme étant une «traduction grise» où l'auteur se perd en inutiles et maladroits rallongements des dialogues. Comme pour conférer plus de vraisemblance à un texte désormais italien, Goldoni accole prénom et situation sociale aux Dalancour tandis que Gêronte, qui occupe à présent tout l'espace dramatique, fait figure de véritable rustre, ayant perdu en chemin la bienfaisance de son caractère (Luciani, in Goldoni, 2003: 35-36). Les commentaires de Gabriella Bosco ne sont guère plus flatteurs. Elle y détaille certains des calques (lexicaux et syntaxiques) qui entachent une traduction qu'elle estime «truffée de gallicismes» (1993: 354). À l'instar de la chercheuse turinoise, on serait tenté de s'étonner de ce genre de travers de la part de quelqu'un pour qui le français n'est somme toute qu'une langue apprise et, *a fortiori*, sur le tard. Mais ce serait sans compter sur l'influence du dialecte vénitien, véritable langue maternelle de notre auteur. Mais avant de revenir sur la question des interférences linguistiques dont souffre Goldoni, tâchons de découvrir à l'aide de son autobiographie l'opinion que suscite chez lui la question de la traduction.

Avant d'entreprendre la version italienne du *Bourru bienfaisant*, Goldoni est au courant de l'existence de deux autres traductions¹. «Elles ne sont pas mal faites, mais elles n'approchent pas de l'original» (1988: 473), avoue-t-il. Il leur reproche une trop grande littéralité à laquelle il préférerait une recherche d'équivalences textuelles, dans une conception plus proche de la transposition (Colombiani, 1993: 346) Cette insatisfaction le pousse à s'hasarder «pour [s']amuser [à] en traduire quelques scènes» (1988: 473). Or Goldoni ne minimise pas les risques encourus puisqu'il reconnaît

¹ Œuvres de Pietro Candoni et d'Elisabetta Caminer Turra respectivement, publiées toutes deux en 1772.

ressentir quelques difficultés dans son entreprise, fût-elle uniquement récréative. Il en vient même à douter de la réelle convenance de la traduction théâtrale car «il y a des phrases, il y a des mots de convention qui perdent leur sel dans la traduction.» (1988: 473) Ainsi explique-t-il à la suite que le sens du français *jeune homme* ne trouve pas d'équivalent en italien et qu'il faudrait avoir recours à une périphrase, ce qui «donnerait trop de clarté au sens suspendu, et gênerait la scène.» (1988, 473) En outre, la proximité entre le français et l'italien laisse notre auteur perplexe: «Il y a des termes français et des termes italiens qui se ressemblent, et dont l'acception est tout à fait différente»² (1988: 434).

Pourtant, malgré ses premières réticences, Carlo Goldoni va s'adonner à l'autotraduction. Les raisons qui l'y poussent restent imprécises. Dans son avertissement au lecteur, Goldoni évoque vaguement «una circostanza singolare», «l'amicizia» et «l'uso, ch'io dovea fare del proffitto di questo mio lavoro ha finito di persuadermi.» (2003: 257), prétextes qui semblent à nouveau renvoyer à une quelconque commande, associée peut-être comme le suggère Paola Luciani (in Goldoni, 2003: 246), à la reprise du *Bourru* à Paris l'année précédente (1788). Il pourrait s'agir ici de cette circonstance particulière dont parle l'auteur, qui l'aurait encouragé à offrir une nouvelle version destinée cette fois au public italien. Désormais au crépuscule de sa vie, le dramaturge vénitien devenu à peu près aveugle s'appliquera donc à s'autotraduire, dans ce qui constitue un de ses derniers efforts d'écriture ou plutôt de réécriture. En effet, comme l'affirme Antonio Bueno, l'exercice d'autotraduction

est aussi [...] l'effet de «l'écriture de deux 'moi' superposés»: le moi «écrivain» ou usager de la langue source et le moi «traducteur», usager principal de cette même langue, ou moi de l'expérience de la langue cible. Deux moi dans la conscience communicative plurielle d'un même auteur, qui réagissent en évidente tension dans le travail de réécriture (Bueno, 2003: 266).

