

Frei Luís de Sousa *d'Almeida Garrett*.
*Pour une approche pragmatique du texte dramatique*¹

VLAD DOBROIU²

Abstract: *Frei Luís de Sousa by Almeida Garrett: a pragmatic analysis of the theatre dialogue.* In this article, we analyse, from a pragmatic point of view, the dialogue of the play *Frei Luís de Sousa* by Almeida Garrett and its translation made by Maxime Formont at the beginning of the 20th century and published in Livourne. We focus on the strategies used by the participants in the theatre discourse in order to consolidate and sometimes even to renegotiate their interpersonal relationship. Our main interest concerns the use of nouns and pronouns in the 1st Act. For a better understanding of the socio-historical context of this play, we propose a short introduction to the 19th century, in Portugal. We also present and analyse some important para-textual pieces of information that accompany the translation made by Maxime Formont.

Keywords: translation, theatre discourse, politeness, pragmatics, Almeida Garrett.

Dans cet article, nous nous proposons d'analyser d'un point de vue pragmatique le dialogue de la pièce de théâtre *Frei Luís de Sousa* d'Almeida Garrett et la traduction de ce texte, réalisée par Maxime Formont. Nous concentrons notre attention sur les termes d'adresse nominaux et pronominaux de l'Acte 1^{er} par l'intermédiaire desquels les interlocuteurs se créent une relation interpersonnelle et négocient leurs positions socio-discursives. Pour une meilleure compréhension du texte dramatique dans le contexte socio-historique du Portugal au XIX^e siècle, nous donnons quelques repères biographiques concernant l'auteur, Almeida Garrett.

¹ Article publié avec le soutien d'O Camões – Instituto da Cooperação e da Língua I.P.

² *Université NOVA de Lisbonne, Lisbonne, Portugal. dobroiuvlad@yahoo.com.*

Repères biographiques et historiques

Almeida Garrett est le nom de plume de João Leitão da Silva. Né le 4 février 1799 au sein d'une famille bourgeoise, il passe son enfance à Porto où il découvre les traditions locales et apprend à apprécier la vie au milieu de la nature. En 1809, à cause des invasions françaises, la famille de Garrett décide de s'installer dans l'Île de Terceira, qui fait partie de l'archipel des Açores.

Au début du XIX^e siècle, Napoléon Bonaparte tente de limiter les échanges commerciaux du Royaume-Uni avec les pays de l'Europe continentale³. La plupart des pays d'Europe adhèrent au « Blocus continental », mais le Portugal ne répond pas de manière claire et immédiate au projet commercial de Napoléon⁴. La Couronne portugaise cède finalement aux pressions françaises, mais Napoléon a déjà d'autres projets pour la partie occidentale de la Péninsule Ibérique. Avec le support des Espagnols, la France se propose de conquérir le Portugal et de le subjuguer entièrement, y compris ses colonies. Ainsi, l'armée française envahit trois fois le pays, en 1807, 1809 et 1810. En conséquence, la Couronne portugaise décide de s'installer au Brésil. Environ 10.000 représentants de l'État, nobles et riches commerçants accompagnent João VI en Amérique du Sud. De nombreux hommes politiques qui sont restés au Portugal considèrent comme une honte nationale l'installation de la cour du roi sur le territoire d'une colonie.

Dans l'Île de Terceira, Almeida Garrett est conseillé par son oncle, l'évêque de l'Angra do Heroísmo, de se préparer pour la carrière ecclésiastique⁵. Toutefois, le jeune homme choisit de suivre une autre carrière. Ainsi, à 17 ans, il retourne au Portugal continental et décide de s'inscrire à l'Université de Coimbra, où il étudie le Droit. À cause de son esprit rebelle, il n'obtient pas les résultats souhaités à cette faculté et décide ensuite de s'inscrire aux cours de mathématiques et de philosophie.

