



Maripán, Meta 1998
Fotografía, 3274 x 4461 pixeles

De l'usage des pronoms personnels dans deux traductions espagnoles de Tartuffe*¹

Laurence Boudart**

Cet article a pour but de présenter les résultats d'une recherche concernant l'emploi des pronoms personnels dans deux traductions espagnoles de l'œuvre moliéresque Tartuffe, distantes de près de deux siècles (José Marchena, 1811 ; Encarnación García Fernández et Eduardo J. Fernández Montes, 1984). L'analyse comparative entre les systèmes d'énonciation offre un éclairage intéressant concernant la notion d'adaptation culturelle dans le cadre d'un texte dramatique, tout en mettant l'accent sur l'évolution diachronique de la conception de la traduction en Espagne.

Mots clés : Traduction en Espagne, théâtre, pronoms personnels, perspective diachronique

Este artículo describe los resultados de una investigación acerca del uso de los pronombres personales en dos traducciones españolas de Tartuffe de Molière, publicadas con casi dos siglos de distancia (José Marchena, 1811, y Encarnación García Fernández y Eduardo J. Fernández Montes, 1984). El análisis contrastivo entre los sistemas de enunciación ofrece una visión interesante sobre la noción de adaptación cultural, en el marco de un texto dramático, a la vez que pone de manifiesto la evolución diacrónica de la concepción de la traducción en España.

Palabras claves: historia de la traducción en España, pronombres personales, adaptación cultural

This article presents the results of a research project concerning the use of personal pronouns in two Spanish translations of Molière's Tartuffe. A span of nearly two hundred years separates the two translations, the first by José Marchena in 1811 and the second by Encarnación García Fernández and Eduardo J. Fernández Montes in 1984. A contrastive analysis of the two systems provides an interesting view of the notion of cultural adaptation within the framework of a dramatic text and, at the same time, reveals the diachronic evolution of the idea of translation in Spain.

Key words: Translation in Spain, dramatic literature, personal pronouns, diachronic perspective

*Recibido:12-10-2007 /Aceptado: 27-02-2008

¹ Travail de recherche en vue de l'obtention du Niveau de Compétences de Base en matière de Recherche (3e cycle) à l'Université de Valladolid.

1. INTRODUCTION

La différence fondamentale entre un texte dramatique et tout autre type d'écrit réside dans le fait que le premier est avant tout destiné à être oralisé. Partant, le texte théâtral, s'il est d'abord un écrit littéraire, s'appuie sur une langue parlée, en symbiose avec le jeu de scène, les effets de déclamation, l'intonation, etc. Dans ce type d'écrit, le texte – à l'exception des didascalies et éventuellement des monologues – est entièrement rédigé dans un style direct; il existe donc plus d'un énonciateur et chacun, pour éviter toute méprise, se doit d'être clairement identifié. Les principales marques de cette identification sont les pronoms personnels et leurs corollaires, les possessifs qui, pour cette raison, abondent dans les textes de théâtre.

Dans le cadre du travail présenté pour l'obtention du Diplôme d'Études Approfondies (DEA) en philologie moderne à l'Université de Valladolid (*Tartuffe en Espagne. Analyse comparative de deux traductions espagnoles*), nous avons élaboré une vaste analyse comparative entre deux traductions de l'œuvre théâtrale, *Tartuffe* de Molière. À cet effet, nous avons étudié d'une part la version de José Marchena, intitulée *Tartufo o el Hipócrita* (1811) et, d'autre part, celle d'Encarnación García Fernández et d'Eduardo J. Fernández Montes (1984, pour la première édition), deux textes espagnols distants de près de deux siècles et qui répondent à des conceptions traductologiques diamétralement opposées. Plus concrètement, cet article a pour objectif de faire part des observations relevées à propos de l'emploi des pronoms personnels dans ces deux textes espagnols. Nous présenterons d'abord sommairement ces deux traductions. Ensuite, nous analyserons l'utilisation des pronoms personnels dans les deux textes, en mettant en évidence les divergences relevées. Enfin, nous tirerons les conclusions qui s'imposent.

