L'*IMPROMPTU* DE MOLIÈRE EN ITALIE : TRADUCTIONS ET MISE EN SCENE

Danilo VICCA[1]

À la mémoire du professeur
Giovanni Marchi

Abstract: Moving from the comparison of four Italian translations of such a complex text as *L'impromptu de Versailles* by Molière, the proposal of this article is to seek for a balance between fidelity to the source text (whose intertextual references to proto-context can however be unintelligible to the modern audience), and the rewriting in the form of adaptations (which, on the other hand, have often little to do with the original), in order to suggest some possible translation strategies to make the text progress from the written page to the stage.

Keywords: translation, Molière, adaptation, fidelity, rewriting.

Objet d'intérêt et d'études d'ordre théorique et pratique[2] depuis quelques dizaines d'années, l'œuvre théâtrale éveille l'intérêt de spécialistes qui se confrontent avec une traduction « intersémiotique » (Jakobson, 1963, pp.78-86), en mesure de rendre les particularités d'un texte qui, en passant de la forme calligraphique à la forme phonographique et gestuelle, peut faire surgir de nombreux obstacles liés au déplacement vers un système de symboles linguistiques, paralinguistiques et extralinguistiques : rythme, mètre, aspects pragmatiques, contexte socioculturel, rôle du public, conception du théâtre deviennent ainsi des principes essentiels de la traduction théâtrale, autant que d'autres éléments textuels, du lexique, de la grammaire et de la syntaxe.

Sans aborder des questions qui, pour stimulantes qu'elles soient, ont déjà été copieusement débattues, touchant aux particularités du texte dramatique et aux différents aspects auxquels le traducteur doit se

[1] Université de Macerata, Italie, danilovicca@tiscali.it

[2] Pour un cadre raisonné des études consacrées à la traduction théâtrale, voir en particulier l'essai de REGATTIN, Fabio, (automne 2004) : «Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique», in *L'Annuaire théâtral* no. 36, pp. 156-171.

BDD-A5146 © 2011 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:24 UTC)

mesurer, nous nous arrêterons ici plus particulièrement sur une typologie spécifique, en essayant de mettre en lumière les problématiques et les implications traductologiques que la nature de ce type de texte semble rendre particulièrement complexes : l'*impromptu*.

De nombreux dramaturges[3] ont eu recours à ce genre, pour en exploiter la valeur polémique et didactique, de proclamation, d'indignation et d'étude, de discussion et de réflexion à la fois. Ici nous nous concentrerons en particulier sur le premier des *impromptus*, auquel tous les suivants ont fait référence de façon plus ou moins explicite

[3]C'est surtout au XXe siècle que l'*impromptu* semble, après un silence de presque deux siècles, revenir en vogue avec les mêmes intentions épistémologiques, polémiques et théoriques que Molière lui avait attribuées, se faisant ainsi la forme d'expression de positions sur le théâtre de la part d'auteurs tels que J. Copeau, J. Giraudoux, E. Ionesco et J. Cocteau, entre autres.

Le texte de Molière est une réponse aux critiques qui l'ont attaqué, plus sur ses démêlés amoureux et familiaux que sur son œuvre ; et en même temps une déclaration de fécondité créative alimentée par l'observation de la société. Copeau, dans son *Impromptu du Vieux-Colombier*, (Paris-New York, 1919), en plus de se proclamer « (…) tout simplement un homme qui fait son métier du mieux qu'il peut », en réponse à qui le définit comme un philosophe du théâtre, un artiste austère ou un lettré, insiste sur la création d'un nouveau public et sur l'importance de la formation des acteurs. Dans *L'Impromptu de Paris* (Paris, 1937), Giraudoux détourne le discours de la mise en scène vers celui des modes culturelles qui touchent le théâtre et conclut, par la voix de la petite Vera, que le théâtre (« (…) c'est d'être réel dans l'irréel »), un artifice pour dire la vérité au public. Ionesco, dans *L'Impromptu de l'Alma* (Paris, 1958), s'acharne contre les critiques qui, influencés par le pouvoir politique et culturel, s'expriment par phrases toutes faites et par discours incompréhensibles ou vides. Cocteau enfin, dans *L'Impromptu du Palais-Royal* (Paris, 1962), à travers un processus de distanciation consistant à faire entrer et sortir les acteurs de leur propre rôle, affirme de façon prophétique, dans une méditation sur le spectacle : « Sait-on si les trois murs de notre vie n'en sont point quatre et si ce quatrième mur invisible ne dissimule pas une foule qui nous observe ? ».

Le travail théorique sur les buts du théâtre, sur le rôle de l'acteur et du public, de la critique et de la société que ces auteurs élaborent à travers leurs *impromptus* doit s'exprimer dans un langage qui, semblable à celui que le scénario propose au traducteur, ne peut se départir des définitions qu'ils ont proposées de leurs œuvres. Ainsi, par exemple, Copeau parle d'« amusement », à propos de son *impromptu*, Ionesco a recours au substantif « plaisanterie », auquel fait écho, chez Cocteau, « divertissement ». Il y a en somme une intention délibérée de faire rire, ainsi que du comique dans la transmission de messages engagés et de concepts « sérieux ». *L'Impromptu de Versailles* entre dans le réseau intertextuel des œuvres modernes : dans *L'Impromptu du Vieux Colombier* de nombreuses répliques de Molière sont reprises entre guillemets ; dans *L'Impromptu de Paris*, la compagnie de Giraudoux est en train de jouer des répliques de *L'Impromptu de Versailles* ; dans *L'Impromptu de l'Alma*, Molière est accusé d'être un « mauvais acteur » ; enfin, dans *L'Impromptu du Palais-Royal*, Molière apparaît en scène comme personnage.

BDD-A5146 © 2011 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:24 UTC)

(Marchi, 1985, pp. 40-53) : *L'Impromptu de Versailles*, représenté pour la première fois le 14 octobre 1663[4].

