

# ANNALI

2022

\*\*

OMAGGIO A JOSIANE PODEUR

a cura di  
Maria Rosaria Compagnone  
Alvio Patierno



SUOR ORSOLA  
BENINCASA  
UNIVERSITÀ EDITRICE

*Direttori*

Piero Craveri  
Vincenzo Omaggio

*Direttore responsabile*

Arturo Lando

*Comitato scientifico*

Lucio d'Alessandro  
Francesco M. De Sanctis  
Enricomaria Corbi  
Tommaso Edoardo Frosini  
Emma Giammattei  
Aldo Sandulli  
Paola Villani

*Redazione*

Luciana Trama (responsabile)  
Emanuele Garzia  
Flavia Soprani

—

*Progetto grafico e stampa*

Flavia Soprani e Carmine Marra

*Impaginazione*

Federica d'Anna

© Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli 2022

*Tutti i diritti sono riservati*

ISSN *press* 2037-5867

ISBN 979-12-5511-006-4

ISSN *online* 2281-3241

La versione online di questo fascicolo è protetta da licenza Creative Common Attribution 4.0 International Licence CC-BY-NC-ND

Tutti i dettagli sono visibili al link: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Il fascicolo è disponibile al link: <https://universitypress.unisob.na.it/ojs/index.php/annali/index>

La proprietà intellettuale dei singoli contributi è dei rispettivi autori.

## SOMMARIO

- 7 MARIA ROSARIA COMPAGNONE  
*Introduzione*

### I. TESTIMONIANZE

- 15 LUCIO D'ALESSANDRO  
*Rigore bretonne*
- 19 BENEDETTA CRAVERI  
*In ricordo di Josiane Podeur*
- 25 GIOVANNA MALQUORI  
*Un requiem per la bretonne Josiane Podeur*
- 27 VALERIA DE GREGORIO CIRILLO  
*Souvenir pour Josiane, l'amica scomparsa*
- 33 ALVIO PATIERNO  
*Ce que nous devons à Josiane*

### II. CONTRIBUTI

#### Lexicographie et traduction théâtrale

- 41 CAROLINA DIGLIO  
*L'évolution conceptuelle et linguistique de «amitié»:  
un parcours à travers les dictionnaires*
- 57 ALVIO PATIERNO  
*Pour une traduction italienne d'Électre de Jean Giraudoux*

Jeux de sons

- 87    MARIA ROSARIA ANSALONE  
*Écouter prononcer DIRE la vie*

- 105   ENRICA GALAZZI  
*L'œil écoute: rencontres sonores jubilatoires ou malencontreuses*

La traduction de la bande dessinée

- 125   NADINE CELOTTI  
*Bella ciao, la bande dessinée de Baru sur l'immigration italienne en France. Reproduire l'italianité: un défi de traduction quand le français et l'italien s'entrelacent*

- 145   MARIA ROSARIA COMPAGNONE  
*Les variantes linguistiques dans la BD de Zerocalcare: problématiques traductives liées au "romanescos" et au langage grossier*

- 169   FRANCESCA FICHERA  
*Rebibbia, c'est juste à côté.  
Zerocalcare traduit par Brune Seban*

ALVIO PATIERNO

*Pour une traduction italienne d'Électre  
de Jean Giraudoux*

Le théâtre de l'«inclassable» Giraudoux a très peu été traduit en Italie et pour cause: sa verve intellectuelle et sa brillance stylistique ont toujours rebuté les éditeurs après qu'elles avaient déjà dérouté les metteurs en scène. Cette réflexion sur une approche traductive d'*Électre* en italien entend montrer quelles peuvent être les principales difficultés transpositionnelles d'un texte qui a pour but l'union des contraires: une tragédie qui s'éprouve sur le ton d'une ironie constante, des personnages qui se croisent en entrouvrant les portes de genres aussi éloignés que le mythe et le vaudeville, un langage qui place son contenu idéologique dans l'esthétique hédoniste du texte.

Mots-clés: Giraudoux, *Electre*, traduction théâtrale, langage dramatique.

*Il teatro dell'«indefinibile» Giraudoux è stato tradotto pochissimo in Italia e a giusta ragione: la sua verve intellettuale e la sua genialità stilistica, già causa di disorientamento per i registi teatrali, scoraggiano da sempre gli editori italiani. Nel riflettere su come tradurre *Électre* in italiano, vogliamo illustrare quelle che possono essere le principali difficoltà di trasposizione di un testo il cui scopo è l'unione degli opposti: una tragedia vissuta nel tono di una costante ironia, personaggi che si intrecciano, lasciando semiaperte le porte di generi lontani tra*

*loro come il mito e il vaudeville, un linguaggio che colloca il suo contenuto ideologico nell'estetica edonistica del testo.*

Parole chiave: Giraudoux, Electre, traduzione teatrale, linguaggio drammatico.

*Very few plays by the «indefinable» Giraudoux have been translated in Italy and for good reason: having already confused theatre directors, his intellectual verve and his stylistic virtuosity have always repelled Italian editors. Thinking of how to translate Électre into Italian, our study aims to show the main transposition-related problems caused by a text whose purpose is the union of the opposites: a tragedy experienced in the tone of constant irony, whose characters intertwine, half-opening the doors of genres as distant as myth and vaudeville, a language that places its ideological content in the hedonistic aesthetics of the text.*

Keywords: Giraudoux, Electre, theatrical translation, dramatic translation

### *Le texte théâtral*

Si le genre théâtral<sup>1</sup> nécessite une communication immédiate – ceci explique, d'une part pourquoi la traduction du texte dramatique requiert des adaptations dans le texte d'arrivée et, d'autre part, que les notes de traduction sont impossibles –, plus que tout autre le texte girauducien et *Électre*<sup>2</sup> tout particulièrement illustre la nature hybride et

<sup>1</sup> Voir L. LADOUCEUR, *Normes, fonctions et traduction théâtrale*, «Meta: Journal des traducteurs», XL, 1, 1995.

<sup>2</sup> Pour *Électre*, voir A. PATIERNO, *Giraudoux en Italie*, in «Cahiers Jean Giraudoux», n° 26, Paris, Grasset, 1998, pp. 117-130; *Électre* n'a jamais été édité en traduction en Italie, il n'existe que des scénarios et des scripts

complexe du langage dramatique comme l'a défini Pierre Larthomas, car justement «l'écrit y précède le dit»<sup>3</sup>:

Car enfin les personnages parlent, “comme si c'était vrai”; mais il n'est finalement pas vrai qu'ils parlent; ils semblent parler, mais en réalité récitent, et récitent un texte qui a été écrit pour être récité, étant entendu que cette récitation doit donner l'impression d'être une improvisation, c'est-à-dire le contraire de ce qu'elle est réellement. En d'autres termes, de l'auteur à l'acteur, et de l'acteur au public, ou, si l'on veut, de la fabrication à l'audition (comme dit Jouvet), ce que l'on appelle d'un mot dangereux le “texte” passe de l'écrit au dit. Bien mieux, le texte est écrit non seulement pour être dit, mais encore, [...] pour donner l'impression qu'il n'a jamais été écrit<sup>4</sup>.

