

©inTRAlinea & Elisa Ravazzolo (2026).

"Les paratextes des traductions françaises du théâtre de Ruzante"

inTRAlinea Special issue: Les discours autour de la traduction du texte de théâtre

inTRAlinea [ISSN 1827-000X] is the online translation journal of the Department of Interpreting and Translation (DIT) of the University of Bologna, Italy. This printout was generated directly from the online version of this article and can be freely distributed under Creative Commons License CC BY-NC-ND 4.0.

Stable URL: <https://www.intralinea.org/specials/article/2722>

Les paratextes des traductions françaises du théâtre de Ruzante

By Elisa Ravazzolo (Università di Trento, Italy)

Abstract & Keywords

English:

The aim of our study is to analyse the functions of paratexts in the French translations of Ruzante's plays, and to reflect on how the process of transposition/adaptation has evolved. In particular, we will look at the principles that inspired the different strategies implemented in the process of translating into French, a language in which the translator is sometimes required to produce a veritable rewriting that cannot ignore the speech strategies and the interactive dimension specific to Ruzantian theatre.

French:

L'objectif de notre étude est d'analyser les fonctions des paratextes des traductions françaises du théâtre de Ruzante et de réfléchir à l'évolution du regard porté sur le processus de transposition/adaptation de ses pièces. Nous nous intéresserons en particulier aux principes ayant inspiré les différentes stratégies mises en œuvre dans le processus traductif vers le français, langue dans laquelle le traducteur est amené parfois à produire une véritable réécriture qui ne saurait ignorer les stratégies d'allocution et la dimension interactive propres au théâtre ruzantien.

Keywords: traduction théâtrale, adaptation, paratexte, dialecte, Ruzante, theatre translation, paratext, dialect

1. Introduction

Considéré comme l'un des plus grands dramaturges de la Renaissance, Angelo Beolco (1496 ? -1542), mieux connu sous son nom d'acteur-personnage Ruzante, a le mérite d'avoir élaboré un théâtre novateur, caractérisé par l'irruption sur scène du dialecte pavan[1] que la pratique théâtrale transforme en une véritable « langue de comédie » susceptible d'amuser, mais aussi d'interpeller et de provoquer le public élitaire de ses pièces.

Tout en anticipant des aspects de la Commedia dell'arte, le théâtre de Ruzante s'en distingue toutefois, pour deux raisons fondamentales : premièrement il ne repose pas sur l'improvisation, deuxièmement la poétique qui l'inspire est traversée, même si implicitement, par une dialectique constante entre histoire et société, politique et culture, alors que, comme le signale Ludovico Zorzi, la Commedia dell'arte témoigne d'une « crise idéologique » et d'« un vide de contenus éthiques et sociaux » (1961 : 139). Si les personnages de Beolco apparaissent ridicules par leur tentative d'échapper à une réalité qui les frappe brutalement, le rire qu'ils suscitent auprès du public pousse ensuite à une réflexion qui permet de constater la misère physique et morale de l'homme, et la brutalité régissant les rapports entre les êtres humains. Le choix du dialecte pavan s'avère de ce point de vue stratégique, car il exprime spontanément la primauté de la « snaturalité »[2] paysanne qui s'oppose aux langues de culture, comme le toscan et le vénitien au début[3], et qui concrétise au niveau linguistique le conflit entre la ville et la campagne. Déclarer la primauté du pavan signifie certes lui reconnaître sa valeur de langue expressive du comique, mais encore plus ancrer dans l'autonomie du dialecte et du personnage du paysan les motivations de l'opposition au monde à l'envers (*roesso mondo*[4]) représenté par la ville.

Sans pouvoir nous attarder ici sur la biographie et les multiples aspects de la production de Ruzante, dont la chronologie reste incertaine et alimente un vif débat, nous rappellerons néanmoins les trois phases principales de son évolution artistique (Baratto 1990 : 48-67), qui se concentre entre 1517 et 1536[5]. Ainsi les premières œuvres de Ruzante, qui s'inscrivent dans la tradition de la poésie rustique et notamment du *mariazo*[6] pavan, mettent en lumière la vitalité du monde campagnard et de son dialecte sous forme de parodie littéraire de l'élogue (*Pastoral*, 1517-20) et des débats humanistes sur l'amour platonique (*Betia*, 1524-25) ; ce regard globalement « jovial » envers la réalité paysanne évolue ensuite jusqu'à emprunter des tons plus tragiques. Par exemple, tout en s'inscrivant dans la tradition de la satire anti-paysanne, son *Premier dialogue* (*Parlamento de Ruzante che iera vegnù de campo*, 1529) offre une représentation plus objective et « documentée » des personnages. Beolco en explore la psychologie, jusqu'à réaliser, comme dans la *Moschetta*[7] (1529-1533), ce « théâtre de la cruauté » (Zorzi 1967 : LIV) capable de dévoiler la véritable nature humaine et d'instaurer avec le public une relation de complicité qui est à la base de l'« ironie dramatique » (D'Onghia 2010 : 25). Et si le paysan demeure un personnage comique, c'est parce qu'il n'est pas conscient de sa tragédie : aliéné et impuissant face au monde à l'envers, il essaie d'échapper à la réalité à travers le mensonge, la mystification, l'imagination (Baratto 1990 : 60). La troisième période de la production artistique de Ruzante se caractérise enfin par un nouveau classicisme pavan (Baratto 1990 : 62) qui lui permet d'adapter des pièces de Plaute tout en affirmant son originalité. Or, malgré quelques divergences interprétatives, l'idée que Ruzante atteint l'apogée de son parcours créatif avec les *Dialogues*[8] et la *Moschetta* semble cependant communément admise, même si d'un point de vue purement technique et théâtral, l'*Anconitana* (1534-1535[9]) représente pour certains le sommet de l'art ruzantien (Padoan 1978 : 188). Il n'en reste pas moins que le *Premier Dialogue* (*Parlamento*) et la *Moschetta* sont les pièces les plus traduites en français, du moins au sein de notre corpus d'analyse.

2. La redécouverte de Ruzante

Très appréciée de son vivant, la richesse littéraire et socio-culturelle de l'œuvre ruzantienne est néanmoins délaissée[10] pendant plus de deux siècles[11] avant de ressurgir, grâce au français Maurice Sand[12], qui lui consacre une étude en 1860 et met en scène certaines de ses comédies dans une traduction en dialecte berrichon (dont il ne reste malheureusement aucune trace écrite). Après une première traduction intégrale par le critique et dramaturge Alfred Mortier, dans les années 1925-26, le théâtre de Ruzante fait l'objet d'une redécouverte progressive, y compris en Italie, où la fructueuse collaboration entre le metteur en scène Gianfranco De Bosio et le philologue Ludovico Zorzi aboutit, en 1967, à la publication de l'édition complète, et bilingue (pavan-italien), de son œuvre. Dès lors, plusieurs (re-)traductions et représentations se succèdent, en France comme en Italie, dans un croisement fécond d'interprétations et suggestions qui contribuent à l'accessibilité de l'œuvre ruzantienne. La réception du théâtre de Ruzante a été d'ailleurs, partout, très chaleureuse (De Bosio 2005 : 458). Aux représentations proposées dans les divers continents ont suivi des traductions dans plusieurs

langues : le français, l'allemand, l'anglais, l'espagnol, le catalan, le portugais, le suédois, le hongrois, le russe et le chinois, sans compter les nombreuses représentations dans des dialectes parlés en Italie.

