DE LA RÉÉCRITURE À LA TRADUCTION : PARABOLE DE JOSÉ PLIYA. STRATÉGIES DIALOGIQUES ET MONOLOGIQUES

Rossana CURRERI
Université de Catane, Italie

Abstract : Published in 2003 (Collection des quatre vents), *Parabole* by José Pliya is one of the many rewritings of the Gospel parable of the prodigal son. The aim of our paper will then be a triple translation, better yet, a fourfold translation because we are dealing with an oral text by Jesus Christ or by St. Luke, transcribed in the Gospels, rewritten in French by a playwright from Benin, a version which we translated into Italian in January 2006 in Catania. As translators, we were confronted with the underground presence of what Antoine Berman calls « une troisième langue reine » which accompanies the source-language, the target-langauge and even the biblical language. Beyond languages and cultures, the sacred word has in fact unchanging features the translator must be faithful to. Namely, the language of the parable is characterised by the intrusion of the extraordinary in the ordinary, as Paul Ricoeur noticed : taking shape in the frequent use of the paradox and the hyperbole, the intensification of the religious discourse reaches in Pliya's play a genuine touch of linguistic violence justified by the assertion of a free will of a man inspired by a sacred subject. This subversive side of a religious subject rewritten for a secular France presents lots of difficulties for the Catholic Italy.

Key-words: rewriting, parable, religious discourse, Gospel.

L'objet de notre communication est une triple traduction, ou mieux, une quadruple traduction : un texte oral de Jésus Christ ou de Saint Luc[1], qui a été d'abord transcrit dans les Évangiles, est réécrit en français en 2003 par un dramaturge béninois-antillais, José Pliya[2],

[1] L'attribution à Saint Luc restant encore douteuse, l'opinion la plus répandue est d'attribuer la paternité de cette parabole à Jésus-Christ.

[2] José Pliya, *Parabole*, Paris, L'avant-scène, Collection "Les Quatre Vents", 2003.

BDD-A5067 © 2008 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:55:50 UTC)

et enfin traduit par nous-même en italien[3] pour une mise en espace qui a eu lieu en 2006[4]. Cette représentation est insérée dans le projet « Traduire pour la scène », coordonné par Cettina Rizzo de la Faculté de Lettres de Catane, dont le but est une réflexion sur les pratiques de traduction au théâtre.

Auparavant permettez-moi une remarque : à la différence de toute autre traduction écrite, la traduction théâtrale n'est pas une 'traduction produit', un texte écrit qui « se dépersonnalise et s'affranchit des contingences de sa genèse »[5], mais plutôt une 'traduction-action', « un phénomène vivant, organique, fonctionnel »[6]. Le destinataire de la traduction est en fait présent : c'est à lui que les acteurs s'adressent. Il n'y a sous ce rapport aucune différence entre l'acte de traduction théâtrale et l'acte de langage car la consommation sur place ferme le circuit qui va de l'émetteur – ou mieux des émetteurs – aux récepteurs. En plus, la représentation intègre à cette 'traduction-action' les éléments extralinguistiques propres à l'acte de langage, les signaux gestuels, ceux du regard et des attitudes du corps. C'est pour cette raison que la question de la traduction théâtrale doit être abordée en termes linguistiques.

L'histoire de l'enfant prodigue est fort bien connue et son interprétation la plus répandue est morale : les exégètes tendent à retracer sur l'itinéraire du cadet le chemin du pécheur pénitent évaluant fort négativement l'éloignement de la maison paternelle et positivement et mystiquement le retour[7]. La fonction dialogique-

---

[3] *Parabola* par José Pliya, traduction et notes par Rossana Curreri, ds *José Pliya. Teatro (1990-2004), testi, traduzioni con inediti*, sous la dir. de Cettina Rizzo, Florence, Leo S. Olschki Editore, 2007, p. 261-289.

[4] *Parabola* par José Pliya, mise en scène par Salvo Gennuso, Catania, Auditorium de l'ex- Couvent des Benedictins, 23 janvier 2006.