³ José Hermano Saraiva, *História concisa de Portugal* (Mira-Sintra : Publicações Europa-América, 1981), 260 *sqq.*

⁴ Il faut préciser que, avant « le Blocus continental », le Portugal et le Royaume-Uni ont eu de bonnes relations diplomatiques. À la fin du XIX^e siècle, ces relations vont de nouveau être mises à mal, suite à « l'Ultimatum britannique de 1890 », quand le Royaume-Uni force le Portugal à renoncer à une grande partie de ses prétentions territoriales au Sud de l'Afrique.

⁵ Rodrigues Lapa, « Prefácio », in *Frei Luís de Sousa*, Almeida Garrett (Porto : Imprensa Social, 1964), XVIII.

Le pays vit une crise économique, sociale et politique profonde qui est due principalement aux invasions françaises, à l'installation de la cour royale au Brésil et à la domination anglaise. En 1820, l'idéologie libérale commence à gagner de plus en plus d'adeptes. En vue de défendre les principes de la Révolution libérale, Garrett écrit dans une vingtaine de jours la pièce de théâtre *Catão* qui connaît un très grand succès. En 1821, João VI retourne au Portugal dans une tentative de regagner le contrôle politique. L'année suivante, en 1822, le Brésil déclare son indépendance. Vu son affiliation politique et ses principes fortement libéraux, Garrett est forcé à émigrer en 1823 au Royaume-Uni. Fasciné par les œuvres des écrivains romantiques, il s'adonne à la découverte de ce mouvement littéraire, qu'il va promouvoir, plus tard, au Portugal. Vers 1840, il écrit le drame en trois actes *Frei Luís de Sousa*.

La pièce de théâtre est représentée pour la première fois à Lisbonne, le 4 Juillet 1843. Inspiré d'un événement réel du XVI^e siècle, le drame présente un épisode de la vie du sacerdoce catholique Manuel de Sousa Coutinho, connu également sous le nom ecclésiastique de frère Luís de Sousa. Selon Rodrigues Lapa⁶, Garrett a eu l'inspiration d'écrire ce drame après avoir vu une comédie espagnole représentée à Póvoa de Varzim, au nord du Portugal. Le critique littéraire affirme toutefois que Garrett ne commence à écrire la pièce qu'après avoir lu plusieurs textes sur la vie du frère Luís de Sousa rédigés par divers auteurs, parmi lesquels il mentionne le chroniqueur dominicain António da Encarnação, le frère Francisco Alexandre Lobo et Ferdinand Denis. De plus, Lapa met en évidence que le thème du drame portugais est très similaire au sujet du roman *Le Colonel Chabert* de Balzac : un homme que tout le monde croyait mort rentre un jour chez lui et trouve sa femme en compagnie d'un autre homme avec lequel elle a déjà des enfants.

La traduction : une réécriture du texte ?

Nous utilisons la version originale de la pièce et la traduction de Maxime Formont, publiée en 1904 par l'Imprimerie de Raphaël Giusti, à

⁶ Rodrigues Lapa, « Prefácio », XV.

Livourne (en Italie). Nous devons attirer l'attention sur un aspect qui pourrait passer pour évident, mais qui est très important pour notre étude. Au début du XX^e siècle, les règles gouvernant « le métier de traducteur » n'étaient pas encore aussi bien établies qu'aujourd'hui.

La traduction de Formont est accompagnée des notes rédigées par A. de Faria, Chevalier de la Légion d'honneur, Officier de l'Instruction publique, membre de la *Société littéraire* « Almeida Garrett » (de Lisbonne) et de la *Société d'études portugaises* (de Paris). Pour une meilleure compréhension du contexte socio-culturel dans lequel la pièce de théâtre a été écrite, traduite et représentée sur les scènes de théâtre en France et au Portugal, A. de Faria a également conçu un dossier comprenant des affiches, des annonces, des lettres et des articles de journal sur le texte de Garrett.

A. de Faria apprécie la traduction de Formont et mentionne que seule cette version en français a été choisie pour être représentée par les théâtres nationaux⁷. En France, elle a été jouée pour la première fois le 2 mai 1902 au « Nouveau Théâtre », c'est-à-dire 59 ans après la première représentation au Portugal.