La redécouverte de Ruzante pose dès le début l'épineuse question de la langue à utiliser dans la représentation, car le pavan est certes une recreation parodique du dialecte de la campagne, mais dépourvue de traits caricaturaux et, somme toute, respectueuse de la réalité documentaire d'une couche dialectale à laquelle Angelo Beolco n'était pas étranger^[13] (Paccagnella 2012 : 24). Ce dialecte est donc à la fois une langue de théâtre qui exploite les mécanismes du jeu linguistique (onomatopées, prothèse de -s comme dans *sletran*, jeux de mots, para-étymologies, etc.), mais il constitue en même temps une langue réelle, vibrante, parlée, qui évolue d'une comédie à l'autre et qui finit par perdre ses traits les plus rustiques sur le plan de la construction syntaxique et sur celui de la caractérisation dialectale (*ibidem*).

Les metteurs en scène français qui ont relevé, les premiers, le défi d'une représentation de Ruzante pour un public du XXe siècle ont évidemment choisi une traduction supprimant la question dialectale. C'est le cas de la toute première mise en scène moderne d'une pièce de Ruzante, en 1902, à Paris, au Théâtre La Bodinière^[14], mais aussi d'autres mises en scène en langue française, comme l'*Anconitaine ou les Amoureux de Padoue* par Jacques Copeau en 1927, *Bilora* par Charles Dullin en 1929, *Il Reduce* par De Bosio en 1947 et *Vaccaria* par Jean-Louis Barrault en 1955, qui toutes utilisent comme point de départ la traduction d'Alfred Mortier, publiée en 1926, même si De Bosio déclare avoir « sali » la traduction de Mortier « trop cultivée » avec des intonations créoles (Brunetti et Maino 2006 : 22) et propose, par la suite, la première mise en scène de la *Moschetta* en pavan (1950).

L'actualisation-transmission du théâtre dialectal de Ruzante pose donc un vrai problème et aboutit quasiment à une impasse, car, si la fidélité philologique et dialectologique peut entraver la compréhension, la traduction-adaptation risque de banaliser le texte de départ et d'en trahir les valeurs (Paccagnella 2012 : 17). Ce dilemme devient d'autant plus insoluble lorsqu'on s'intéresse à la traduction des pièces de Ruzante dans des langues étrangères, et notamment en français.

Notre propos sera donc d'analyser les paratextes (Genette 1987) des traductions de plusieurs pièces de Ruzante, d'en saisir les fonctions, et de réfléchir à l'évolution du regard porté sur le processus de transposition/adaptation de son théâtre en français.

3. Le corpus d'analyse

Notre corpus d'analyse se compose d'un ensemble de paratextes des traductions en français du théâtre de Ruzante publiées entre 1860 et 2011. Nos observations porteront notamment sur :

les commentaires métatraductifs contenus dans l'anthologie de Maurice Sand (1860)^[15] ;

la dédicace, l'avant-propos et les notes en bas de page du traducteur Alfred Mortier (1926)^[16] ;

une préface allographe (Paul Renucci), les notes d'Alfred Mortier traducteur et les essais péritextuels de Zorzi et De Bosio contenus dans *La Moscheta* publiée par le Teatro Stabile della Città di Torino en 1961 ;

une postface allographe appelée « note » signée par Mario Baratto dans *La Moscheta* traduite par Michel Arnaud (1962) ;

une présentation de Patrick Pezin précédant son adaptation du *Parlamento* (2003) ;

un petit texte liminaire^[17] allographe (Dario Fo) et la préface de Perrus dans *Parlerie de Ruzante qui de guerre revint. Bilora. La Moscheta* (2002) ;

la préface de Jean-Louis Benoit (2005) dans *Retour de guerre et Bilora* ;

la préface et les notes en bas de page de Perrus (2006) dans la traduction intégrale des deux Discours au Cardinal^[18] et dans les traductions de la *Lettre à Messire Alvarotto* (1536), de deux prologues de *La Piovana* et *La Vaccaria* (1533 ?) et d'un extrait de la comédie *La Betia* (Acte V, Lamentation de Tamia) ;

la préface et les notes en bas de page de Perrus dans *Les Noces de Betia* (2011).

Notre corpus est complété par un épitexte métatraductif publié par Perrus (2015) dans un recueil qui réunit les actes de deux journées d'étude en l'honneur de Jean-Paul Manganaro^[19].

Si la plupart des paratextes sélectionnés sont rédigés par les traducteurs/traductrices, nous pouvons observer que des textes allographes, produits par des historiens du théâtre, des critiques ou des philologues accompagnent parfois les traductions. L'analyse du corpus nous a permis de réfléchir au rôle joué par ces différents textes dans le rapport dynamique qui s'instaure entre le processus traductif, ses objectifs et sa réception.

4. Les paratextes des traductions du théâtre de Ruzante en français : fonctions et spécificités

Dans cette étude, nous nous intéresserons en particulier aux fonctions des paratextes du corpus et formulerons quelques observations sur les principes ayant inspiré les différentes stratégies mises en œuvre dans les traductions vers le français, langue dans laquelle le traducteur est amené parfois à produire une véritable réécriture qui ne saurait ignorer les stratégies d'allocution et la dimension interactive propres au théâtre ruzantien.

Il nous semble possible notamment d'attribuer aux paratextes analysés quatre fonctions principales : l'indication de la relation entre texte source, traduction et représentation ; l'orientation de la réception de la traduction, la légitimation de son rôle, et la justification des choix traductifs.

Ces fonctions seront illustrées à l'aide d'exemples, et nous préciserons, le cas échéant, les relations de correspondance entre la nature du paratexte et sa fonction.

4.1. Préciser la relation entre texte source, traduction et représentation

La première difficulté à laquelle se heurtent les traducteurs et traductrices de Ruzante concerne l'instabilité du texte source. En effet, Beolco a laissé des manuscrits et des versions parfois différentes d'une même comédie. Les premières éditions présentent elles-mêmes des variations qui sont le résultat des choix opérés par les transpositeurs et éditeurs dans une période de crise linguistique où l'on assiste à l'affirmation d'une norme grammaticale et orthographique pour la langue toscane. Cette situation est compliquée par la personnalité de Beolco, intéressé, paraît-il, du moins au début, moins à l'existence littéraire de son texte qu'à sa mise en scène. Son travail scénique devait donc produire des textes sources extrêmement instables, accueillant des variations liées au contexte, entièrement soumis à la

logique théâtrale. À partir de la fin du XIX^e siècle, plusieurs érudits ont été donc confrontés au problème de l'établissement du texte original. L'édition de 1967 de Zorzi a représenté de ce point de vue une avancée remarquable, puisqu'elle constitue encore aujourd'hui pour des traducteurs et des traductrices le point de départ de leur travail, comme dans le cas de Perrus (2002, 2006, 2011) qui, comme Mortier, explicite les textes sources de ses traductions. Nous n'avons pu repérer en revanche aucune indication de ce genre dans les paratextes associés aux traductions de Sand (1860), Arnaud (1962), Pezin (2003) et Benoit (2005).