[5] Richard Thieberger, *Le langage de la traduction*, « Langages », vol. 7, n° 28, 1972, p. 75.

[6] *Ibidem*.

[7] Cf. l'interprétation de la parabole par Fusco dans Vittorio Fusco, *Narrazione e dialogo in Lc 15, 11-32*, in *Interpretazione e invenzione. La parabola del Figliol Prodigo tra interpretazioni scientifiche e invenzioni*

BDD-A5067 © 2008 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:55:50 UTC)

argumentative de cette parabole, qui est la troisième partie d'un triptyque, est soulignée par la forme interrogative qui ouvre les deux premières et qui informe aussi le récit dont il est question : « quel homme entre vous… ? », ou bien « quelle femme… ? » ; l'argumentation dialogique de cette histoire émerge aussi par le tête-à-tête entre le père et l'aîné[8] qui reflète le dialogue du récit enchâssant entre le paraboliste et ses interlocuteurs.

Tout en étant un seul passage narratif, l'histoire de l'enfant prodigue doit être considérée comme une parabole à deux sommets car elle présente deux séquences à évaluer, si on le désire, séparément : le retour du cadet témoignant de la miséricorde divine et la protestation de l'aîné révélant le manque de fondement des critiques au Père. Le récit évangélique s'achève par un dialogue entre l'aîné et le père, où le fils expose une logique comptable des relations humaines[9], opposant son obéissance et la désobéissance de son frère aux réactions paternelles qui en découlent :

RELATIONS	TEMPS	ACTIONS	REACTIONS
L'ainé et le père	il y a tant d'années / jamais	je te sers, sans avoir jamais transgressé tes ordres	jamais tu ne m'as donné un chevreau pour que je me réjouisse avec mes amis.
Le cadet et le père	quand (= au moment même où)	ton fils est arrivé, celui qui a mangé ton bien avec des prostituées	c'est pour lui que tu as tué le veau gras !

artistiche, Actes de l'huitième Colloque sur l'Interpretation, Macerata, 17-19 Mars 1986, sous la dir. de Giuseppe Galli, Genova, Marietti, 1987, p. 19.

[8] Cf. *Évangile selon Saint Luc*, XV, 25-33.

[9] Cf. *ibidem*, 29-30.

BDD-A5067 © 2008 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:55:50 UTC)

Le parallélisme de l'adverbe de négation 'jamais', ainsi que des pronoms de deuxième personne désignant l'interlocuteur (« je te sers », « ton fils […] a mangé ton bien »), et l'antithèse entre la première et la troisième personne (« jamais tu ne m'as donné pour que je me réjouisse », « c'est pour lui que tu as tué le veau gras ») se chargent d'ironie amère et agressive ; d'autant plus que le présent de l'indicatif pour dire l'attitude de l'aîné énonce une action durable qui continue jusqu'au moment de l'énonciation ; en outre, les adjoints avec qui les deux frères passent leurs moments de loisirs sont connotés de façon opposée : d'un coté les prostituées qui aident le cadet à dilapider le patrimoine du père, de l'autre coté l'innocente compagnie des amis de l'aîné[10]. Enfin le choix du verbe 'manger' pour indiquer le gaspillage des biens paternels soulignerait l'absurdité de réagir par un banquet à ce retour.

La parabole de Saint Luc se termine par ce dialogue sans dévoiler quelle sera l'attitude de l'aîné envers son frère : tout en n'étant pas ambiguë dans son enseignement moral car les brèves et simples raisons du père sont plus efficaces que les récriminations du fils, elle ouvre le champ aux réécritures et aux créations artistiques. Elle est surtout faite pour être adaptée au théâtre comme le constate Dan Otto Via, pour qui cette intrigue se structurant en trois mouvements – action tragique, chute, scène de reconnaissance – se révèle « une comédie qui implique et dépasse la tragédie »[11].

---

[10] Dans la pièce de José Pliya, cette innocence s'efface car l'aîné aimait flâner dans la belle Sodome avant que le père ne la détruise.

