

Traduire *Andromaque* au XVIII^e siècle : perméabilité du genre

Résumé

Ce travail sur les traductions d'*Andromaque* au XVIII^e, dont les auteurs appartiennent à l'élite éclairée, soucieuse de réformer le théâtre, mais se recrutent aussi dans les rangs des dramaturges dits populaires, invite à une réflexion sur le statut du traducteur. L'analyse du paratexte, que nous avons rapporté ensuite au corps du texte, est un premier élément signifiant des orientations idéologiques et esthétiques des traducteurs. Le XVIII^e a vu en Racine le rhétoricien de la passion, ce dont témoignent les traductions / adaptations. Certaines versent dans l'outrance du pathétique, sous l'influence d'un genre nouveau : la comédie larmoyante, d'autres se montrent surtout sensibles au caractère spectaculaire de la représentation et au pathétique du mélodrame. En outre, les remaniements théoriques de la *Poétique* d'Aristote, à laquelle Racine est resté lui fidèle, assignent à la tragédie une fonction éducatrice et moralisatrice dont nos traductions se font l'écho, quelle que soit l'origine du traducteur. Cette fonction nouvelle est perceptible dans les remaniements du matériau légendaire.

Abstract

This study about *Andromaque*'s translations during the XVIIIth, whose authors belong to an enlightened elite, anxious to reform theatre, but are also recruited among so called popular drama writers, is an invitation to think about the status of Translator. The analysis of the paratext, which we later related to the text itself, is a first meaningful element of ideological and aesthetic trends of the translators. The XVIIIth viewed in Racine the rhetorician of passion, as evidenced in translations / versions. Some overdo in pathetic outrageousness, under the influence of a new type of drama: the *Comédie larmoyante*; others prove to be sensitive to the dramatic character of performance on stage and melodrama's pathetic. Besides, theoretical revisions of Aristotle's *Poetics*, to which Racine remained faithful, assign to tragedy an educational and moralistic mission, echoed through all translations studied, independently of the translator's origin. This new function is also perceptible in modifications of the legendary material.

Resumen

Este estudio de las traducciones de *Andrómaca* en el siglo XVIII, cuyos autores lo mismo se encuentran entre las élites ilustradas, deseosas de reformar el teatro, como entre los dramaturgos llamados populares, invita a una reflexión sobre el estatuto del traductor. El análisis del paratexto, luego confrontado con el mismo texto, es un primer elemento que permite apreciar las orientaciones ideológicas y estéticas de los traductores. En el siglo XVIII, se vio a Racine como el retórico de la pasión, de lo que dan cuenta las traducciones/adaptaciones. Algunas optan por el exceso de lo patético, bajo la influencia de un género nuevo: la comedia sentimental, otras parecen sensibles a lo espectacular de la representación y a lo patético del melodrama. Además, las transformaciones de la *Poética* de Aristóteles, a la que Racine siguió fiel, le atribuyen a la tragedia una función educadora y moralizadora que reflejan nuestras traducciones, sea cual sea el origen del traductor. Esta función nueva es, además, perceptible en la reelaboración de los motivos legendarios.

Le XVIII^e siècle fut, surtout dans sa seconde moitié et à l'instigation du comte d'Aranda, un siècle de traductions. De nombreux ouvrages ont été consacrés à l'étude de la traduction, chargée de redonner du lustre à la scène espagnole livrée, aux yeux des réformateurs néo-classiques, aux écrivains de seconde catégorie. Ces études ont montré qu'il ne faudrait pas réduire le champ de la traduction à la seule volonté d'introduire en Espagne des formes classiques françaises et que les traducteurs se recrutent aussi bien dans les rangs des défenseurs de l'esthétique néo-classique que parmi les dramaturges qui furent la cible de leurs attaques : Comella, Moncín, Calzada, Valladares et Zavala. On traduit, certes, Corneille, Racine, on traduit aussi des tragédies du XVIII^e, *Zelmire*, de Du Belloy, *Hypermnestre*, de Lemierre, *Hirza*, de Sauvigny, *Zaire*, de Voltaire¹, et des drames bourgeois accusés, par les puristes de la plus pure orthodoxie classique, de pratiquer le mélange des genres. Cette vogue de la traduction, manifeste dans la seconde moitié du XVIII^e, se poursuit à la fin du siècle et jusqu'au XIX^e. Bretón de los Herreros a traduit 40 pièces françaises avant 1835 (Lafarga, 1986-87, 229), dont une *Andromaque*. À un moment où il n'est question que de reformer le théâtre, on se tourne vers la tragédie qui apparaît comme le fer de lance brandi par les réformateurs soucieux de régénérer la scène espagnole : faute de tragédies originales, on va traduire. Gardons-nous toutefois de confondre les auteurs de tragédies « originales » et ces « segundones » que sont les traducteurs : « Hay tanta diferencia de esto a ser poeta » (Gálvez, 1804, 5). À en croire María Rosa de Gálvez, ce sont les auteurs qui sont cloués au pilori, critiqués, maltraités : « en una palabra se le hace escarmentar o acaso maldecir la negra tentación en que cayó de escribir original y no traducción ». (Gálvez, 1804, 4). Il faut combattre cette manie de singer tout ce qui vient de l'étranger : « esta epidemia de predilección a los extraños y desprecio de los propios » (Gálvez, 1804, 5), stimuler la production nationale en lui faisant justice. Certes, c'est une façon habile de revendiquer l'originalité de son œuvre et de son entreprise : « dificultosísima carrera », d'en appeler à l'indulgence et à la bienveillance des censeurs, en s'abritant non sans feinte humilité derrière sa condition de femme, tout en faisant vibrer une fibre patriotique. La réhabilitation de l'auteur face au « déluge de traducteurs », (Gálvez, 1804, 4) bien évidemment stratégique, est bien la preuve de l'importance de la traduction, dénigrée,

¹ Pablo de Olavide (1725-1802) traduit *Zelmire*, de Du Belloy, *Zaire* et *Méropé*, de Voltaire, *Phèdre* et *Mithridate*, de Racine, *Hypermnestre*, de Lemierre.

tenue en piètre estime et considérée par María Rosa, dans ce prologue, comme un obstacle à la création de pièces « originales ». Alors qu'elle fut elle-même traductrice, elle présente la traduction et la création comme deux pratiques antagonistes, ce qui ne fut pas toujours le cas². Nous verrons, au contraire, que la traduction a été un facteur de dynamisme dans l'apparition de formes nouvelles. María Rosa estime qu'il est indispensable de réformer la scène espagnole « en estas desgraciadas circunstancias de nuestro teatro » (Gálvez, 1804), imputables, en partie, au public :

¿Cómo las ha de haber [tragedias] en una nación que recibe con poco gusto estos espectáculos y cuyos actores huían no hace mucho al solo nombre de tragedia de exponer al público este género dramático que hace las delicias y constituye la mejor parte del teatro de otras naciones cultas? (Gálvez, 1804, 3).