Jules Brody a observé que «l'œuvre dramatique, fidèle au sens étymologique du mot grec *draein*, est une action»<sup>5</sup>. Au théâtre le discours s'adresse à un interlocuteur singulier, le spectateur, destinataire indirect dont la présence n'est jamais oubliée<sup>6</sup>. Le caractère propre au théâtre d'être un «langage surpris»<sup>7</sup> s'applique de toute évidence à l'œuvre dramatique

utilisés par les compagnies théâtrales pour les représentations.

<sup>3</sup> P. LARTHOMAS, *Le langage dramatique: sa nature, ses procédés*, Paris, PUF, 2005, p. 26.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 21, «retenons que le langage dramatique est un compromis: c'est cette alliance en lui de l'écrit et du dit qui fait de lui ce qu'il est, qui détermine sa nature».

<sup>5</sup> J. BRODY, *Deus ex machina, ou le mythe de l'intrusion divine dans le théâtre de Jean Giraudoux*, in «Revue d'histoire littéraire de la France», 2002/1 (Vol. 102), p. 68.

<sup>6</sup> Cf. J. COSNIER, C. KERBRAT-ORECCHIONI, *Décrire la conversation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1991, p. 7.

<sup>7</sup> P. LARTHOMAS, *op. cit.*, p. 60; p. 437: «Ce langage représenté, parce que représenté a une fonction double [...]. La réplique la plus banale est destinée à la fois au personnage auquel elle s'adresse et au public. L'auteur

de Jean Giraudoux qui, comme l'écrit Guy Teissier, «donne à son théâtre une quatrième dimension, celle de l'hypertextualité, du métalangage et des surthéâtralisations»<sup>8</sup>. Cette dimension est consubstantielle dans la pièce *Électre* dans la mesure où elle réunit des personnages en quelque sorte hors-jeu mais doués de leur conscience de personnage, c'est le cas des *Euménides*, du *Jardinier* et du *Mendiant*.

Les «trois petites Parques»<sup>9</sup>, petites filles au premier acte qui grandissent d'une manière accélérée au courant de la pièce et incarnent le destin, connaissent les pensées que les autres personnages n'osent pas révéler, prévoient les actions futures et surtout commentent les répliques des protagonistes sur un ton sarcastique. Leur rôle coïncide en somme avec celui d'un public qui interromprait et commenterait le dialogue des personnages: c'est là la manière de Giraudoux d'introduire un effet de distance et de dissonance dans l'action toute langagière. Le jardinier, pour sa part, personnage «proche du coryphée dans la parabase d'Aristophane ou du récitant

la crée à la fois pour les personnages (comme si successivement il était l'un d'eux et s'adressait à chacun d'eux) et pour ces gens curieusement assemblés et qui écoutent; et définir la nature et la qualité d'une réplique ou d'un dialogue, c'est définir avant tout le rapport qui s'établit entre deux effets: l'effet sur l'interlocuteur (comme dans la vie) et l'effet sur le juge (au sens très large du terme) qu'est le public.»

<sup>8</sup> G. TEISSIER, *Des mots et des mondes: de Giraudoux aux voix de la Francophonie*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2005, p. 128. Nous n'aborderons pas dans notre cadre la convergence avec Pirandello autour du métathéâtre, thème étudié par Y. Landerouin *Giraudoux et le pirandellisme*, in S. Coyault, études réunies et présentées par «Cahiers Jean Giraudoux» n° 36, *Giraudoux européen de l'entre-deux-guerres*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 55-67 et A. Patierno, *Regards croisés sur Jean Giraudoux et Eduardo De Filippo*, in «Cahiers Jean Giraudoux», n°50, Paris, Classiques Garnier, 2022, pp. 147-174.

<sup>9</sup> J. GIRAUDOUX, *Théâtre complet*, édition publiée sous la direction de J. Body, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1982, p. 602. C'est l'édition de référence que nous citons dans le présent article..

chez Brecht»<sup>10</sup>, se met volontairement en dehors de l'action dans le *Lamento* qui sépare les deux actes au moyen d'une affirmation «Moi, je ne suis plus dans le jeu»<sup>11</sup> et qui provoque une fracture dans l'illusion dramatique. La réflexion de nature métathéâtrale que Giraudoux confie à ce personnage singulier s'explique dans sa manière de parler: en se retirant de l'action et en se plaçant au dessus de l'histoire, il se configure comme un simple spectateur qui pour cette raison peut «venir vous dire ce que la pièce ne pourra vous dire»<sup>12</sup>.

Le Mendiant enfin, «vagabond, dieu ou chœur antique à lui seul»<sup>13</sup>, est présenté comme un personnage inquiétant dont l'identité ne sera pas révélée au cours de la pièce, ivrogne ou demi-dieu. Bien qu'il n'ait aucun rôle dans l'action, il semble connaître tous les détails des histoires de chacun jusqu'à anticiper les événements à venir comme dans le récit final<sup>14</sup> de l'assassinat d'Égisthe et de Clytemnestre par Oreste. Si le recours aux incursions de type métathéâtral vise à projeter le personnage face à sa destinée, en dehors de toute excuse bourgeoise, il nécessite de la part du traducteur une maîtrise des transitions stylistiques pouvant rendre à la fois le caractère *in medias res* du dialogue dramatique et le ton ironique voire humoristique du discours des personnages.

<sup>10</sup> S. COYVAULT, *op. cit.*, p. 51.

<sup>11</sup> J. GIRAUDOUX, *Électre, cit.*, p. 640.

<sup>12</sup> *Ibidem.*

<sup>13</sup> S. COYVAULT, *op. cit.*, p. 51.

<sup>14</sup> Acte II, scène IX.