[11] Cf. Dan Otto Via, *The Parables. Their Literary and Existential Dimensions*, Philadelphia, 1967, p. 167, cité par Paul Ricœur, *Dire Dio. Per un'ermeneutica del linguaggio religioso*, Brescia, Queriniana, 1993, p. 92.

BDD-A5067 © 2008 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:55:50 UTC)

Parmi ses adaptations théâtrales il est *Parabole*[12] de José Pliya, une tragédie moderne qui s'interroge sur la place de l'homme dans l'univers, sur le rang qu'il accorde au frère, sur le rôle qu'il donne à Dieu et sur la liberté que Dieu lui concède. C'est une pièce qui brouille toute chronologie biblique commençant par le retour de l'enfant prodigue et s'achevant par le meurtre de Caïn, et où le besoin d'amour se transforme en pulsion de mort.

Puisque le récit parabolique est régi par un critère d'économicité qui interdit tout détail superflu, la traduction d'une parabole au théâtre doit forcément prendre la forme d'une adaptation, autrement dit d'une création, et la fidélité que l'adaptateur peut viser adhère à l'esprit du récit, plutôt qu'à la forme. Pliya traduit ainsi la parabole donnant la parole aux personnages pour leur permettre de raconter l'histoire de leur point de vue. Enrichissant la polyphonie de cette pièce, une quatrième voix – une voix-off qui récite des versets bibliques ouvrant chaque tableau – s'ajoute pour fournir au public de précieuses clés d'interprétation.

Les trois scènes de la parabole de Saint Luc deviennent dans la pièce six tableaux, présentant une série de faux-dialogues, voire de monologues, qui expliquent le rapport triangulaire entre un père et ses deux enfants, faisant sans doute allusion aux relations des trois parties de la Trinité.

La pièce s'ouvre en *media res* : l'aîné vient de rentrer et la fête pour son retour n'a pas encore commencé. Pourtant Pliya ne montre pas aux spectateurs la scène émouvante entre le père et l'enfant perdu que tout le monde attend, mais il entame par les craintes paternelles

[12] Pour sa simplicité et son flou, le titre oriente les attentes des spectateurs : « Roman, film, pièce de théâtre, qualifier une œuvre littéraire de 'parabole' revient à recouvrir cette œuvre d'un léger nimbe de philosophie. Voici donc une pièce – ou un film, un roman – qui pense, mais où la pensée – contrairement au théâtre à 'thèse' – ne se paye d'aucune lourdeur » (Jean-Pierre Sarrazac, *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, Bellefort, Circé, 2002, p. 11)

BDD-A5067 © 2008 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:55:50 UTC)

pour la réaction de l'aîné à cette nouveauté, ce qui est absent de la version évangélique.

Notre réflexion sur l'adaptation de José Pliya se concentrera sur l'incipit qui correspond à une partie de la deuxième scène et une partie de la troisième scène de la parabole évangélique. Alors que la lecture du texte-source pourrait être la suivante :

SITUATIONS	CONNOTATIONS	EFFETS VISES
Son fils aîné était aux champs	dur labeur	Opposition, contraste
De la musique et des danses	légèreté, réjouissances	supposant la synthèse finale

Pliya met rapidement en place une forte tension dramatique, proposant deux monologues consécutifs des personnages qui sont restés à la maison : « LE PERE : Il est vivant ! Je lui dirai : j'ai une surprise pour toi, il est vivant ! C'est une grande nouvelle, un miracle ! Ferme les yeux, donne ta main, laisse-toi mener par le tambourin, la harpe, la cithare. C'est jour de fête. […] C'est vrai. Elle est loin la fête des pains sans levain, loin la fête des semailles mais ne t'étonne pas, c'est jour de joie. Il demandera pourquoi ce faste, ces oriflammes, ces gerbes de couleurs du pont-levis aux échauguettes, pourquoi ces milles pétales tout au long de l'allée, cette effervescence, ces parures sans précédent. Je lui dirai : entre, ne pose pas tant de questions, entre mon fils, prends place à mon côté, mon côté gauche, ouvre les yeux, réjouis-toi, regarde à ma droite, il est vivant ! L'AINE : Regardez. Regardez la longue tranchée ouverte que nous venons de creuser dans la terre et tout autour, la multitude d'autres tranchées que nous traçons depuis l'aurore. Bientôt, nous empruntant le pas, passeront les semeurs qui laisseront aux creux des sillons retournés, les germes et les graines ; bientôt, le soleil et la pluie s'attarderont, obliques, sur ces semences en devenir. Nous voilà bien loin de toute habitation. […] J'aime à contempler ce paysage, paisible en apparence, mais qui fourmille de vie du soir jusqu'au matin : binage, cueillette, récolte, vannage, ensemencement,