2. À PROPOS DE LA VERSION DE MARCHENA²

José Marchena Ruiz de Cueta (Utrera 1768 – Madrid 1821), mieux connu sous le nom d'*Abate Marchena* est un *afrancesado* dont les idées et les écrits ont maintes

2 Pour une présentation plus complète, nous nous permettons de renvoyer le lecteur à l'article de BOUDART, L. (2003) *El Hipócrita* de José Marchena: une « traduction » du Tartuffe, in

fois provoqué les colères de l'Inquisition. L'avènement de Joseph Bonaparte rime pour lui avec protection, emploi et une certaine réussite professionnelle, puisqu'il devient alors responsable des Archives du Ministère de l'Intérieur espagnol et directeur de la *Gaceta de Madrid*. Il accompagnera également le roi lors de son voyage en Andalousie en 1810 et lors de sa retraite à Valence en 1813. Marchena est un polyglotte érudit: il parle couramment le français, l'anglais et l'allemand, comprend le grec et l'hébreu, et écrit en latin. Poète quelque peu frustré, il laissera néanmoins à la postérité des scènes de tragédies néo-classiques plus que correctes ainsi qu'une ode très élaborée, *A Cristo Crucificado*, fortement inspirée du style de Herrera. Mais il est surtout connu pour ses traductions d'œuvres françaises, qu'il a le grand mérite d'avoir introduit en Espagne, comme *Les Lettres persanes* de Montesquieu (Nîmes, 1818 pour la première édition), *Contes et Nouvelles* (1822)³ de Voltaire, dont *Zadig, Candide; La Nouvelle Héloïse* (Toulouse, 1821) et *Emile* (Bordeaux, 1817) de Rousseau.

Bien que son projet initial semblerait avoir été celui de traduire les oeuvres complètes de Molière, notamment grâce au mécénat de Joseph Bonaparte, la postérité ne nous a laissé que les traductions de *L'École des femmes* et *Tartuffe*, dont Francisco Javier Hernández (1977: 34) dira, dans son introduction à la version de ce dernier, que

Las traducciones de don José Marchena son de una fidelidad total y Menéndez y Pelayo, que las recogió en sus Obras literarias de D. José Marchena (Sevilla, 1896), reconoce que son las mejores traducciones de Molière hechas en español.

La première de *El Hipócrita* a lieu à Madrid en 1810. Elle remporte un franc succès, ce dont se fera d'ailleurs l'écho la presse lors de représentations postérieures⁴ ; le texte sera publié l'année suivante par l'imprimerie officielle

Salinero Cascante, Iñarreia Las Heras (Eds.) *El Texto como Encrucijada, Estudios Franceses y Francófonos*, Vol II, Universidad de La Rioja. Logroño, pp. 501-511.

3 Il s'agit là de l'édition publiée à Cadix bien que la première, dont nous ignorons la date, ait certainement été publiée à Paris.

4 Voir notamment à ce propos l'article d'Alberto Lista publié le 2 juin 1821 dans *El Censor*, n°44, quelques mois après le décès de Marchena.

de l'armée française à Madrid Et le fait est que Marchena a toutes les raisons d'être fier de sa version de Molière. L'objectif premier visé par cette traduction semble être la représentation de cette pièce sur la scène espagnole et, dans une moindre mesure, la diffusion d'une œuvre étrangère de renom, sans doute dans une perspective de dynamisation du théâtre local (Lafarga, 1997), même si la stratégie politique n'est pas exclue. En effet, certaines allusions, à peine dissimulées, sont faites à l'encontre du régime français de Bonaparte, protecteur de Marchena, tout comme Molière jouissait à l'époque du Tartuffe des faveurs du jeune Louis XIV. En outre, Marchena relève avec brio le défi de la traduction en vers, adapte les tournures idiomatiques, clins d'œil culturels et autres jeux de mots de Molière au profit d'expressions purement espagnoles que le public local peut saisir bien mieux qu'une traduction plus littérale. En outre, il modifie légèrement la structure de la pièce (division des scènes), sans que cela ne nuise au bon déroulement et à la logique interne de celle-ci. Enfin, les noms des personnages, s'ils ne sont pas respectés, rendent souvent compte de leur personnalité. C'est ainsi que le crédule Orgon devient Don Simplicio et Tartuffe, le faux dévot, Don Fidel.

