TOURMENTS ET FINESSES DU TRADUCTEUR : *RUY BLAS* DE VICTOR HUGO DANS L'INTERPRETATION DE GIOVANNI RABONI.

LORELLA MARTINELLI[1]

Abstract: The aim of this paper is to analyse the translation of Victor Hugo's *Ruy Blas* by Giovanni Raboni who, working in symbiosis with the theatre director, had to reconcile the observance of the logical and formal structure of the French language (alexandrine lines and rhyming couplets) with the theatrical mode. Notwithstanding a certain freedom in his choices, Raboni respected the logical and consequential order of the lines and their contents: the meaning of each fragment mirrors the original version, as well as the stage directions that remain unvaried if compared to Hugo's text.

Keywords: *Ruy Blas*, Translator, transmodalization, historical drama, mise-en-scene.

Dans les dernières décennies**,** les théories de sémiotique théâtrale, à travers les enquêtes scientifiques de linguistes et de spécialistes comme (Elam, 1988), (De Marinis, 1982), (Ubersfeld, 1996), et (Pavis 2000), pour n'en citer que quelques-uns, ont réaffirmé, une fois pour toutes, la spécificité de la traduction théâtrale par rapport aux autres genres littéraires. Il est clair, en effet, que l'écrivain qui écrit pour le théâtre doit être conscient de la double valence de son travail (texte écrit et texte représenté) et tenir compte du contexte différent dans lequel il s'insère[2]**.** Tandis que le roman reste, au-delà des expérimentations de ces dernières années, le lieu privilégié où la parole unificatrice du créateur facilite l'intime, la rencontre personnelle du sujet/lecteur avec l'écriture, l'événement scénique appartient, quant à lui, fondamentalement à la collectivité. Le destin de chaque œuvre dramaturgique est ainsi implicitement lié au public présent dans la salle et à ses réactions immédiates (les applaudissements, les contestations, les rires) mais aussi figées dans les critiques publiées successivement (en particulier dans les commentaires de la presse).

À la lumière des recherches les plus récentes, l'œuvre théâtrale ne peut plus être étudiée comme une production écrite quelconque: pour une analyse exhaustive, il faut aussi considérer *l'hic et nunc*: la représentation et les conséquentes modifications spatio-temporelles qui en résultent, l'intervention du réalisateur, le moment historique, les goûts du public[3].

Les indications sémiotiques nous permettent, avec l'aide du multimédia, de capturer l'événement scénique jusque dans ses moindres détails

[1] Université de Chieti-Pescara, Italie, lorella.martinelli@unich.it.

[2] L'approche adoptée par Bassnett (1980) et Déprats (1990) donne à la traduction théâtrale un statut spécifique, qui toutefois reste lié au texte écrit.

[3] Cf à ce propos S. Bassnett (1991); B. Métais-Chastanier et A. Carré (2012).

BDD-A25265 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:57:34 UTC)

et notre tâche sera d'appliquer aux pièces théâtrales des méthodes désormais acquises par la critique française spécialisée.

Quant à notre réflexion, elle sera axée sur un drame de Victor Hugo traduit et représenté en Italie[4] – il s'agit de la seconde représentation du drame qui a été possible grâce à la fructueuse collaboration entre le Théâtre Stable de Turin et le Théâtre de Rome, sous l'intelligente direction artistique de Guido Davico Bonino, avec la mise en scène éclairée de Luca Ronconi - et tentera de dégager les concordances et les divergences entre les deux composantes principales de la pièce, l'écriture et la représentation. Mais avant d'entrer dans le vif du sujet, il nous semble opportun de rappeler l'approche de Victor Hugo avec le texte théâtral et de souligner le rôle joué par ses drames dans la naissance du théâtre moderne.

Les exigences qui poussent Hugo vers le genre dramatique sont de double nature: elles concernent son parcours artistique mais aussi le moment historique.