BDD-A5067 © 2008 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:55:50 UTC)

irrigation, repiquage… Goûtez avec moi la douce satisfaction du travail s'accomplissant, de la richesse en marche, de la fortune en construction[13] ». Dans la version de 2003, bien que le champ sémantique de la fête soit amplifié par une série d'anaphores associatives (faste, oriflammes, parures, etc.) et de métonymies (le tambourin, la harpe, la cithare), il ne s'oppose plus à l'aîné : le père cherche plutôt une conciliation par des actes injonctifs d'invitation au banquet. Il y a même, à la fin de la réplique, une référence implicite à la synthèse de la Trinité par le choix d'un ton franchement liturgique[14]. Cependant, le destinataire des impératifs à fonction phatique de l'aîné n'est pas le père : il s'adresse aux spectateurs pour les concerner quant à la beauté du travail qui n'apparaît plus dur comme dans la parabole de Saint Luc, mais plutôt captivant dans sa sensualité, voire son érotisme. Autant le ton liturgique est prolongé par ce discours, autant une autre interprétation s'ouvre au fil des lectures et relectures du texte : on peut retracer un réseau isotopique, formé par 'tranchées' (contractions douloureuses de l'utérus après l'accouchement faisant évacuer les lochies), 'germes' (gamètes, embryons), 'tiges' (personnes dont sont issues les branches d'une famille), qui permet de saisir le sens figuré du discours, celui d'une copulation produisant un fruit.

La transposition de Pliya humanise la parole de Dieu, introduisant le vice où il n'y a que la vertu, le doute où il n'y a que la certitude. Ainsi l'affirmation implicite du début de l'apologue évangélique « Dieu respecte la liberté de l'homme » se traduit-elle en

[13] José Pliya, *Parabole*, op. cit., p. 11-12.

[14] L'un des premiers metteurs en scène de *Parabole*, Noël Jovignot ressent le ton liturgique de la pièce : « José a entremêlé les langages, les niveaux de langue, pour que la pièce évoque l'univers biblique. C'est un univers moyen-oriental, le vocabulaire, les références, les rois légendaires, les noms des personnages, sont savamment dosés pour laisser penser que l'on est dans un récit biblique. On a des paraboles à l'intérieur de la parabole » (*Entretien avec Noël Jovignot à propos de sa mise en scène de Parabole*, propos recueillis par Sylvie Chalaye, Avignon, « Africulture. Cultures africaines », juillet 2003).

BDD-A5067 © 2008 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:55:50 UTC)

une question problématique : « Sommes-nous obligés de suivre ce plan d'amour ? »[15], que le cadet pose à l'aîné après avoir découvert que le père avait tout prévu de ses péripéties et même provoqué son retour. Dans le cinquième tableau, où à un dialogue entre les deux frères se succède pour deux fois un faux-dialogue où l'un parle et l'autre ponctue le discours de silences[16], le jeu de pouvoir se matérialise dans les prises de parole : d'abord le cadet tente l'autre l'invitant à partir, ensuite l'aîné révèle à son frère que la liberté dont il croyait avoir joui n'existe pas car sa vie était un « jeu grandeur nature sur l'échiquier du vaste monde [où] tu étais le pion et lui, le maître-joueur »[17]. Pourtant dans cet univers théâtral le Père n'est ni omnipuissant, ni omniscient, car il doit y avoir « un moyen de vivre autrement. Sodome en est la preuve. Il l'avait détruite pour te garder à ses côtés. Pourtant Sodome est à nouveau sur pied et tes amis y sont heureux. Enfin, je crois »[18].