En outre, parmi les traducteurs de notre corpus, seul Mortier (1926 et 1961) déclare avoir traduit les pièces de Ruzante directement « de l'ancien dialecte padouan rustique [20] ». Les proto-textes ruzantiens des traductions de Mortier sont explicités dans plusieurs espaces péritextuels (le sous-titre, l'avant-propos, les notes, la dédicace). Ainsi, dans sa première note à *La comédie sans titre, Le mariage de Betia* (1926 : 13), Mortier précise-t-il : « Ce prologue (sproprio) a été traduit par nous sur le texte du manuscrit de la bibliothèque marcienne de Venise, publié par E. Lovarini ». Cette information est d'ailleurs implicitement déductible à partir d'un autre élément paratextuel : la dédicace adressée à l'érudit italien. En faisant l'hommage « de la réalité idéale de son œuvre » (Genette 1987 : 120) à Lovarini, Mortier attribue à son dédicataire un rôle de caution intellectuelle qui le rend en partie responsable du travail qui lui est dédié. Dans son *Avant-propos*, Mortier précise encore : « En l'absence d'un texte critique je me suis servi de préférence des premières éditions, en corrigeant toutefois les erreurs typographiques ou autres, et en y substituant parfois la variante plus plausible de telle édition postérieure, voire même celle des manuscrits qui nous restent. » (1926 : 10). Le souci philologique du traducteur n'atténue cependant pas la primauté attribuée à la représentation, car comme le souligne Renucci dans sa *Préface* à la traduction de Mortier (1961) « seule une troupe de comédiens » peut « répandre le vaste, l'indéfinissable écho » (1961 : 6) du théâtre ruzantien. D'ailleurs, comme le soulignait déjà Lovarini dans un essai de 1943 « la représentation est ce qu'il faut pour que l'œuvre dramatique ait sa vraie et pleine vie, la seule vie pour laquelle, dans l'intention de l'auteur, elle est née et peut revivre [21] » (1965 [1943] : 346).

En effet, si le texte source n'est pas toujours indiqué dans les traductions de notre corpus, force est de constater que, dans tous les cas, les éléments péritextuels (sous-titres, dédicaces[22], etc.) révèlent plus ou moins explicitement la relation essentielle que le texte dramatique traduit entretient avec la représentation. Il en est ainsi, par exemple, de la traduction de Mortier (1961) à laquelle Zorzi, dans un espace paratextuel de l'édition du Teatro Stabile de Turin, attribue un rôle de médiation : elle est pensée pour « le spectateur cultivé » et constitue un « instrument indispensable » lui permettant de suivre le sens du texte original en pavan, langue dans laquelle est jouée la *Moschetta* (Zorzi 1961 : 144). Dans Benoit (2005), la relation avec la représentation est patente, si bien que le péritexte éditorial liminaire précise la genèse des traductions en ces termes : « textes créés le 9 mars 2005 au Théâtre de Nîmes et repris au Théâtre National de Marseille La Criée le 17 mars, dans une mise en scène de Jean-Louis Benoit ». Dans d'autres cas, la traduction vient compléter les textes créés sur scène, comme le signale Perrus dans sa *Préface* à la traduction de *Textes divers* : « le spectacle proposé par Daniel Villanova au théâtre Jean Vilar de Montpellier, pour des raisons de durée et aussi de cohérence, a nécessité en effet de nombreuses coupures » (2006 : 7). Parfois, le lien avec la mise en scène est plus implicite mais néanmoins présent, comme dans *Les Noces de Betia* (2011), où Perrus précise, dans sa *Préface*, avoir pensé la traduction « pour la scène et non pour la lecture » (p. 20). Et encore, dans Arnaud (1962), malgré l'absence de toute indication concernant la représentation, le lien entre la publication et la mise en scène de *La Moscheta* par Marcel Maréchal (1962, Lyon, Théâtre des Marronniers) est fort probable.

4.2. Orienter la réception de la traduction

Un certain nombre d'éléments péritextuels liminaires, tels que titres et sous-titres, agissent sur la réception de la traduction et dessinent un horizon de lecture susceptible d'orienter l'interprétation. La transposition en français des pièces de Ruzante reçoit en effet une catégorisation qui projette des attentes chez le lectorat. Dans notre corpus d'analyse, après l'édition de Mortier (1926), le mot « traduction » se fait plutôt rare : il est associé, voire substitué, au mot « adaptation » (Pezin 2003, Benoit 2005), ou alors il disparaît complètement, englobé dans l'hyperonyme « texte français » (Arnaud 1962, Perrus 2002, 2006). Et lorsque le mot « traduction » réapparaît dans le péritexte (sous-titre dans Perrus 2011), sa nature adaptative est explicitée dans la *Préface* (cf. supra).

Quant à la pratique traductive, l'analyse des paratextes de notre corpus et des traductions en français des pièces de Ruzante permet d'identifier globalement deux tendances principales, selon que l'on privilégie des traductions à valeur exégétique, plus proches de la lettre du texte de départ, ou que l'on réalise plutôt des adaptations, voire de véritables réécritures, essentiellement conçues pour la mise en scène.

Dans le premier cas, la traduction est dominée par une visée explicative et se fonde sur le principe de la fidélité philologique au texte de départ. Cette traduction peut figurer en face du texte pavan, comme dans l'édition de *La Moscheta*[23] du Teatro Stabile della Città di Torino (1961), dans laquelle la traduction française de Mortier reçoit pleine dignité, à côté du texte ruzantien. Il en va autrement dans les éditions critiques italiennes, où l'italien est parfois relégué dans le péritexte, notamment dans les notes du traducteur en bas de page[24], lieu marginal qui traduit physiquement la relation de subordination établie entre le pavan, seule porte d'accès légitime à l'œuvre ruzantienne, et l'italien, langue d'appui, dont la fonction serait tout simplement de faciliter l'intelligibilité du texte source. Ce genre de traduction, qui ne semble pas être destinée à la scène, ne constitue en effet qu'« une pâle image, en négatif[25] » (Zorzi 1967 : 1633-34) de l'original, une sorte « de compromis », d'invitation à la lecture des œuvres en pavan, comme le suggère Zorzi, pour qui le texte de Ruzante reste « intraduisible ». Cette conception est largement partagée par Mortier qui précise dans son *Avant-propos* :

En fait, pour goûter *pleinement* Ruzzante il n'y a qu'un moyen : le lire dans son texte ; et c'est le conseil que je donne aux Italiens qui en auraient le loisir. Mais, et c'est ici, croyons-nous, qu'apparaît l'utilité du présent travail, ma traduction leur servira de guide, de soutien et d'interprète ; elle leur facilitera la compréhension des difficultés, elle leur épargnera, grâce au vocabulaire que j'ai pris soin de placer en notes, de longues et pénibles recherches dans les lexiques dialectaux [...] En somme, ma traduction peut passer elle-même, quoiqu'en langue française, pour une espèce de texte ou plutôt de version critique. (1926 : 9)

Bien que ses textes en français ne soient donc pas spécialement conçus pour la représentation, il n'en demeure pas moins que les traductions de Mortier sont utilisées, comme nous l'avons vu, pour les premières mises en scène en France.

Dans le deuxième cas, lorsque la traduction s'éloigne de la lettre du texte source, elle peut parfois donner lieu à une véritable réécriture. On pourrait citer pour le français les transpositions-adaptations de Sand, Pezin ou Arnaud. Ces traductions peuvent s'éloigner nettement de la lettre du texte ruzantien et opérer une réactualisation systématique qui détruit non seulement les réseaux langagiers vernaculaires mais aussi les réseaux de signifiante (Berman 1999) du texte de départ. Dans certains cas, la primauté attribuée au texte français émerge notamment dans le choix éditorial de proposer un extrait dans la quatrième de couverture (comme dans Arnaud 1962), ce qui contribue à créer une image valorisante de la traduction (Elefante 2012 : 142).