Dans cette œuvre Molière, a un projet bien précis : donner libre cours à son dédain et à sa colère pour les insultes et les injures que sa famille et lui-même[5] ont subies, suite au triomphe de l'*École des femmes* et de la *Critique à l'École des femmes*. Derrière ces invectives se cachait l'envie des auteurs et des acteurs rivaux de l'Hôtel de Bourgogne pour son succès de public et pour l'appui qu'il recevait du Roi : de la polémique et de la calomnie, écrit Giovanni Macchia, « (…) è nata una delle espressioni teatrali più moderne che si conoscano»[6] (Macchia, 1960, p.298).

Écho des répétitions actancielles de la Commedia dell'Arte italienne, l'*impromptu* s'en éloigne, car il ne prévoit pas un développement des scènes selon des types ou des caractères basés sur un canevas, mais s'exprime principalement à travers l'improvisation et sans préparation. De ce fait, au moins du point de vue conceptuel, ce qui se passe sur scène est imprévisible et fortuit, même si cela provient du désir du dramaturge de se défendre et de répondre à des jugements, et, par la même occasion, de discuter sur l'état du théâtre, sur le rôle du metteur en scène, sur les acteurs, le public, les commanditaires, en réfléchissant à des solutions possibles.

Les définitions offertes par les dictionnaires mettent tout de suite en évidence la contradiction de fond du genre : l'*impromptu* est une « petite pièce de théâtre composée rapidement et gardant un caractère d'improvisation »[7], qui conjugue deux aspects en apparence idiosyncrasiques : l'immédiateté et la spontanéité d'un texte qui « se fait » sous les yeux du public – avec les revers linguistiques que cela implique – et la critique méditée et réfléchie dont il est souvent le dépositaire et le moyen de transmission. La traduction doit savoir conjuguer les deux instances de cette aporie en suscitant une impression de spontanéité dans la représentation et, en même temps, en discernant le

[4] Pour les citations nous avons fait référence au site http://www.toutmoliere.net/l-impromptu-de-versailles.30.html.

[5] Les critiques les plus aiguës viennent surtout des acteurs et des auteurs qui se reconnaissent dans les protagonistes de ses comédies, et qui, dans l'impossibilité d'émettre des critiques fondées sur le plan artistique, font des insinuations sur sa vie privée. L'acteur Montfleury, entre autres, réfère au roi une relation incestueuse présumée entre Molière et Armande Béjart, qu'il a épousée, de vingt ans plus jeune, officiellement sœur, mais peut-être fille, de Madeleine Béjart, son ex-amante.

[6] « (…) est née une des expressions théâtrales les plus modernes que l'on connaisse ».

[7] Le Trésor de la Langue Française Informatisé, http://www.cnrtl.fr/definition/impromptu.

BDD-A5146 © 2011 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:24 UTC)

moyen de transmettre le sens profond de cette « guerre comique » qui la fonde et qui est souvent lié à un contexte que le spectateur contemporain ne connaît ou ne reconnaît pas toujours : messages, répliques et doubles sens que le dramaturge a soumis à un public en quelque sorte préparé aux grandes querelles théâtrales du XVIIe siècle, par rapport auquel le public moyen contemporain est décidément désavantagé, privé qu'il est de la connaissance et de l'expérience du contexte socioculturel de cette période historique déterminée.

Les difficultés de la traduction de l'*impromptu* sont liées, en définitive, aussi bien à la dimension textuelle qu'à la dimension contextuelle.

Une première considération sur l'aspect textuel est que, comme le rappelle Susan Bassnett, « [il testo teatrale] viene letto diversamente, come qualcosa di incompleto, più che come un'unità chiusa in se stessa, poiché è nel momento della rappresentazione che si realizza la sua intera potenzialità» (Bassnett, 1993, p.149)[8]. C'est dans la nature du texte de susciter chez le public l'impression que tout est en train d'avoir lieu spontanément et sans préméditation. Les personnages sur la scène n'ont jamais répété ce qu'ils sont en train de monter, dans la hâte d'une demande imprévue du roi ; de la sorte, sur le plan énonciatif, loin d'adopter l'inflexion forcée et déclamatoire d'un acteur qui interprète un rôle – situation qui devient, au contraire, objet de satire – ils s'expriment de façon naturelle, soudaine, non littéraire ou construite, puisque sur scène, dans une sorte de mise en abîme de l'artifice théâtral, les acteurs se mettent eux-mêmes en scène : ils jouent des acteurs qui jouent. En outre, les évènements dont ils sont protagonistes n'ont pas d'intentions délibérément polémiques mais en prennent les accents au cours de l'œuvre, à l'insu des acteurs eux-mêmes.

De cette structure émerge, pour le traducteur, un problème précis qu'il doit savoir résoudre à travers ses choix d'interprétation du texte : les *impromptus* sont des textes à forte valeur polémique qui, toutefois, doivent être « dits » ; ou plutôt, vu la nature du texte qui se crée sur la scène, leur degré de jouabilité et d'intelligibilité, par rapport à d'autres typologies de texte théâtral, impose l'adoption d'un ton « léger », même quand le contenu devient plus sérieux et réfléchi.

Une traduction qui se propose de donner vie à un texte pour la scène doit élaborer un compromis entre les deux exigences, dans l'intention de restituer non seulement le texte en tant que tel, mais le

[8] « [le texte théâtral] est lu différemment, comme quelque chose d'incomplet, plutôt que comme une unité fermée sur elle-même, puisque c'est au moment de la représentation que se réalise toute sa potentialité ».