C'est du côté de la réception qu'est abordée la pénurie de tragédies « originales ». Il faut commencer par éduquer le public et se donner les moyens d'avoir des acteurs dignes³ de ce nom. Sur ce point, María Rosa rejoint la grande figure de la réforme théâtrale, le censeur Don Santos Díez González qui, dans son rapport du 2 février 1789, met sur le compte des acteurs l'accueil ménagé à la tragédie par un public qui lui préfère la comédie héroïque:

Aborrecen las tragedias y prefieren aquellos comediones en que hay baladronadas, guapezas, desafíos, batallas y otras cosonas semejantes [...]. Las tragedias requieren mucho ensayo, mucha naturalidad y mucho conocimiento y arte para la expresión de los afectos, y esto no acomoda al comediante holgazán y de cortos talentos⁴.

Si l'Espagne veut ne pas avoir à pâlir de la comparaison avec la France, elle doit former ses acteurs, et cesser de sacrifier les règles au goût du public : « poco gusto », selon María Rosa, qui se fait l'écho des critiques formulées par le français Du Perron de

² J. Álvarez Barrientos, « El escritor según Tomás de Iriarte : su plan de una academia de ciencias y buenas letras », *Anales de literatura española*, n° 10, 1994.

³ Or, en matière d'acteurs, l'Espagne ne soutient pas la comparaison avec la France : « Desempeñan este ejercicio, no unos bajos histriones ignorantes sin crianza ni modales, sino unos verdaderos profesores, que aunque de gente del pueblo, tienen educación, instrucción y modo, y saben por principios la profesión que ejercen; por lo que en el trato gozan la consideración a que son acreedores. Conocen el respeto que deben al público, y éste les guarda la correspondencia que se les debe por su habilidad y talento », Almodóvar del Río, duque de, *Década Epistolar*, IX, ed.digital basada en la edición de M. Sancha, 1781, p. 236.

⁴ Carlos Cambronero, « Un censor de comedias. Apuntes para la historia del teatro », *Revista contemporánea*, Madrid, Tomo 101, p. 153.

Castera⁵. Paradoxalement, au nom du sentiment national, la tragédie, perçue comme un genre importé, est promue sur le devant de la scène par les néo-classiques, à un moment où le classicisme français appartient au passé. Alors qu'en France on théorise sur le drame bourgeois, un certain nombre de dramaturges, dont María Rosa, vont produire des tragédies plus proches du drame que de la tragédie, en dépit de revendications génériques infirmées par le texte. À un modèle tragique, déclinant en France, et inexistant en tant que théorie classique constituée en Espagne, il revient de revitaliser un théâtre « culto » que les auteurs dits populaires concurrençaient sévèrement.

J'ai choisi d'aborder cette revitalisation par le biais de la traduction, de la traduction de la tragédie, genre noble par excellence. À examiner les textes, on se rend compte qu'à vouloir ressusciter une tragédie classique érigée en modèle inégalé du genre tragique, les traducteurs ont suscité, consciemment ou à leur insu, des formes nouvelles. Ont traduit *Andromaque* — pièce à laquelle j'ai consacré cette étude — aussi bien les élites que les auteurs considérés par celles-ci comme de second rang, ce qui conduit à manier avec prudence des oppositions hâtives et trop tranchées.

Les traducteurs d'*Andromaque*

Tout d'abord, Margarita Hickey, née à Palma, aux alentours de 1740⁶, d'un père irlandais, militaire, et d'une mère milanaise, Ana Pollizzoni, chanteuse d'opéra. La famille se fixa à Madrid, alors que Margarita était encore fillette. Le monde du spectacle dut lui être familier par la famille de sa mère qui comptait dans ses rangs une actrice et une soprano. Toute jeune, elle épousa un militaire beaucoup plus âgé qu'elle dont elle se retrouva assez vite veuve. Elle fréquenta le cercle de Agustín Montiano y Luyando, auteur de deux tragédies, *Virginia* et *Athaulpho* et du fameux prologue-réponse à Du Perron de Castera et c'est probablement dans ce cercle qu'elle fit la connaissance de García de la Huerta, avec lequel elle entretint une relation épistolaire lors de l'exil de Huerta à Paris et, sans doute, pas seulement épistolaire puisqu'elle fut impliquée dans

⁵ Du Perron de Castera, *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol*, Paris, 1738, cité par José Checa Beltrán, *Razones del Buen Gusto*, Madrid, CSIC, 1998, p. 47.

⁶ Pour la biographie de M. Hickey, j'ai consulté Manuel Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, Madrid, EST.Tip. Sucesores de Rivadeneyra, 1903-1905, p. 503-522. Constance A. Sullivan, « A biographical note on M. Hickey », *Dieciocho*, 20-2, 1997, p.219-229. Emilio Palacios, *La mujer y las letras en la España del siglo XVII*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2002.

son procès au point que J. A. Ríos⁷ s'interroge sur une éventuelle mise en accusation de M. Hickey. Il semblerait que l'on ait eu recours à des moyens plus détournés et discrets et c'est peut-être l'explication de la publication tardive (Serrano y Sanz, 508) du volume 1 de ses *Obras Poéticas*, 1789, où figure la traduction, entreprise bien des années auparavant, l'autorisation lui ayant été accordée le 12 juin 1779 par Nicolás Fernández de Moratín, soit un an après la première de *Raquel* de Huerta, au Príncipe, le 14-XII-1778. Ce volume 1 n'aura pas de suite et ses traductions de *Zaïre* et *Alzire* ne seront pas publiées. Selon la « cartelera » de René Andioc, il est difficile de dire si la version qui fut jouée le 19 décembre 1789, au théâtre de La Cruz, fut celle de M. Hickey ou celle de J. Clavijo y Fajardo. Quelles que soient les raisons qui l'aient poussée à prendre des risques aux côtés de Huerta, le choix d'*Andromaque* n'est sans doute pas fortuit.