En comparant la version originale en portugais et la traduction en français, nous avons identifié un certain nombre de différences qui concernent non seulement la forme du texte dramatique, mais aussi son contenu. Ainsi, nous pouvons affirmer sans aucune réserve que la traduction réalisée par Maxime Formont soulève plusieurs problèmes de rédaction, d'interprétation et de traduction. Il faut préciser que la traduction réalisée par Formont a été éditée et publiée grâce à l'aide d'A. de Faria :

Initié aux finesses de la langue portugaise, il [Formont] a su, dans cette traduction, maintenir à celle-là tout [*sic*] son originalité frappante, en conservant à l'œuvre de Garrett les beautés scéniques, la noblesse dans les sentiments et le mouvement dans le style tantôt sévère, tantôt passionné, toujours élégant et poétique.⁸

⁷ A. de Faria, « Préface », in *Frère Luiz de Sousa, Almeida Garrett* (Livourne : Imprimerie de Raphael Giusti, 1904), VIII.

⁸ A. de Faria, « Préface », XI.

Toutefois, dès la première page de la version française, nous avons observé que le traducteur a supprimé des informations assez importantes de la version portugaise. La liste des personnages, par exemple, est incomplète. Plus exactement, Doroteia, Miranda, l'archevêque de Lisbonne et le chœur des prêtres ne sont pas mentionnés dans la traduction. Le chronotope est également légèrement modifié. Dans la version originale, l'action a lieu à Almada, alors que dans la version française, l'action se déroule « en [*sic*] Portugal vers 1590 »⁹. Dans ce cas, le traducteur est parti de la prémisse que le lecteur ne connaît pas la géographie de la Péninsule Ibérique. Formont a choisi, par conséquent, de donner une idée générale du lieu où se passe l'action en disant, tout simplement, que les événements se déroulent au Portugal. Une autre variante de traduction, peut-être meilleure, était de recourir au procédé d'explicitation. Ainsi, si l'on disait que « l'action se déroule au Sud de Lisbonne, de l'autre côté du Tage », le lecteur saurait plus exactement où situer les événements de la pièce de théâtre.

De plus, les didascalies spatio-temporelles de chaque acte, qui ont le rôle de « délimiter des sous-espaces englobés et [d'établir] le calendrier du récit »¹⁰, ont été intégralement ou largement supprimées. Dans la version originale, à travers les didascalies spatio-temporelles de l'Acte 1^{er}, le lecteur a la possibilité de découvrir en détail le décor. Il s'agit d'une pièce antique, mais élégante qui est décorée selon le style du XVII^e siècle¹¹. Cependant, le traducteur non seulement supprime intégralement ou partiellement les didascalies spatiales de chaque acte, mais il modifie également le temps de l'action. Rappelons-nous que, immédiatement après la liste des personnages, Formont précise que l'action a lieu « en Portugal [*sic*] vers 1590 » ; or la pièce antique du palais ne peut pas être décorée selon le style du XVII^e siècle si l'action a lieu vers 1590. Dans ce cas, nous pouvons affirmer que nous avons affaire à une non concordance temporelle entre la version originale et la traduction française. En dépassant les limites raisonnables de l'interprétation du texte-source, le traducteur a réécrit une partie de l'univers fictionnel de Garrett.

⁹ Almeida Garrett, *Frère Luiz de Sousa* (Livourne : Imprimerie de Raphael Giusti, 1904), 1.

¹⁰ André Petitjean, *Études linguistiques des didascalies* (Limoges : Lambert-Lucas, 2012), 26.

¹¹ Almeida Garrett, *Frei Luís de Sousa*, (Porto : Imprensa Social, 1964), 3.

Nous avons identifié des contradictions temporelles même dans la version originale, en portugais. Dans la scène 2^e de l'Acte 1^{er}, Magdalena justifie sa relation avec Manuel de Sousa Coutinho devant Telmo en disant que D. João de Portugal, son premier époux, est disparu 21 ans auparavant, dans la bataille d'Alcacer¹². Or, du point de vue historique, cette bataille a eu lieu en 1578. En ajoutant 21 à 1578, nous obtenons l'année exacte où l'action du texte dramatique a lieu, c'est-à-dire 1599. Ainsi, il est difficile de comprendre comment la pièce du palais pourrait être décorée selon les tendances du XVII^e siècle¹³ si l'action se déroule à la fin du XVI^e siècle.