*La question de la dominante*

Umberto Eco ou Yves Gambier<sup>15</sup> ont rappelé l'importance de la fonction dominante en matière de traduction. Chez Giraudoux, bien entendu, elle se confond avec le style<sup>16</sup>. Albert Thibaudet déjà, parmi les premiers de ses contemporains, avait souligné la singularité novatrice de l'écriture girauducienne: «Comme M. Marcel Proust a renouvelé l'expression littéraire des sentiments, M. Giraudoux a renouvelé le monde des images. Depuis trois ans son action sur le style, et sur ce qui, derrière le style, atteint aux profondeurs vivantes, apparaît partout»<sup>17</sup>. Du choix et de la qualité des images à la discontinuité syntaxique, de la métaphore à l'ekphrasis en passant par le recours à la langue parlée, l'écriture de celui qui rêve d'être le Racine du XX<sup>e</sup><sup>18</sup> siècle relève de la plus haute poésie par son affirmation de la primauté des procédés littéraires. Dans *L'Impromptu de Paris*, authentique manifeste du théâtre littéraire, un acteur explique à Robineau combien l'expression «théâtre littéraire» est dangereuse:

Si dans votre œuvre, vos personnages évitent cet aveuissement du mot et du style, s'ils n'ont pas trop, pour

<sup>15</sup> U. Eco, *Dire presque la même chose: Expériences de traduction*. Essai, Paris, Grasset, 2007; Y. GAMBIEUR, *Traduction et texte: vers un nouveau double paradigme*, «Signata», 7 2016, 175-197. Online depuis 2017, consulté 4 novembre 2022. URL: <http://journals.openedition.org/signata/1195>; DOI: <https://doi.org/10.4000/signata.1195>.

<sup>16</sup> A.-F. BENHAMOU, *L'exactitude et le rendu (de la traduction théâtrale)*, dans «Les Cahiers de la Comédie française», n°2, 1992, pp.35-42; <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01100094>, consulté le 10/09/2022, Giraudoux classique hérite sans aucun doute d'«une certaine idée de la langue française et de son génie», p. 2.

<sup>17</sup> A. THIBAUDET, *Réflexions sur la littérature. Renouveaux quand même*, Paris, «Nouvelle Revue Française», T.19, octobre 1922, p. 453.

<sup>18</sup> Cfr. J. BODY, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, édition Jacques Body, Paris, Folio-Gallimard, 2015.

expliquer leur pensée, de toutes les nuances de notre grammaire et de notre langage, si dans leurs bouches il y a des subjonctifs, des futurs conditionnels, des temps, des genres, c'est-à-dire en somme, s'ils ont de la courtoisie, de la volonté, de la délicatesse, s'ils utilisent le monologue, le récit, la prosopopée, l'invocation, c'est-à-dire s'ils sont inspirés, s'ils voient, s'ils croient, vous vous entendez dire aussitôt avec politesse, mais avec quel mépris, que vous êtes non un homme de théâtre, mais un littérateur!<sup>19</sup>

Giraudoux est retenu «un auteur qui, peu soucieux de réalisme, ne veut à aucun prix se priver des ressources que lui offre la langue écrite et fait parler ses personnages comme on ne parle jamais dans la conversation courante»<sup>20</sup>. Si l'univers des pièces de Giraudoux constitue «l'exemple le plus parfait, peut-être, d'un univers entièrement créé par le langage»<sup>21</sup>, il faut bien constater combien ce même style a été une des limites à la diffusion de son théâtre à l'étranger et en Italie notamment en raison justement de la difficulté de rendre la virtuosité expressive de ses dialogues. Bien que Giraudoux «plaide en faveur du théâtre écrit»<sup>22</sup>, le style de ses compositions dramatiques évolue toutefois vers une relative mais croissante simplification due en bonne partie aux contraintes des exigences scéniques<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> J. GIRAUDOUX, *L'Impromptu de Paris*, dans J. Giraudoux, *Théâtre complet, cit.*, p. 706.

<sup>20</sup> P. LARTHOMAS, *op. cit.*, p.181.

<sup>21</sup> F. PARDI, *Enfasi e preziosismo nei romanzi di Giraudoux*, in «Nuova Antologia», n°196, Gennaio 1966, p. 87. Dans notre traduction en français dans le texte.

<sup>22</sup> P. LARTHOMAS, *op. cit.*, p. 183.

<sup>23</sup> On sait l'influence que Louis Jouvet a exercée sur le dramaturge.

Néanmoins, comme le rappelle Guy Teissier, la réduction ne va pas jusqu'à:

sacrifier le rythme de sa phrase, faisant des recours de plus en plus fréquents à la tirade, au monologue: ainsi s'affirmait sa volonté de prendre ses distances avec les dialogues "réalistes" de la comédie de boulevard. Il a réussi à créer ce style giralducien, langue personnelle où lyrisme et ironie, préciosité et force, émotion et esprit s'entremêlent, pour le plaisir des uns et l'irritation des autres<sup>24</sup>.

«Cela s'appelle l'aurore»<sup>25</sup>: par cette suggestive réplique d'Électre, le spectacle se conclut en réaffirmant la force de la réalité construite par le pouvoir évocateur du langage. Voilà comment l'auteur de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* entend la valeur de la parole dramatique:

Il [le spectateur] vient à la comédie pour écouter, et s'y fatigue si on l'oblige surtout à voir. En fait, il croit à la parole et il ne croit pas au décor. Ou plutôt, il croit que les grands débats du cœur ne se règlent pas à coups de lumière et d'ombre, d'effondrements et de catastrophes, mas par la conversation. Le vrai coup de théâtre n'est pas pour lui la clameur de deux cents figurants, mais la nuance ironique, le subjonctif imparfait ou la litote qu'assume une phrase du héros ou de l'héroïne<sup>26</sup>.

C'est peut-être cette force évocatrice du langage giralducien qui a fait dire à Cocteau de Giraudoux: «Je trouve

<sup>24</sup> G. TEISSIER, *op. cit.*, p. 130.

<sup>25</sup> J. GIRAUDOUX, *Électre, cit.*, p. 685.

<sup>26</sup> J. GIRAUDOUX, *Littérature*, Paris, Gallimard, 1994, p. 239.

que ton écriture est du dessin»<sup>27</sup>. Afin d'illustrer certains aspects particuliers dans la traduction d'*Électre* en italien, nous nous placerons sur un double plan: d'une part, nous tenterons d'évaluer la spécificité du texte giralducien par rapport à son fonctionnement communicatif et, d'autre part, nous prendrons en considération l'aspect pragmatique de la traduction à travers un certain nombre de difficultés en nous limitant toutefois à quelques exemplifications susceptibles d'ouvrir sur quelques pistes de recherche.

### *De la spécificité du texte giralducien*

#### Le destinataire modèle

Pierre Larthomas parle de spectateur moyen et d'archi-spectateur, «dans la mesure où le public forme une collectivité où les réactions individuelles et spontanées ont tendance à s'uniformiser, ce qui fait dire très justement que la salle rit ou pleure, siffle ou applaudit»<sup>28</sup>. On peut imaginer que le lecteur-spectateur modèle d'*Électre* apprécie particulièrement les figures de rhétorique – on pense à la cataphore typique de l'approche giralducienne au dialogue – et les sujets mythologiques. Peut-on pour autant parler d'un spectateur d'élite? Le dramaturge bellachon considère que «le public ne connaît pas, au théâtre, en entendant un texte, ce que les demi-lettrés appellent l'ennui»<sup>29</sup>, et son théâtre s'adresserait à un spectateur en mesure de prendre place dans un fauteuil qui ait «l'exterritorialité d'une ambassade dans le royaume

<sup>27</sup> Cité par J. BODY, dans *Introduction générale*, J.G., *Théâtre complet*, cit., p. XXVII.