Toujours dans le camp de l'élite éclairée, l'académicien Pedro de Silva (1742-1808), fils des marquis de Santa Cruz. Après avoir embrassé la carrière des armes, il fut ordonné prêtre, remplit les fonctions de Bibliothécaire de sa Majesté et fut nommé Membre de l'Académie Royale de San Fernando. Sa traduction d'*Andromaque*, publiée sous le nom de Joseph Cumplido, en 1764, connut un succès important – 17 représentations sur 40 ans⁸ – grâce à une version retouchée par Ramón de la Cruz où les cinq actes de Silva sont réduits à trois.

Il existe une autre traduction, de l'année 1788, de Tadeo Moreno González⁹, auteur érudit, membre d'un des nombreux clubs de théâtre consacrés à des représentations de type amateur à Madrid.

Et enfin, Luciano Francisco Comella, le dramaturge le plus prolifique et le plus aimé du public. Né à Vich, en 1751, orphelin très jeune, il se fixa à Madrid où il entra au service du marquis de Mortara. Ses premiers succès datent de l'année 1786 et se poursuivent vingt ans durant. À son actif, ce sont plus de 130 pièces¹⁰ (drames, opéras, mélodrames, *tonadillas*). Joué à l'étranger, traduit en italien, il fut l'objet de la hargne

⁷ Juan A. Ríos, « Nuevos datos sobre el proceso de V. García de la Huerta », *Anales de literatura española*, n° 3, 1984, p. 413-427.

⁸ René Andioc y Mireille Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo 18*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997. Ils font état de 17 représentations sur presque 40 ans, de 1767 à 1801.

⁹ Sur Tadeo Moreno González, j'ai consulté: I. L. Mc Clelland, *Pathos dramático en el teatro español*, vol.1, Liverpool University, 1998. J. Herrera Navarro, *Catálogo de autores teatrales del siglo 18*, F.U.E., 1990. Francisco Aguilar Piñal, *Bibliografía de autores españoles del siglo 18*, tomo 5, CSIC, Madrid, 1989.

¹⁰ Cotarelo y Mori, *Iriarte y su época*, Madrid, 1897, chap.17. D'octobre 1793 à octobre 1795, sur 39 pièces considérées par le *Memorial Literario*, 16 sont de Comella.

de Moratín qui s'en prit à lui dans sa pièce *La comedia nueva o el café* où il est représenté en Eleuterio. Les tentatives de Comella pour empêcher que la pièce ne fût jouée furent sans effet et dans une requête (27-I-92) adressée au Président du Conseil de Castille, il parle de cette pièce comme d'un « libelo difamatorio ». Son ennemi juré, le censeur Don Santos, chargé d'examiner le texte de Moratín, jugea fort opportun que l'on attaque ces « hombres sin luces, sin estudios »¹¹, tous ces auteurs si préjudiciables au « bon goût » et aux progrès de la littérature et applaudis du public. Comella était-il vraiment cet homme inculte dont parle Don Santos qui, dans un autre rapport, reconnaît qu'il ne manque pas de culture, une culture de son temps (Di Pinto, *in* Carnero, 1995, 851-862). Dans une autre requête (27-XII-1789) qu'il adresse au *corregidor* Armona, plutôt favorable aux comédiens et aux dramaturges, Comella, après avoir rappelé le succès de ses pièces qui lui ont valu « el aplauso de algunos sabios y la mayor parte del vulgo » (Cambroner, 1896, n° 102, 577), reconnaît ses limites et sollicite pour parfaire sa culture une aide financière afin de se procurer : « un surtido de los mejores modelos extranjeros y otras obras metódicas ». Le dossier est transmis à D. Santos qui consent à ce qu'on lui accorde cette subvention, pas tant pour récompenser des qualités qu'il n'a pas que pour encourager d'autres dramaturges, désireux d'apprendre à écrire « con acierto ». D. Santos met en avant l'abondance des traductions et le danger qu'il y a à laisser entre les mains de ces auteurs de seconde zone la production d'œuvres « originales » :

Los poetas no deben acudir a las copias y menos cuando apenas hay un drama extranjero de conocido mérito que no le tengamos traducido en castellano. Lo que necesitamos son buenas obras originales pero nada lograríamos con ellas si la elección continuase hoy al arbitrio de los comediantes que dominan con sus facultades en los ingenios y refunden en ellos su propias ignorancia. No obstante lo dicho acaso podrá ser útil para animar a los ingenios el gratificar a alguno y así pudiera hacerlo en este caso; con tal que no se califique ni suene como premio. (Cambroner, 581).

La tension est manifeste à la lecture de ces échanges entre deux courants idéologiques, « cultos », « sabios », d'un côté, et de l'autre, le public, le socle, la base, livrée, selon D. Santos, au bon vouloir et à l'ignorance des comédiens, à moins que ce

¹¹ Carlos Cambroner, *Revista contemporanea*, tome 103, 1896, p. 47. Il reproduit ce rapport de Don Santos, daté du 3-II-1792.

ne soit le public qui impose sa loi : dans un cas comme dans l'autre, le public fait loi. Les réformateurs tentent de saper les assises de cette tyrannie et ne parlent que de l'éduquer, au risque de prêcher dans le désert, faute de public. Néanmoins, ce qui frappe, c'est la volonté de Comella, désireux de se perfectionner, de se hisser vers ces élites. En aucune façon, il ne cherche l'affrontement avec les réformateurs et, même s'il force un peu la note dans le but d'obtenir sa bourse pour étude, son souci est sincère, ce qui encore une fois nous retient de penser des oppositions trop tranchées. Carlos Cambronero justifie la réhabilitation de Comella au nom de l'histoire littéraire et d'un devoir de justice :

Pues malo y todo, algo representará Comella en la literatura dramática [...]. Y por ende necesitamos estudiarle como a uno de tantos que la historia literaria resultará deficiente mientras no dé cuenta por igual de lo bueno y lo malo. Y es obra de caridad al propio tiempo aunque la crítica anda siempre huyendo de la caridad como el agua de las alturas rebuscar entre lo que aparece desechado algo que merezca disculpa (Cambronero, 1896, 567).