Et il semblerait que c'est bel et bien dans l'adéquation entre ces deux utilisateurs de la langue –le Goldoni auteur et le Goldoni traducteur– que le bât va blesser. En dépit d'une réelle conscience linguistique patente à de nombreux endroits de ses *Mémoires* (Colombiani, 1993: 343-349) et d'une connaissance approfondie des règles de l'écriture théâtrale, le Goldoni traducteur de lui-même va partiellement échouer dans sa tentative d'adapter cette pièce tellement française aux goûts de ses compatriotes. Pourtant, le traducteur ne ménage pas ses efforts pour italianiser son texte et ob-

² Cette conclusion vient clore le récit d'un quiproquo qui lui a fait perdre un repas parce qu'il a mal interprété le sens d'un «à tantôt» prononcé par une des princesses à qui il donnait des cours d'italien. Dans cette langue, l'expression signifie plutôt *à tout à l'heure, immédiatement*.

tenir l'effet souhaité, à savoir une version conforme aux usages et aux goûts locaux. Paola Luciani explique que, contrairement à son homologue français, le public italien de cette fin du XVIII^e siècle est complètement étranger au mélange entre comédie et genre sérieux (in Goldoni, 2003: 35). Conscient de ce handicap, Goldoni s'efforce alors d'allonger des dialogues qu'il avait sciemment raccourcis dans l'original, y ajoutant force détails. Ainsi, dans l'acte II, scène IX de la version française, les époux Dalancour discutent du projet de Géronte de marier Angélique et Dorval, vieil ami du bourru:

MDE. DALANCOUR (un peu vivement) Oui, c'est une politesse de la part de monsieur Dorval; mais votre oncle ne vous en a rien dit.

M. DALANCOUR (embarrassé) C'est que...

MDE. DALANCOUR C'est que... il nous méprise complètement (*sic!*)

M. DALANCOUR (vivement) Mais vous prenez tout de travers, cela est affreux; vous êtes insupportable.

MDE. DALANCOUR (un peu fâchée) Moi, insupportable! Vous me trouvez insupportable! (fort tendrement) Ah! mon ami, voilà la première fois qu'une telle expression vous échappe. Il faut que vous ayez bien du chagrin, pour vous oublier à ce point.

La même scène porte le numéro VI dans la version italienne. Nous avons souligné à l'aide de l'italique les ajouts de Goldoni:

COSTANZA Questa è una politezza di Dorval; ma vostro zio non ve ne ha parlato.

LEANDRO (imbarazzato) La cagione è... *può darsi...*

COSTANZA La cagione è ch'egli ci disprezza *voi, ed io pienamente.*

LEANDRO (con calore) Voi prendete sempre le cose sinistramente; voi siete... insopportabile.

COSTANZA (mortificata, *e irritata*) Io insopportabile! Voi mi trovate insopportabile? Questa è la prima volta, che vi è sortita di bocca una espressione *contro di me ingiuriosa*; convien dire, che le vostre *secrete* afflizioni sieno ben seriose, se voi arrivate a mortificarmi a un tal segno.

Il ne s'agit là que d'un bref exemple qu'une analyse exhaustive viendrait néanmoins confirmer. Outre les agrandissements souvent superflus du texte, en ce compris les didascalies, on remarquera aussi de l'extrait ci-dessus quelques-uns des nombreux cas d'interférences lexicales (*politezza, sortita*) qui gâchent les répliques de personnages aux appellatifs italianisés.