Après les ferventes compositions juvéniles écrites dans le sillage de Chateaubriand, et après les premiers romans dans lesquels la volonté de l'éditeur était trop envahissante, Hugo abandonne « l'ascétisme » de l'écriture pour la pratique théâtrale. Il se rend compte que pour communiquer ses idées et ses théories, il a besoin du public du théâtre et non pas d'un lecteur isolé. Au XIX^e^ siècle, les grandes nouveautés (politiques, littéraires et sociales) passent nécessairement à travers la scène : dans ces occasions les salles sont perpétuellement bondées et elles deviennent souvent le lieu de véritables batailles idéologiques; le public est moins discipliné que celui d'aujourd'hui, mais beaucoup plus vif, intéressé et actif. Les années Trente du XIX^e^ siècle ont vu apparaître en France une nouvelle vague de jeunes talents qui, à travers la pratique théâtrale, ont redécouvert le passé, cherchant ainsi à créer du neuf pour se tourner vers le futur[5].

Le choix de Hugo n'est donc pas entièrement fortuit: avec lui, d'autres génies de la jeunesse romantique – Dumas, Vigny, Musset – se proposent comme pères fondateurs d'un nouveau genre, le drame romantique[6].

Ruy Blas de Hugo a été représenté pour la première fois en Italie dans la saison 1966-1967 au Théâtre Olympique de Vicenza, pour la mise en scène de Marco Ferrero. Mise en scène « un peu de manière avec un rythme qui répondait aux feuilletons télévisés des années Soixante comme l'a soutenu Andrea Bisicchia dans un article apparu sur *Il Sole 24 ore* du 24 Mars 1996.

[5] Il s'agit d'un moment historique particulier où la précoce sensibilité fin de siècle d'un groupe de jeunes et audacieux talents littéraires – aux prises avec une époque de transition, de passage entre la vieille et tranquille société de l'Ancien Régime et le nouveau monde de la société de masse – produit des œuvres théâtrales révolutionnaires pour l'époque. Le passé romantique, celui « anecdotique » de la célèbre bataille de Hernani brûle en dix ans toutes les étapes possibles d'un genre destiné à succomber bien vite sous les conventions bourgeoises. Cependant, il laisse intacts les chefs d'œuvre d'une jeunesse déçue par la faillite napoléonienne et qui essaie d'affronter le futur obscur à la lumière des erreurs du passé.

[6] Le drame romantique s'affirme comme une révolution par rapport aux formes théâtrales précédentes – y compris le drame bourgeois et le mélodrame, dont au fond il conservera

BDD-A25265 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:57:34 UTC)

La principale difficulté dans les réalisations scéniques modernes est représentée par le "statut littéraire" anormal de notre auteur: à mi-chemin entre le passé et le présent, il est souvent relégué dans les limbes à cause de son ambiguïté de dramaturge d'avant-garde (pour l'époque) et d'écrivain traditionnellement conservateur. Mais le drame romantique, une fois libéré des décors pompeux de fin de siècle, noirâtres, volumineux, lourdement enrichis d'éléments décoratifs devient moderne et jouable.

Deux grands metteurs en scène français ont su restituer aux œuvres de Hugo l'originalité de l'intrigue – à travers l'espace vide des grandes scènes et la simplification du jeu de récitation par rapport à la diction ampoulée du vieux théâtre. Il s'agit évidemment des essais du Théâtre national populaire de Jean Vilar et des mises en scène d'Antoine Vitez[7]. Le théâtre romantique recentre de nouveau l'attention du spectateur sur la psychologie du personnage et l'histoire, libérée des oripeaux extérieurs mélodramatiques, devient de cette manière un moyen pour explorer le passé de l'homme.

En France, le regain d'intérêt pour le drame historique est confirmé aussi par la reprise des grands chefs d'œuvre romantiques. La production dramaturgique française du siècle dernier avec ses difficultés de compréhension, sa capacité d'adaptation scénique, sans oublier les barrières linguistiques, a toujours réussi à se creuser un passage à l'intérieur de la scène italienne fermée et sélective.