Tant de justifications ne suffisent pas à dissimuler l'admiration qu'il éprouve pour le dramaturge. En dépit de tant de réserves, « pues malo y todo », Carlos Cambronero n'a-t-il pas pressenti que c'étaient les Comella qui étaient le plus en prise sur leur époque.

Quel statut pour le traducteur ?

Dans sa réponse à Comella, Don Santos, tout comme María Rosa, insistent sur la pénurie de production nationale et la pléthore de traductions. De fait, nombreux sont ceux qui vont, dans le dernier quart du XVIII^e, porter un jugement peu favorable sur la traduction qu'ils avaient auparavant défendue¹². Considérée comme une activité de moindre prestige, elle offre toutefois l'avantage d'occuper les moments d'oisiveté des femmes, de museler leur imagination, et c'est pour ces raisons que M. Hickey se voit accorder la publication de sa traduction, publication différée jusqu'en 1789, en dépit de l'approbation du censeur N. Fernández de Moratín (12-VI-1779) :

¹² José Checa Beltrán, « opiniones dieciochistas sobre la traducción como elemento enriquecedor o deformador de la propia lengua, *Traducción y adaptación cultural : España-Francia*, María Luisa Donaire y Francisco Lafarga, Universidad de Oviedo, 1991, p. 593-603.

Aunque no tuviera más que el poder de excitar con su ejemplo a desterrar la ociosidad de muchas damas, me parecería por eso y por no tener cosa opuesta a ningunas leyes digna de que V.A. conceda la licencia que pide para su impresión la traductora. (Serrano y Sanz, 507).

Après avoir mis la litote au service d'une sévère misogynie : « traducción bastantemente ajustada a su original y no carece de mérito » (Serrano y Sanz, 507), il ne lui reconnaît que le seul mérite de servir d'exemple. Aussi peu de respect pour les femmes que pour les traducteurs, tous des « segundones ». N'était-ce pas pour les mêmes raisons : « animar a los ingenios » (Cambronero, 581) et non pour ses qualités propres que D. Santos accordait à Comella sa subvention.

Curieux ménage à trois que la traduction constitué de l'auteur – le texte de départ – du traducteur – le texte d'arrivée – et du lecteur. Le lecteur doit retrouver sous le texte d'arrivée le texte de départ : c'est ainsi du moins que M. Hickey conçoit la traduction comme une pure réflexivité à l'original. Le texte à traduire est sacralisé et tout est fait pour donner l'illusion de la transparence et respecter « la hermosura y la naturalidad del original » (Hickey, 1789, 6). Surplombe la chaîne l'auteur du texte / source devant lequel s'efface humblement le traducteur et, ce, d'autant plus qu'il s'agit d'un auteur de la stature de Racine, car ce serait, selon M. Hickey : « avilantez atreverme a querer enmendar » (Hickey, 6). M. Hickey ne cesse d'affirmer son souci de fidélité et critique vivement ces mauvais traducteurs qui dénaturent le texte. M. Hickey refuse toute forme d'écart, au nom d'une fidélité absolue au sens : « por no salir de la ley que rigurosamente me había impuesto de no apartarme poco ni mucho del sentido del poeta » (Hickey, 5), au risque de surcharger l'expression : « extender algo más los pensamientos y expresiones del original » (Hickey, 4). Bien traduire, c'est rendre un seul sens – illusoire univocité du sens – dans une traduction à ce point transparente et anonyme qu'elle en devient un calque de l'original. (Meschonnic, 1999). Ce qui est en soi une gageure relève d'un parti pris idéologique par la volonté de gommer la présence du sujet, lecteur et traducteur, pourtant historiquement et idéologiquement très présent dans le prologue de Margarita Hickey.

Cette hiérarchisation auteur / traducteur se double de celle qui distingue le traducteur du traducteur / auteur. M. Hickey est la seule à parler de traduction et à citer le nom de Racine. Le plus souvent, on produit un texte différent sans même indiquer ses sources. Peut-on parler alors de traduction ? Voici la réponse de M. Hickey : « ejemplar y

prueba de lo que aquí se expresa es la *Andrómaca* que comúnmente se representa en estos teatros ; la que es tan desemejante de la francesa de Racine que no es posible, cotejándolas, poderse persuadir que su Autor o Traductor (si se le puede dar este nombre) la tomase de aquel » (Hickey, 6-7). Pour M. Hickey, ce ne sont pas des traducteurs, ce sont des auteurs, pour d'autres ce sont de mauvais traducteurs. Par conséquent, le mauvais traducteur est un auteur, et l'auteur d'une bonne traduction, parce qu'il s'efface dans l'anonymat du texte produit devant l'Auteur, n'est pas un auteur. À un moment où on légifère sur les droits d'auteur, cette contradiction aura pour le traducteur des répercussions non négligeables puisque, dans le souci d'encourager la production nationale, on prévoit à plus ou moins long terme, dès que la relève sera assurée par des créations « originales », de plus substantiels revenus pour l'auteur – 3% des recettes sur une période de 10 ans – que pour le traducteur qui percevra une somme fixe, ce que les traducteurs-adaptateurs, vivement critiqués par M. Hickey, semblent avoir bien compris en se baptisant auteurs¹³. Le préjudice subi par le traducteur, par le « bon » traducteur, n'a pas échappé aux réformateurs qui, en 1807¹⁴, précisent que les traducteurs seront rémunérés en fonction de la qualité du texte mesuré à l'original. Face à un texte en passe de devenir un objet d'appropriation, on peut choisir de revenir à l'ancien système¹⁵, en percevant une somme fixe une fois pour toutes et en renonçant à