Si nous ignorons malheureusement les détails du processus de traduction du *Bourru bienfaisant* devenu *Burbero di buon cuore*, dont la publication remonte à 1789, soit deux ans après que l'auteur a mis le point final à ses *Mémoires*, nous avons néanmoins relevé dans son autobiographie quelques indices de ce que Goldoni pense de l'exercice de transposition entre deux langues. Pour Goldoni, la traduction est un travail «dégoutant» car dépourvu de «l'agrément de l'imagination» (1988: 446). Dès son installation en France, nombreux sont les traducteurs qui sont venus lui commenter leur intention de traduire ses œuvres en français, projet dont il veille à les décourager en raison des difficultés qu'il implique. D'ailleurs, l'auteur italien a pris la peine de lire plusieurs traductions de ses pièces déjà publiées. Ses reproches portent essentiellement sur la trop grande littéralité des textes français, donnant lieu tantôt à une traduction sans «chaleur [ni] *vis comica*] où «les plaisanteries italiennes devenaient des platitudes en français» (1988: 447), tantôt à «une diction triviale et insipide» (1988: 449). Au détour de ce contexte critique, presque discrètement, le Vénitien confesse ce qui passe pour être sa véritable philosophie de la traduction. «Il faut rapprocher les phrases et le style du goût de la nation», dit-il et un peu plus loin, il renchérit en affirmant qu'«il ne faut pas traduire, il faut créer, il faut imaginer, il faut inventer» (1988: 449). Autrement dit, Goldoni se postule non comme *simple* traducteur mais bien comme un véritable créateur qui veille à adapter son œuvre, en l'occurrence un texte dramatique, aux us et coutumes non seulement langagiers –transposition de code– mais aussi à ceux relatifs aux effets sur le public de l'action conjointe des mots et du jeu des acteurs. Si nous nous limitons à cet objectif, il s'avère que l'autotraduction de Goldoni, *Il Burbero di buon cuore*, atteint en grande partie son but puisque notre traducteur prend la peine d'habiller ses personnages de costumes italiens, un peu comme José Marchena ou Leandro Fernández de Moratín l'ont fait dans leurs respectives versions espagnoles des pièces de Molière. Ainsi, comme nous l'avons vu plus haut, Dalancour devient Leandro Dalancour, son épouse est baptisée Costanza, Angélique s'adapte en Angelica et Géronte se trouve nanti de l'attribut de *cittadino* dont le sens diffère cependant selon l'endroit où l'on se trouve. En France, le terme renvoie clairement à la nouvelle situation politique alors qu'à Venise, il se rapporte à l'*ordine cittadino*, sorte de petite noblesse de souche vénétienne (Luciani, in Goldoni, 2003: 248). Pour ce dessein qu'il avoue plutôt inattendu³, Goldoni estime bénéficier d'un atout par rapport aux traducteurs qui l'ont précédé. En tant que maître de son œuvre, il jouit de plus de licence pour pouvoir s'en éloigner le cas échéant afin de mieux l'adapter aux goûts de ses compatriotes (dans

³ «Dopo tutto quello, ch'io ho detto nel terzo volume delle mie memorie, il Pubblico non doveva aspettarsi da me la traduzione in lingua Italiana del mio *Bourru Bienfaisant*» (in «L'autore a chi legge», Goldoni, 2003 : 257)

l'avertissement au lecteur, Goldoni, 2003: 257). Mais si le texte italien de Goldoni manque de conviction, c'est essentiellement, nous l'avons vu, en raison de sa faible congruence voire de son incorrection linguistique, «privilégiant [...] le côté structural, négligeant sensiblement l'aspect linguistique» (Bosco, 1993: 360) Le chaînon manquant est ici ce qu'Antonio Bueno appelle la

distance objective envers les faits linguistiques et artistiques signalés. C'est précisément cette nécessité d'objectivité linguistique qui est fondamentale et qui manque fréquemment chez les autotraducteurs. En effet, il se produit chez les sujets parlants une identification métaphorique à leur propre langage qui explique les comportements lexicaux, syntaxiques et autres (Bueno, 2003: 275).

Par ailleurs, on trouve chez Goldoni une deuxième cause de revers qui, s'alliant à la première, contribue à amoindrir la qualité de sa traduction. Quand le Vénitien publie sa traduction, il réside depuis plus de vingt-cinq ans en France, dont il s'est mis un point d'honneur à déchiffrer non seulement les coutumes mais aussi à adopter la langue, à tel point que son autobiographie sera rédigée intégralement dans la langue de Molière. Ayant subi, tout comme l'épreuve du *Bourru*, une révision par un architecte compétent⁴, il est aujourd'hui bien difficile de préjuger de la correction et de l'idiotisme du français de Goldoni avant que ses copies ne soient passées entre les mains de ces relecteurs avisés. Ce qui est en revanche certain, c'est que la langue italienne du dramaturge n'a jamais été qu'une *langue moyenne* (Sopeña Balordi, 1996: 119), sorte d'idiome «un brin officiel» (Frank, in Goldoni, 1980: 24), presque politiquement correct, un italien livresque destiné à servir de *lingua franca* pour tous les habitants de la Péninsule accoutumés à utiliser, en privé, des dialectes aussi multiples que variés. Goldoni n'échappe pas à la rigidité de ce qui ne représente guère pour lui qu'une langue seconde, dont l'usage contraste avec son dialecte vénitien, la langue vivante qu'il domine à la perfection et dont il maîtrise toutes les subtilités de tons et de nuances (Sopeña Balordi, 1996: 120).