3. À PROPOS DE LA VERSION D'ENCARNACIÓN GARCÍA FERNÁNDEZ ET EDUARDO J. FERNÁNDEZ MONTES

La première édition de cette traduction date de 1984 et est publiée dans la collection *Letras universales* des éditions *Cátedra*. Dans le cadre de notre étude, nous avons utilisé une édition postérieure, celle de 1990. Jusqu'à ce jour, on ne compte pas moins de 12 rééditions, ce qui tend à prouver le succès éditorial de ce format de poche. En plus du texte proprement dit, intitulé *Tartufo*, elle contient une introduction⁵ longue de 76 pages, des

5 Cette même introduction est divisée en plusieurs petits chapitres: *Vida y obra; El hombre: protectores y amigos; El actor y director de teatro; Tartufo – Los placeres de la isla encantada, El primer Tartufo; Los devotos y el Tartufo; Modificaciones hechas por Molière desde 1664 a 1669; Estructura de la obra; La risa y la ironía en Tartufo: la comicidad de Orgón – La comicidad de Madame Pernelle – La comicidad de Tartufo – La comicidad de M. Leal – La comicidad de Dorina – La comicidad de las situaciones – La comicidad del lenguaje – La ironía de Elvira; Fuentes literarias del Tartufo: Fuentes italianas – Fuentes españolas*

commentaires sur la traduction que le lecteur s'apprête à lire, une liste des abréviations bibliographiques utilisées dans le livre et la traduction de la préface de la première édition de 1669 et des trois placets au Roi, ainsi qu'un portrait et une reproduction de la signature de Molière. Par ailleurs, les notes de bas de page abondent et les références bibliographiques et autres citations parsèment le texte. On pourrait presque qualifier ces liminaires de philologiques, en ce sens que les points abordés concernent plusieurs domaines de la critique littéraire (thématique, intertextualité). L'objectif poursuivi par cette traduction semble donc bel et bien être la divulgation d'une œuvre littéraire de prestige universel sous un angle savant⁶. La pièce est rédigée en prose et le texte de la traduction s'accompagne de nombreuses et souvent longues notes infrapaginales, remplissant une fonction d'éclaircissement lexical, stylistique ou culturel. Le texte est d'une extrême fidélité à l'original.

4. PRONOMS PERSONNELS ET TRADUCTION

La traduction, quelle que soit sa modalité – texte écrit ou oral – et quelle que soit la typologie du texte à traduire, ne suppose pas uniquement un simple transfert linguistique, une pure équivalence de formes. Il s'agit avant tout de transmettre un message et d'atteindre une équivalence pragmatique. Au-delà des éléments linguistiques interviennent donc d'autres paramètres, tels que la situation de communication, l'intention du locuteur, etc, comme le rappelle Espi (1995: 138): « Dans ce sens, les

– *Fuentes francesas; Alcance y significado del Tartufo; Primeras ediciones del Tartufo y texto utilizado en esta traducción; Tartufo en España; Las traducciones del Tartufo; La presente traducción.*

- 6 Le catalogue des œuvres publiées par la maison d'édition Catédra nous éclaire à ce propos. On peut en effet y lire, à propos des destinataires des traductions qu'elle publie, que *la exigencia de un texto correcto y de un instrumental crítico que lo rodee es cada vez más general (...)* En *Letras universales el respeto es fruto de rigor científico. De ahí que no sólo el estudiante de literatura en todas sus ramas filológicas esté interesado en la colección sino también el lector culto e inteligente.*

paramètres de l'analyse du discours fournissent le cadre de référence pour évaluer l'équivalence pragmatique des discours en plus de l'équivalence formelle. »