¹³ Francisco Lafarga, « Una colección dramática entre dos siglos : *El teatro Nuevo Español* » (1800-1801), p. 183-194, ed. Ermanno Caldera, Rinado Frolidi, Bulzoni, 1991-93. Annoncée dans le projet de réforme *Idea de una reforma de los teatros públicos de Madrid que allane el camino para proceder después sin dificultades y embarazo hasta su perfección*, présentée en 1799 par D. Santos, la collection publiée en 1800-1801 sous le nom de *Teatro Nuevo Español* est précédée d'un prologue «sin firma » où il est précisé : « En esta colección entrarán también las piezas nuevamente traducidas que se representen, cuyos traductores tendrán por ahora el mismo derecho concedido a los autores originales, hasta que el número y el mérito de éstos sea suficiente para los espectáculos necesarios, en cuyo caso cesará dicho privilegio para los traductores, precediendo el aviso correspondiente; pero serán gratificados por una vez según el mérito de sus traducciones ». Ce droit auquel il est fait allusion consistait à percevoir pour une œuvre originale 3 % des recettes sur une période de 10 ans (p.187).

¹⁴ Jerónimo Herrera Navarro, « Derechos del traductor de obras dramáticas en el siglo 18 », *La traducción en España (1750-1830), Lengua, literatura, cultura*, Ed. Francisco Lafarga, Universidad de Lleida, 1999. Más tarde, un nuevo *Reglamento general para la dirección y reforma de teatros*, aprobado por Real Orden de 16 de marzo de 1807, fijaba con meticulosidad las cantidades que debían percibir los autores, y si una tragedia o comedia original le significaba a su autor de por vida el 8 % del producto total, una traducción, si era en verso, reportaba un 3 % del producto durante 10 años, pero si se hacía en prosa sólo se pagaba una vez según el mérito, para lo cual debía acompañarse el original (recibía el mismo trato económico que un sainete o una tonadilla). Y en uno de los artículos puede leerse: « La Junta procurará adquirir originales de las tragedias, comedias, dramas, intermedios y óperas mejores de los teatros extranjeros, y comisionará para su traducción a los escritores que sean más a propósito para esta clase de trabajo, premiándolos de la manera que va expuesta ».

¹⁵ María Rosa, dans sa lettre à la Junta de Dirección de Teatros (4 juin 1801) afférente à la rémunération de sa tragédie *Ali Beck*, préfère la somme fixe de 25 doublons « con renunciación del 3 por ciento [...] de

tout droit sur son œuvre ou, à l'inverse, on peut revendiquer haut et fort comme sienne une œuvre que l'on oppose au texte traduit dont on estime qu'il appartient au « véritable auteur » ou aux acteurs :

Puedo llamar más estas composiciones con harto más fundamento que los traductores, que se envanecen por el suceso de sus tareas en el teatro, sin reflexionar que los elogios públicos en semejantes representaciones o son al verdadero autor o más bien al desempeño de los actores. (Gálvez, 1804, 3)

De fait, c'est ce système qui l'a emporté et les traducteurs/auteurs ont eu beau ne considérer l'auteur du texte ou des textes/source que comme un maillon d'une vaste chaîne, ils sont aujourd'hui pour la plupart retombés dans l'anonymat et leur statut d'auteur n'est considéré que du point de vue du marquage générique : auteurs d'une version d'*Andromaque*.

Il apparaît clairement que la traduction est un sous-produit, encouragé cependant par les réformateurs eux-mêmes, pour suppléer l'absence d'œuvres originales, ce qui ouvre une brèche dans laquelle bien des traducteurs vont s'engouffrer en produisant des traductions-adaptations. Pris aux contradictions de leur propre discours qui est de favoriser les créations « originales » et de défendre la qualité des traductions, les réformateurs ont contribué, contre leur gré, à la multiplication de traductions qu'ils jugeaient défectueuses.

Le paratexte

M. Hickey est la seule à se poser comme traductrice. Elle précise qu'il s'agit d'une tragédie de Mr Racine, traduite en castillan, et au titre : *Andrómaca*, elle ajoute, « (por si llegaba a representarse) siguiendo el estilo del país », le sous-titre suivant : « ningún amor aventaja / en nobles y heroicas almas, / al amor de gloria y fama » qui témoigne d'un infléchissement radical du personnage d'Andromaque vers une héroïsation¹⁶, presque cornélienne dans sa formulation, destinée à contrer l'image d'une Andromaque,

que por este medio queda la autora desaproprada y V.SS en absoluta posesión ». Document reproduit in Bordiga Grinstein, *Dramaturgas españolas de fines del siglo 18 y principios del siglo 19, el caso de María Rosa de Gálvez*, Ann Arbor (Mich), UMI, dissertation services, 1999, p. 332.

¹⁶ Présente dans sa traduction : le « noble courroux » d'Andromaque (v. 923) devient : « heroicas iras » (p.79).

figure de l'amour maternel, mise en avant par Pedro de Silva dans son sous-titre : « Al amor de madre no hay afecto que le iguale ». Dans ce refus de voir en Andromaque un modèle de vertu maternelle, affleure, sans nul doute, une revendication féministe chez M. Hickey. Mais, ses attaques à Pedro de Silva ne s'arrêtent pas là, elles visent sa création d'une Andromaque amoureuse transie après que Pyrrhus a sauvé Astyanax :

Se rinde y entrega vergonzosamente al destructor de su casa, de su reyno y de su esposo ; cosa muy opuesta al verdadero heroísmo y al que Racine hace observar y guardar a su heroína en esta misma tragedia, pues la hace preferir y anteponer el morir y quitarse ella vida al hecho feo e impropio de dar la mano y casarse con el matador de su esposo y destructor de su reyno y familia (Hickey, 8).