En traduisant la pièce de Garrett, Formont a éliminé un grand nombre de didascalies diégétiques et scéniques, ainsi qu'un grand nombre de didascalies gestuelles. D'un point de vue pragmatique, les interlocuteurs peuvent négocier leur relation interpersonnelle non seulement à travers les paroles, mais aussi à l'aide des gestes communicatifs¹⁴. Plus exactement, les gestes peuvent fonctionner comme des irénèmes (relationèmes de coopération) ou comme des agonèmes (relationèmes de conflit). En fonction des contextes, les gestes communicatifs peuvent également passer pour des taxèmes ou des familiaritèmes¹⁵.

Suite à l'élimination des didascalies, les praticiens de la scène doivent réécrire une bonne partie de la situation de communication, ce qui peut modifier considérablement le déroulement de l'action dramatique. À titre d'exemple, comparons la première scène de l'Acte 1^{er} de chaque version :

¹² Almeida Garrett, *Frère Luiz de Sousa*, 5.

¹³ Almeida Garrett, *Frei Luís de Sousa*, 3.

¹⁴ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales* (Paris : Armand Colin, 1992).

¹⁵ Dans le deuxième chapitre du livre *Étude sur le théâtre d'Éric-Emmanuel Schmitt*, nous expliquons plus en détail les fonctions des gestes communicatifs au quotidien et sur la scène de théâtre.

Version originale, en portugais

Traduction en français

CENA 1

SCÈNE 1^{ère}

Madalena, só, sentada junto à banca, os pés sobre uma grande almofada, um livro aberto no regaço, e as mãos cruzadas sobre ele, como quem descaiu da leitura na meditação.

MADALENA (*repetindo maquinalmente e de vagar o que acaba de ler*).

Naquele ingano d'almo ledo e cego, que a fortuna não deixa durar muito...

Com paz e alegria d'alma... um ingano, um ingano de poucos instantes que seja... deve ser a felicidade suprema neste mundo. E que importa que o não deixe durar muito a fortuna? Viveu-se, pode-se morrer. Mas eu!... (*Pausa*). Oh! que o não saiba ele ao menos, que não suspeite o estado em que eu vivo... este medo, estes contínuos terrores, que ainda me não deixaram gozar um só momento de toda a imensa felicidade que me dava o seu amor. Oh! que amor, que felicidade... que desgraça a minha! (*Torna a descair em profunda meditação; silêncio breve*).

MAGDALENA, *seule*. [-----

-----]

« Dans cette illusion de l'âme, joie et aveuglement que la fortune ne laisse pas durer longtemps ». La paix, la joie de l'âme !... Une illusion, une illusion qui ne subsiste que quelques moments : c'est à quoi se réduit la félicité suprême en ce monde. Et qu'importe que la fortune ne la laisse pas durer longtemps ? On a vécu, on peut mourir. Mais moi... [-----] Oh ! qu'il ne sache pas du moins, qu'il ne soupçonne pas l'état dans lequel je vis, cette crainte, ces continuelles terreurs qui ne m'ont pas laissé goûter un seul instant la félicité immense que me donnait son amour. Oh ! quel amour ! quelle félicité, quelle disgrâce est la mienne ! [-----
-----]

En éliminant les didascalies initiales de la première scène de l'Acte 1^{er}, le traducteur supprime également des informations importantes visant le décor et l'état d'esprit de Magdalena. Les didascalies gestuelles décrivant la position du corps de ce personnage suggèrent des traits comportementaux essentiels

pour la caractérisation correcte de cet interactant. Plus exactement, elle lit le livre seule, assise près du banc, les pieds sur un grand coussin et les mains croisées sur le livre, comme si elle était tombée en méditation. La lecture n'est pas pour elle un passe-temps ordinaire, mais plutôt un rituel. Pour s'assurer le niveau de confort souhaité, elle se réfugie dans une pièce où elle peut lire en tranquillité d'esprit et place un coussin sous ses pieds. Elle réfléchit à l'histoire d'Inês de Castro parce qu'elle éprouve une sensibilité particulière quant au destin tragique d'une femme qui lutte pour son amour.