<sup>28</sup> P. LARTHOMAS, *op. cit.*, p. 419.

<sup>29</sup> J. GIRAUDOUX, *Littérature*, cit., p. 206.

antique ou héroïque, dans le domaine de l'illogisme et de la fantaisie, et il entend en maintenir le caractère solennel<sup>30</sup>.

Ainsi Giraudoux imagine pour son théâtre un spectateur disposé à se laisser transporter par l'imagination mais surtout par le langage. C'est en ces termes qu'il envisage le texte théâtral:

L'affection qu'il [le public] conserve pour le théâtre en vers est l'expression de cette vénération pour le style et le vocabulaire. Il aime dans les vers le travail bien fait, la conscience et le souci qu'il suppose chez le poète. Mais lorsqu'un écrivain lui révèle que la prose n'est pas lâche, pas sale, pas obscène, pas facile, il ne demande pas mieux que de le croire, et s'émeut de voir tout à coup, au lieu de cette monnaie-papier qu'est le style théâtral, l'acteur et l'actrice échanger des phrases qui lui révèlent que ce qu'un peuple possède de plus précieux, son langage, a aussi une encaisse d'or<sup>31</sup>.

L'auteur se pose donc le problème du rapport entre le mythe antique et le spectateur contemporain. La tentative d'adaptation du mythe d'*Électre* à la sensibilité contemporaine se traduit dans la pièce par un singulier mélange de registres qui conduit le dramaturge à juxtaposer des scènes riches en pathos à d'autres relevant du vaudeville<sup>32</sup>. Ainsi, pour rapprocher le mythe d'*Électre* au public des années 1930, Giraudoux dévie le but tragique de la tragédie classique vers la tragédie bourgeoise. Et cela justement parce que le mythe propose une histoire déjà connue du public.

<sup>30</sup> *Ibidem.*

<sup>31</sup> *Ibidem.*

<sup>32</sup> Cfr. *infra*.

Le destinataire n'est plus l'Athénien du V<sup>e</sup> siècle avant J.-C. Comme l'écrit Anne Douaire, ce serait:

[...] aller à l'encontre de la vocation des textes, qui est de s'adresser directement à ceux qui les lisent, et non à ceux pour qui ils ont été écrits. [...] Pour nous, l'émotion tragique est doublée d'intellectualisation [et] se configure comme un vaste combat d'idées qui nous remue profondément mais ne nous fait pas frémir au premier degré<sup>33</sup>.

Toutefois, Giraudoux relève aussi que le public français contemporain de son époque partage avec celui de l'antiquité un sentiment de reconnaissance dû au refus de l'identification tragique:

[...] en France comme en Grèce, ce n'est ni le malheur ni la fatalité qui poussent l'individu ou la foule à goûter le spectacle tragique. C'est, au contraire, la plénitude d'esprit et l'aisance de la vie. Le Français peut aimer le spectacle, même si son fauteuil au théâtre est inconfortable, mais non si son siège dans la vie est inconmode. L'impression qu'il ressent devant la tragédie, [...] lui vient [...] de la gratitude qu'il éprouve à sentir sa tranquillité sur cette terre assurée par les rançons payées au nom de Philoctète, Samson ou Agamemnon. Pour parler littérature, la prodigieuse ressemblance de la pensée grecque et de la pensée française vient justement de cette distinction tracée une fois pour toutes entre le personnage littéraire et l'être vivant<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> A. DOUAIRE, *Sire le mot et l'effet de tragique chez Giraudoux. (La Guerre de Troie n'aura pas lieu et Électre)*, in «L'information littéraire», 2002/4 (Vol. 54), p. 52.

<sup>34</sup> J. GIRAUDOUX, *Littérature, cit.*, p. 253-254.

Dans *Électre* Giraudoux prend donc en considération la culture de ses spectateurs-lecteurs en tant que paramètre pour la création d'un «effet de tragique»<sup>35</sup>. D'après Anne Douaire, le dramaturge a tenté dans cette pièce de destabiliser la réception critique de l'œuvre:

[...] en mêlant à ce tragique idéalisé, abstrait, une émotion très directe, contemporaine. C'est dans le jeu entre l'autorité des pièces antiques et la relative gratuité de l'écriture actuelle, que Giraudoux cherche l'effet [...] le défi consiste à braver la réception critique en présentant des pièces d'un aloi tragique «non pur»: cette indépendance prise par rapport au canon est rarement pardonnée. Il s'est risqué une seule fois à qualifier une de ses pièces de «tragédie»; c'était Judith et il ne recommença pas<sup>36</sup>.

On peut remarquer enfin qu'*Électre* n'est pas qualifiée de «tragédie» mais simplement de pièce. Il n'est pas inexact de penser que cela relève en partie de ce mélange des tons typiquement giralducien au moyen duquel «le choc théâtral n'est plus dans la reconnaissance (au niveau de l'intrigue) mais dans la proximité-éloignement du texte représenté avec ceux que les spectateurs ont en tête»<sup>37</sup>.

Comme on peut le constater la prise en charge du vouloir-dire de l'auteur est donc au premier plan des difficultés dans les choix traductifs. S'agissant d'un texte littéraire – qui rend toute reformulation problématique – il est nécessaire de prendre en compte le destinataire italien du texte giralducien en tant qu'instance dans

<sup>35</sup> A. DOUAIRE, *op. cit.*, p. 53.

<sup>36</sup> *Ibidem.*

<sup>37</sup> *Ibidem.*

les opérations traductives car il s'agit bien d'évaluer la distance culturelle<sup>38</sup> entre le texte source et le texte cible. Prenons par exemple le cas du temps de la tragédie et de l'imminence de la catastrophe qui dans *Électre* se reflètent dans la syntaxe du texte. Tout dès lors se trouve sous l'emprise du destin qui provoque une accélération paroxystique du temps. Ainsi le futur imminent «aller + infinitif» va exprimer la valeur tragique d'un temps accéléré et la proximité de la vengeance: («Qu'allez-vous discuter en une heure pareille!»<sup>39</sup>, «Oui, tu vas savoir enfin ce qu'il était, ce père admirable! Oui, après vingt ans, je vais m'offrir la joie que s'est offerte Agathe!»<sup>40</sup>).