Par delà les critiques, à peine voilées, de la traduction de Pedro de Silva, n'est-on pas fondé à considérer l'Andromaque de M. Hickey comme le pendant positif et féminin du roi Alphonse dans *Raquel* de Huerta. Andromaque incarnerait cette âme noble et héroïque qu'Alphonse n'a pas su être, sauvé, *in extremis*, par le pardon qu'il accorde aux conjurés et la reconnaissance de son erreur – autant d'éléments supprimés dans la version jouée en 1778. Le roi Alphonse sous l'emprise de sa captive se résout, convaincu par un de ses fidèles sujets, à faire exiler Raquel (1, v. 585), de même que Pyrrhus décide (2,5) de renoncer à Andromaque, malgré les tourments qui déchirent son âme : « qué congojas, / qué pasiones y afectos tan contrarios / atormentan el alma » (v. 630), le roi Alphonse se refuse à revenir sur cette décision, car ce serait commettre : « acción tan fea ». C'est pourtant ce qu'il finira par faire en mettant Raquel sur le trône. M. Hickey préfère taire, dans son prologue, le moment final où Andromaque « porte jusqu'aux autels le souvenir de Troie » (v. 1438), « incapable toujours d'aimer et de haïr » (v.1439), accompagné d'un Pyrrhus comblé qui a déposé sur son front sa couronne et sa foi et consacré Astyanax roi des troyens. Elle ne retient que la résistance farouche d'Andromaque à ce qui est à ses yeux, « hecho feo e impropio » : épouser Pyrrhus. En passant sous silence la cérémonie nuptiale, M. Hickey accentue le contraste avec le roi Alphonse, si bien que par un jeu de renvois subtils, d'Andromaque à Alphonse, le monarque fait figure d'antihéros au regard de la captive troyenne. Ce sous-titre : « ningún amor aventaja / en nobles y heroicas almas, / al amor de gloria y fama », ajouté par M.Hickey, me semble lourd de sous-entendus idéologiques et politiques que la suite de son prologue très politiquement correct semble infirmer. Au

nom de l'héroïsme et de la raison d'état, M. Hickey condamne tout assujettissement à la passion ou à toute forme d'arbitraire et c'est à une femme, Andromaque, d'incarner cette figure exemplaire et rédemptrice face un pouvoir avili par la passion. Le censeur avait beau estimer que cette œuvre pouvait être publiée : « por no tener cosa opuesta a ningunas leyes » (Serrano y Sanz, 507), une traduction n'est jamais innocente, ne serait-ce que par le choix du texte, toujours objet d'un enjeu politique et moral.

Joseph Cumplido, pseudonyme de Pedro de Silva, donne à sa traduction le titre et le sous-titre suivants : *la Andrómaca*, « tragedia nueva », « al amor de madre no hay afecto que le iguale »¹⁷.

Tadeo Moreno González, pour sa part, opte pour le fils : *El Axtianacte*, « tragedia, nuevamente escrita en tres actos por T. M. G. Año del 1788 »¹⁸.

Les traducteurs redistribuent dans leur titre et sous-titre le motif de l'amour maternel au point de donner comme titre le nom du fils. Tadeo Moreno González s'inscrit dans son prologue, « Motivo de la composición desta pieza », dans une filiation qui embrasse Euripide, Racine et Apostolo Zeno, tout en précisant qu'il ne leur doit rien, du moins consciemment : « no he tenido presente a ninguno destes ingenios por lo que no sé si me habré encontrado con ellos en alguna cosa », avant d'évoquer les circonstances qui l'ont conduit à composer cette adaptation d'Andromaque, avant tout le souci de trouver un rôle pour l'actrice Doña María Benito de la Quintana, dont le décès coupa court à toute représentation. Le sujet d'Andromaque lui parut « muy visto » et sa traduction-adaptation emprunte davantage à Sénèque – guère cité et sans doute présent à travers Apostolo Zeno – qu'à Racine. En guise de sous-titre, ces deux vers : « Sabed que la virtud siempre ha quedado / triunfante y la malicia castigada », à la gloire, non plus d'Andromaque, mais de Pyrrhus.

Comella donne comme seule indication le titre, *La Andrómaca*, « Melo-drama trágico, en un acto », soit un changement de genre, et sa version, comme celle de Tadeo Moreno González, se rapproche de celle d'Apostolo Zeno et des *Troyennes* de Sénèque.

Toutes ces notations paratextuelles sont l'expression d'une « stratégie décisionnelle » (Schaeffer, 1989, 127), destinée à légitimer le texte offert au lecteur, prédisposé ainsi à

¹⁷ Celle que j'ai consultée ne porte pas de date et est imprimée à Barcelone : imprenta de Carlos Gibert y Tutó impresor y librero. Il existe une version identique sous un autre titre, *El Astianacte, Tragedia nueva por otro título Al amor de madre...* con licencia en Madrid, en la imprenta de D. Gabriel Ramírez, año de 1764.

¹⁸ Tadeo Moreno González, *El Axtianacte*, Ms. 15797.

un certain mode de réception, d'où l'intérêt à mettre en regard la nomination générique et la genericité textuelle effective, les liens entre la filiation générique et sa réalisation textuelle. (Schaeffer, 1989, 139)

D'un côté, les traductions fidèles, conçues sur le mode de la reduplication où le genre fonctionne comme une autorité transcendante et apparemment intouchable, de l'autre des traductions/adaptations caractérisées par l'écart générique, parfois signifié dans l'index générique lui-même : « melo-drama » de Comella. La multiplicité des traductions hétérogènes permet de dégager des structures antagonistes et hiérarchisées dans la mesure où les réformateurs vont valoriser les traductions fidèles qu'ils opposent aux traductions / adaptations qui relèvent à leurs yeux d'une littérature de consommation.

Bien sûr, dans un cas comme dans l'autre, la recontextualisation (Schaeffer, 1989, 145) entraîne des variations qui s'imposent inévitablement, à quoi s'ajoutent les variantes délibérément consenties, quand on choisit d'adapter Racine à de nouvelles normes génériques.

Erigés en ligne de façade de la littérature, les néo-classiques vont se trouver concurrencés par des auteurs qui, tout en étant perméables à certains de leurs postulats esthétiques et idéologiques, vont les devancer en explorant de nouvelles formes dramatiques. Chercher à créer un socle classique en se coupant du public, n'est-ce pas courir le risque de recréer des formes empreintes d'inertie ? En l'occurrence, dans ces traductions d'*Andromaque*, c'est un auteur de seconde catégorie, aux yeux de l'élite éclairée, qui a su tirer parti de tous les possibles du ou des textes/source et donner naissance à tout autre chose, illustrant ainsi les propos de B. Eikhenbaum sur l'importance de la littérature de masse quant à la formation des genres, en tant qu'elle constitue un facteur essentiel à l'apparition de nouveaux genres¹⁹ ou au contraire à la désagrégation des genres existants.