Selon Lapa, Garrett a cherché à restituer au théâtre portugais du XIX^e siècle toute la simplicité de la tragédie grecque classique, qu'il a découverte durant les années de jeunesse à Angra, lorsqu'il étudiait les textes anciens. Il y a une certaine fatalité qui caractérise l'univers fictionnel des tragédies grecques, vu que les personnages ne peuvent rien contre leur destin immuable. Lapa affirme même que, dans cette pièce de théâtre, Garrett réussit à recréer l'atmosphère de terreur divine des tragédies classiques. Le critique analyse également le style et le langage des personnages et souligne que, en ce qui concerne le texte de la pièce de théâtre, Garrett a préféré un style simple et naturel d'une pureté et élégance classique, un style qui suggère la manière d'être des personnages¹⁶.

En dépit des explications de Lapa, nous pouvons observer que le dialogue de la pièce comporte diverses figures de style qui confèrent une certaine préciosité au langage des personnages. En analysant l'extrait de l'Acte 1^{er}, il est facile d'identifier une métaphore et une hyperbole (« Une illusion, une illusion qui ne subsiste que quelques moments : c'est à quoi se réduit la félicité suprême en ce monde »), une hypallage (« Et qu'importe que la fortune ne la laisse pas durer longtemps ? »), une énumération (« quel amour ! quelle félicité, quelle disgrâce est la mienne ! »), une accumulation (« qu'il ne soupçonne pas l'état dans lequel je vis, cette crainte, ces continuelles terreurs »), etc. Grâce à ces figures de style, les répliques des personnages deviennent assez poétiques. De plus, les asyndètes (« La paix, la joie de l'âme !... Une illusion, une illusion qui ne subsiste que quelques moments », « On a vécu, on peut mourir » et « quel amour ! quelle félicité, quelle disgrâce

¹⁶ Rodrigues Lapa, « Prefácio », XVII-XVIII.

est la mienne ! ») rendent les phrases de Magdalena assez rythmiques tout en suggérant son état émotionnel contradictoire. En fin de compte, quoique « le théâtre relève d'une énonciation mimétique » de la conversation quotidienne¹⁷, dans la plupart des textes dramatiques (au moins du théâtre aristotélicien), les répliques se fondent sur des « dialogues "fabriqués" » dont l'organisation diffère des interventions « naturelles »¹⁸.

La politesse : une comparaison entre le portugais et le français

D'un point de vue pragmatique, lorsque deux ou plusieurs locuteurs s'engagent dans une discussion, ils échangent des informations et, au même temps, ils négocient leur relation interpersonnelle ; pour être plus précis, on pourrait même dire que les interlocuteurs négocient les places socio-discursives qu'ils occupent dans un certain cadre interactionnel en ayant recours à divers relationèmes de proximité ou de distance. Les relationèmes « sont à considérer à la fois comme des *reflets*, et comme des *constructeurs* de la relation »¹⁹ et ils peuvent être verbaux, para-verbaux ou non verbaux. En ce qui concerne les relationèmes verbaux, Kerbrat-Orecchioni souligne que, dans cette catégorie, il faut inclure non seulement les thèmes de discours, mais aussi les termes d'adresse et les actes de langage. De plus, il faut prêter une attention particulière au niveau de langue utilisé. Si le tutoiement réciproque donne la possibilité aux interactants de se créer plus facilement une relation de solidarité – « Le tutoiement symbolise en effet mieux que toute autre forme une relation de familiarité [...] et/ou de solidarité [...] ce "tu" fonctionnant comme un ciment social »²⁰, le vouvoiement réciproque, au contraire, marque la distance entre les participants au discours. Lorsque le vouvoiement n'est pas réciproque, les termes d'adresse utilisés fonctionnent comme des marqueurs verbaux de hiérarchie.