Dans notre corpus, le cas le plus représentatif de ce genre de traduction est offert par Sand (1860) qui propose, plus précisément, la traduction de quelques fragments des pièces de Ruzante. Il traduit notamment la première scène du deuxième dialogue (*Bilora*), un extrait du premier dialogue (*Monologue de Ruzante revenant de la guerre*), et quelques fragments de la *Lettre de Ruzzante à Marco Alvarotto, son ami et camarade de théâtre*. Dans ses traductions, certaines répliques de l'original[26] sont supprimées ou agglutinées, et plusieurs séquences dialogales sont synthétisées, narrativisées ou reformulées. Comme le signale Mortier, sa traduction apparaît « tronquée, point

toujours littérale, et parfois inexacte, suffisante néanmoins pour donner un aperçu de l'œuvre et de l'écrivain » (1925 : 11). De plus, entre un fragment de pièce traduite et l'autre s'interposent des réflexions sur les difficultés traductives et des évaluations de l'œuvre de Ruzante, dont Maurice Sand dresse d'ailleurs un portrait romantique, qui ne correspond pas, comme on le sait, à la réalité : « Nous voyons en lui un homme jeune et beau, mélancolique comme tous les grands bouffons, malade probablement d'une fatigue de l'âme et non d'une vie dissolue [...] Ce n'est pas un histrion qui fait sa cour : c'est un homme courageux et généreux qui aime sa patrie et dit la vérité » (1860 : 106). Bien que dans *Masques et Bouffons* le théâtre de Ruzante soit associé à la tradition de la Commedia dell'Arte, la lecture sandienne a le mérite de cueillir l'aspect plus tragique de son œuvre, caractérisée par cette « gaité pleine de larmes » (1860 : 85), expression qui sera par la suite jugée quelque peu excessive (Baratto 1990).

4.3. Légitimer la traduction et affirmer son rôle de médiation

La plupart des paratextes analysés (préfaces, introductions, avant-propos, essais péritextuels et notes des traducteurs) ont pour fonction de faire comprendre l'œuvre de Ruzante, de justifier la traduction et d'en assurer « une bonne lecture » (Genette 1987 : 322). Il est évident que dans ce cas, le discours de l'instance préfacielle et celui de l'appareil des notes sont en réalité « dans une relation très étroite de continuité et d'homogénéité » (*ibidem*). Cette macro-fonction répond à des objectifs spécifiques qui portent d'une part sur la valorisation de l'auteur et des textes dramatiques traduits, d'autre part sur la contextualisation de l'œuvre et l'analyse des aspects favorisant son intelligibilité et son interprétation.

Ainsi, glorifier Ruzante permet à Sand non seulement de justifier son intérêt pour le théâtre ruzantien, mais aussi implicitement d'en légitimer le geste traductif :

Merci à toi, beau et bon Ruzzante, grand mort que nous avons trouvé couché dans la poussière de l'oubli ; dont l'œuvre, rare en Italie, inconnue en France, nous a permis enfin d'envisager la commedia dell'arte comme une Muse du même sang et de même noblesse que celle de Shakespeare et de Molière. (1860 : 77)

Tous les paratextes analysés présentent, en outre, de nombreux commentaires littéraires, des remarques sur la poétique de l'auteur, sur son style et sur la complexité de la langue employée dans les pièces. Or, cela contribue à valoriser le travail du traducteur, car comme l'observe Dufiet (2020) dans son analyse des paratextes des traducteurs du théâtre contemporain, la caractérisation critique d'une écriture originale et complexe met implicitement en relief le travail traductologique.

Conçue comme une opération de médiation, la traduction est d'ailleurs souvent accompagnée d'un vaste appareil critique susceptible de clarifier le contexte socio-culturel et d'apporter des informations favorisant l'interprétation du texte. Les notes du traducteur, par le rappel en bas de page ou le renvoi en fin de traduction, s'avèrent de ce point de vue particulièrement précieuses, puisqu'elles révèlent des implicites, clarifient la progression dramatique ou le sens de certaines répliques et facilitent l'identification référentielle des lieux, même si parfois de manière inexacte, comme dans cet extrait du *Prologue* de la *Betia* traduit par Mortier (1926 : 14) :

Où y a-t-il autant de belles places, autant de beaux fleuves ? où tant de beaux palais ? regardez un peu le nôtre (1)

Dans sa note (1), Mortier précise : « Allusion probable au magnifique Palazzo della Ragione de Padoue ». Toutefois, le « palais » mentionné ne peut que désigner celui où la pièce était représentée, à savoir le palais d'Alvise Cornaro, comme le confirme d'ailleurs Zorzi (1967 : 1319).

Les notes du traducteur véhiculent aussi des informations (méta)linguistiques ou philologiques et peuvent identifier les variétés linguistiques utilisées dans le texte source comme dans cette note infrapaginale que Mortier insère dans sa traduction de la *Moschetta* :

note (1) Le rôle de Tonin est écrit en dialecte bergamasque : les autres rôles de la pièce en padouan rustique. (1926 : 131)

4.4. Décrire et justifier les choix traductifs

Au-delà des difficultés liées à la traduction d'un genre qui pose a priori de nombreux problèmes en raison de sa complexité énonciative et du rapport dialectique avec la représentation, la prise en compte du contexte politico-culturel dans lequel s'inscrit le théâtre de Ruzante impose une réflexion approfondie sur les circonstances de son élaboration, le goût des spectateurs français, et leur horizon d'attente.

En effet, traduire Ruzante signifie disposer de plusieurs expertises : linguistique avant tout, mais aussi philologique, historique et socio-culturelle, car ses pièces abondent en références propres à la culture paysanne et locale d'une époque révolue, et elles sont empreintes d'éléments folkloriques et d'allusions religieuses parfois sédimentées dans l'expression linguistique. Il s'agit donc pour le traducteur de savoir dans quel français traduire un dialecte étranger du XVII^e siècle, parlé par les personnages d'un monde rural ravagé par les guerres. Il lui appartient aussi de réfléchir à la transposition de pièces conçues pour amuser et provoquer un public aristocratique en pièces destinées à un public indéterminé et aléatoire, sans oublier les problèmes liés à la transmission des textes et aux aspérités du lexique ruzantien, riche en déformations parodiques et néoformations.

À ces difficultés s'ajoute la nécessité de traduire un théâtre « anti-littéraire par dessein » (Renucci 1961 : 6) dans une langue où la grande comédie de la tradition, comme le signale Renucci, « reste d'écriture littéraire » (*ibidem*) et où « pèse l'héritage de Vaugelas et de l'Académie française, du purisme et de la bienséance classique, de la centralisation jacobine puis de la chasse aux dialectes menée par les hussards de la République ... » (Perrus 2015 : 121).

Comment donc rendre la langue de Ruzante en français ? Comment sauvegarder et transmettre, au moins partiellement, la connotation du Signifiant ? C'est à ces questions que répondent les commentaires méta-traductifs, les évaluations et les arguments formulés essentiellement dans les préfaces, les notes du traducteur, et l'épître de notre corpus.

Or, si les paratextes qui accompagnent les traductions réalisées par Arnaud (1962), Pezin (2003) et Benoit (2005) se caractérisent par la brièveté des péritextes et l'absence de commentaires sur leur traduction[27], Mortier, Perrus et, dans une moindre mesure, Sand, nous livrent en revanche de précieuses informations sur leur manière de concevoir le processus traductif.