La démultiplication des énonciateurs du discours théâtral - Wilmet parle de « polyphonie » (1998: 448) - entraîne la nécessité impérieuse d'identifier clairement chacun d'entre eux afin d'assurer la correcte transmission du message. Comme nous l'avons vu, les principales marques de l'énonciation sont les pronoms personnels et les possessifs (Espí, 1995: 158), dont l'emploi peut présenter de grandes variations d'une langue à une autre, ce qui n'est pas sans poser problème au traducteur, d'autant qu'un même pronom peut s'utiliser dans diverses circonstances dans la langue de départ et non dans celle d'arrivée. C'est par exemple le cas de l'anglais et du pronom *you*, qu'un traducteur français peut hésiter à traduire par tu ou vous. Ou du français lui-même, avec le pronom vous, pour lequel le traducteur espagnol doit trancher entre *usted*, *ustedes*, *vosotros*, *vosotras*, voire *tú*. Au-delà de ces difficultés, qui, dans la plupart des cas, se résolvent par une simple analyse du contexte de la communication, des problèmes d'un autre ordre peuvent surgir. C'est notamment le cas d'un usage différent du tutoiement et du vouvoiement. Il ne s'agit plus cette fois d'une question linguistique ni pragmatique mais bien culturelle. Jean Darbelnet, spécialiste de la stylistique comparée, dira à ce propos que « traduire au niveau des faits de culture, c'est-à-dire ne pas les escamoter, est sans doute l'une des tâches les plus difficiles en traduction » (1977: 12).

4.1. Etude comparative des pronoms personnels

Un relevé exhaustif des pronoms personnels et des autres marqueurs de l'énonciation tels que les possessifs nous a permis d'établir les trois tableaux ci-après. Il s'agit de tableaux à double entrée, présentant en abscisse le locuteur et en ordonnée, l'allocataire ou interlocuteur. Le premier présente le système d'énonciation entre les personnages de la version originale (le texte de Molière), le second celui utilisé dans la traduction de Marchena et le troisième dans celle de García et Fernández. Il se peut que deux personnages n'aient jamais l'occasion d'échanger le moindre mot, ou bien qu'il nous ait été impossible de déterminer le pronom utilisé dans leurs échanges verbaux, tant ceux-ci ont été limités; la case qui leur correspond est alors restée vide.

4.2. Etude de l'emploi des pronoms personnels dans le texte de Molière

Tableau 1. Pronoms personnels dans le texte de Molière (I)

| DE À ↓ | Mme Pernelle | Orgon | Damis | Elmire | Mariane | Valère | Cléante | Tartuffe | Dorine | Exempt | M. Loyal |
|-----------------|-----------------|---------------|-------|--------|---------|--------|---------|----------|--------|--------|----------|
| Mme Pernelle | | vous | vous | vous | | | vous | | vous | | |
| Orgon | vous | | vous | vous | vous | vous | vous | vous | vous | vous | vous |
| Damis | vous | tu* | | vous | | | vous | vous | vous | | vous |
| Elmire | vous | vous | vous | | | | | vous | | | |
| Mariane | vous | vous | | | | vous | | | vous | | |
| Valère | | vous | | | vous | | | | vous | | |
| Cléante | vous | vous | vous | vous | | | | vous | vous | | |
| Tartuffe | | vous/ tu** | vous | vous | | | vous | | vous | vous | |
| Dorine | vous | vous | vous | vous | tu | tu | | vous | | | vous |
| Exempt | | | | | | | | vous | | | |
| M. Loyal | | vous/tu | vous | | | | vous | | vous | | |