Cependant, le rapport du théâtre hugolien avec le public italien a subi des bouleversements considérables à cause de la médiation de l'œuvre lyrique de Giuseppe Verdi. Trop souvent, en effet, on s'est référés à la production de

---

quelques caractéristiques – : il réalise une triple transformation dans le domaine thématique (la prédominance de l'histoire et de la passion amoureuse), philosophique (individualisme des personnages et mythe du héros romantique) et technique (scénographies minutieuses et riches de détails liés à l'architecture). Les jeunes auteurs, nés sous l'astre de l'Empire napoléonien et déçus par les résultats de Waterloo, cherchent à récupérer une nouvelle dimension artistique et politique, à travers la mise en scène des actions glorieuses du passé. Le but du drame consiste donc à : « faire sortir de la vie humaine, c'est-à-dire des événements grands, petits, douloureux, comiques, terribles, qui contiennent pour le cœur ce plaisir qu'on appelle l'intérêt, et pour l'esprit cette leçon qu'on appelle la morale » (Hugo, 1971 : 32). Le drame romantique, à travers le mélange du genre sérieux et comique, aspire à renvoyer à son public l'image véridique de la société.

[7] Jean Vilar voit en Hugo le père du Théâtre National populaire. Il comprend en effet qu'il faut représenter le drame romantique comme on représente Shakespeare : dans un espace non conditionné par le lieu et la soi-disant couleur locale. L'histoire doit être mise en scène sur l'espace vide et immense de la cour du Palais des Papes à Avignon ou sur la scène du Palais de Chaillot. La nudité scénique est alors compensée par la splendeur des coutumes et les personnages semblent perdus, isolés dans cet espace majestueux. Antoine Vitez adopte, quant à lui, une solution différente : il n'élimine pas complètement le mobilier scénique, mais par exemple, pour la représentation de *Hernani* donnée à l'occasion du centenaire de la mort du poète (1985), il se tourne vers le talent d'un décorateur, Yannick Kokkos, qui fabrique des décors légers et poétiques, donnant ainsi une lecture thématique pour chaque instant de l'action.

BDD-A25265 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:57:34 UTC)

l'écrivain français en se rapportant aux mélodrames qui avaient inspiré *Rigoletto* ou *Ernani* (respectivement *Le Roi s'amuse* et *Hernani*), au point de reléguer tout le théâtre romantique dans l'espace réservé aux œuvres de second choix, peu indiquées pour le spectateur italien plutôt sélectif[8]. Les vers hugoliens, confiés à la traduction poétique de Giovanni Raboni, ont offert un bon exemple de récupération transfrontalière d'une œuvre souvent confinée à une lecture scolaire, ou encore objet d'un certain snobisme de la part de la critique spécialisée.

Comme nous l'avons déjà souligné, l'énoncé théâtral est toujours écrit en fonction d'un public donné: le dramaturge ne saurait faire abstraction de l'évolution littéraire, historique, sociale et culturelle du pays dans lequel son œuvre agit. En effet, la communication théâtrale est fondée sur un code où les signes linguistiques ne sont qu'une des composantes de l'ensemble de la scène. Au moment de son entrée dans un pays étranger, une pièce doit faire face à plus de difficultés que tout autre texte écrit. Comme l'a souligné Georges Mounin « Tradurre un'opera teatrale straniera ha voluto dire e vuol dire ancora oggi vincere tutte le resistenze sorde, incoffessate che una cultura oppone alla penetrazione di un'altra cultura […]. E per di più la traduzione teatrale è quasi senza appello, il testo resiste o non resiste alla recitazione ; mentre la fortuna di una poesia o di un romanzo è legata alla lenta penetrazione »[9] . (1965 : 154-155).

Il ne faut donc pas s'étonner si le théâtre de Victor Hugo arrive en Italie avec un retard considérable par rapport à sa production en prose et si l'on retrouve, seulement au XX[e] siècle, le génie d'un auteur trop longtemps oublié.

La première étape concernant la réintégration hugolienne est naturellement la traduction du texte confiée à Giovanni Raboni[10]. Ce dernier, travaillant en harmonie avec le metteur en scène, a dû concilier le respect des structures logiques formelles de la langue française présentes dans l'œuvre *Ruy-Blas* (alexandrin à bout-rimé) avec la **'**récitation théâtrale**'**, parce que « nell'economia di un testo teatrale gli 'ingredienti' lessicali, ritmici e metaforici non sono, come in testo lirico, funzioni in sé […] bensì subordinate a una struttura »[11].

---

[8] Aujourd'hui encore, beaucoup de critiques ont tendance à sous-estimer les travaux théâtraux de Hugo en les étiquetant comme drames d'un romantisme rusé qui, en recourant à Verdi, c'est-à-dire à la pureté d'une musique qui nous impose de croire dans leurs tensions, nous font ainsi oublier leurs absurdités. (voir D'Amico, 21 aprile 1996.)