Ces révélations préludent au meurtre – probable – du cadet qui est annoncé par une autre instance monologique, la voix-off qui lit le verset de la Genèse : « - Où est ton frère ? - Je ne sais. Suis-je le gardien de mon frère ? »[19]. Dans un tableau composé par un monologue brisé par un autre monologue de l'aîné où chacun parle des autres à la troisième personne s'adressant à un hypothétique interlocuteur-juge, le père, évoqué par l'interrogation péremptoire qui ouvre le dernier tableau, démontre de n'avoir aucun pouvoir sur les existences de ses enfants car il désire, après les avoir « réunis comme une sainte famille »[20], leur donner la partie restante de leur héritage pour qu'ils partent et se réalisent ailleurs. L'aîné le rassure après la disparition du cadet lui promettant de ne jamais partir : « L'AINE : Il

[15] José Pliya, *Parabole*, op. cit., p. 46.
[16] Le silence, le non-dit, se charge dans cette pièce de suggestions révélatrices des relations mutuelles des trois personnages.
[17] José Pliya, *Parabole*, op. cit., p. 43.
[18] *Ibidem*, p. 46.
[19] Genèse, IV, 9.
[20] José Pliya, *Parabole*, cit., p. 49.

BDD-A5067 © 2008 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:55:50 UTC)

ne me croira pas. Il me dira : "Tu mens, Rhabille-toi. Pourquoi cette nudité ? Pourquoi cette arme ensanglantée ? Où est-ton frère ?". Je lui dirai : Je ne sais pas où est mon frère. Nous étions nus, allongés, alanguis comme deux frères et nous prenions un bain dans le vieux pressoir. Ceci n'est pas une arme, c'est une serpette pour couper le raisin que nous avons coupé pour remplir le vieux bassin. Je ne sais pas où est mon frère. Nous étions enlacés dans le rouge du raisin et moi je lui parlais à l'oreille. Je lui parlai du vin nouveau qu'il faudra mettre dans une outre neuve et du cycle des saisons qui changent l'humeur des vignes ; je lui parlais de ce remède inédit que le vigneron a trouvé pour convertir ses ennemis et pour changer leur cœur de haine en cœur de chair ; ce remède qui va tout embraser, comme un feu qui dévore. Je me suis assoupi. Il avait disparu. Il est reparti. Enfin, je crois, je ne sais pas où est mon frère »[21]. Ce monologue, expansion de l'énoncé négatif cité en épigraphe « Je ne sais », autant amplifie le ton liturgique du discours par le réseau isotopique du vin suggérant la mort et résurrection de Jésus-Christ, autant ancre davantage la pièce dans une dimension humaine par la métaphore du « feu qui dévore » dans sa doble acception de passion et de haine.

Or, la déviance par rapport aux normes et aux conventions génériques assimilées par le public à propos de la parabole demande de la part du spectateur italien un grand effort d'accommodation car, en dépit de la sacralité des thèmes traités, de la représentation de la Sainte Famille à celle de la Trinité, da la chute de l'homme dans le péché à la clémence divine, la dominante qui assure l'unité de cette pièce est une charge subversive qui va de l'audace de certaines métaphores sexuelles à l'intention déclarée de supprimer le père[22].

---

[21] *Ibidem,* p. 52.

[22] « LE CADET : Lui qui connaît nos crimes, il sait qu'il y a un moyen de l'empêcher de nous aimer. Un moyen radical et banal à la fois. Pour commencer à être libre. L'AINE : Enfin commencera la savante alchimie de la résurrection. Pour les vins primeurs, le processus est court. Résurrection factice. Pour les vins de garde, le processus est long, très long, interminable

BDD-A5067 © 2008 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:55:50 UTC)

Alors que le langage de la parabole est caractérisé de par sa nature, comme l'observe Paul Ricœur, par l'intrusion de l'extraordinaire dans l'ordinaire[23], l'intensification du discours religieux atteint dans la pièce de Pliya une véritable violence linguistique qui, tout en se justifiant comme l'affirmation du libre arbitre d'un homme s'inspirant à un sujet sacré, présente bien des difficultés de traduction pour la catholique Italie. Il est surtout délicat de manier la charge subversive d'un sujet religieux réécrit pour la laïque France quand elle fait référence au domaine sexuel, sujet tabou pour les milieux religieux italiens.