BDD-A5146 © 2011 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:24 UTC)

« souffle » de l'œuvre, et de traduire l'effet qu'elle a produit sur le proto-public en choisissant des situations, des cadres et des atmosphères analogues ou, autant que possible, limitrophes. C'est le public qui décidera si, et dans quelle mesure, la traduction aura réussi à respecter la valeur « performative » du texte source, car les réactions du public dans la salle enregistrent, comme un « sismographe » (Luzi, 1990, p.99), aussi bien la qualité et le résultat du travail de traduction, à la différence d'une traduction destinée à l'écrit. Bien que certains critiques déclarent péremptoirement qu'« (…) il n'est pas vraiment nécessaire de moderniser Molière » et considèrent les tentatives pour actualiser le texte comme des « impertinences »[9], nous pensons qu'une attention à l'aspect linguistique, et à la performativité du texte, ainsi que certaines interventions discrètes du traducteur pour réduire la distance entre le proto-contexte et le public contemporain sont pour le moins admissibles dans une traduction qui balance les exigences philologiques et celles spectaculaires, entre une fidélité au pied de la lettre et la nécessité de rendre ses stratifications aussi compréhensibles que possible pour un public appelé à faire « l'épreuve de l'étranger », où « tout rapport à soi et au "propre" passe radicalement par le rapport à l'autre » (Berman, 1984, p. 57), aussi bien d'un point de vue diachronique (il s'agit du montage d'un spectacle du XVIIe siècle) que diatopique (le public italien assiste à une représentation qui se déroule à la cour du Roi Soleil).[10]

[9]Cf. « Molière et ses traducteurs étrangers, Table ronde animé par J.-L. Rivière », in *Sixième Assise de la traduction littéraire (Arles 1989), Traduire le théâtre* Actes Sud, 1990, pp. 41-68.

[10] Une lecture d'ensemble montre que les traductions de Gino Damerini et Bruno Schacherl calquent assez fidèlement le texte de Molière. À la traduction de Gino Damerini font suite, dans l'ordre chronologique, celle de Bruno Schacherl en 1992, puis la traduction par Barbara Sommovigo de certains passages des scènes I, IV et V. On sent dans le texte de Sommovigo l'exigence de « réformer » le proto-texte, de le rendre linguistiquement plus proche de notre temps, bien que cette version soit un échantillon d'analyse limité puisque nous ne savons pas comment la traductrice se serait comportée en ce qui concerne les scènes comiques et des imitations que nous examinerons dans les autres traductions. C'est, en paraphrasant la traductrice, un choix d'extraits conçu pour présenter « une réflexion fine sur l'univers théâtral » (p. 182).

Il est difficile de comparer le texte de Guglielmo Guidi, intitulé *L'improvvisazione di Versailles*, non seulement avec le texte source, mais aussi avec les autres traductions, dans la mesure où il s'agit d'une véritable réécriture qui va même au-delà des formes de l'adaptation : la suppression, l'adjonction et la substitution (Guidère, 2010, p. 86).

Premier metteur en scène-auteur-traducteur à avoir monté l'*Impromptu de Versailles* pour la scène italienne, Guidi, que nous remercions pour avoir mis à notre disposition le scénario de sa pièce, écrit une œuvre complètement nouvelle qui, bien qu'elle ait en commun avec l'original les personnages et le fond scénique, ne fait pas référence aux prises de position du dramaturge sur l'état de son art, à ses tentatives de

BDD-A5146 © 2011 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:24 UTC)

Synthèse d'une reconstruction active, dans le processus que la traduction met en œuvre pour devenir compréhensible, de « décontextualisation » et de « recontextualisation », l'« intertexte récepteur » (Venuti, 2006, p. 24), de l'*Impromptu* comporte, à côté des relations intratextuelles, à savoir la citation, l'allusion et la parodie (stratégies sans doute nécessaires pour transmettre une partie de l'information contextuelle), la présence d'une « expansion implicite », c'est-à-dire une intervention consistant à équilibrer le texte pour en épaissir le niveau informatif, tout en évitant les « ingorghi semantici» (Serpieri, 2002, p. 74)[11] et les simplifications réductrices.

De cette prémisse théorique, nous essaierons de commenter et d'évaluer les choix interprétatifs des traducteurs de l'*Impromptu de Versailles*, en nous donnant comme paramètres d'analyse la jouabilité, la clarté des rapports entre les personnages (spécificité des registres) et la correspondance de la comédie aux canons du théâtre de l'époque, laquelle suppose deux autres variables : la traduction du contexte et la réaction du public au texte original (Bassnett, 1993, pp. 148-163).

La jouabilité implique, outre la dimension linguistique, la dimension paralinguistique de la proxémique (l'organisation symbolique de l'espace), de la kinésique (corrélation entre geste et parole, « action parlée ») et de la prosodie (faits suprasegmentaux, intonation, rythme, hésitations etc.). Au cours du passage de la langue d'origine à la langue d'arrivée, afin de faire émerger la valeur spectaculaire du texte, le traducteur expérimente la « vision » du spectacle, il « entend » les personnages prononcer les répliques et les « imagine » sur la scène, car il est « (…) indispensabile che il traduttore teatrale lavori con tutti coloro che allestiscono lo spettacolo partecipando alle prove, alla lettura, alla rappresentazione » (Luzi, 1990, p. 99)[12].

Le texte ne doit donc pas seulement fonctionner d'un point de vue morphologique pour la concaténation syntaxique des répliques, mais il doit être dicible, se déplaçant vers la catégorie de la « lexie » (Molinié,

---

défense contre les critiques, ou à la parodie des acteurs et des auteurs de l'époque. Sur scène défilent les quinze années de la fulgurante carrière de Molière, à partir de son arrivée à Paris en 1658, jusqu'à sa crise mortelle, au cours de la quatrième représentation du *Malade Imaginaire* (1673). Elles sont rythmées par la succession des répétitions, où l'on voit les acteurs de la troupe aux prises avec des extraits de cinq comédies qui ont marqué la carrière de Molière : dans le premier acte le *Mariage forcé*, où Molière crée le personnage de Sganarelle, *L'École des Maris*, *La Jalousie du barbouillé*, *Les Fâcheux* ; dans le second acte, les pièces plus tardives : *Les Femmes Savantes* et *Le Malade Imaginaire*.

[11] «engorgements sémantiques».

[12] « (…) indispensable que le traducteur théâtral travaille avec tous ceux qui préparent le spectacle, en participant aux répétitions, à la lecture, à la représentation ».