¹⁷ André Petitjean, *Études linguistiques des didascalies*, 37.

¹⁸ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours* (Paris : Armand Colin, 2010), 66.

¹⁹ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales* (Paris : Armand Colin, 1992), 37.

²⁰ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales*, 45

Selon Dominique Maingueneau²¹, lorsque les locuteurs emploient les pronoms « tu » et « je », ils créent une relation d'égalité en effaçant ainsi, au moins en principe, l'éventuelle hiérarchie sociale qui existe entre eux. En utilisant le *vous* dit « de politesse », les participants au discours reconnaissent la relation de non familiarité qui existe entre eux : « vouvoyer ses supérieurs et ses inférieurs, c'est affirmer la distance hiérarchique : on vouvoie donc aussi bien par respect que pour exclure de la réciprocité »²². Pour marquer l'extrême respect, il est possible d'utiliser des structures nominales (accompagnées par des verbes conjugués à la 3^e personne) à la place du pronom *vous* « de politesse ». De cette façon, l'énonciateur admet que, entre lui et son « allocutaire », il existe une très grande distance hiérarchique :

L'usage de la non-personne en lieu et place de la 2^e personne accompagné de l'effacement du *je* constitue la marque linguistique d'extrême respect (*Madame est servie, Son Excellence est-elle satisfaite ?...*), quoique ce phénomène soit en récession dans notre société. En n'utilisant ni *tu*, ni même le *vous* de politesse, le locuteur s'exclut lui-même de la réciprocité de l'échange linguistique. Tout se passe comme s'il s'adressait à quelqu'un qu'il ne constitue pas en allocutaire pour se dénier toute commensurabilité avec lui.²³

Si l'usage des formes nominales d'adresse (accompagnées par des verbes conjugués à la 3^e personne) au lieu du pronom *vous* de politesse n'est plus fréquent en France, au Portugal, au contraire, il est encore très usuel. Selon Lindley Cintra²⁴, au Portugal, l'emploi de ces termes d'adresse date du XIV^e siècle et ils ont été utilisés initialement pour s'adresser aux membres de la cour royale. Ensuite, on a commencé à les employer pour s'adresser aux nobles et aux bourgeois. L'usage de ces termes « de politesse » a (eu) comme

²¹ Dominique Maingueneau, *Approche de l'énonciation en linguistique française* (Paris : Hachette, 1981), 17.

²² Dominique Maingueneau, *Approche de l'énonciation en linguistique française*, 19.

²³ Dominique Maingueneau, *Approche de l'énonciation en linguistique française*, 17

²⁴ Luís F. Lindley Cintra, *Sobre « formas de tratamento » na língua portuguesa* (Lisbonne : Livros Horizonte, 1986), 18.

but de marquer une société très hiérarchisée. Toujours selon Cintra, cette manière de s'adresser à autrui a été une conséquence culturelle de l'extension de l'empire européen de Carlos V²⁵.

Dans la pièce de théâtre *Frei Luís de Sousa* d'Almeida Garrett, Magdalena et Telmonous offrent un très intéressant exemple de négociation de places socio-discursives. Telmo a été le gouverneur et l'ami du premier époux de Magdalena, D. João de Portugal. Tout le monde croit que celui-ci est mort dans la bataille d'Alcacer, sauf Telmo. Dans la scène 2^e de l'Acte 1^{er}, Magdalena demande à Telmo de l'aider à mieux contrôler le comportement de Maria. Il lui promet de l'aider. À cette occasion, il lui reproche d'avoir oublié son premier époux et de s'être mariée avec Manuel de Sousa Coutinho. Il suggère ensuite que leur fille, Maria, aurait eu un meilleur statut social si son père avait été D. João de Portugal. Face à cet affront, Magdalena perd son calme et lui demande de se taire. Le choix des formes nominales et pronominales d'adresse est essentiel pour la réussite de la renégociation des places. C'est pour cette raison que Magdalena passe du pronom de la 2^e personne, *tu*, au pronom de politesse « vós » (en fr. « vous »). De son côté, Telmo utilise des formes nominales d'adresse qui marquent la distance « Senhora », « Senhora D. Madalena », ainsi que des formes nominales d'adresse qui marquent la proximité « minha senhora » ou « minha alma ». Dans la traduction en français, Formont a essayé de préserver la distance sociale entre les deux personnages, mais sans beaucoup de succès, étant donné qu'une très grande partie du dialogue de cette scène a été supprimée. Ainsi, la renégociation des places entre les deux personnages n'apparaît pas dans la version française, ce qui nuit au déroulement de l'action dramatique.