Dans notre travail de traduction nous nous sommes confrontée avec la présence souterraine, comme le remarque Antoine Berman, d'« une troisième langue reine »[24] qui côtoie la langue-source et la langue-cible, voire le langage biblique[25], nous avons hésité entre la fidélité aux sources culturelles du texte se manifestant dans son ton

même. LE CADET : Je vais m'en occuper. Je connais toutes les façon de faire saigner un porc. Je vais m'en occuper.» (José Pliya, *Parabole*, cit., p. 47).

[23] Cf. Paul Ricœur, *Dire Dio*. *Per un'ermeneutica del linguaggio religioso*, op. cit

[24] En guise de commentaire de la traduction par Chateaubriand du *Paradise Lost* de Milton, Antoine Berman constate que les dimensions de l'acte de traduire sont plus complexes que ce que l'on pense : il affirme que « celui-ci n'opère pas seulement entre deux langues, qu'il y a toujours en lui (selon des modes divers) une troisième langue, sans laquelle il ne pourrait avoir lieu » (Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, p. 112-113). Pour Chateubriand cette langue était le latin, pour nous cette « langue traduisante reine » est le langage biblique.

[25] Puisqu'au-delà des langues et des cultures, le verbe sacré présente des traits immuables, la traduction religieuse a toujours été caractérisée par la fidélité au texte source, intouchable Verbe de Dieu ; pourtant il est aussi vrai que « Le sacré – et la traduction littéraire, dans le monde occidental, commence dans le sacré – impliquant une conception du langage comme nomination et parole divine, a engendré le calque comme limite du traduire » (Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999, p. 35).

BDD-A5067 © 2008 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:55:50 UTC)

liturgique et le loyalisme envers l'effet de perturbation des renvois érotiques. Vu que les difficultés de traduction découlaient de la polysémie du discours des personnages, nous nous sommes adressée à l'auteur par ces propos : « […] En tant que traducteur dans un autre code, je suis obligée parfois d'opérer des choix qui limitent les degrés de lecture de l'intrigue car le mot italien a un champ sémantique moins vaste que le mot français que vous avez choisi. Dans ce cas, quel message est-il mieux de privilégier : le philosophique (le libre arbitre), l'humain (la faute, la sensualité, l'érotisme, l'inceste), le religieux (la représentation de la famille sacrée), le biblique (de la chute de l'homme à la résurrection de Jésus et au pardon de Dieu) ? »[26]. Voilà les mots par lesquels il nous a répondu : « Je suis très sensible à la lecture que vous faites de mon texte *Parabole*. La polysémie fait la richesse de ce texte. S'il faut choisir à tout prix je vous conseillerais l'humain (faute, sensualité, érotisme...) »[27]. Tout en nous ayant indiqué le chemin à suivre pour rester fidèle à l'esprit de sa pièce, José Pliya a brouillé encore une fois les pistes d'interprétation par les points de suspension : aux silences des personnages fait écho le non-dit de l'auteur, laissant de nouveau planer le doute sur les relations mutuelles des trois personnages.

C'est ainsi que nous nous sommes engagée dans une tentative de restitution le plus possible fidèle des divers sens de chaque signe, décidant de ne rien épargner au spectateur italien. Nous n'évoquerons qu'un exemple tiré du monologue de l'aîné lors de sa première entrée sur scène. La réflexion autour de la traduction du mot 'tranchées', dont il a été déjà question, nous a permis de trouver une solution que nous avons souvent adoptée : « Regardez la longue tranchée ouverte que nous venons de creuser dans la terre et tout autour, la multitude d'autres tranchées que nous traçons depuis l'aurore »[28] devient en italien « Osservate il lungo solco aperto che abbiamo appena scavato nel terreno e, intorno, il gran numero di altre cicatrici che abbiamo

[26] Courrier électronique de Rossana Curreri à José Pliya, 1 décembre 2005.
[27] Courrier électronique de José Pliya à Rossana Curreri, 5 décembre 2005.
[28] José Pliya, *Parabole*, cit., p. 12.