## Lexique et syntaxe

*Électre* présente un grand nombre de champs sémantiques. L'un des plus importants est celui de la lumière déjà présent dans le titre éponyme de la pièce. D'ailleurs, le titre d'une œuvre littéraire peut être considéré «comme le dernier mot de l'auteur sur son texte, plutôt que le premier de l'œuvre»<sup>41</sup>. Le Mendiant définit l'héroïne comme «[...] la vérité sans résidu, la lampe sans mazout, la lumière sans mèche»<sup>42</sup>. Sylviane Coyault commente ainsi cette définition:

<sup>38</sup> Consulter «Palimpsestes» n°11, 1998: A. BRISSET, *L'identité culturelle de la traduction. En réponse à Antoine Berman*, pp. 31-51; J.-P. RICHARD, *Traduire l'ignorance culturelle*, pp. 151-160.

<sup>39</sup> J. GIRAUDOUX, *Électre*, cit., acte II, sc. 8, p. 670.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 678.

<sup>41</sup> P. BENSIMON, D. COUPAYE, G. LECLERCQ, *Traduire le dialogue: Traduire les textes de théâtre*, in «Palimpsestes», n°1, Presses Sorbonne Nouvelle, 1987, p. 4.

<sup>42</sup> J. GIRAUDOUX, *Électre*, cit., acte I, scène XIII, p. 639.

Ces images jouent évidemment sur l'étymologie par des périphrases qui désignent la lumière électrique par défaut, au moyen de groupes nominaux prépositionnels construits à l'aide de la préposition de sens négatif "sans", elles signifient en même temps la clarté que va répandre dans cet univers de mensonges et de faux-semblants la jeune fille qui est "la ménagère de la vérité"<sup>43</sup>.

Dans le second acte, les mots aube, lumière et jour oscillent entre leur signification première et leur sens métaphorique<sup>44</sup> comme dans ce double exemple, au début de l'acte II, début et fin de la scène I:

Le Mendiant. Il n'est plus bien loin, n'est-ce pas, Électre?  
Électre. Oui. Elle n'est plus bien loin.

Le Mendiant. Je dis Il. Je parle du jour.

Électre. Je parle de la lumière.

[...]

Le Mendiant. D'autant qu'à ta place, puisque tu as le choix, je m'arrangerais pour que ce matin le jour et la vérité prennent leur départ en même temps<sup>45</sup>.

C'est enfin toujours le champ sémantique de la lumière qui domine les grands moments de la pièce, les déclarations d'Égisthe et d'Électre, acte II, scènes VII, «Égisthe. Et tout dans ce don était de valeur égale Électre, le soleil levant sur Argos...»<sup>46</sup>, et scène VIII «Électre. Et c'est ce matin quand on vous donnait Argos...»<sup>47</sup> ainsi que

<sup>43</sup> S. COYVAULT, *op. cit.*, p. 115.

<sup>44</sup> Cfr. P. LARTHOMAS, *op. cit.*, p. 121.

<sup>45</sup> J. GIRAUDOUX, *Électre, cit.*, acte II, scène I, pp. 643-44.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 665.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 673.

la puissante image qui conclut la pièce «Cela s'appelle l'aurore»<sup>48</sup>.

Si les champs sémantiques ne constituent pas *a priori* des difficultés d'ordre traductologique – pour le moins pour des langues aussi voisines que le français et l'italien – dans la mesure où les mots recouvrent des acceptions identiques ou semblables, ces continuités signifiantes nécessitent une traduction de type “bermanienne” qui se charge de rendre compte des «réseaux signifiants sous-jacents»<sup>49</sup> proprement identitaires de l'œuvre source. Giraudoux semble multiplier ces chaînes signifiantes dans *Électre*. Citons simplement sur le plan métaphorique pour rester dans le domaine de la lumière les termes de vérité (dix-huit occurrences dans la pièce) et de justice (quatorze)<sup>50</sup> qui font de la protagoniste l'incarnation de la «justice intégrale»<sup>51</sup>. Sombre par bien des aspects (le palais d'Agammemnon, la guerre contre Corinthe, histoire de haine, de meurtre et de vengeance), la pièce propose de nombreuses images exprimant la cruauté. En 1937 la production du futur Commissaire à l'Information développe, comme l'écrit Franz Muller, une préférence marquée pour la «vision angoissée de possibles catastrophes, de meurtres, de suicides, [...] de toutes sortes de cruautés, bref, ce qu'on appelle habituellement les “idées obsédantes [...]” d'un écrivain»<sup>52</sup>. Le critique, par ailleurs, observe que :

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 685.

<sup>49</sup> Cfr. A. BERMAN, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999.

<sup>50</sup> A. DUNEAU, *Giraudoux sismographe: Argos européen ou la conscience européenne dans Électre* in S. COYAULT, *op. cit.*, pp. 252-253.

<sup>51</sup> J. GIRAUDOUX, *Électre*, *cit.*, acte I, scène II, p. 606.

<sup>52</sup> F.W. MULLER, Les «idées obsédantes» dans l'œuvre de Jean Giraudoux, in «Cahiers Jean Giraudoux» n°26, *Giraudoux à l'étranger: Un écrivain et la planète*, (dir.) A. Duneau, avec la participation de G. Teissier, Paris, Grasset, 1998, p. 144.

[...] dans les grands drames, du point de vue formel, une nouvelle situation a surgi: les thèmes particuliers, comme le suicide, l'exécution, [...] les mauvais traitements aux animaux, cessent d'être des détails illustratifs [...]. Ils se convertissent en moments structurels de la construction dramatique elle-même<sup>53</sup>.

L'établissement d'une liste de mots-clés confirme pleinement l'existence de ces noyaux sémantiques. Pour le thème de la cruauté, on relève essentiellement: *tuer*, *poignarder*, *malédiction*, *assassin*, *assassinat*, *meurtre*, *sang*, *étrangler*, *ravager*, *s'acharner*, *crucifier*, *écraser*, *mort*, *massacre*, *crime*, *saigner*, *parricide*.

La centralité du langage dans *Électre* est rendue aussi par la multiplication des «avatars de "mots"<sup>54</sup>» comme dans les répliques de l'acte I, scène III ou par un procédé contraire comme la personnification du mot même:

Le Président. Cela ne signifie rien, votre mot "se déclarer"!

Le Mendiant. Il ne signifie rien, mon mot "se déclarer"<sup>55</sup>

Dans un passage du *Lamento*, on assiste à une sorte d'obsession métalinguistique:

Il nous a promis une mariée, pensait le chien, et il nous amène un mot. Mon maître s'est marié à un mot; il a mis son vêtement blanc, [...] pour se marier à un mot. Il donne

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 166. Voir la réplique-lapsus du Jardinier dans le *Lamento*: «C'est une entreprise d'amour, la cruauté... pardon, je veux dire la Tragédie», *Électre*, *cit.* p. 642. On peut encore penser à la cruauté contre les animaux dénoncée par Giraudoux dans la tirade du Mendiant sur les hérissons écrasés. acte I, scène III, p. 612.