Ainsi, dans son Avant-propos, Mortier explique-t-il avoir renoncé à l'idée de traduire le pavan par l'un des plusieurs patois campagnards existant en France, pour ne pas fatiguer le lecteur[28]. En choisissant « un français familier et populaire » (1926 : 10), caractérisé par certaines libertés de syntaxe et quelques déformations, il espérait faire passer en français « le ton, l'accent, l'allure, en un mot la couleur du langage de Ruzzante » (*ibidem*). Mortier attribue en effet à sa propre traduction une « quasi-littéralité » (*ibid.*) susceptible d'inciter le lecteur à lire les pièces dans leur texte original, si bien que Renucci lui reconnaît « plus de hardiesse et de fidélité que certains interprètes italiens de Ruzante » (1961 : 5). Et c'est notamment dans les notes du traducteur que Mortier explicite certains de ses choix traductifs, comme dans ce passage du prologue de *L'Anconitaine* :

Zorzi 1967	Zorzi 1967 (it.)	Mortier 1926
(...) E per amore che 'l ghe n'è de quigi sletràn che dise che comidiare vol dir magnare (...)	(...) E per amore di quei letterati che dicono che far commedie vuol dire mangiare (...)	(...) Il y a de ces lettrés qui pensent que la cène est le fait de manger (...)

Ruzante joue ici sur la paronymie entre *comidiare*, jouer la comédie, et *comedere*, manger[29]. Dans sa note de bas de page, le traducteur affirme à ce propos : « J'ai essayé de rendre ce calembour intraduisible en imaginant de jouer sur les mots *scène* et *cène*. ». Et si d'une part, l'intraduisibilité, souvent invoquée par les traducteurs de Ruzante, devient « une mise en abîme marginale et paratextuée des difficultés rencontrées » (Sardin 2007 : 131), d'autre part, elle « est tendanciellement vécue comme une valeur » puisqu'elle « est l'un des modes d'*auto-affirmation* d'un texte » (Berman 1999 : 42).

Ainsi Maurice Sand observe-t-il que « les termes les plus vrais et les plus touchants » sont « malheureusement très souvent intraduisibles » (1860 : 87) et que la traduction « ne peut rendre l'énergie et la couleur » de l'original (1860 : 97). Cette idée d'impuissance, qui traverse en filigrane toutes les réflexions méta-transductives analysées, s'impose avec force lorsqu'il s'agit de transposer « la matière verbale dialectale, idiolectale et... brutale » (Perrus 2015 : 120) du pavan de Ruzante, dont la sonorité est difficile à reconstituer en italien, et « impossible à restituer en français » (*ibidem*).

Dans les pérîtèxtes associés à ses traductions, Perrus formule des remarques très précises sur ses choix traductifs concernant le lexique, la syntaxe, le rythme et la métrique[30], mais c'est essentiellement dans son essai épitextuel que la traductrice explicite ses choix, les exemplifie et les insère dans une argumentation profondément dialogique, qui confie sa vision du processus traductif aux voix d'autres traducteurs et metteurs en scène. Ainsi la traduction du théâtre de Ruzante est-elle définie à la fois comme : « un acte de transhumance » (métaphore empruntée à Manganaro) qui « amène bien loin du point de départ » (2015 : 118) ; un « acte de réénonciation » (2015 : 122) qui l'induit à appliquer ce que Peter Brook disait à ses comédiens répétant une pièce de Shakespeare, à savoir « prenez les mots et mordez dedans » ; un acte de parole, ancré dans sa dimension orale, car « il faut (donec), comme Jeanne d'Arc, entendre des voix, et surtout les faire entendre » (2015 : 120).

Tout en admettant l'impossibilité de traduire en français « de manière à la fois convaincante et acceptable » (2015 : 120) le dialecte pavan, Perrus opte pour une restitution « approximative (...) mais sans modernisation excessive » (*ibidem*), c'est-à-dire qu'elle essaie d'éviter à la fois l'effet de dérision et le rire gras. Dans cette perspective, la seule façon de rendre le pavan et, en général le plurilinguisme mis en scène par Ruzante, est de « mener, contre le français classique, une offensive analogue à celle que Beolco-Ruzante mène contre le toscan littéraire » (2015 : 122), ce qui se réalise en français par des niveaux de langue et par l'emploi d'unités lexicales puisées chez Rabelais, dans des textes du XVI^e siècle mais aussi dans des parlers régionaux. L'objectif étant de créer une « légère distanciation linguistique, (...) sans abuser du pittoresque régional ou de l'archaïsme » (2015 : 126), tout en assurant l'intelligibilité des termes employés[31].

Il est évident que traduire la langue parlée par les personnages ruzantiens constitue un véritable défi, parfois difficile à surmonter. Qu'elle soit explicitée et solidement argumentée dans les paratextes, ou implicitement déductible à partir du texte traduit, la démarche adoptée dans la transposition des pièces peut varier sensiblement. Nous donnerons deux exemples nous permettant de comparer les stratégies transductives appliquées dans la transposition de deux phénomènes linguistiques typiques dans la langue de Ruzante : les imprécations et le parler *moschetto*.

Les jurons, imprécations et malédictions, qui ont surtout « un caractère rituel » et « conversationnel » (Perrus 2011 : 16) dans les pièces de Beolco sont en effet rendus de manière différente, selon les époques et les traducteurs. Observons cet extrait de *Parlamento* [32] :

Zorzi 1967 <i>Primo Dialogo. Parlamento de Ruzante che iera vegnù de campo</i>	Sand 1860 <i>Monologue de Ruzzante revenant de la guerre</i>	Mortier 1926 <i>Récit de Ruzzante de retour de la guerre. Premier dialogue</i>
RUZANTE O compare, l'è i cassiti de fero che fa ste male çiere. [...] S'a' fossè stò on' son stato io mi! [<i>Sospira</i>]. MENATO Cancaro! A' favelè moscheto, compare . Aì muò la lengua: a' favelè a la fiorentinesca de Breseghela.	RUZANTE. Ce sont les effets et les misères de la guerre [...] et si vous aviez été d'où je viens, moi ! MENATO. Vous parlez comme un livre, l'ami. Avez-vous donc appris à parler le florentin ?	RUZANTE Compère, ce sont les cuirasses de fer qui donnent mauvaise mine. [...] Ah ! si vous aviez été où j'ai été... MENATO Chancre au parler musqué, compère ! Avez-vous attrapé le langage florentin, de Brisighella !

Pezin 2001 <i>Parlerie de Ruzante qui revient de guerre</i>	Perrus 2002 <i>Parlerie de Ruzante qui de guerre revint</i>	Benoit 2005 <i>Retour de guerre</i>
RUZANTE. – C'est leurs putains de casques en fer qui vous donnent cette sale tête. [...] Ah, fussiez-vous passé, mon cher, par où je suis passé... MENATO. – Merde alors ! Vous ne pouvez pas parler comme tout le monde. On dirait un Seigneur.	RUZANTE, <i>gravement</i> . – C'est leurs cuirasses en fer qui donnent mauvaise mine. [...] Ah ! si vous étiez passé par où je suis passé (<i>Il soupire</i>) MENATO. – Peste ! comme vous causez, compère ! Vous avez changé de langue : vous causez florentin, comme ceux du bataillon de Brisighella !	RUZANTE. – Mon ami, ce sont les cuirasses de fer qui donnent cette sale mine. [...] Si vous fussiez là où je fus moi ! MENATO. – Chancre ! Vous parlez distingué. Vous avez changé de langue : vous parlez comme à Florence.