L'expression des passions

¹⁹ B. Eikhenbaum, « La théorie de la « méthode formelle », *Théorie de la littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 71.

Les néo-classiques espagnols ont reconduit l'alternative qui opposa les partisans des règles et de l'instruction aux partisans de l'irrégularité et du plaisir, quelques cent ans après. Les traductions d'*Andromaque* conduisent à reconsidérer ces oppositions tranchées puisque les plus irrégulières, comme celle de Comella, se rangent sous la bannière de l'instruction. Chapelain, lui-même, le grand théoricien du classicisme français, avait pourtant apporté la preuve qu'il n'est de plaisir que dans la vraisemblance de la représentation et que le plaisir est compatible avec la règle. En privilégiant la perfection de l'imitation et l'acquiescement totale du spectateur à l'illusion mimétique, il apparaît que le classicisme français n'est pas resté étranger à la question de la réception (Forestier). Pour que le spectateur éprouve les deux passions tragiques et le plaisir propre à la tragédie, il faut le persuader que la fiction mimétique est vraisemblable. En bonne orthodoxie aristotélicienne, c'est en écoutant le récit des faits que le spectateur ressent les émotions tragiques, indépendamment de tout discours passionnel. Le système des faits se suffit à lui-même, sans que les caractères et les passions internes aient besoin d'être pris en compte dans le processus émotif. Or, l'importance accordée à la vraisemblance s'accompagne d'une rhétorisation du poétique et Racine, ainsi que le montre George Forestier, joue sur « le mirage de l'identification aux passions qu'ont construit, en dépit d'Aristote, les auteurs de poétiques rhétorisées » (Forestier, 2003, 141).

Quoiqu'il dise préférer écrire : « une action simple soutenue de la violence des passions » (Préface de *Bérénice*) et donner la primauté à l'action comme organisation pathétique des faits, les lecteurs de Racine ont vu en lui le rhétoricien de la passion, dénaturant ainsi le sens du pathos aristotélicien²⁰. Cette lecture de Racine était, de fait, encouragée par ses contemporains qui prêchaient une esthétique de l'impression (Forestier, 2003, 119-159), sous-tendue par des discours naturels et passionnés (Rapin) pour une scène conçue comme le « trône des passions » (La Mesnardière). Puis, le XVIII^e français fera de Racine (Roubine, 1971) la référence majeure pour autant qu'on estime que ses pièces vont dans le sens du culte de la sensibilité. Racine fait couler les larmes et *Andromaque* pourrait bien être un de ces tableaux de la vertu persécutée qui frappe au cœur, évoqué par Beaumarchais dans son « Essai sur le genre dramatique

²⁰ Aristote, *Poétique*, chap. 11, 59 b 11-13

sérieux »²¹. Paradoxalement ce qui est perçu comme scellant la mort de la tragédie classique – le drame bourgeois – assure à Racine sa pérennité, en qui on voit celui qui sait dévoiler les passions et mettre la transparence de son style au service de l’expression du sentiment. Racine, dans la France de la seconde moitié du XVIII^e, appartient au lecteur plus qu’au spectateur (Roubine, 1971) jusqu’à ce que, avec l’avènement d’un nouveau public, plus sensible au pathétique appuyé du mélodrame et au caractère spectaculaire de la représentation, il passe à nouveau la rampe²².

Plus que toute autre production, la traduction est une lecture / réécriture par un lecteur / traducteur et en cela un moyen d’appréhender l’« horizon d’attente » du récepteur (Jauss, 2005).

En ce sens, l’intérêt d’un bon professionnel du théâtre, comme l’était Comella, pour *Andromaque*, est sans doute en partie justifié par les récits ou les descriptions destinés à provoquer de grands effets d’émotion. Un élément formel, tel l’hypotypose, si présent chez Racine et étroitement associé au visuel, s’avère être une preuve textuelle de la variabilité générique. Définie par Du Marsais comme une description où on « peint les faits dont on parle comme si ce qu’on dit était actuellement devant les yeux ; on montre pour ainsi dire ce qu’on ne fait que raconter ; on donne en quelque sorte l’original pour la copie, les objets pour les tableaux », (Du Marsais, 1977, 110) l’hypotypose mérite de figurer au rang des tropes, « parce qu’il y a quelque sorte de trope à parler du passé comme s’il était présent ». Elle est une capacité du discours à rendre présent ce qui ne l’est pas, une doublure mimétique de l’original qu’elle éclipse, un « tableau » dont elle est donnée comme synonyme. Racine a recours à l’hypotypose dans *Andromaque*, notamment dans deux passages qui se répondent : lorsque Pyrrhus refuse de céder Astyanax à Oreste, venu en ambassadeur des Grecs le lui réclamer (1,2) et quand Andromaque fait part de son refus d’épouser Pyrrhus à Céphise (3, 8). Aux vers de Pyrrhus : « et je regarde enfin / Quel fut le sort de Troie, et quel est son destin » (v. 199-200), « Je ne vois que des tours que la cendre a couvertes » (v. 201) font écho les vers d’Andromaque qui enjoint à Céphise, afin qu’elle comprenne mieux ses refus obstinés, de se représenter ce qui continue de s’offrir à sa vue, le bourreau de Troie, Pyrrhus, et la

²¹ Beaumarchais, « Essai sur le genre dramatique sérieux », Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1988, p. 128

²² J. J. Roubine, *Lectures de Racine*, Paris, A. Colin, 1971. La Comédie Française, baptisée en 1794 Théâtre du Peuple, affiche avec régularité les tragédies de Racine. Entre 1792 et 1800, on compte vingt représentations d’*Andromaque*.