[9] « traduire une œuvre théâtrale signifie vaincre toutes les résistances sourdes, inavouées qu'une culture oppose à la pénétration d'une autre culture. De plus, la traduction théâtrale est presque sans appel, le texte résiste ou ne résiste pas à la récitation ; alors que la forme d'un poème ou d'un roman est liée à une pénétration lente » (notre traduction).

[10] Poète et critique littéraire, Giovanni Raboni s'est distingué aussi pour son importante activité de traducteur du français à l'italien, traduisant des auteurs comme Baudelaire, Mallarmé, Flaubert et Apollinaire, sans oublier sa remarquable traduction de l'œuvre de Marcel Proust *À la recherche du temps perdu.*

[11] « dans l'économie d'une pièce, les ingrédients lexicaux, rythmiques et métaphoriques ne sont pas, comme dans un texte lyrique, des fonctions au sens propre du mot, mais des fonctions subordonnées à une structure » (notre traduction) (Raboni, 1996 : X).

BDD-A25265 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:57:34 UTC)

En effet le poète italien, aux prises avec une version destinée dès le départ à la mise en scène, a dû garder l'unité, tenir compte de la jouabilité du discours qui a été créé sous l'intervention de sa plume[12]. Raboni a abordé ce travail avec une certaine liberté, aboutissant dans de nombreux cas, à une véritable réorganisation interne des segments du texte. Cependant, tout en le décomposant et le recomposant, il est resté principalement fidèle aux blocs individuels : répliques des dialogues et des monologues, récitations et musiques. L'ordre logique-consécutif des répliques est respecté et le contenu, le sens de chaque fragment reflète la version originale ainsi que les didascalies inchangées par rapport au texte de Hugo. Grâce à des indications scénographiques détaillées à la saveur à la fois pittoresque, romantique et folklorique, Raboni a voulu reconnecter le lecteur / spectateur moderne avec l'histoire de l'Espagne du XVII[e] siècle et celle de l'époque contemporaine à l'auteur de la pièce[13]. Il a réussi à adapter le fleuve en crue du débit français aux différents rythmes**,** au rythme moins soutenu de notre langue. Nous renvoyons par exemple aux accents épiques du monologue de Ruy Blas dans le troisième acte quand, s'adressant aux ministres corrompus, il décrit la situation désespérée de l'Espagne :

> Donc vous n'avez pas honte et vous choisissez l'heure,
> L'heure sombre où l'Espagne agonisante pleure!
> Donc vous n'avez ici pas d'autres intérêts
> Que d'emplir votre poche et vous enfuir après
> Soyez flétris, devant votre pays qui tombe
>
> Fossoyeurs qui venez le voler dans sa tombe!
> - Mais voyez, regardez, ayez quelque pudeur.
> L'Espagne et sa vertu, l'Espagne et sa grandeur,
> Tout s'en va
>
> [III, 2, vv.1061-1069]

Non c'è in voi, dunque, altro interesse o cura
che riempirvi le tasche e fuggir via
dalla Spagna che piange in agonia ?

[12] Comme l'a remarqué Margaret, « Il paraît donc essentiel que le traducteur soit présent, d'une part pour veiller à ce que la fidélité qu'il a recherchée dans sa traduction soit respectée, d'autre part pour réaliser en collaboration avec le metteur en scène et les acteurs, dans un climat de respect et de confiance mutuels, toutes les virtualités théâtrales du texte » (1990 : 87).

[13] Les didascalies qui, dans le théâtre grec, étaient les instructions données par le dramaturge à son interprète, réapparaissent en France au XIXe siècle, et commencent à acquérir leur signification actuelle d'indications descriptives avec les mélodrames de Pixérécourt et ses scénographies « construites ». L'importance du texte pédagogique atteint son vrai sommet à travers les minutieux décors romantiques élaborés, satisfaisant par là non seulement le besoin de l'auteur de structurer et contrôler toute la représentation, mais aussi la soif de "scènes réalistes" du public bourgeois.