Ce passage se caractérise par l'emploi de l'exclamation *cancaro*, très récurrente dans la langue des paysans, qui fait partie de ces « topoï scéniques » (Baratto 1990 : 37) ponctuant de nombreuses répliques des personnages, indépendamment de leur état d'âme : qu'ils soient furieux, hilares ou surpris, ce mot traduit leur réaction automatique face au monde, souvent hostile, qui les entoure. Or, ce genre d'exclamations-jurons, associés sur scène à des gestes très éloquents, constituent une « langue-corps » (Decroisette 2020) parfois intraduisible sur la page. Ainsi Sand parvient-il à supprimer cet élément dysphorique, obéissant à sa propre conception de la traduction qui l'amène, entre autres, à reformuler ou éliminer toutes ces « plaisanteries intraduisibles » (1860 : 100). Mortier, en revanche, traduit ce mot par *chancre* ; Pezin le remplace par une interjection suivie d'un marqueur discursif *Merde alors !*, tandis que Benoit revient à la traduction de Mortier (*chancre*). Perrus, enfin, évite *chancre*, car « il ne sonne pas bien » (2015 : 125), et lui préfère *peste*, comme dans ce passage, ou encore *bordel*, *foutre*, *fichtre*, *diantre* à d'autres endroits. Sa traduction mise donc sur une variété absente dans le texte source, dans le but de « regagner du côté de la couleur ce qu'elle perd par ailleurs en énergie » (*ibidem*), selon une stratégie de compensation explicitée dans son épitexte.

Comparons maintenant les traductions/adaptations d'un extrait de la *Moschetta*, tiré de la célèbre scène de l'acte II dans laquelle Ruzante, pour prouver la fidélité de sa femme, se déguise en soldat espagnol[33] et adopte le parler *moscheto*[34], c'est-à-dire du parler dans « un italien approximatif, abîmé par les dialectalismes [35] » (Paccagnella 1998 : 133) :

D'Onghia 2010 <i>Moschetta</i>	Mortier 1926 <i>La Moschetta</i>	Arnaud (1962 [1990]) <i>La Moscheta</i>	Perrus 2002 <i>La Moscheta</i>
BETIA Chi è quello? RUZANTE Io sono lo io mi, che voleno favellare con Vostra Signoria de vu. Ben stagano, me cognosciti lo io mi? BETIA Se Diè m'aî, no ch'a' no ve cognosso. [...] BETIA A che muò me cognosci-vu, mi? RUZANTE Quando che erano la muzzarola, che io mi erano lozado in casa vostra. Se volis essere la mias morosas, ve daranos de los dinaros. [mostrando il sacchetto] Guardano qua si lo me mancano...	BÉTIA (paraissant) Qui est celui-ci ? RUZANTE C'est moi qui le suis, moi qui désire m'entretenir avec votre Seigneurie. Portez-vous bien ! Me reconnaissez-vous ? BÉTIA Dieu me garde, je ne vous connais point. [...] BÉTIA Et comment se fait-il que vous me connaissiez ? RUZANTE Au temps de l'invasion, j'ai logé dans votre maison. Si vous voulez être mon amoureuse, la mias morosas, je vous donnerai de los dineros. (Faisant tinter sa bourse) Regardez si j'en manque.	BÉTIA, <i>entrouvant la porte.</i> – Qui est là ? RUZANTE . – C'est yo qué sous là, qué yo voudrais causer avec la Seigneurie de Usted. Portez-vous bien ! Vous me reconnaissez ? BÉTIA .– Dieu me garde, non, je ne vous reconnais pas. [...] BÉTIA – Comment se fait-il que vous me connaissiez, moi ? RUZANTE – Quand c'était l'invasion, j'ai logé avec mes hombres dans vuestra casa. Si vous voulez bien être la mias morosas, yo vous donnerai des dineros. Écoutez : des dineros, j'en ai plein ! <i>Il fait sonner sa bourse.</i>	BÉTIA, <i>entrouvant la porte.</i> – Qui est là ? RUZANTE, <i>A moitié caché derrière un pilier.</i> – C'est yo, qué sous là, qué yo voudrais hablar à la Seigneurie de Usted. Saludos (il ébauche un salut). Vous reconnaissez yo ? BÉTIA, <i>le regardant plus attentivement</i> – Ma foi non, je vous reconnais pas. [...] BÉTIA – Et d'où vous me connaissiez ? RUZANTE .– Quand fut le tiempo de la débâcle, yo ai logé dans vuestra casa. Si vous voulez être mias morosas, yo vous donnerai des dineros. Regardez : yo en ai tout plein !

Or, comme le rappelle Paccagnella (1998 : 134), les traits typiques de ce langage caricatural par lequel le paysan essaie de reproduire la langue cultivée des lettrés sont : l'extension de la désinence -no à la troisième personne du singulier (*voleno*) ; le redoublement pronominal, de préférence dans la séquence toscan-dialecte (*io sono lo io mi*) ; l'usage de désinences hispaniques, notamment l'emploi de -s final (*volis, mias, morosas, daranos, los, dinaros*).

Si Mortier traduit ce passage en neutralisant la plupart des traits du parler *moscheto*, et reconnaît dans une note en bas de page ne pas avoir pu « rendre que par à peu près ce langage affecté » (1926 : 143), l'écho biblique émanant de l'énoncé « c'est moi qui le suis [36] » contribue néanmoins à la reconstruction d'un réseau d'allusions religieuses qui, dans les pièces de Beolco, qualifient le substrat socioculturel des personnages.

Dans les traductions d'Arnaud et Perrus, ce parler *moscheto* se transforme en revanche en une langue truffée d'hispanismes qui bouleversent les réseaux langagiers du texte source et produisent un tout autre effet dans le public. Nous pouvons remarquer par ailleurs que Perrus, à la différence d'autres traducteurs, utilise dans son texte des phénomènes propres au français parlé, comme l'absence de ne de négation, ce qui confère à sa traduction un effet d'oralité.

Il reste que, en lisant l'original, face à ces transpositions, on éprouve un peu cette tristesse steinerienne évoquée par Berman lorsqu'il pointe la souffrance inhérente à l'acte de traduire, mais encore plus la souffrance du texte traduit, « celle du sens privé de sa lettre » (1999 : 41).

5. Conclusion

L'exploration des paratextes de notre corpus nous a permis de constater que les premières traductions en français de Ruzante étaient assorties de péritextes ayant une fonction essentiellement exégétique et agissant aussi, par leur fidélité à la lettre, comme une sorte d'invitation à la lecture de l'original.

En revanche, le regard porté par les traducteurs modernes semble moins orienté vers la fidélité philologique à l'œuvre et plus ouvert à de multiples voies expressives, qu'ils justifient parfois, très sommairement dans les préfaces ou notes à la traduction, plus longuement dans l'espace épitextuel.

En outre, si les traducteurs de Ruzante vers le français suivent l'idée très largement partagée que l'on ne devrait pas traduire un dialecte par un autre dialecte[37], comme le rappelle d'ailleurs Berman dans sa réflexion sur les tendances déformantes de la traduction, il en va différemment pour un certain nombre de mises en scène italiennes, où l'on passe du padouan et du vénitien à d'autres dialectes régionaux. D'ailleurs, comme le souligne D'Onghia, « au moment précis où le code d'une langue conversationnelle est enfin disponible pour les auteurs de théâtre, celui-ci ne semble plus fonctionner sur la scène et on préfère récupérer le dialecte » (2018 : 247). Et si pour Zorzi, comme pour d'autres spécialistes, la seule forme possible de traduction est, pour la scène, l'emploi du pavan, Dario Fo (2018) théorise une approche traductive fondée sur la recreation de la langue de Ruzante, dans le but d'en garder la vitalité, persuadé que la fidélité philologique au texte ruzantien finirait par compromettre la compréhension et l'effet comique[38].

Or, le principe de la primauté de la représentation traverse tous les discours analysés, à partir de Sand jusqu'à l'adaptation de Benoit, en passant par Mortier, Perrus, Arnaud ou Pezin. Et, si les traductions sans paratextes sont « comme un éléphant sans cornac » (Genette 1987 : 413), il est évident que pour tous les traducteurs seule la représentation peut restituer au texte dramatique son sens et sa vraie vie.