<sup>54</sup> A. DOUAIRE, *op. cit.*, p. 54.

<sup>55</sup> J. GIRAUDOUX, *Électre*, *cit.*, p. 615.

du sirop d'oranges à un mot. Il me reproche d'aboyer à des ombres, [...] et lui le voilà qui essaie d'embrasser un mot. Et je ne me suis pas étendu: me coucher avec un mot, c'était au-dessus de mes forces...

On peut parler, avec un mot, et c'est tout!<sup>56</sup>

C'est bien à travers le discours que l'action tout entière de la pièce se complique. Anne Douaire note à quel point l'expression précède l'idée:

[...] tout se passe comme si l'attention était tournée vers le signifiant et non vers le message produit, en un enfermement étouffant de la signification. Le mot est tout-puissant, c'est lui qui déclenche les événements et qui assure la concaténation dense des répliques<sup>57</sup>.

Dans ce théâtre de «Sire le mot»<sup>58</sup> selon la formule de Baty, Giraudoux met l'énonciation au premier plan comme en témoigne la succession des «déclarations» qui se succèdent dans la descente vers le final tragique à partir de la scène sixième de l'acte II. Ainsi le dramaturge rompt avec la tradition du mythe antique puisque pour atteindre l'apogée tragique, il «n'emprunte pas la voie du stratagème, de la progression implacable des événements [...]; c'est au mot qu'échoit cette mission de produire l'émotion tragique»<sup>59</sup>.

Entre écrit et parlé, le texte d'*Électre* tient le traducteur dans une perpétuelle posture d'équilibriste. Les mécanismes syntaxiques privilégiés par Giraudoux expriment la double constante du naturel de la langue réelle et la complexité de la

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 641.

<sup>57</sup> A. DOUAIRE, *op. cit.*, p. 54.

<sup>58</sup> Il s'agit du titre d'un texte de Gaston Baty.

<sup>59</sup> A. DOUAIRE, *op. cit.*, p. 52.

construction littéraire. Basée sur de fortes passions, la pièce offre des phrases fragmentées et la communication résulte souvent interrompue comme dans les dialogues entre les Euménides (acte I, premières scènes), entre mère et enfants (acte II, scène V) ou dans le couple Théocathoclès (acte II, scène VI). De la même manière, alors que Giraudoux impose un style littéraire, la syntaxe viole souvent l'ordre canonique par des constructions et des tournures particulières ou par le recours réitéré à la mise en relief au moyen d'analepses ou de prolepses. Les exemples les plus illustratifs se trouvent dans le discours du Mendiant «Moi, j'ai une qualité»<sup>60</sup>, «Moi, je roule beaucoup»<sup>61</sup>, «Cela vous vieillit l'œil, les varices»<sup>62</sup>, «Il ne signifie rien, mon mot, "se déclarer"!»<sup>63</sup>, «[...] il ne se déclare pas, le brochet?»<sup>64</sup>. On peut observer combien l'italien, tout en employant les mêmes procédés syntaxiques, ne rend ni le rythme des répliques, ni le naturel de la construction parlée en raison de l'usage propre des pronoms personnels sujet, du changement de la voix énonciative ou du recours au renforçatif: "*Io ho una qualità/Ho una qualità, io*", "*Io giro parecchio/Giro parecchio io*", "*Ti invecchiano parecchio, le varici*", "*Non significa un bel niente, la mia parola dichiararsi?*", "*[...] non si dichiara forse il luccio?*"

Parmi bien d'autres difficultés syntaxiques liées à la traduction en italien, signalons l'usage singulier des temps verbaux à travers l'exemple du récit de l'assassinat d'Égisthe et de Clytemnestre par Oreste confié au Mendiant, acte II, scène IX. L'originalité de ce stratagème consiste dans le fait que le Mendiant n'effectue pas sa narration au temps

<sup>60</sup> J. GIRAUDOUX, *Électre*, cit., acte I, scène III, p. 613.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 615.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

présent, comme on pourrait s'y attendre dans la mesure où les faits qu'il raconte sont en train de se dérouler mais au passé suggérant par là «que les paroles du mendiant sont postérieures, ne serait-ce que d'un instant, aux événements qu'elles rapportent»<sup>65</sup>. Cependant, au terme de cette longue tirade, on assiste à un coup de théâtre de nature langagière puisque le Mendiant introduit brusquement le présent, créant de ce fait une superposition insolite et inattendue du temps réel et du temps du récit:

La voix d'Égisthe, au dehors. Électre...

Le Mendiant. J'ai raconté trop vite. Il me rattrape<sup>66</sup>.

Si l'italien est dans l'ensemble conforme à la distribution des temps verbaux employés par Giraudoux, leur usage donne lieu à quelques variations significatives dans le développement logique du récit: ainsi les imparfaits remplacés par des locutions verbales indiquant le déroulement d'une action et traduisant la nuance entre le fait advenu et celui qui était en train d'advenir «Mais on la saignait. Son fils la saignait./ *Però la stavano sgozzando. Suo figlio la stava sgozzando.*»<sup>67</sup>; ou le présent de vérité rendu par un futur «Et il y a pour l'éternité un couple Clytemnestre-Égisthe./ *E per l'eternità ci sarà una coppia Clitennestra-Egisto.*»<sup>68</sup>; ou encore le présent de narration faisant place à un passé composé «Il me rattrape./ *Mi ha raggiunto.*»<sup>69</sup>

<sup>65</sup> P. LARTHOMAS, *op. cit.*, pp. 156-157.

<sup>66</sup> J. GIRAUDOUX, *Électre, cit.*, p. 684.

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 683.

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 684.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

*Contraintes et procédés de traduction*

## Onomastique

Nous nous concentrerons ici sur les procédés qui peuvent être utilisés dans les traductions des noms propres et en particulier des antroponymes<sup>70</sup>. Dans son étude sur les noms propres Josiane Podeur a examiné la question sur le plan de la sémantique – «s’agit-il d’un sémantème ou d’un asémantème? –»<sup>71</sup>. Les opinions variées des linguistes semblent toutefois pencher pour l’idée d’une absence de rapport sémantique. Guy Teissier a relevé l’importance de la signification du nom chez Giraudoux:

[...] dans l’œuvre de Giraudoux, le nom propre a valeur essentielle. [...] Pour Giraudoux le nom représente emblématiquement l’être même: “les êtres humains ne peuvent se dépeindre, s’expliquer, se concentrer, que par leur nom; son nom est pour chacun sa formule à la fois et sa métaphore suprême”<sup>72</sup>.