Gianfranco Folena a longuement disserté sur les pratiques linguistiques de Goldoni. Il place les trois langues d'écriture de Goldoni sur une ligne imaginaire allant du vénitien, «lingua organica» au français sorte de «sopralingua» abstraite, en passant par l'italien «lingua media» (Folena, 1983: 109). Selon lui, le français de Goldoni est une langue certes essentiellement orale mais presque caricaturale d'elle-même en ce que l'auteur, dans sa volonté de mimétisme, s'applique à en intégrer toute la substance syntaxique, lexicale et stylistique. Un français somme toute, «più-che-francese» (Folena, 1983: 109), frôlant parfois l'hypercorrection. Curieusement, c'est

⁴ Paola Luciani détaille les avatars des diverses éditions du manuscrit in Goldoni, 2003: 51-112.

ce même français qui aurait grappillé du terrain à l'italien dans le *Burbero*. La question devient nettement moins étonnante si l'on tient compte du fait majeur qui vient caractériser tout le langage de Goldoni, quelle que soit l'idiome qu'il utilise: la langue goldonienne est essentiellement et fondamentalement une langue théâtrale, sujette à de multiples influences. Une langue imprévisible, donc, dont le seul but est de s'adapter au mieux aux circonstances de l'énonciation, avec ses multiples facteurs. «Con la dimensione letteraria manca a Goldoni quella grammaticale, e ogni interesse per una norma che sia posteriore alla parola parlata, alla sua spontaneità o convenzionalità», déclare encore Folea (1983: 95). En ce sens, la grammaticalité de l'italien du *Burbero* passe à un second plan dans la hiérarchie des priorités de l'autotraducteur. Ce qui importe à ses yeux, c'est bien davantage la transmission d'une atmosphère, d'une ambiance, d'une intention qui viserait à captiver le public local, qui lui *parlerait* véritablement.

4. Conclusions

Que le *Burbero di buon cuore* soit terni de gallicismes est un fait indéniable, mais de là à l'imputer au seul séjour prolongé de Goldoni en France, il y a un pas que nous nous résistons à franchir aussi aisément. Nous préférons penser que, lorsque Goldoni s'est traduit lui-même, ses profondes convictions sur le langage théâtral, sa recherche absolue et peut-être inconsciente de liberté pour mieux servir les intérêts de l'immédiateté du spectacle ont prévalu sur les impératifs de correction linguistique. Provenant de la tradition de l'improvisation, où le langage n'est qu'un prétexte à l'effet sur le spectateur, notre traducteur de lui-même s'est sans doute laissé quelque peu dépasser par l'objectif premier qui au demeurant devrait guider tout artisan de la langue, celui de la réaction et du plaisir du récepteur. Le Goldoni auteur a pris de court le Carlo apprenti-traducteur et il l'a rattrapé.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BOSCO, Gabriella (1993): «Goldoni et le dragon». *Revue de littérature comparée*, 67:3, 353-360.
- BUENO, Antonio (2003): «Le concept d'autotraduction». In Michel Ballard et Ahmed El Kaladi, *Traductologie, linguistique et traduction*. Arras, Artois Presses universitaires, 265-277.
- COLOMBIANI-GIAUFRET, Hélène (1993): «Goldoni écrivain français dans les *Mémoires*». *Revue de littérature comparée*, 67:3, 337-352.
- FOLEA, Gianfranco (1983): *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*. Torino, Einaudi.

- GOLDONI, Carlo (2003): *Le Bourru bienfaisant/Il burbero di buon cuore*. A cura di Paola Luciani. Venecia, Marsilio Editori.
- GOLDONI, Carlo (1988): *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et celle de son théâtre*. Édition présentée et annotée par Paul de Roux. Paris, Mercure de France (Le Temps retrouvé).
- GOLDONI, Carlo (1980): *Théâtre*. Paris, G.F. Flammarion
- JONARD, N. (1962): «La fortune de Goldoni en France au XVII^e s.». *Revue de littérature comparée*, 36:2, 210.
- SANTOYO, Julio César (2005): «Autotraducciones: una perspectiva histórica». *Meta*, L, 3, 858-867.
- SOPEÑA BALORDI, Emma (1996): «Dos traducciones (francés y español) de algunos rasgos de humor en *La Locandiera*», in Juli Leal Duarte, Inés Rodríguez Gómez (eds.), *Carlo Goldoni: una vida para el teatro: coloquio internacional, bicentenario de Carlo Goldoni*. Valencia, Universidad de Valencia, 119-127.