²⁵ Luís F. Lindley Cintra, *Sobre « formas de tratamento » na língua portuguesa*, 21-22.

Version originale, en portugais

TELMO –Não lhe [a Maria] digo nada que não possa, que não deva saber uma donzela honesta e digna de melhor... de melhor...

MADALENA – Melhor quê?

TELMO – De nascer em melhor estado.

Quisestes ouvi-lo... está dito.

MADALENA – Oh, Telmo! Deus **te**²⁶ perdoe o mal que me fazes. (*Desata a chorar*).

TELMO (*ajoelhando e beijando-lhe a mão*) –

Senhora... senhora D. Madalena, minha ama, minha senhora... castigai-me...

mandai-me já castigar, mandai-me cortar esta língua perra que não toma insino.

[...]

MADALENA – Calai-**vos**, calai-**vos**, pelos dores de Jesus Cristo, **homem**. [...]

(*Inxuga os olhos e toma uma atitude grave e firme*) Levantai-**vos**, **Telmo**, e ouvi-me.

(*Telmo levanta-se.*) Ouvi-me com atenção.

É a primeira vez e será a última vez que **vos** falo deste modo e em tal assunto. [...]

Chegastes a alacançar um poder no meu espírito, quási maior... – decerto maior que nenhum deles [os outros membros da sua família]. O que sabeis da vida e do mundo, o que tendes adquirido na conversação dos homens e dos livros [...] me fizeram ter-**vos** numa conta, deixar-**vos** tomar, intregar-**vos** eu mesma tal autoridade nesta casa e sobre minha pessoa...que outros poderão estranhar...

Traduction en français

[-----

-----]

[-----

-----]

[-----

-----]

[-----

-----]

[-----

-----]

[-----

-----]

[-----

-----]

[-----

-----]

[-----

-----]

[-----

-----]

Telmo, écoutezmoi [*sic*]. Écoutez moi [*sic*] avec attention. C'est la première

fois que je vous parle de cette manière et sur un tel sujet ; et ce sera la dernière.

[...] Vous en arrivâtes [*sic*] à exercer sur mon esprit un pouvoir presque plus

grand... oui, plus grand certainement, que celui d'aucun d'eux [les autres

membres de sa famille]. Je vous ai donné, moi-même, sur ma maison et

sur ma personne, une autorité dont d'autres pourraient être [*sic*] surpris...

²⁶ Nos soulignements.

Enfin, nous voudrions faire quelques remarques sur une représentation scénique de cette pièce que nous avons vue à Lisbonne, au Teatro Nacional D. Maria II, au début du mois de mars 2019. Le décor de l'Acte 1^{er}, tel qu'il est décrit dans la version originale, a été considérablement changé, sous la direction de Miguel Loureiro. Le scénographe André Guedes a opté pour un décor avec un nombre réduit de pièces de mobilier, en donnant ainsi l'impression que la pièce du palais n'était pas habitée. En d'autres mots, il n'a pas suivi l'indication scénique de l'auteur selon laquelle l'action se déroule dans une pièce élégamment meublée selon les tendances du XVII^e siècle. Par conséquent, ni les acteurs ni les spectateurs n'ont eu la possibilité de s'immerger dans l'atmosphère de cette époque, en dépit du lexique archaïque de la pièce et des vêtements réalisés selon la mode des siècles passés. Les praticiens de la scène ont créé un spectacle aux confins du moderne et du classique, en optant, d'une part, pour l'installation de quelques meubles simples et, de l'autre, pour l'installation de grands panneaux de luminaires rouges qui ont été mis en fonction lorsque le palais devait être incendié.