En effet, la reconnaissance effective d’Oreste de la part d’Électre n’advient que lorsque le frère révélera son nom; de la même manière il est significatif que Clytemnestre refuse de dire à sa fille le nom de l’amant.

C’est justement en raison de ce dense réseau de renvois à l’histoire et au mythe présents dans la pièce que la

<sup>70</sup> Cfr. J. PODEUR, *Nomi in azione. Il nome proprio nelle traduzioni dall’italiano al francese e dal francese all’italiano*, Napoli, Liguori, 1999.

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 1.

<sup>72</sup> G. TEISSIER, *op. cit.*, pp. 205-206. À la fin de l’acte I, scène VIII, p.632, Électre annonce ironiquement l’arrivée de Clytemnestre en ces termes: «celle qui porte ce nom de bonheur: Clytemnestre».

traduction des noms propres (mais aussi de quelques noms communs) représente une difficulté traductive objective. Nous limiterons notre analyse dans un premier temps à l'onomastique littéraire. Si l'auteur d'une œuvre littéraire choisit les noms de ses personnages dans le but d'informer le lecteur sur la nationalité du personnage et de le caractériser du point de vue psychologique, on peut en déduire que le nom propre de fiction possède une potentialité sémantique incomparablement plus étendue que celle de la réalité<sup>73</sup>.

Par conséquent, pour maintenir intact, dans la langue d'arrivée, le rappel au contexte national du texte de départ, il convient en théorie de transcrire simplement le nom propre, sans recourir à la traduction. S'agissant ici de groupes de noms qui requiert une adaptation phonétique (noms de la mythologie gréco-latine), il est opportun de traduire en italien tous les noms propres. La traduction du nom de la «femme Narsès» par contre nécessite une réflexion à part. Celle-ci est désignée par le Mendiant, acte I, scène III, comme une personne très bête «La bêtise de Narsès, personne ne peut se la figurer»<sup>74</sup>. Il s'agit d'une personne victime qui représente le tout petit peuple. On peut donc recourir à un équivalent approximatif tel que «Donna Narsete», quitte à risquer un appauvrissement qualitatif car, comme le suggère Peter Newmark, les termes culturels sont traduits par un équivalent culturel dans une œuvre théâtrale plus que dans un texte romanesque compte tenu qu'on ne peut fournir de longues explications à un spectateur<sup>75</sup>. Citons encore le cas assez particulier, mais fréquent chez Giraudoux, de la définition que le Président donne d'Électre au Jardinier:

<sup>73</sup> Cfr. J. PODEUR, *Nomi in azione, cit.*, p. 123.

<sup>74</sup> J. GIRAUDOUX, *Électre, cit.*, p. 614. Narkè en grec signifie engourdissement.

<sup>75</sup> Cfr. P. NEWMARK, *op. cit.*

Le Jardinier: Jamais je n'aurais eu l'audace de songer à épouser Électre, mais puisque Égiste l'ordonne, je ne vois pas ce que j'ai à craindre.

Le Président: Tu as tout à craindre, c'est le type de la femme à histoires<sup>76</sup>.

L'expression "femme à histoires", ne répondant à aucune définition reconnue, appartient sans doute à Giraudoux et désigne une personne qui occasionne des ennuis. Il n'existe pas d'équivalent en italien. Il s'agit donc de choisir entre plusieurs approches: d'une part, on peut recourir à une explicitation constituée par exemple par une paraphrase, dernière solution du traducteur, centrée essentiellement sur le sens de la locution, comme dans ce cas "donna che crea problemi" qui rend parfaitement l'idée de l'expression mais qui constitue un appauvrissement qualitatif; d'autre part, on peut proposer une modulation permettant de changer l'éclairage dans la langue d'arrivée et de conserver une partie de l'inventivité du texte source, telle que "*donna in cerca di guai*". L'expression italienne renvoie davantage à quelqu'un qui cherche à s'attirer des ennuis plutôt qu'à quelqu'un qui attire des ennuis mais dans les deux cas on conserve une identité significative.

En ce qui concerne les noms communs le texte de la pièce de Giraudoux présente un vocabulaire particulièrement riche dans le domaine végétal. Pour la plus grande partie d'entre eux on remonte aisément à l'équivalent italien. Pour certains, au contraire, il est nécessaire d'adopter une traduction qui a recours à une synecdoque généralisante, comme dans le cas de «phloxe», «morilles» et «amboine», traduits par un hyperonyme: "phlox/*polemoniacea*", "morilles/

<sup>76</sup> J. GIRAUDOUX, *Électre*, cit., acte I, scène II, p. 604.

*funghi*”, “amboine/*veniva dalle Molucche*”. Enfin, acte I, scène IV<sup>77</sup>, l’emploi de la métonymie s’impose dans la mesure où elle est dictée par la contrainte liée à la diversité des deux langues pour rendre les deux mots en français, l’arbre et le fruit, «figuier» et «figue» alors que l’italien ne possède que le terme «*fico*».

Voici une résolution possible:

Au creux de chaque éboulis un figuier, qui épaulé le mur et y tiédit la figue.	<i>E nell'avvallamento di ciascun versante c'è un fico, dove il suo frutto matura appoggiato al muro.</i>
--	---

### Anaphores et répétitions

Peter Newmark ne semble pas transiger lorsqu’il affirme qu’un lexème répété dans une même phrase ou dans la phrase immédiatement successive d’un texte source doit obligatoirement être répété dans la langue cible au lieu d’être rendu par un synonyme<sup>78</sup>. A fortiori, s’agissant de Giraudoux, prince du style, nous avons opté pour le maintien des répétitions qui forment un des aspects rythmiques essentiels contribuant à la respiration du texte.

Dans l’exemple suivant, extrait du *Lamento*, les adverbes «jamais» et «toujours» constituent des anaphores répétées au début de chaque phrase et conservées de façon identique. On peut remarquer que les adverbes sont situés dans des positions stratégiques, comme dans un texte poétique – l’écriture du *Lamento*<sup>79</sup> s’apparente en fait à une composition

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 622.

<sup>78</sup> P. NEWMARK, *op. cit.*, p. 254.

<sup>79</sup> J. GIRAUDOUX, *Théâtre complet, cit.*, *Électre*, Notice, C. Weil, pp. 1543-1556.

poétique – c'est-à-dire à l'hémistiche ou plus prosaïquement au début de chacune des deux parties qui divisent la phrase:

<p><i>Jamais</i> je ne me résoudrai à épouser une autre qu'Électre, et <i>jamais</i> je n'aurai Électre. Je suis créé pour vivre jour et nuit avec une femme, et <i>toujours</i> je vivrai seul. Pour me donner sans relâche en toute saison et occasion, et <i>toujours</i> je me garderai.</p>	<p>Mai <i>mi deciderò a sposare un'altra donna che non sia Elettra, e mai avrò Elettra. Io sono fatto per vivere giorno e notte con una donna, e sempre vivrò solo; per donarmi senza tregua in ogni stagione ed occasione, e mai mi potrò concedere.</i></p>
--	---

Plus avant dans le *Lamento* on observe une véritable inflation de la répétition. Afin de conserver l'effet rythmique, nous avons décidé de les maintenir. Ici, la récurrence des termes est encore plus obsessive et par conséquent suggestive dans la mesure où le Jardinier procède par contradictions en privilégiant l'antithèse.