*sous le coup de la colère

** Acte V, scène 7

*** Acte V, scène 4

Tableau 2. Pronoms personnels dans le texte de Molière (II)

| DE À ↓ | Tecla | Simplicio | Alejandro | Elvira | Pepita | Carlos | Pablo | Tartufo | Juana | Alcalde de barrio | Celedonio |
|-----------|-------|-----------|-----------|--------|--------|--------|-------|---------|-------|----------------------|-----------|
| Tecla | | usted | usted | usted | | | usted | | usted | | |
| Simplicio | tú | | usted | tú | usted | usted | tú | usted | usted | usted | usted |
| Alejandro | tú | tú | | tú | | | tú | usted | usted | | usted |
| Elvira | tú | tú | usted | | | | | usted | | | |
| Pepita | tú | tú | | | | usted | | | usted | | |
| Carlos | | usted | | | usted | | | | usted | | |
| Pablo | usted | tú | usted | tú | | | | usted | usted | | |
| Tartufo | | usted/tú* | | usted | usted | | usted | | usted | usted | |

Tableau 2. (suite)

| | | | | | | | | | | | |
|-------------------|----|------------|-------|----|--|----|-------|-------|-------|--|-------|
| Juana | tú | tú | | tú | | tú | | usted | | | usted |
| Alcalde de barrio | | | | | | | | usted | | | |
| Celedonio | | usted/tú** | usted | | | | usted | | usted | | |

Nous pouvons supposer, au vu du texte, que l'entente des fiancés avec la bonne était cordiale, voire amicale et que, peut-être, même si leurs conditions sociales respectives divergent, leur complicité était réelle du fait de leur âge commun.

Orgon, le père de famille, s'adresse une seule fois à son fils Damis en utilisant un pronom personnel; il le tutoie. Or, il est à ce moment précis sous le coup de la colère et on peut envisager que ce sentiment l'incline à utiliser le tutoiement au lieu du vouvoiement. En effet, Orgon vouvoie tous les autres personnages, y compris sa fille Mariane et son épouse Elmire, même s'ils sont seuls. En outre, à l'acte V, c'est un Orgon à nouveau en colère qui va passer du vouvoiement jusque là naturel au tutoiement dans son adresse à Tartuffe et à M. Loyal.

Nous pouvons donc constater deux conditions du tutoiement :

- L'interlocuteur est de condition sociale inférieure et les relations que l'on entretient avec lui sont relativement étroites ;
- Le locuteur abandonne le vouvoiement au profit du tutoiement sous le coup de la colère.

4.3. Etude de l'emploi des pronoms personnels dans la traduction de José Marchena

Tableau 3. Pronoms personnels dans la traduction de José Marchena

| | | | | | | | | | | | |
|-----------|-------|----------------|----------------|--------|--------|--------|-------|---------|-------|----------------------|----------------|
| DE À ↓ | Tecla | Simpli- cio | Alejan- dro | Elvira | Pepita | Carlos | Pablo | Tartufo | Juana | Alcalde de barrio | Cele- donio |
| Tecla | | usted | usted | usted | | | usted | | usted | | |
| Simplicio | tú | | usted | tú | usted | usted | tú | usted | usted | usted | usted |
| Alejandro | tú | tú | | tú | | | tú | usted | usted | | usted |

Tableau 3. (suite)

| | | | | | | | | | | | |
|----------------------|-------|----------------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|
| Elvira | tú | tú | usted | | | | | usted | | | |
| Pepita | tú | tú | | | | usted | | | usted | | |
| Carlos | | usted | | | usted | | | | usted | | |
| Pablo | usted | tú | usted | tú | | | | usted | usted | | |
| Tartufo | | usted/ tú* | | usted | usted | | usted | | usted | usted | |
| Juana | tú | tú | | tú | | tú | | usted | | | usted |
| Alcalde de barrio | | | | | | | | usted | | | |
| Celedonio | | usted/ tú** | usted | | | | usted | | usted | | |

* Acte V, scène 7

** Acte V, scène 4

L'utilisation des pronoms personnels dans cette traduction est nettement plus complexe que dans le texte de Molière. Soulignons d'emblée que le traducteur n'a pas respecté la répartition tutoiement/vouvoiement du français. Ce choix répond sans doute à une volonté d'adapter le texte original, ce dont Marchena ne s'est jamais caché et qui est percevable à bien des endroits.