BDD-A5146 © 2011 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:24 UTC)

1986, p. 106)[13] il doit être fonctionnel à l'action[14] pour avoir une « valeur dramatique » (Blackmur, 1943-1954). Prenons la réplique suivante :

> Mlle Béjart : "Et moi, je me prépare fort à tenir mon rôle à la main." (scène I)
> Signorina Béjart: "Io la mia mi preparo a leggerla." (Damerini)
> Mlle Béjart: "Io la mia parte me la terrò in mano, scritta." (Schacherl)

Entre les deux traductions, on perçoit le passage d'un énoncé « écrit » à un énoncé « dit » qui, d'une certaine façon, fait appel à l'action (« me la terrò in mano ») pour amplifier la gestualité du texte. Le sens de l'« énoncé-action » dans cette réplique pourrait être mis en valeur avec un énoncé comme : « Io la mia la porto in scena », que l'acteur pourrait, par exemple, prononcer en faisant voir le texte qu'il a en main, puisque c'est aussi le « rôle du traducteur » d'identifier la substance et les fonctions de la « prise en charge » de la parole dans l'acte énonciatif individuel du personnage : une parole « (…) viva che muova, l'espressione immediata, connaturata con l'atto, l'espressione unica, che non può essere che quella, propria cioè a quel dato personaggio in quella data situazione » (Pirandello, 1908, 1939, p. 235)[15].

Chaque personnage a en effet sa propre syntaxe, une façon particulière de s'exprimer, un rythme, un mètre qui peuvent varier en fonction du contexte dialogique ou pour des raisons idiosyncrasiques. Chaque personnage est caractérisé par un idiolecte que le traducteur doit tenter d'identifier et de rendre cohérent dans la langue de traduction, en évitant, en particulier, d'uniformiser ce parler et ceux des autres personnages au plan syntaxique, dans la mesure où les fondements axiologiques et idéologiques (Serpieri, 2002, p. 67) qui le distinguent et

[13] Conceptualiser le texte comme une forme de « lexie » signifie mettre en évidence sa valeur de « masse sonore (...) au détriment des découpages graphico-grammaticaux" (Molinié, 1989, p. 106).

[14] « La registrazione linguistica deve completare il suo senso con i codici della scena – il mimico, il gestuale, il prossemico, il cinesico, per quanto riguarda il corpo dell'attore, e il sovrasegmentale o intonazionale, per quanto riguarda la voce» (Serpieri, 2002, p. 65), « l'enregistrement linguistique doit compléter son sens avec les codes de la scène – la mimique, la gestuelle, la proxémique, la kinésique en ce qui concerne le corps de l'acteur, et le suprasegmental ou l'intonation en ce qui concerne la voix».

[15] «(…) vivante qui ébranle, une expression immédiate, inhérente à l'acte, une expression unique, qui ne peut être que celle-là, c'est-à-dire celle propre à ce personnage donné dans cette situation donnée ».

BDD-A5146 © 2011 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:24 UTC)

motivent ses fonctions dramatiques se déploient dans la syntaxe énonciative[16].

La première impression émergeant de la comparaison des traductions examinées concerne une réduction progressive de l'orthodoxie philologique au bénéfice de la « dicibilité » du texte sur scène[17]. On en voit un exemple dans l'une des répliques prononcées par Molière :

> Molière : (…) Les rois n'aiment rien tant qu'une prompte obéissance, et ne se plaisent point du tout à trouver des obstacles (scène I).
>
> Molière : (…) I sovrani nulla amano di più di una obbedienza pronta ; e non tollerano punto gli ostacoli (Damerini).
>
> Molière : (…) **Se c'è** una cosa che i re amano, è l'obbedienza pronta, **se ce n'è cosa che** gli dispiace, è imbattersi in obiezioni (Schacherl).

---

[16] Guidi est particulièrement sensible à la diversification expressive des personnages. Le cas de Molière en est un exemple, il prend des tons différenciés en fonction de son interlocuteur : quand il s'adresse à sa femme il parle de façon directe et son discours tend à l'offensive, tandis que, avec les acteurs de la compagnie, il adopte parfois le ton autoritaire qui tient à son rôle de chef de troupe, affectant à d'autres moments un ton paternel lorsqu'il les encourage et les corrige. Avec Brécourt, l'acteur dont il est le plus proche et dont le dramaturge subit le talent charismatique, Molière est plus maître de soi, et même prévenant :

Madelaine: "Avresti dovuto scrivere una commedia e recitartela da solo!" […]

Molière: "Un accidente che ti prende!" (acte II, scène I)

Armande: "Monsieur, e se facessimo…"

Molière: "E' vecchia." […]

Marquise: "Monsieur, mademoiselle non ha ancora pronunciato il titolo della commedia…"

Molière: "E allora sbrigatevi, non abbiamo tempo da perdere." (acte I, scène I)

Molière: "Brécourt, voi potreste fare il dottore."

Brécourt: "Io potrei fare il dottore!?"

Molière: "Cosa c'è, non vi sta bene?"

Brécourt: "Soltanto io!. potrei fare il dottore."

Molière: "Ma è naturale! […]" (acte I, scène I)

La choralité et la plurivocité du discours, ainsi valorisées, pourraient être reprises même dans une traduction plus fidèle au texte source, à travers une opération qui actualiserait le texte en en amplifiant le degré de représentabilité, sans pour autant le bouleverser complètement par rapport à l'original.

[17] Il faut noter la façon dont la traduction de Schacherl, qui apparaît pourtant plus dicible que celle de Damerini, fait arbitrairement correspondre le registre standard oral de Molière avec un discours aux inflexions dialectales, surtout florentines : "Te le dirai-je, Araspe?" > "Te lo vo' dire, Araspo ?"; "Le moyen de jouer ce qu'on ne sait pas?" > " Come s'abbia a recitare, quello che non si sa?"; "Grand merci, monsieur mon mari" > "Grazie assai, signor marito" "si l'affaire réussit mal" > "se la vi va male"; "Comment vous en va ? " > "come la va?"; "si cela est approuvé de personne" > "non garberanno a nessuno".

BDD-A5146 © 2011 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:24 UTC)

Molière : (…) I re adorano una pronta obbedienza, e non amano affatto trovare ostacoli (Sommovigo).