<p><i>Évidemment</i>, la vie est ratée, mais c'est très, très bien, la vie. <i>Évidemment</i>, rien ne va <i>jamais</i>, rien ne <i>s'arrange jamais</i>, mais parfois avouez que cela va <i>admirablement</i>, que cela <i>s'arrange admirablement...</i></p>	<p>Certo, <i>la vita è un fallimento, ma è molto, molto bella la vita. Certo, non va mai niente bene, niente si sistema mai, ma talvolta dovete ammettere che va a meraviglia, che si sistema tutto a meraviglia...</i></p>
--	---

Citons encore un exemple tiré de l'acte II, scène première, dans lequel pareillement l'effet déterminé par la répétition semble accentué par le fait que les concepts exprimés sont en contraste; on remarquera que le Mendiant dit «il» en début de réplique alors qu'Électre dit «Elle»:

Le Mendiant. <i>Il n'est plus bien loin, n'est-ce pas, Électre?</i>	<i>Il Mendicante. Non è più molto lontano, vero, Elettra?</i>
Électre. Oui. <i>Elle n'est plus bien loin.</i>	<i>Elettra. Sì. Non è più molto lontana.</i>
Le Mendiant. Je dis <i>Il</i> . Je parle du jour.	<i>Il Mendicante. Ho detto lontano. Io parlo del giorno.</i>
Électre. Je parle de <i>la</i> lumière.	<i>Elettra. Io parlo della luce.</i>

La contrainte syntaxique est due aux différentes organisations grammaticales des deux langues: alors que le français exprime le pronom personnel sujet devant le verbe («*Il n'est plus bien loin*»), l'italien au contraire sous-entend le pronom sujet. Ainsi, dans le transfert linguistique français/italien on compense l'entropie liée à l'absence de l'expression du pronom par l'accord de l'adjectif "*lontano*" et "*lontana*"; or, l'entropie persiste en raison de l'effet d'opposition qui dérive du contraste dans le texte français de la place du «*il*» et du «*elle*» en début de phrase, celui-ci est plus évident et marqué par rapport au faible contraste que crée en italien l'accord de "*lontano*" et de "*lontana*" positionnés à la fin de la phrase. À propos du passage cité dans le tableau précédent, Pierre Larthomas observe que:

Giraudoux utilise ici un jeu de répliques parallèles efficace du point de vue rythmique et tire parti d'un effet d'attente qui lui permet de mettre en valeur ces mots de jour et de lumière dont l'importance est si grande dans la pièce. Effet de style d'autant plus efficace qu'il est plus rare<sup>80</sup>.

Dans son commentaire sur le style de Giraudoux, Alain Mascarou a parlé à juste titre d'un «théâtre de l'incarnation

<sup>80</sup> P. LARTHOMAS, *op. cit.*, p. 143.

par le discours»<sup>81</sup>. L'inclassable Giraudoux donne le meilleur de lui-même par son goût pour le mélange des tons comme nous l'avons esquissé au début. Si, d'une part il conserve de la tragédie classique le souci de la bienséance, d'autre part, *Électre* n'est plus une tragédie traditionnelle; tout au plus, comme il le précise dans une interview au Figaro en 1937, s'agit-il d'une «tragédie bourgeoise»<sup>82</sup>. Le choix d'un genre dramatique plus composite permet à l'auteur dans une même pièce sinon dans un même acte de jouer avec des aspects aussi divers que le brillant, le burlesque, le farcesque. Ainsi, par exemple, la scène II de l'acte II<sup>83</sup>, qui met en scène un véritable vaudeville ou une scène du boulevard puisqu'elle réunit le personnage d'Agathe, épouse du Président, et son amant, constitue une sorte d'écho comique des conflits de la famille royale. On trouve un autre exemple de réécriture comique-parodique dans la scène XII de l'acte I, lorsque les Euménides, jeunes adolescentes, pastichent la scène précédente de la rencontre entre la mère et ses enfants Électre et Oreste. Sylviane Coyault a analysé sa portée de farce transcendente:

Le choc entre la “vérité du fils” et ce qu'on pourrait appeler “la vérité de sa mère” devrait produire un instant de pure tragédie. Il en va autrement. Non seulement parce que les Euménides “jouent en parodie”, selon la didascalie de Giraudoux [...], mais parce que la pseudo-Clytemnestre propose ici une solution diamétralement opposée au

<sup>81</sup> A. MASCAROU, *La «double adresse» chez Giraudoux*. (La Guerre de Troie n'aura pas lieu et Électre), in Les Belles Lettres, «L'information littéraire», 2002/4 (Vol. 54), p.50. <https://www.cairn.info/revue-l-information-litteraire-2002-4-page-46.htm>, consulté le 10/09/2022.

<sup>82</sup> J. GIRAUDOUX, *Théâtre complet, cit.*, p. 1548.

<sup>83</sup> J. GIRAUDOUX, *Électre, cit.*, pp. 645-647: Le Mendiant, Électre, Oreste, Agathe, Le Jeune Homme.

dénouement des hypotextes: épouser son amant, faire d'Oreste le successeur pacifique d'Égisthe à Argos, le marier à une jolie fille et se débarrasser d'Électre sans s'exposer au remords ou à la malédiction grâce à une épée qui "tuerait toute seule" [...]. Ainsi, près du futur criminel et de sa complice endormis, Giraudoux fait représenter un rêve de solution anti-tragique<sup>84</sup>.

Tragédie, drame, comédie et parodie, et jusqu'aux gags cinématographiques, Giraudoux multiplie les styles d'un langage théâtral se jouant peut-être sur un plan tridimensionnel – personnages et public réfléchis dans un troisième œil omniscient et hilare – obligeant le traducteur à endossé le costume d'Arlequin<sup>85</sup>. On mesure à quel point toute traduction d'une pièce girauducienne se heurte d'abord à la phraséologie hybride du dramaturge.

<sup>84</sup> S. COYVAULT, *op. cit.*, pp. 64-65.

<sup>85</sup> Voir É. RECOING, *Poétique de la traduction théâtrale*. Essai, dans «Traduire», 2010, p. 103-124; <http://journals.openedition.org/traduire/450>, consulté le 31/10/2022.