Bibliographie

Alonge, Roberto (2012) « Appunti per una rilettura della *Moschetta* » in *Molte cose stan ben nella penna che ne la scena starebben male. Teatro e lingua in Ruzante*, Andrea Cecchinato (éd.), Padova, CLEUP, 161-183.

Baratto, Mario (1962) « Note » in *La Moscheta*, Texte français Michel Arnaud, Paris, L'Arche : 73-75.

--- (1990) *Da Ruzante a Pirandello. Scritti sul teatro*, Napoli, Liguori.

Berman, Antoine (1999) *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Éditions du Seuil.

Brunetti, Simona et Marzia Maino (éd.) (2006) *Ruzante sulle scene del '900*, Padova, Esedra Editrice.

De Bosio, Gianfranco (2005) « Cinquant'anni di lavoro su Ruzante » in *In lingua grossa, in lingua sutile. Studi su Angelo Beolco, il Ruzante*, Chiara Schiavon (éd.), Padova, Esedra : 453-460.

Decroisette, Françoise (2020) « "Caminè, caminè" : l'écriture du mouvement dans l'*Anconitana* d'Angelo Beolco, dit Ruzante », *Laboratoire italien* [online] 25 (dernière consultation 21/01/2025). URL: <https://doi.org/10.4000/laboratoireitalien.5722>

D'Onghia, Luca (2010) « Premessa » et « Introduzione » in *Moschetta*, Ruzante, edizione critica e commento a cura di Luca D'Onghia, Venezia, Marsilio : 7-83.

--- (2018) « Esperimenti linguistici nel teatro italiano degli ultimi vent'anni », in *La commedia italiana. Tradizione e storia*, Maria Cristina Figorilli et Daniele Vianello (éd.), Bari, Edizioni di Pagina : 246-257.

Dufiet, Jean-Paul (2020) « Il paratesto dei traduttori di teatro contemporaneo dal francese verso l'italiano », *Intralinea*, Special Issue « La traduzione e i suoi paratesti » [online] (dernière consultation 19/09/2024). URL: <https://www.intralinea.org/specials/article/2477>

Elefante, Chiara (2012) *Traduzione e paratesto*, Bologna, Bononia University Press.

Fo, Dario (2002) « Un authentique jongleur » in *Parlerie de Ruzante qui de guerre revint. Bilora. La Moscheta*, Préface et texte français Claude Perrus, Paris, Dramaturgie Éditions : 5-6.

Fo, Dario et Franca Rame (2018) *Ruzzante*, Milano, Guanda Editore.

Genette, Gérard (1987) *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil.

Ginguené, Pierre Louis (1824) *Histoire littéraire d'Italie*, Paris, chez Michaud Frères Imprimeurs-Libraires.

Lovarin, Emilio (1965) [1943] « Del tradurre Ruzzante » in *Studi sul Ruzzante e la letteratura pavana*, Gianfranco Folena (éd.), Padova, Editrice Antenore : 343-368.

Milani, Marisa (1987) « La tradizione del mariazo nella letteratura pavana », in *Convegno internazionale di studi sul Ruzante – Padova, 26-27-28 maggio 1983*, Giovanni Calendoli et Giuseppe Vellucci (éd.), Venezia, Corbo e Fiore : 105-115.

Malkin, Shira (2020) « 'Une gaîté pleine de larmes' : George Sand découvre les comédies de Ruzante » in *George Sand comique*, Olivier Bara et François Kerlouégan (éd.), Grenoble, UGA Éditions : 209-219.

Paccagnella, Ivano (1998) « Il plurilinguismo di Ruzante », in *Atti del Convegno di studi sul Ruzante* (Padova – Venezia, 5-7 giugno 1997), *Quaderni Veneti* 27-28 : 129-148.

--- (2012) « Questioni lessicali ruzantiane » in *Molte cose stan ben nella penna che ne la scena starebben male. Teatro e lingua in Ruzante*, Andrea Cecchinato (éd.), Padova, CLEUP : 11-44.

--- (2017) *Un mondo di parole. Tra lingue e dialetti* (a cura di Andrea Cecchinato e Chiara Schiavon), Padova, CLEUP.

Padoan, Giorgio (1978) *Momenti del Rinascimento veneto*, Padova, Antenore.

Renucci, Paul (1961) « Préface » in *La Moscheta*, Texte original en padouan. Traduction en français par Alfred Mortier, Teatro Stabile della Città di Torino : 5-6.

Ruzante (1967) [1517-1536] *Teatro, Prima edizione completa*, Testo, traduzione a fronte e note a cura di Ludovico Zorzi, Torino, Einaudi Editore.

--- (2010) [1529-1533] *Moschetta*, edizione critica e commento a cura di Luca D'Onghia, Venezia, Marsilio.

Sardin, Pascale (2007) « De la note du traducteur comme commentaire : entre texte, paratexte et prétexte », *Palimpsestes* n. 20 : 121-136.

Zorzi, Ludovico (1967) « Introduzione » et « Note » in *Teatro*, Ruzante, Prima edizione completa. Testo, traduzione a fronte e note a cura di Ludovico Zorzi, Torino, Einaudi Editore : VII-LXVII ; 1283-1636.

--- (1961) « Lecture de Ruzante » in *La Moscheta*, Texte original en padouan. Traduction en français par Alfred Mortier, Teatro Stabile della Città di Torino, 129-145.

Corpus d'analyse

Mortier, Alfred (1925-1926) *Un dramaturge populaire de la Renaissance italienne, Ruzzante (1502-1542)*, tomes premier et second, Paris, J. Peyronnet et Co Éditeurs.

Perrus, Claude (2015) « Traduire Ruzante » in *Croisement d'écritures France-Italie. Hommage à Jean-Paul Manganaro*, Camille Dumoulié, Anne Robin et Luca Salza (éd.), Éditions Mimésis :117-127.

Pezin, Patrick (2003) « Parlerie de Ruzante qui revient de guerre et Voyage en Commedia dell'arte » in *Le Fou, Roi des théâtres. Suivi de Patrick Pezin Parlerie de Ruzante qui revient de guerre et Voyage en Commedia dell'arte*, Serge Martin (éd.), Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps Éditions : 153-168.

Ruzante (Angelo Beolco dit) (1961) [1529-1533] *La Moscheta*, Texte original en padouan. Traduction en français par Alfred Mortier, Teatro Stabile della Città di Torino.

--- (1962) [1529-1533] *La Moscheta*, Texte français Michel Arnaud, Paris, L'Arche.

- (2002) [1529/1530/1529-1533] *Parlerie de Ruzante qui de guerre revint. Bilora. La Moscheta*, Préface et texte français Claude Perrus, Paris, Dramaturgie Éditions.
- (Angelo Beolco dit) (2005) [1529/1530] *Retour de guerre suivi de Bilora*. Traduit de l'italien et adapté par Jean-Louis Benoit, Besançon, Éditions Les Solitaires Intempestifs.
- (2006) [1521-1536] « *Dans ce monde à l'envers...* ». *Textes divers*, Préface et texte français Claude Perrus, Paris, Dramaturgie Éditions.
- (2011) [1524-25] *Les Noces de Betia*. Pièce traduite et présentée par Claude Perrus, Circé.

Sand, Maurice (1860) *Masques et bouffons (Comédie italienne)*, Paris, Lévy.

Notes

[1] Nous utilisons en français le terme « pavan(e) », introduit par Shira Malkin (2020 : 211). L'adjectif désigne le dialecte rustique parlé dans les campagnes, qui se distingue nettement du « padouan », le dialecte parlé dans la ville de Padoue.