Les traductions montrent comment Damerini suit le texte au pied de la lettre en reproduisant jusqu'au « point » de clôture, tandis que Schacherl, en introduisant une structure hypothétique binaire (se...se) plus proche du discours oral, le rend plus représentable. La stratégie de traduction de Sommovigo est certainement efficace dans un texte recherchant la valeur spectaculaire, à travers une moindre complexité de la phrase et un « assèchement lexical » qui favorisent l'émergence du contenu[18].

On rencontre un processus similaire de réduction du niveau littéraire, au profit de la performativité, dans la réplique suivante :

Molière : "Le moyen de m'en défendre quand un roi me l'a commandé ?

Mlle Béjart : "Le Moyen ? Une respectueuse excuse fondée sur l'impossibilité de la chose dans le peu de temps qu'on vous donne" (scène I).

Molière : "Come **esimermene**, quando un re me lo comandava ?"

Signorina Béjart : "Come ? Scusandovi, rispettosamente, con l'impossibilità di adempiervi nel breve spazio di tempo assegnatovi." (Damerini)

Molière : "Come **tirarmi indietro** se me l'ha imposto un re ?"

Mlle Béjart : "Come ? Ma basta scusarsi rispettosamente, allegando che nel poco tempo concesso la cosa è impossibile". (Schacherl)

Molière : "Come **avrei potuto esimermi**, se me l'ha ordinato un Re ?"

Mlle Béjart : Come ? Una scusa rispettosa fondata sull'infattibilità della cosa, sul poco tempo concesso ;" (Sommovigo)

Dans cet exemple, la première partie de la traduction de Schacherl manifeste un degré de jouabilité supérieur à celle de Damerini, car il opte pour une forme moins articulée du syntagme verbal. Sommovigo, de son côté, confirme, surtout dans la deuxième partie de la réplique, sa tendance à la simplification de l'énoncé, à travers une réduction de la quantité lexicale dont le but est de valoriser les termes qui donnent le plus d'informations, permettant ainsi au contenu de déborder, d'émerger plus nettement. À partir de cet exemple, en voulant proposer une synthèse des deux exigences suivantes : économie énonciative (avec une

[18] Cet assèchement lexical s'attache à la valorisation des « mots pleins » (verbes, substantifs, adjectifs, adverbes) au détriment des « mots vides » (jonctifs, translatifs), (Tesnière, 1959, 1988, p. 53).

BDD-A5146 © 2011 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:24 UTC)

préférence pour la parataxe sur l'hypotaxe) et réduction du degré de formalité, on pourrait suggérer :

> Molière : "Come avrei potuto sottrarmi ? È un ordine del Re !"
> Mlle Béjart : "Magari una scusa rispettosa sull'impossibilità della cosa, visti i tempi stretti".

Guidi, dont l'adaptation est difficile à comparer aux autres traductions en raison de sa distance du prototexte, fait manifestement des choix linguistiques consistant en un rythme rapide, un style spontané et familier, appuyé sur des phrases brèves, sur des répliques comiques du tac au tac, souvent élaborées sur des indices phatiques de prise du discours et rendues plus expressives grâce à l'usage courant d'intonations interrogatives et exclamatives :

> Brécourt : "Non pretenderete che recitiamo una commedia, stasera !?!" […]
> La Thorillière : "Sarebbe un suicidio !"
> Marie : "Affidare i personaggi ! Imparare le parti !"
> Armande : "Non ce la faremo mai. In così poco tempo è da pazzi!"
> Brécourt : "A queste condizioni non potrei mai recitare. Io devo provare la mia parte, tutta !" (escono tutti dal teatro)
> Molière : "Ma dove andate ? […] Si dà il caso che è il re che ce lo ordina. E noi non possiamo rifiutare un ordine del re. Chiaro !!!"
> (atto I, scène I)

Le problème de fond des traductions que nous examinons réside dans un certain déséquilibre. Dans l'adaptation de Guidi, la dicibilité et la jouabilité sont privilégiées au détriment d'une conception logocentrique du texte qui, au contraire, prévaut dans la version de Damerini. Dans celle-ci, en revanche, l'aspect performatif est limité par l'excès des calques lexicaux ("point" > "punto", terme d'un registre de langage très soutenu, et pourtant à la limite de l'acceptable vu la date de la traduction) et syntagmatiques ("il vaut mieux" > "vale meglio", structure peu naturelle à laquelle il faut préférer "è meglio" ; "tout le monde > "tutto il mondo" (scène I), au lieu de la traduction correcte "tutti") :

> "[les rois] ne se plaisent point du tout à trouver des obstacles" > "[i sovrani] non tollerano punto gli ostacoli" (scène I) ;
> "[un roi] ne prend guère ce ton de demoniaque" > "[un re(…) non debba] prendere punto quel tono demoniaco" (scène I) ;

BDD-A5146 © 2011 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:24 UTC)

"Il vaut mieux", > "vale meglio"[19] (scène I).

Le système de conjugaison marque également une élévation du niveau littéraire du texte. Damerini utilise très souvent le passé antérieur, un temps verbal inhabituel dans l'italien oral, même lorsqu'il n'est pas utilisé dans le prototexte, alors que Guidi, Schacherl et Sommovigo choisissent plutôt le passé composé.

La Grange : "Les comédiens m'ont dit qu'ils l'attendaient sur la réponse, et que…" (Scène III)

La Grange : "I commedianti **mi dissero** che l'attendono alla risposta, e che…" (Damerini)

La Grange : "Gli attori **mi hanno detto** che lo aspettano al varco sulla risposta che darà, e che…" (Schacherl, scène V)

La reproduction de la structure verbale chez Damerini concerne aussi le futur (choisi même lorsque le prototexte est au présent), là où Schacherl et Sommovigo choisissent l'indicatif présent pour exprimer le futur immédiat :

La Grange : "Mais quand jouera-t-on Le Portrait du Peintre ?" (scène III)

La Grange : "Ma quando **lo reciteranno** 'Il ritratto del pittore' ?" (Damerini)

La Grange : "Ma quando **va in scena** 'Il ritratto del pittore' ?" (Schacherl, scène V)

"Qu'ils disent tous le maux du monde de mes pièces, j'en suis d'accord." (scène I)

"Dicano tutto il male che vogliono delle mie commedie ; **sarò** d'accordo" (Damerini).