BDD-A25265 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:57:34 UTC)

Approfittare della sua caduta,
depredarla, becchini senza scrupoli,

fin nella tomba ! – Ritrovate insieme
il pudore e il coraggio
e guardate: la Spagna, il suo valore,
la sua grandezza, tutto va in rovina.

[III, 2, p. 75]

Bien que l'organisation interne ait changé, rien ne se perd de la verve de la passion du vers hugolien. Plus loin, nous pouvons relever le contraste entre les gens déjà pressés et épuisés et l'indifférence d'un roi qui vit dans un monde lointain :

Un voleur fait chez lui la guerre au roi d'Espagne.
Hélas! les paysans qui sont dans la campagne
Insultent en passant la voiture du roi.
et lui, votre seigneur, plein de deuil et d'effroi,
Seul, dans l'Escurial, avec les morts qu'il foule,
Courbe son front pensif sur qui l'empire croule!

[III, 2, vv. 1125-1129]
Se sua Maestà, in carrozza, passa per la campagna
c'è sempre, ahimé, qualcosa che lo insulta.
E lui se ne sta solo, a testa china,
chiuso nell'Escurial
con i suoi morti, fra lutto e terrore
mentre l'impero crolla sul suo triste pallore!

[III, 2, p. 77]

Cependant, la réorganisation du discours exige souvent l'élimination de certains petits rappels, d'un vers ou d'un mot ou même la substitution parfois difficile d'un terme. Dans le reproche sarcastique de Don Salluste au fervent zèle de Ruy-Blas, soucieux de servir l'intérêt public en exilant l'un des grands du règne, nous pouvons remarquer l'élimination de deux vers : « Ouvrez les yeux pour vous, fermez-les pour les autres. Chacun pour soi » (III, 5, vv. 1334-1335), témoignage de l'égoïste vision politique des nobles Espagnols[14]. Dans

[14] Hugo développe le drame selon une procédure antithétique, en opposant entre eux les personnages (parfois même les objets chargés d'un signifié symbolique) dans un duel où chaque adversaire représente l'exact contraire de l'autre. Les antithèses ressortent davantage avec l'alexandrin et la rime récurrente. Cependant, dans la traduction théâtrale, surtout au niveau linguistique, on perd un peu de la charge des oppositions continues (bien-mal, lumière-ombre, Ruy Blas - don Salluste), justement à cause de l'emploi d'une métrique plus libre.

BDD-A25265 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:57:34 UTC)

d'autres parties du discours, nous assistons au remplacement de termes connotatifs incompréhensibles au lecteur / spectateur italien moderne : par exemple le métaphorique Jeannetons (I, 2, v. 116) qui indique les filles de la rue, est remplacé par le terme moins romantique de “putains”, mais certainement plus compréhensible et simple. Ailleurs c’est la langue italienne qui va recourir à une connotation symbolique et "l'homme de trahison", Don Salluste, devient un Judas prêt à attaquer sa victime. Les compétences lyriques du traducteur se retrouvent dans les airs, dans les excès poétiques, presque tous concentrés autour de la figure mélancolique de la reine. Le talent de Raboni s’exprime pleinement dans la spontanéité de la chanson des blanchisseuses :

A quoi bon entendre	Non serve andar per boschi
Les oiseaux des bois ?	e ascoltare gli uccelli.
L’oiseau le plus tendre	nella tua voce è quello
Chante dans ta voix.	con il canto più bello.
Que Dieu montre ou voile	Dio mostri oppure veli
Les astres des cieux !	gli astri che son nei cieli,
La plus pure étoile	dentro i tuoi occhi brilla
Brille dans tes yeux.	La più limpida stella.
Qu’avril renouvelle	Che ci importa se aprile
Le jardin en fleur !	fa fiorire il giardino ?
La fleur la plus belle	È più tenero il fiore
Fleurit dans ton cœur	che spunta dal tuo cuore.
Cet oiseau de flamme,	Questa canzone ardente,
Cet astre du jour,	questa stella lucente,
Cette fleur de l’âme,	questa rosa del cuore
S’appellent l’amour .	ha un solo nome : Amore.
[II, 1, vv.719-733]	[II, 1, p. 51]

Et le regret sincère de la reine pour la liberté perdue face aux beautés de la nature, reléguées dans la sphère de l’inaccessible à cause de l’étiquette rigide, acquiert une plus grande et profonde intensité grâce à l'élimination de la rime plate :

Le beau soleil couchant qui remplit les vallons
La poudre d’or du soir qui monte sur la route
Les lointaines chansons que toute oreille écoute,
N’existent plus pour moi ! j’ai dit au monde adieu.
Je ne puis même voir la nature de Dieu !
Je ne puis même voir la liberté des autres !