Sauf Tartufo (Tartuffe) et Don Celedonio (M. Loyal), tous les autres personnages tutoient la soubrette Juana (Dorine). Deux raisons justifient ce tutoiement: la condition inférieure de la domestique et le degré de connaissance entre les personnages. En effet, Tartuffe et le notaire effronté ne connaissent que très peu Dorine/Juana; voilà pourquoi ils la vouvoient. Quant à Dorine/Juana, il est logique qu'elle vouvoie tout le monde, le contraire eût d'ailleurs été plus qu'étonnant.

Contrairement à l'Orgon du texte français, Don Simplicio tutoie les membres de sa famille, à l'exception de sa mère, Doña Tecla (Mme Pernelle). Il maintient la distance avec son futur gendre, Don Carlos (Valère) et le vouvoie donc. Il passera du vouvoiement au tutoiement envers Tartufo (Tartuffe) et Don Celedonio (M. Loyal) exactement dans les mêmes circonstances et aux mêmes moments (Acte V, scène 7 et acte V, scène 4, respectivement) que dans le texte original, à savoir quand il est en colère.

Doña Tecla (Mme Pernelle) tutoie tous les personnages sauf le beau-frère de son fils, Don Pablo (Cléante). C'est sans doute son rang et son grand âge qui expliquent ce tutoiement presque généralisé. Don Alejandro (Damis) vouvoie tout le monde. Sa sœur, Doña Pepita (Mariane) et le fiancé de celle-ci, Don Carlos (Valère) le font également, à l'exception de Juana (Dorine) qu'ils tutoient, comme dans le texte de Molière. Doña Elvira (Elmire) tutoie son mari et les enfants de celui-ci mais vouvoie sa belle-mère et Tartuffe. Ce dernier vouvoie tout le monde, y compris Juana (Dorine). Don Pablo (Cléante) tutoie son beau-frère, Don Simplicio (Orgon), le fils de celui-ci Alejandro (Damis) et vouvoie le reste des personnages.

Sans vouloir faire de généralisation à l'emporte-pièce, nous pouvons dire que l'utilisation des pronoms personnels dans la traduction de Marchena est conditionnée par les facteurs suivants :

- l'interlocuteur est de condition sociale inférieure: tutoiement ;
- l'interlocuteur est de condition sociale supérieure: vouvoiement ;
- l'interlocuteur est de condition sociale semblable et les relations entretenues avec lui sont relativement étroites: tutoiement ;
- quelle que soit la condition sociale de l'interlocuteur, si les relations qu'entretient le locuteur avec lui sont éloignées: vouvoiement
- condition sociale identique, relation proche mais différence d'âge (au moins une génération) entre un locuteur plus jeune et un interlocuteur plus âgé: vouvoiement ;
- conditionnement psychologique du locuteur (ici, la colère): tutoiement

Bref, la répartition tutoiement/vouvoiement dans la traduction espagnole de José Marchena ne correspond pas, nous l'avons annoncé, à celle du texte français. La volonté d'adapter le texte aux mœurs espagnoles a primé sur le critère de fidélité. En d'autres termes, nous pouvons dire que ces changements obéissent davantage à des conditionnements d'ordre culturel que grammatical. Il resterait à savoir si Marchena a respecté les conventions sociales en vogue à son époque, au début du XIXe siècle, ou s'il a reproduit celles en usage en Espagne à l'époque de Molière. En raison de la mode du «mise au goût du jour», propre à son époque

et à la volonté d'adaptation dont il fait montre dans ses traductions, c'est sans doute la première solution qui l'emporte⁷.