[19] L'exemple suivant confirme l'affranchissement du proto-texte et la tendance à la valorisation performative :

Mademoiselle Molière: "Vous êtes si belle."
Mademoiselle du Parc: "Point, point."
Mademoiselle Molière: "Montrez-vous." (scène III)
Damerini:
Signorina Molière: "Siete così bella!"
Signorina du Parc: "Punto, punto."
Signorina Molière: "Mostratevi."
Schacherl:
Mlle Molière: "Siete tanto bella!"
Mlle du Parc: "Macché, macché."
Mlle Molière: "Fatevi vedere." (scène IV)

BDD-A5146 © 2011 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:24 UTC)

Une fidélité excessive au texte source, tout comme « (…) le omissioni apparentemente innocue, le improprietà lessicali, la fiacchezza o l'eccesso di tono si ripercuotono in "vuoti scenici", in "buchi"» (Luzi, 1990, pp. 97-98)[20] qui peuvent aussi dénaturer « (…) les faits de continuité et de progression sémantiques et référentielles » (Neveu, 2005, pp. 21-22) du discours des personnages, dans les répliques desquels est souvent construite une certaine isotopie. Ainsi, par exemple, le calque lexical "bête" > "bestia" dans la traduction de Damerini ne permet pas de saisir l'isotopie inscrite en filigrane dans l'œuvre, qui fait écho à certaines atmosphères de l'*École des femmes* et de la *critique à l'École des femmes* : la faible considération des maris pour leurs femmes, souvent mal accueillie par celles-ci. Le choix de "stupida" fait par Schacherl semble mieux respecter cette isotopie :

> Molière : "Taisez-vous, ma femme, vous êtes une bête." (scène I)
> Molière : "Zitta voi, moglie mia, siete una **bestia**." (Damerini)
> Molière : "Zitta, moglie mia, siete una **stupida**." (Schacherl).

Directement liée à la dicibilité, la « récitabilité » porte sur le «gioco intersemiotico »[21,] qui nécessite l'usage d'« embrayeurs », déictiques en particulier, lesquels placent l'énonciation dans une situation spatiale et temporelle donnée. Dans la mesure où la sémantique est, dans le drame, en étroite relation avec la pragmatique, il faut prêter attention, lorsqu'on augmente le caractère « spectaculaire » du texte, à la deixis ostensive, qui dépend surtout des pronoms personnels et démonstratifs (Serpieri, 2002, p. 73).

L'analyse des déictiques dans les traductions confirme le cadre défini : la traduction la plus affranchie du contexte énonciatif est celle de Damerini, tandis que, à l'opposé, celle de Guidi fait preuve d'un recours fréquent à la deixis dans la « parole gestuelle »[22] :

---

[20] « (…) les omissions en apparence inoffensives, les impropriétés lexicales, un ton faible ou forcé se répercutent en "vides scéniques", en "trous" ».

[21] « È qui in piena funzione nella scrittura drammatica, il gioco intersemiotico, cioè il gioco tra codice linguistico e codice gestuale », « C'est ici, dans l'écriture dramatique, que le jeu intersémiotique, c'est-à-dire le jeu entre code linguistique et code gestuel, entre pleinement en fonction » (Luzi, 1990, p. 73).

[22] Guidi fait un usage abondant des déictiques : ex. Marie: "Perché? Credete che solo **quelle**, possano recitare senza **queste**?" (acte II, scène I). Dans cette évidente deixis ostensive, "quelle" se réfère aux autres interprètes qui, à ce moment, rivalisent pour le rôle principal des *Femmes Savantes*, tandis que "queste" se réfère à la lingerie que Marie a dans les mains.

BDD-A5146 © 2011 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:24 UTC)

Molière : “Moi ? Je suis ton valet ; c’est toi-même en propre personne.” (scène III)

Molière : “Io ? Io figuro il tuo domestico. Sei tu in persona.” (Damerini)

Molière : “A me ? Io sono servo tuo ; ma **quello lì**, sei proprio tu, in persona.” (Schacherl)

Mademoiselle Béjart : “Passe pour tout cela ; mais il satirise même les femmes de bien ;” (scène III)

Signorina Béjart : “E passi, ancora ; ma **egli** satireggia anche le donne per bene ;” (Damerini)

Mlle Béjart : “E passi ancora ; ma **quello** prende in giro persino le donne per bene :” (Schacherl)

Une deuxième série de problèmes est liée au contexte socioculturel, idéologique et référentiel de l’*impromptu*, un débat qui engage le spectateur et fait appel à sa connaissance du protocontexte pour déduire de la scène les sens implicites, les références et les sous-entendus nécessaires à la compréhension, lesquels supposent non seulement une connaissance préalable de la situation, mais la compliquent ultérieurement lorsque les acteurs, sur scène, parodient des personnages de l’époque, que le public moderne ne connaît pas, au détriment de la compréhension de ce niveau de signification de l’œuvre.

Le niveau contextuel concerne donc aussi bien la *querelle* au sein de laquelle l’œuvre s’insère, la critique à Molière, que la fonction métathéâtrale du texte. Comment transmettre au spectateur contemporain le message « didactique » sur le théâtre que Molière voulait transmettre à son public, au-delà de la satire et de la contre-critique qui le portent ?

Le problème du rendu contextuel suscite deux ordres de difficultés : intertextuelles et extratextuelles. Dans le premier cas, on se pose la question « littéraire » de traduire une allusion, une référence plus ou moins explicite à une œuvre qui, dans le texte source, est intertextuelle, en affrontant le problème de savoir comment reproduire les réactions qu’a manifestées le public du texte source à cet indice intertextuel. Dans le second cas, la traduction devrait faire usage de références, de reconstitutions, de renvois précis : la parodie des acteurs et des auteurs de l’époque, le réquisitoire de Molière en défense de son art contre ceux qui l’avaient critiqué et attaqué dans sa vie privée.