En ce qui concerne la traduction réalisée par Formont, nous avons vu qu'elle n'est pas complète. Tous ceux qui l'ont utilisée pour traduire la pièce de théâtre de Garrett vers d'autres langues ont réalisé, à leur tour, des traductions incomplètes. En tant que consommateurs de culture, nous sommes en droit aujourd'hui de demander aux traducteurs de nous offrir une version intégrale du texte-source, encore que la traduction ne soit pas complètement fidèle à la version originale. Le traducteur a le devoir moral, donc, de restituer le texte dans son intégralité. Serait-il juste d'attendre que les praticiens de la scène respectent le même devoir moral ?

Frei Luís de Sousa d'Almeida Garrett est une pièce de théâtre qui est donnée souvent comme œuvre de référence pour le Romantisme portugais. Dans cet article, nous avons mis face à face des fragments en portugais de cette pièce et leur traduction en français. Nous avons, ainsi, comparé et analysé d'un point de vue pragmatique l'utilisation en portugais et en français des termes d'adresse nominaux et pronominaux par l'intermédiaire desquels les personnages de la pièce se créent une relation interpersonnelle et, parfois, réussissent même à renégocier dans une certaine mesure leurs positions socio-discursives. Une telle analyse sur cette pièce d'Almeida Garrett n'a pas encore été faite, au moins à notre connaissance.

BIBLIOGRAPHIE

- Cintra, Luís F. Lindley. *Sobre « formas de tratamento » na língua portuguesa*. Lisbonne : Livros Horizonte, 1986.
- Dobroiu, Vlad. *Étude sur le théâtre d'Éric-Emmanuel Schmitt*. Cluj-Napoca : Presa Universitară Clujeană, 2018.
- Faria, A. de. « Préface ». In *Frère Luiz de Sousa*, Almeida Garrett, V-XII. Livourne : Imprimerie de Raphael Giusti, 1904.
- Garrett, Almeida. *Frei Luís de Sousa*. Porto : Imprensa Social, 1964.
- Garrett, Almeida. *Frère Luiz de Sousa*. Traduit par Maxime Formont. Livourne : Imprimerie de Raphael Giusti, 1904.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. *Les interactions verbales*, tome I. Paris : Armand Colin, 1990.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. *Les interactions verbales*, tome II. Paris : Armand Colin, 1992.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. *Les actes de langage dans le discours*. Paris : Armand Colin, 2010.
- Lapa, Rodrigues. « Prefácio ». In *Frei Luís de Sousa*, Almeida Garrett, VII-XIX. Porto : Imprensa Social, 1964.
- Maingueneau, Dominique. *Approche de l'énonciation en linguistique française*. Paris : Hachette, 1981.
- Mourão-Ferreira, David (coord.). *Almeida Garrett*. Lisbonne : Editorial Verbo, 1972.
- Petitjean, André. *Études linguistiques des didascalies*. Limoges : Lambert-Lucas, 2012.
- Saraiva, José Hermano. *História concisa de Portugal*. Mira-Sintra : Publicações Europa-América, 1981.

Vlad Dobroiu is member of the Research Centre for Romance Linguistics and Discourse Analysis from the Faculty of Letters at the University Babeş-Bolyai in Cluj-Napoca. After a B.A. in French language and literature – English language and literature, he enrolls in an M.A. in francophone literature and civilization at the same faculty. He does an internship as junior researcher at the Research Centre RIRRA21 at the University Paul-Valéry Montpellier 3 (France), a traineeship in translation at the European Commission (Belgium) and another one at Institute Camões (Portugal). In 2018, he publishes his PhD research on Éric Emmanuel Schmitt's dramatic universe of fiction at Presa Universitară Clujeană. After another B.A., this time in French language, literature and culture – Portuguese language, literature and culture at the Faculty of Letters in Lisbon, he decides to enrol in an M.A. in English didactics at the University NOVA of Lisbon. He publishes dozens of scientific papers on Éric Emmanuel Schmitt's universe of fiction and, more recently, on Portuguese language and culture.