4.4. Étude de l'emploi des pronoms personnels dans la version d'Encarnación García Fernández et d'Eduardo J. Fernández Montes

Tableau 4. Pronoms personnels dans la versión de García Fernández et Fernández Montes

| DE À ↓ | Madame Pernelle | Orgón | Damis | Elmira | Mariana | Valerio | Cleanto | Tartufo | Dorina | Oficial de policia | Mon- sieur Leal |
|-----------------------|--------------------|---------------|-------------|--------|---------|---------|---------|---------|--------|--------------------------|-----------------------|
| Madame Pernelle | | vos | vos | vos | | | vos | | vos | | |
| Orgón | vos | | vos/ tú* | vos | vos | vos | vos | vos | vos | vos | vos |
| Damis | vos | tú* | | vos | | | vos | vos | vos | | vos |
| Elmira | vos | vos | vos | | | | | vos | | | |
| Mariana | vos | vos | | | | vos | | | vos | | |
| Valerio | | vos | | | vos | | | | vos | | |
| Cleanto | vos | vos | vos | vos | | | | vos | vos | | |
| Tartufo | | vos/ tú** | vos | vos | vos | | vos | | vos | vos | |
| Dorina | vos | vos | vos | vos | tú | tú | | vos | | | vos |
| Oficial de policia | | | | | | | | vos | | | |
| Mon- sieur Leal | | vos/ tú*** | vos | | | | vos | | vos | | |

* Acte III, scène 6

** Acte V, scène 4

*** Acte V, scène 7

7 Notons par ailleurs qu'aucun personnage n'utilise le pronom de politesse Vos, si ce n'est lorsque Tartufo s'adresse à Dieu dans l'une de ses prières (*Perdonadle vos, Dios mío, ...* - Acte V, scène 7). Ce même passage était curieusement, en français, à la deuxième personne du singulier (O Ciel, pardonne-lui la douleur...), emploi au demeurant fréquent dans les prières.

Dans cette traduction actuelle du texte de Molière, les traducteurs ont opté pour une distribution des pronoms personnels entre les personnages qui est identique à celle du français. Ce choix répond à un critère de fidélité que les traducteurs revendiquent. Ainsi, dans l'introduction à l'édition de 1990, précisent-ils que « Los criterios que elegimos fueron los siguientes: a) Traducir y no hacer versiones, ni actualizaciones, y ser lo más fieles a la obra original, sin otra limitación que la exigida por la claridad. » Cette prise de position diverge, expliquent-ils ensuite, de celle d'autres auteurs comme Moratín ou Marchena, qui ont habillé Molière « de basquiña y mantilla » (1990: 70).

Le seul moment où le texte espagnol diverge du texte français, c'est à l'acte III, scène 6, où un Damis furieux, impuissant face à la passion aveugle de son père pour Tartuffe, s'adresse à Orgon en ces termes :

DAMIS - ¿Cómo ? ¿Te engañarán sus palabras hasta el punto de ?...

Là où le texte de Molière dit :

DAMIS – Quoi ! ses discours vous séduiront au point...

Le tutoiement inhabituel prend ici le dessus sur le vouvoiement, le personnage étant dans un état de rage difficilement maîtrisable.

La divergence la plus marquante par rapport à la traduction de Marchena, excepté bien entendu le critère de fidélité, c'est l'utilisation du pronom vos à la place d'usted. Une nouvelle fois, les traducteurs expliquent les raisons d'un tel choix :

[los criterios fueron :]

b) Tratar de evocar, de alguna forma, el sabor de un francés, que no era el del siglo XX, a través de un castellano que no podía ser tampoco el del siglo XVII, por razones obvias. La única fórmula posible para ello era, a nuestro entender, intentar inventar un castellano lo suficientemente distanciado del presente, del actual, para no impedir al lector pensar en Molière, si así se le antojaba, y lo suficientemente próximo, para no impedirle comprenderlo, como, de seguro, sería su deseo.