Si Damerini, Schacherl et Sommovigo font coïncider la fidélité textuelle et la fidélité contextuelle au texte source, présumant que le public dispose des connaissances nécessaires pour le déchiffrer, Guidi,

BDD-A5146 © 2011 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:24 UTC)

fidèle à l'idée d'une traduction de « l'effet »[23] opte pour une modulation de ces références spécifiques, dans l'intention de trouver des équivalences plus actuelles, proches et compréhensibles pour le public contemporain : allusion sexuelles, querelles entre mari et femme, rivalités entre femmes sont des thèmes plus ou moins présents dans l'*Impromptu* qui deviennent le prétexte pour d'autres histoires et d'autres affaires, pour d'autres trames qui éloignent le texte cible de l'original. Guidi, dont l'adaptation s'avère être « (…) le moyen terme entre traduire et écrire » (Ivernel, 1990, p. 21), sacrifie ainsi une grande partie des sujets de discussion que Molière voulait offrir à son public – les considérant peut-être, précisément en raison de leur spécificité, intraduisibles. Il réussit pourtant à monter un spectacle capable de susciter des réactions analogues et de provoquer des effets similaires à ceux du texte de Molière : humour, satire, comique, représentation de son monde et proclamation de son *credo* artistique.

Ici, l'une des stratégies de médiation, selon nous, pourrait être de recourir à des expansions modérées du contenu informatif des répliques, dans le but de diffuser indirectement des références à des évènements et à des personnages – qui autrement resteraient opaques – tout en maintenant que :

> « (…) è bene cercare di avere una concezione del pubblico non troppo sbilanciata in nessun senso : né considerarlo composto da esseri mentalmente pigri e culturalmente debilitati, né esagerare dando loro da fare, poiché bisogna tenere presenti le pressanti limitazioni temporali »[24].

Une première intervention dans ce sens pourrait s'appliquer à la défense par l'auteur de son art et de sa personne :

> « Je ne m'oppose point à toutes ces choses, et je serai ravi que cela puisse réjouir le monde ; mais en leur abandonnant tout cela, ils me doivent faire la grâce de me laisser le reste, et de ne point toucher à des

[23] Georges Mounin soutient que la tâche du traducteur n'est pas de traduire le texte, mais l'œuvre dans son ensemble, ou mieux, *l'effet* que l'œuvre a suscité chez le public de l'époque, pour le soumettre au public actuel. D'après cette théorie, traduire la valeur théâtrale d'une œuvre est la seule façon de traduire un texte dramatique. Encore avant la fidélité au lexique, à la morphologie et à la syntaxe, il faut rester fidèle à ce qui a fait de cette œuvre un succès dans le pays d'origine : traduire la « valeur théâtrale » (Mounin, 1963).

[24] « (…) il faut chercher à ne pas avoir une conception du public déséquilibrée, ni dans un sens ni dans l'autre : ni considérer qu'il est composé d'êtres mentalement paresseux et faiblement cultivés, ni lui impartir trop de travail, car il faut garder à l'esprit les pressantes contraintes temporelles » (Osimo, 2004, p.141).

BDD-A5146 © 2011 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:24 UTC)

matières de la nature de celles, sur lesquelles on m'a dit qu'ils m'attaquaient dans leurs comédies, (…) ». (scène III)

"Non mi oppongo a ciò ; e sarò lietissimo se così potranno rallegrare il mondo ; ma abbandonando loro tutto questo, mi devono far la grazia **di lasciarmi il resto**, e di non toccare argomenti del genere di quelli sui quali, a quanto mi fu riferito, mi attaccarono nelle loro commedie." (Damerini)

"Li prendano, non mi oppongo ; sarò anzi felice se ciò potrà divertire la gente ; ma abbandonando loro tutto questo, mi devono fare la grazia di **lasciarmi quel che mi rimane**, e di non toccarmi su argomenti come quelli sui quali, a quanto mi è stato detto, essi mi attaccavano nelle loro commedie." (Schacherl, scène V)

"(…) non mi oppongo a tutto ciò, e sarei lusingato se potesse rallegrare la gente. Ma se concedo loro tutto questo, essi devono farmi il favore di **lasciarmi il resto** e di non toccare materie della natura di quelle sulle quali mi è stato detto che essi mi hanno attaccato nelle loro commedie." (Sommovigo, scèneV)

On pourrait insérer une digression dans la réplique ou laisser le langage gestuel compléter le sens. Tandis qu'il prononce cette réplique, Molière pourrait par exemple prendre sa femme et la mère de celle-ci dans ses bras et les mener vers l'avant-scène, pour laisser entendre que c'est sa famille qu'il veut défendre et qui est la cible des critiques dont il fait mention un peu plus tôt. Un message gestuel de ce genre éclairerait le fait que Molière est en train de défendre son intimité. De plus, prendre les deux femmes dans ses bras serait une façon de laisser au moins entendre, en tout cas à un public à peu près averti, le caractère « secret », « équivoque » de cette relation.

De la même façon, une reprise isotopique contextuelle pourrait consister à ridiculiser les rivaux acharnés de Molière, et la traduction devrait mettre en valeur ce donné constitutif d'une satire plus ample des us et coutumes, qui montre le ridicule de l'hypocrisie des relations à la Cour :

"Qui ? Ce jeune homme bien fait ? Vous moquez-vous ? Il faut un roi qui soit gros et gras comme quatre ; un roi, morbleu ! Qui soit entripaillé comme il faut ; un roi d'une vaste circonférence, et qui puisse remplir un trône de la belle manière. La belle chose qu'un roi d'une taille galante !" (scène I)

"Chi? Quel giovanotto ben fatto? Scherzate ? Occorre un re grosso e grasso come quattro ; un re, diancine, che abbia un trippone ad hoc ; un re di vasta circonferenza, che possa riempire totalmente il trono. Bella cosa, **un re elegante di figura** ! (Damerini)

BDD-A5146 © 2011 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:24 UTC)

> "Chi ? Questo bel giovanotto ? Scherziamo ? Il re ha da essere grande e grosso come quattro **di lui** ; un re, perbaccone !, con la trippa che ci vuole, con la circonferenza ampia abbastanza da colmare un trono come si conviene ! Bello, quel re **dalla vita di damerino**." (Schacherl)

Le recours au câlin « damerino », dans la traduction de Schacherl, souligne l'ironie de fond d'une réplique dont on pourrait proposer d'augmenter, en plus de l'ironie, la dicibilité, que l'on entend déjà dans la deixis ostensive (« di lui »), en asséchant ses composantes, ce qui impliquerait d'amplifier le niveau d'information intratextuel à l'aide de la mimique et de la gestualité :

> "Chi ? Quel bel ragazzo ? Scherziamo ? Il re deve essere quatto volte più grosso e grasso. Un Re ! Che diamine ! Con un trippone così largo da riempire il trono come si deve ! **E di così "grandi" attori se ne trovano in giro**. Bella roba un re snello ed elegante !".