[II, 1, vv. 744-749]

BDD-A25265 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:57:34 UTC)

Il bel tramonto che inonda le valli,
le canzoni che toccano ogni cuore,
per me no, non esistono ! Al mondo io ho detto addio,
a me neanche il creato del buon Dio,
neanche la libertà delle altre creature
È concesso vedere !

[II, 1, p. 51]

Le problème métrique, est, au fond, l'unique entrave théorique-formelle que le traducteur a dû résoudre.

En effet, la question fondamentale ne concernait pas seulement la traduction en elle-même, mais aussi la façon de rendre perceptible et crédible, dans la langue italienne, l'extraordinaire amalgame sonore des vers de Hugo. Après avoir écarté la possibilité d'une métrique 'libre' et, dans l'ordre, l'emploi exclusif du septénaire et de l'endécasyllabe[15], Raboni opte pour une « succession ininterrompue de séquences d'endécasyllabes, de septénaires et de double septénaires rendues plus « fatales » par l'emploi de la rime »[16].

Le résultat est une version agréable à l'écoute et à la lecture, qui repropose dans la "simplicité" plus grande de la langue italienne, la poésie « transposée » du génie romantique. Raboni a su personnaliser son travail, en s'éloignant d'une traduction fidèle, mais plate, dépourvue des qualités poétiques engendrées en fait par une relative liberté de mouvement.

La version du texte hugolien a été généralement appréciée par la presse: selon Ugo Ronfani par exemple, le critique et poète Raboni « ha fornito una traduzione insieme libera e fedele, versificata con una scorrevolezza che ha consentito agli attori di riprendere rituali e vocalità »[17] (Ronfani : 1996) et pour Magda Poli, « Raboni ha vinto a pieno, offrendo una traduzione splendida per dicibilità, preziosa per scelte lessicali che caratterizzano i personaggi nelle varie situazioni, elegante per impasto timbrico »[18] (M. Poli : 1996). Même les articles hypercritiques et défavorables à la mise en scène de Ronconi expriment leur satisfaction pour « la fedele ma non acritica versione di Giovanni Raboni »[19]

---

15 Pour Raboni, le septénaire, dans son apparente proximité à l'alexandrin « pour sa nature double et son manque de plasticité, en est en vérité absolument éloigné» (Raboni, 1996 : X). Pour cette raison, il refuse l'emploi du seul endécasyllabe parce qu'il l'aurait forcé à l'essentiel et à une rigueur inconciliables avec la surabondance du détail hugolien.

16 *Ibid.*

17 « Raboni a offert une splendide traduction, précieuse pour les choix lexicaux qui caractérisent les personnages dans les différentes situations et pour l'amalgame élégant des sons » (notre traduction)

18 « a fourni une traduction à la fois libre et fidèle, versifiée avec une fluidité qui a permis aux acteurs de reprendre des rituels vocaux ». (notre traduction)

19 « la version fidèle mais pas dépourvue de sens critique de Giovanni Raboni » (notre traduction)

BDD-A25265 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:57:34 UTC)

(Bertani : 1996) qui rend donc un juste hommage à l'œuvre hugolienne en l'insérant une fois pour toutes à l'intérieur de la tradition théâtrale italienne.