[2] Poétique du naturel en polémique avec les partisans de la littérature maniérée et toscanisante (Zorzi 1961 : 139). La prothèse de s-constitue l'un des procédés de déformation lexicale typiques de Ruzante (Paccagnella 1998 : 132).

[3] Plus tard, le conflit linguistique se réduit à l'opposition entre pavan et toscan, car le vénitien représente surtout la langue des vieillards ou des pères....

[4] Cette expression, récurrente dans les pièces de Ruzante, désigne un monde urbain, caractérisé par le rejet des lois naturelles, qui s'oppose au monde rural.

[5] Bien que la chronologie privilégiée dans les paratextes des traductions françaises du théâtre ruzantien soit plutôt conforme à celle que propose Zorzi dans son édition critique de 1967, nous adoptons ici le classement chronologique proposé par Padoan (1978) que nous considérons globalement, à la suite de D'Onghia (2010 : 39), comme plus solide et plus équilibré. Pour la *Moschetta*, nous reprenons la datation proposée par D'Onghia (2010 : 9). Nous rappelons, par ailleurs, que les dates se réfèrent soit à la première représentation de la pièce, soit à ses différentes rédactions (lorsqu'elles sont documentées).

[6] Le *mariazio* est l'histoire d'un mariage contrarié, puis célébré dans un contexte villageois (Perrus 2011 : 12-13). Sur le genre du *mariazio* voir, entre autres, Milani 1987.

[7] Dans la suite de notre article, nous privilégierons la graphie *Moschetta* (D'Onghia 2010 : 9), sauf pour renvoyer au titre des pièces ou aux traductions publiées avec une orthographe différente.

[8] *Deux dialogues en langue rustique : Parlamento* (1529) et *Bilora* (1530).

[9] Considérée comme « un hapax dans l'œuvre d'Angelo Beolco » (Decroisette 2020), l'*Anconitaine* pose de nombreux problèmes quant à sa datation, qui est loin de faire l'unanimité. Cf. à ce propos D'Onghia (2010 : 76-77, note 131).

[10] Pour plusieurs raisons : linguistiques d'abord (affirmation du toscan et difficulté de lecture du pavan, dont la compréhension est compliquée par la nécessité de déchiffrer des manuscrits abîmés), mais aussi socio-culturelles, liées au déclin de la Commedia dell'arte et à la censure imposée par la Contre-réforme.

[11] La dernière édition complète de ses pièces date de 1617 (Zorzi 1961 : 129).

[12] Il faut néanmoins signaler que dans son *Histoire littéraire d'Italie*, Pierre-Louis Ginguené dédie une page et demie au « fameux Ruzzante », qu'il compte « parmi les poètes comiques les plus ingénieux de ce temps-là » et auquel il reconnaît « beaucoup d'originalité, de gaieté, et un talent particulier d'observer et de peindre » (1824 : 300-301).

[13] Fils naturel mais reconnu d'un grand bourgeois et propriétaire terrien, Beolco connaît le monde paysan et en approfondit la connaissance grâce au noble padouan Alvise Cornaro qui le charge d'organiser des représentations pour son entourage aristocratique, et qui lui demande aussi d'administrer ses vastes domaines.

[14] La société dramatique *Les Latins*, dirigée par Adolphe Van Bever et Charles Vayre, propose une version de *Bilora* dans la traduction-adaptation de Luciano Zuccoli et Ephrem Vincent (*Bilora, Parade dramatique d'Angelo Beolco*).

[15] Les références bibliographiques complètes des ouvrages du corpus sont indiquées dans la section « Corpus d'analyse », à la fin de cet article.

[16] Mortier traduit toutes les pièces de Ruzante à l'exception de la *Pastoral*.

[17] Le titre choisi pour ce texte (« Un authentique jongleur ») ne donne aucune indication sur la nature de ce que Gérard Genette (1987) appelle « le seuil » du texte littéraire.

[18] Premier discours *Au Révérendissime Cardinal Marco Cornaro* (1521) et Deuxième discours *À l'Illustrissime Seigneur Francesco Cornaro Cardinal* (1528).

[19] Grand traducteur français de nombreux écrivains et dramaturges italiens, tels que Goldoni, Pirandello et bien d'autres.

[20] Comme il l'indique dans le sous-titre du second tome de son ouvrage (1926) : « Œuvres complètes, traduites pour la première fois de l'ancien dialecte padouan rustique ».

[21] Nous traduisons.

[22] Dans Perrus (2002), la traduction de *La Moschetta* est précédée d'une dédicace à la mémoire du comédien Franco Parenti, qualifié d'« inoubliable Ruzante » (p. 65).

[23] Nous respectons ici l'orthographe du titre reproduit dans l'édition du Teatro Stabile della Città di Torino (1961).

[24] Dans son édition critique de la *Moschetta*, D'Onghia parle à ce propos de « traduzione di servizio » (2010 : 7).

[25] Nous traduisons.

[26] Par « original » nous entendons le texte en pavan, rétabli dans l'édition critique de Zorzi (1967) et, pour la *Moschetta*, de D'Onghia (2010).

[27] La seule exception est représentée par une remarque générale que Benoit glisse dans son introduction, lorsqu'il souligne que les pièces de Ruzante sont écrites « dans un dialecte dont aucune traduction française ne peut vraiment restituer les rudesses » (2005 : 10).

[28] Le choix de Mortier est d'ailleurs défendu par Renucci, qui le justifie en proposant une analogie : « À quoi bon distiller une traduction qui, semblable à celle que Littré fit de la Divine Comédie en vieux français, ne serait intelligible que pour ceux qui s'aident du texte original ? » (1961 : 6).

[29] Ce jeu de mots serait lié à l'activité théâtrale des premiers comédiens qui tiraient quelque profit de leurs spectacles (Zorzi 1967 : 1466, note 11).

[30] Dans la préface et les notes à sa traduction *Les Noces de Betia*, Perrus donne des informations sur les vers choisis pour transposer les heptasyllabes du pavan, à savoir « des plages homogènes d'heptasyllabes, d'octosyllabes ou même de décasyllabes dans certains passages plus argumentés » (2011 : 20).

[31] Par exemple, au verbe « cocufier » très répandu dans le théâtre de boulevard, elle préfère le rabelaisien « encornailler ». Au mot « fiancé » ou « promis » elle préfère « un épouseux » qu'elle puise dans George Sand.

[32] Nous soulignons en gras dans les extraits.

[33] Cf. l'édition critique de la *Moschetta* par Luca D'Onghia (2010) note 27, p. 146 et note 29, p. 147. Roberto Alonge considère néanmoins l'hypothèse d'un déguisement en soldat espagnol peu convaincante et s' imagine plutôt un Ruzante déguisé en étudiant universitaire (2012 : 180).

[34] Le titre de la comédie serait étroitement lié à ce *parler moscheto*, c'est-à-dire à la langue utilisée par Ruzante et Menato dans les scènes de déguisement. (Cf. D'Onghia 2010 : 11-16).

[35] Nous traduisons.

[36] Exode (3,14).

[37] N'oublions pas toutefois l'expérience sandienne en dialecte berrichon.

[38] Dans les pièces ruzantiennes, l'effet comique repose entièrement sur la langue utilisée, sur la parole en tant que « *fantaisie verbale* » porteuse en soi de comicité, d'un comique du signifiant » (Paccagnella 2017 : 102, notre traduction).

©inTRAlinea & Elisa Ravazzolo (2026).

"Les paratextes des traductions françaises du théâtre de Ruzante", *inTRAlinea* Special issue: Les discours autour de la traduction du texte de théâtre.

Stable URL: <https://www.intralinea.org/specials/article/2722>