BDD-A5067 © 2008 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:55:50 UTC)

tracciato dall'alba »[29]. Les deux occurrences ont donc été traduites par deux mots qui renvoient au deux sens du terme : outre à éviter une répétition, 'solco' représente l'excavation du sol, alors que 'cicatrice' fait métonymiquement allusion à la douleur de l'accouchement. L'image de l'utérus est aussi évoquée plus loin par une équivalence décalée[30] par la visualisation du 'ventre' : « Fra non molto, seguendo le nostre orme, passeranno i seminatori che lasceranno nel ventre dissodato il seme » traduit « Bientôt, nous empruntant le pas, passeront les semeurs qui laisseront au creux des sillons retournés, les germes et les graines » ; l'absence d'un terme traduisant pour 'graines' n'est pas une omission, plutôt il indique la volonté d'emphatiser 'seme', au singulier de façon intentionnelle pour relancer la double possibilité d'interprétation.

Au cours de cette brève analyse des transformations subies par la parabole de l'enfant prodigue, de l'Évangile à la pièce de Pliya, jusqu'à sa version italienne, nous avons pu remarquer que la forme dialogale du discours devient le lieu d'un dialogue des cultures, au-delà des espaces géographiques et des époques. Alors que le genre de la parabole permet par sa facilité de compréhension la diffusion de la parole religieuse auprès de tous, l'identification possible aux personnages et le récit d'une histoire édifiante, sa transposition moderne, autant en France qu'en Italie, se complique d'une multiplicité d'interprétations, d'une incapacité ou non-volonté de communiquer, d'une représentation du doute permanent. L'herméneute passe du dialogue monosémique du texte évangélique au faux-dialogue, voire monologue, polysémique de la version moderne.

---

[29] *Parabola* par José Pliya, traduction et notes par Rossana Curreri, ds *José Pliya. Teatro (1990-2004), testi, traduzioni con inediti*, op. cit., p. 262.

[30] Une équivalence décalée est une « équivalence qu'il faudra accepter, ne serait-ce que parce-que sa présence permet de rétablir l''économie générale' du texte quant à ses effets esthétiques » (Katharina Reiss, *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites,* Arras, Artois Presses Université, 2002, p. 55).

BDD-A5067 © 2008 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:55:50 UTC)

Bibliographie

BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999.

CHALAYE, Sylvie, *«* Entretien avec Noël Jovignot à propos de sa mise en scène de Parabole », Avignon, *Africulture. Cultures africaines*, juillet 2003.

FUSCO,Vittorio, *Narrazione e dialogo in Lc 15, 11-32*, in *Interpretazione e invenzione. La parabola del Figliol Prodigo tra interpretazioni scientifiche e invenzioni artistiche*, Actes de l'huitième Colloque sur l'Interpretation, Macerata, 17-19 Mars 1986, sous la dir. de Giuseppe Galli, Genova, Marietti, 1987, p.17-68.

MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999.
PLIYA, José, *Parabole*, Paris, L'avant-scène, Collection "Les Quatre Vents", 2003.

PLIYA, José, *Parabola*, traduction et notes par Rossana Curreri, ds *José Pliya. Teatro (1990-2004), testi, traduzioni con inediti*, sous la dir. de Cettina Rizzo, Florence, Leo S. Olschki Editore, 2007, p. 261-289.

REISS, Katharina, *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites,* Arras, Artois Presses Université, 2002.
RICŒUR, Paul, *Dire Dio*. *Per un'ermeneutica del linguaggio religioso*, Brescia, Queriniana, 1993.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, Bellefort, Circé, 2002,

THIEBERGER, Richard, « Le langage de la traduction », *Langages*, vol. 7, n° 28, 1972, p. 75-84.

BDD-A5067 © 2008 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:55:50 UTC)