L'histoire d'amour du valet de la reine d'Espagne acquiert une force nouvelle dans la traduction en vers libres plus proches du style et du goût du public italien moderne que ne l'est l'alexandrin en France**.** Mais à part une certaine diversité de style, le drame reste essentiellement fidèle à l'original. Les plus grands changements proviennent plutôt de la représentation en soi, de l'intervention de la lecture personnelle du metteur en scène. L'approche primitive de Ronconi au texte romantique a été dictée par sa curiosité pour l'étude d'une œuvre extrêmement classique dans le sens de théâtralité pure**.** Selon lui, le potentiel absolu de théâtralisation de la convention dramatique du dix-neuvième siècle est malheureusement ignoré aussi par un public plus instruit et éclairé. Il insiste sur le fait que le théâtre de Hugo est un « teatro di pura convenzione […] una convenzionalità consapevole, capace di 'raccontare' qualche cosa, assegnando al termine convenzione non un'accezione peggiorativa, poiché con l'uso tutto in teatro tende a diventare convenzione, l'importante è che l'uso non finisca col distruggere la teatralità »[20]. Le travail est donc affronté dans le respect des règles, mais aussi avec la nécessaire ironie vis à vis d'un théâtre à grand spectacle.

Par économie de temps (la représentation dure trois heures et demie avec un seul intervalle) et pour affronter les problèmes liés à la réceptivité du message, la mise en scène a veillé à éliminer quelques segments du texte, souvent des répliques entières ou quelques fragments de dialogue. Toutes les références à caractère folklorique ont été rayées ainsi que les signes marqués de la couleur locale et les détails historiques. Dans le texte récité, il manque donc les références aux aventures galantes de père César (I, 2), les redondantes indications des objets scéniques, mais aussi la description élaborée de la garde de l'épée que don Salluste délivre à Ruy Blas (I, 5). Tous les noms se référant aux familles nobles ou à la topographie espagnole du XVIIe siècle ont été balayés, qui faisaient la joie de la vraisemblance romantique. Le texte de Hugo est ainsi adapté au contexte dans lequel se déroule la représentation, les connotations et les références caractéristiques sont maintenant superflues et non indispensables à la compréhension d'un public qui aurait du mal, par exemple, à faire le lien entre les situations et les personnages de la comédie.

Ronconi, qui a courageusement affronté un travail difficile, a dû apporter les modifications nécessaires pour que ce drame ne résulte pas étranger au milieu dans lequel il a été représenté.

---

[20] « théâtre de pure convention, […] un conventionnalisme coupable, capable de raconter quelque chose, en assignant au terme "convention" non pas une connotation péjorative parce qu'avec l'usage tout au théâtre tend à devenir convention, l'important est que l'utilisation ne détruit pas la théâtralité » (notre traduction) Interview de Claudio Longhi à Luca Ronconi, rapportée dans le programme de salle du *Ruy Blas* au Teatro Stabile de Turin.

BDD-A25265 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:57:34 UTC)

Par son action, le réalisateur confirme les théories sur l'autonomie du texte pour le spectacle par rapport au texte écrit et même si sa traduction pour la scène « trahit » le mot écrit, Ronconi doit de toute manière personnaliser son travail.

Le concept de fidélité doit être dépassé au nom d'une lecture le plus possible compréhensible au spectateur présent en salle, instance primaire de la spécificité théâtrale. Une plate fidélité à la lettre du texte risquerait de constituer une infidélité profonde à la lecture orientée que le réalisateur devra faire pour le public auquel se tournent ses actes. Le réalisateur atteint ainsi un procès de 'simplification' du texte - en éliminant les métaphores hyperboliques et les dialogues fragmentés et répétés qui allongent l'action - en confirmant ultérieurement le problème de la représentabilité du texte hugolien dans son intégrité originale.

Comme on le sait, le texte pour le spectacle est, par définition, un amas de signes dans lesquels s'insèrent aussi bien les objets scéniques que tout le milieu théâtral. Il importe donc de considérer l'espace total de la représentation comme point d'union entre des éléments infra-scéniques (scénographiques) et extra-scéniques (architecture du théâtre). Jamais, comme dans ce cas, les deux espaces semblent s'interpénétrer autant: l'installation scénographique projetée pour *Ruy Blas* reprend et reflète, sous forme différente, les scènes que Carmelo Giammelo avaient réalisées pour *Misura per Misura* de Shakespeare, mise en scène au Teatro Carignano en 1992, lorsque Ronconi travaillait encore au Teatro Stabile de Turin.