Dans cette réplique, l'épithète « grandi » antéposée au substantif « acteurs » est manifestement ironique parce qu'elle déplace l'attention de la grandeur « physique » déjà objet de sarcasme, à la grandeur « artistique », sur le point d'être discréditée de façon analogue, en raison de la présomption, de la superbe et de l'arrogance d'acteurs qui se flattent d'être célèbres et illustres, et pensent pouvoir jouer des rôles pourtant impossibles en raison de leur aspect physique, qui les rend ridicules à plus forte raison.

Dans les réflexions proposées ici, nous avons tenté, sans prétendre résoudre de façon exhaustive des problèmes accrus par la nature intersémiotique de la traduction dramatique, de suggérer, à partir de la confrontation des traductions italiennes de l'*Impromptu de Versailles*, des éléments de compromis entre une fidélité au prototexte, dont les références intertextuelles au protocontexte sont souvent inintelligibles pour le public moderne, et une adaptation du prototexte qui accomplisse une véritable réécriture, ayant peu de rapport avec l'original. Notre tentative de conciliation est motivée, d'un côté, par l'exigence de respecter, autant que possible, le texte original, tout en reconnaissant qu'il est légitime d'y opérer quelques interventions modérées, et, d'un autre côté, par l'exigence de le rendre actuel, en le transportant de la page écrite sur la scène, en fonction de paramètres énonciatifs et contextuels « spectaculaires » compatibles avec les exigences de compréhension du public.

En appliquant certains critères textuels (récitabilité, isotopie, registres etc.) et contextuels (expansions intratextuelles) desquels nous

BDD-A5146 © 2011 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:24 UTC)

avons dérivé quelques propositions de traduction, nous avons voulu suggérer de quelle façon même un texte, tel l'*impromptu*, fortement ancré dans son temps à différents points de vue et pour cela considéré aujourd'hui comme impossible à traduire tel quel pour la scène, non seulement peut encore être traduit et mis en scène, mais qu'il est, de plus, envisageable d'en proposer une version « fidèle » à des atmosphères, des ambiances et des situations, à des thèmes et à des personnages qui peuvent, à travers la traduction, être encore perçus et reçus dans leur profondeur et leur complexité par le public contemporain et confirmer de cette façon combien le théâtre de Molière, même à une distance de quatre siècles, est encore moderne et actuel.

Bibliographie :

BASSNETT, Susan (1993) : *La traduzione Teoria e pratica*, Milano, Bompiani.

BERMAN Antoine (1984) : *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard.

BLACKMUR, Richard Palmer (1943-1954) : *Language as gesture*, Accent.

GUIDÈRE**,** Mathieu (2010) : *Introduction à la traductologie*, Bruxelles, De Boeck.

IVERNEL, Philippe (1990) : « Traduire, Adapter, Écrire, table ronde animée par J. Thiériot », *in Sixième Assise de la Traduction littéraire* (Arles 1989), *Traduire le théâtre*, Actes Sud.

JAKOBSON, Roman (1963) : *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit.

LUZI, Mario (1990): «Sulla traduzione teatrale», in *Testo a fronte*, no. 3, Milano, Guerini.

MACCHIA, Giovanni (1960) *Teatro francese del Grande Secolo*, Torino, ERI.

MARCHI, Giovanni (1985) : *L'«Impromptu» da Molière a Cocteau*, in *L'immaginazione in libertà*, Napoli, Liguori.

MOLINIÉ, Georges (1989) : *La stylistique*, Paris, PUF.

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

NERI, Ferinando, GIGLI, Lorenzo (sous la direction de) (1949) : *L'Improvvisata di Versailles* (trad. Di DAMERINI, Gino), in *Molière I capolavori del grande attore-scrittore*, Torino, Soc. Ed. Torinese, pp.195-209

BDD-A5146 © 2011 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:24 UTC)

NICOLETTI Gianni (sous la direction de) (1992) : *L'improvvisazione di Versailles* (trad. SHACHERL, Bruno, in *Molière Tutto il teatro*, Newton Compton, vol.1, pp. 423-447

OSIMO, Bruno (2004) : *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli

PIRANDELLO, Luigi (1908) : *Illustratori, attori e traduttori*, in *Saggi* (1939), a cura di LOVECCHIO MUSTI, Manlio, Milano, Mondadori.

REGATTIN, Fabio (automne 2004) : «Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique», in *L'Annuaire théâtral* no. 36, pp. 156–171.

SERPIERI, Alessandro (2002) : *Tradurre per il teatro*, in ZACCHI, Romana, MORINI Massimiliano, (sous la direction de) *Manuale di traduzione dall'inglese*, Milano, Mondadori, 2002.

TESNIÈRE, Lucien (1959, 1988) : *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck.

Cohésion/cohérence, in Franck Neveu, (2005) : *Lexique des notions linguistiques*, Paris, Armand Colin, pp. 21-22.

VENUTI, Lawrence (2006) : « Traduction, intertextualité, interprétation », *Palimpsestes*, no.18, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.

ZACCHI, Romana (sous la direction de) (2006) : *L'improvvisazione di Versailles* (trad. SOMMOVIGO, Barbara), in *La scena contestata. Antologia da un campo di battaglia transnazionale*, Napoli, Liguori Editore, pp.182-185.

BDD-A5146 © 2011 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:24 UTC)