Los procedimientos de que nos valimos fueron muchos y el lector advertido sonreirá acaso al irlos descubriendo por sí mismo. *El uso del "vos"* (c'est nous qui soulignons), de interjecciones algo obsoletas, la hechura sintáctica de alguna que otra oración... (García Fernández & Fernández Montes, 1990: 70, 71)

Les précautions d'usage sont ici prises par des traducteurs désireux de justifier leurs choix. Si l'on s'en tient à leurs déclarations, la langue utilisée dans cette version se veut archaïsante, sans pour autant avoir recours à l'espagnol en usage au siècle de Molière, ce qui justifierait le choix de *vos*. Notons par ailleurs qu'une note infrapaginale apparaît à propos de *vos*, expliquant que ce pronom n'avait pas une valeur de politesse dans l'espagnol du XVII^e siècle, mais était d'un usage beaucoup plus familier (proche du *tú* actuel); la formule apparemment la plus proche du *vous* français à cette époque étant *vuesa merced*. Par conséquent, le choix du pronom *vos* ne correspond ni à l'usage espagnol du XVII^e, ni à la traduction française, mais fait écho à la volonté avouée des traducteurs de teinter la pièce d'une touche d'époque.

5. CONCLUSIONS

La comparaison entre ces deux traductions distantes de près de deux siècles, quant au choix des pronoms personnels, nous amène à penser que José Marchena opte pour une traduction de type « adaptation », telle qu'on la pratiquait à son époque. Il adapte donc la répartition des pronoms personnels à l'usage qui est celui de son temps, tandis que les deux traducteurs modernes, García Fernández et Fernández Montes préfèrent donner à leur texte une langue légèrement obsolète, rappelant au lecteur celle de Molière. C'est ainsi, entre autres, qu'ils justifient l'usage du pronom *vos* aux dépens d'*usted*, alors que, même dans l'Espagne du XVII^e siècle, ce pronom n'a pas la valeur que le lecteur moderne non averti pourrait lui prêter. Nous nous trouvons ainsi face à une traduction où prévalent des critères de fidélité de contenu, mais qui veille à adapter la forme afin de lui donner une teinte classique. Enfin, ajoutons qu'il est fréquent pour des traducteurs contemporains d'utiliser le pronom *vos*. C'est notamment le cas chez certains traducteurs modernes de Voltaire, alors que Moratín, contemporain de Marchena, opte lui aussi pour *usted*.

BIBLIOGRAPHIE

- Darbelnet, J. (1977). Niveaux de traduction, *Babel* n°1, vol. XXXIII, pp. 6-16.
- Díaz-Plaja, F. (1986). *El abate Marchena, su vida, su tiempo, su obra*. Léon: Universidad de León.
- ESPI, M-J. (1995). Analyse du discours, analyse contrastive et traduction espagnol-français. *Langues et linguistique*, n° 21. Québec: Université Laval.
- Lafarga, F. (1997). *El Teatro europeo en la España del siglo XVIII*. Lleida: Universitat de Lleida.
- Lafarga, F. (1999). La traducción en España (1750-1830) *Lengua, literatura, cultura*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- Lafarga, Dengler (eds.) (1995) *Teatro y traducción*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Molière (1990). *Tartufo*, edición de Encarnación García Fernández y Eduardo J. Fernández Montes. Madrid: Letras universales, Cátedra.
- Molière (2001). *Tartuffe*. Paris: Libro Flammarion.
- Molière (1977). *Tres comedias*, edición preparada por Francisco Javier Hernández. Madrid: Editora Nacional, Biblioteca de la literatura y del pensamiento.
- Wilmet, M. (1998). *Grammaire critique du français*. Paris/Bruxelles: Hachette supérieur/Duculot.

L'AUTEUR

** Laurence Boudart a une Licence en Traduction et Interprétation. Elle est professeur à l'Universidad de Valladolid (Espagne). Courrier électronique: laurence_boudart@msn.com