À part quelques doutes sur la diction – la césure du vers semble souvent soulignée hors temps (en interrompant la fluidité du discours surtout dans les monologues) –, tout résulte amalgamé par la maestria d'un réalisateur qui a su exploiter les tons de la production hugolienne, du tragique au grotesque. Ronconi a mis en scène le romantisme « onirique » au point que pour lui le titre pourrait être remplacé par les *Rêveurs* puisque « la reine rêve l'amour, Ruy Blas rêve l'affranchissement d'une condition servile qui l'humilie, Don César rêve la liberté, Don Salluste rêve la vengeance et Don Guritano rêve sa jeunesse ; mais chacun de ces personnages finira par obtenir exactement le contraire de ce qu'il a rêvé »[21]. Le réalisateur, avec la construction d'un monde dominé par les rêves, a réussi à valoriser les nouveautés dramaturgiques du drame dépassé du dix-neuvième siècle en jouant vraiment avec sa conventionalité, en embrassant des discours redondants du texte à l'art dramatique « engagé », avec des interprètes qui sont le dernier feu des grands protagonistes. Le double travail sur le texte et sur la représentation a rayé les doutes de la critique militante sur l'œuvre mélodramatique de Hugo et la ferveur de l'histoire et des personnages a été récompensée par l'accueil chaleureux du public en salle mais aussi par la chorale approbation de la presse.

[21] Interview de Claudio Longhi à Luca Ronconi rapportée dans le programme de salle du *Ruy Blas* au Teatro Stabile de Turin.

BDD-A25265 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:57:34 UTC)

Bibliographie :

Bassnett, Susan, ([1980]1993) : *La traduzione. Teorie e pratica*, a cura di Daniela Portolano, traduzione di G. Bandini, Milano, Bompiani.

Bassnett Susan, (1991) « Translating for the theatre. The case against performability », TTR. Traduction, terminologie, redacton, voll.4. nº 1, pp. 99-111

Bertani, Odoardo (1996) : « Ruy Blas, tinte forte e pensiero debole », *L'Avvenire*, 21 aprile.

D'Amico, Masolino (1996) : « Ronconi tra follia e splendore », in *La Stampa*, 21 aprile 1996.

De Marinis, Marco (1982) : *Semiotica del teatro : l'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani.

Déprats, Jean-Michel (1990) : *Traduire le théâtre, Actes des 6e Assises de la traduction littéraire en Arles*, Actes Sud, Arles, 1990.

Déprats, Jean-Michel (1996) : *Antoine Vitez, le devoir de traduire*, études réunies et présentées par Jean-Michel Déprats, Montpellier, Éditions Climats & Maison Antoine Vitez.

Eco, Umberto (2003) : *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani.

Elam, Keir (1988) : *Semiotica del teatro.* traduzione di Fernando Cioni, Bologna, il Mulino.

Hugo, Victor ([1838]1971) : *Ruy Blas*, Paris, Larousse.

Hugo, Victor (1996) : *Ruy Blas*, traduction de Giovanni Raboni, Torino, Einaudi.

Larthomas, Pierre (1980) : *Le langage dramatique*, Paris, Presses Universitaires de France.

Métais-Chastanier B. et Carré A. (2012) «Où commence la dramaturgie ?», *Agôn* [en ligne], *Dramaturgie des arts de la scène, Traduction et dramaturgie,* in http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2318.

Mounin, Georges (1963) : *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard.

Mounin, Georges (1965) : *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi.

Pavis, Patrice (1990) : *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, Librairie José Corti.

Pavis, Patrice (2000) : *Vers une théorie de la pratique théâtrale*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.

Poli, Magda (1996) : « Ruy Blas, sogni impossibili negli intrighi », *Il Corriere della Sera*, 21 aprile.

Recoing, Eloi (2010) : « Poétique de la traduction théâtrale », *Traduire*, nº 222, pp. 103-124

Regattin Fabio, (2004) : « Théâtre et traduction: un aperçu du débat théorique», *L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales*, nº 36, pp. 156-171.

Ronfani, Ugo (1996) : « L'Ultima sfida di Ronconi al bel sogno di Victor Hugo », *Il Giorno*, 21 aprile.

Tomarchio, Margaret (1990) : « Le théâtre en traduction : quelques réflexions sur le rôle du traducteur », *Palimpsestes*, nº 3, pp. 79-104.

Ubersfeld, Anne ([1977]1996) : *Lire le théâtre* Paris, Belin.

BDD-A25265 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:57:34 UTC)