destruction de la ville : « Figure-toi Pyrrhus les yeux étincelants » (v. 999), « Peins-toi dans ces horreurs *Andromaque éperdue* » (v. 1005). Elle a recours aux mêmes images de désolation que Pyrrhus dans sa tirade. Pyrrhus, prisonnier du regard impitoyable d'*Andromaque* dont il semble avoir intériorisé la vision, qui est celle des vaincus, est renvoyé à sa condition d'assassin par celle dont en vain il sollicite le regard. Pyrrhus se remémore et, au fur et à mesure que défilent les souvenirs et les images, il est soudain saisi par la pitié : « que malgré la pitié dont je me sens saisir / dans le sang d'un enfant je me baigne à loisir / Non, Seigneur » (v. 215-217). C'est une sorte d'éclair, d'instant fulgurant qui se produit au moment où il parle et dont nous sommes témoins. Ce saisissement rejoint les attendus de la tragédie sur le spectateur qui se sent saisi à son tour, à l'écoute de ces vers, par les images qu'ils suscitent : « il faut qu'indépendamment du spectacle l'histoire soit ainsi constituée qu'en apprenant les faits qui se produisent on frissonne et on soit pris de pitié devant ce qui se passe » (Aristote, *Poétique*, 53 b 4-7). Dans ces deux scènes (1, 2) et (3, 8), les images sont le reflet de deux logiques affectives : celle d'une conscience accusatrice, *Andromaque*, celle d'une conscience d'accusé, Pyrrhus. Accablé par le poids de la faute, la vision de la ville détruite conduit Pyrrhus à l'aveu de sa culpabilité : « tout était juste alors » (v. 209) – entendons tout était injuste. Le passé hante les consciences et l'hypotypose, en rendant présent le passé, en montre toute la puissance et l'impossibilité de s'en libérer.

Comella substitue à l'hypotypose racinienne, soit au discours, la recherche du spectaculaire et s'inscrit ainsi dans un tout autre registre dramatique. Chez Racine, le discours supplée l'absence de ce qui est évoqué, l'image y tient lieu de la chose (Barthes, 1963, 23), tandis que dans la pièce de Comella, le texte est reduplication et amplification de ce qui est visuellement signifié par le décor : la scène se déroule à Troie – et non en Épire – dans un paysage de ruines, devant le tombeau d'Hector. Les injonctions d'*Andromaque* : « observa, mira », s'adressent à Pyrrhus et au spectateur dont on s'emploie par tous les moyens à susciter l'émotion avec force effets sensationnels et macabres. La tirade d'*Andromaque* s'articule autour de déictiques : « allí está su cabeza, aquí sus brazos, allá su corazón aún semivivo » et la situation d'interlocution y apparaît comme une stratégie de persuasion, destinée à susciter la pitié et l'effroi de l'allocutaire et du spectateur : « ¿te confundes? ¿te estremeces? ¿te cubres de pavor? ». *Andromaque* multiplie les interrogations et les apostrophes, un des moyens

efficaces de « mover los afectos »²³. Le spectacle de l'horreur provoque de tels effets, ce qu'Aristote déconseillait vivement (Aristote, *Poétique*, 14), privilégiant l'agencement des faits dans le discours. On recherche par la puissance de l'effet auquel on parvient, en ancrant l'univers de la langue dans le monde sensible – gestes, musique etc. – à établir une communication avec le spectateur : le spectacle l'emporte sur le discours, le mélodrame sur la tragédie. Dans cette *Andromaque* de Comella – « melo-drama » – sans nul doute marquée de la réception en Espagne du *Pygmalion* de Rousseau²⁴, un autre texte, celui des didascalies, prend une importance considérable, d'autant plus remarquable qu'elles sont absentes chez Racine. Elles sont très longues, en italiques, brossent le décor, situent dans le temps, dépeignent des états d'âme : « aparece Andrómaca [...] llena de la mayor consternación », « mira con rencor », « fija los ojos con la mayor ternura » (p.1), décrivent ce que Comella qualifie d'« actions muettes » (p. 2) et signalent les arrêts ou reprises de la musique, toujours évoquée dans les didascalies comme une musique des affects, chargée d'exprimer toutes les passions de l'âme : « habiendo expresado la música todos los afectos de horror y compasión de esta acción » (p. 8). La musique, « deleite de sentido », déconseillée par Luzán²⁵ dans une tragédie, se substitue au discours. Les didascalies sont souvent dans cette pièce l'écriture d'un geste, de toutes ces attitudes qui parlent, promues au premier plan par Diderot : « le geste doit s'écrire à la place du discours »²⁶. Elles visent à donner l'impression que le personnage est surpris, comme à son insu, dans ses gestes, par le spectateur dont on cherche à faire oublier qu'il existe tant la fiction relève du naturel. Cet effet d'intrusion, par un effet de mise en abyme, est signifié comme étant le fait des personnages eux-mêmes, témoins d'un jeu muet qui ne leur est point destiné, ainsi Ulysse surprenant le regard « involontaire » d'Andromaque vers le tombeau d'Hector (p. 6) ou encore Pyrrhus qui voit sans être vu Andromaque et son fils Astyanax : « desde aquí puedo verla sin ser visto » (p. 2). Paradoxalement, on cherche à toucher le spectateur tout en signifiant son éviction.

²³ Don Santos Díez González, *Instituciones Poéticas*, Madrid, 1793, libro 4, cap. 2, sección 4, p. 117 : il théorise sur ce genre nouveau qu'il nomme « tragédie urbaine ».

²⁴ I. L. Mc Clelland, *Pathos dramático en el teatro español 1750-1808*, Liverpool, 1998, tome 2, p. 5. On connaît le *Pygmalion* dont Juan Ignacio González del Castillo a donné une traduction en vers, publiée en 1788. *Pygmalion* fut joué aux Caños del Peral, avant 1788, dans une version en prose.

²⁵ José Checa Beltrán, *Razones del buen gusto*, Madrid, CSIC, 1998, p. 193. Díez González et Sánchez Barbero théorisent sur le mélodrame.

²⁶ Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, *Œuvres*, tome 4, Paris, Ed. Laffont, 1996, p. 1337.

Comella a bien compris que, dans la représentation dramatique, l'acte discursif n'est qu'une activité mimétique parmi d'autres – gestes, mimiques, expressions. Or, curieusement, Diderot, l'un des grands théoriciens de ce genre nouveau qu'est le genre sérieux, dans les *Entretiens sur le fils naturel*, n'hésite pas à se faire l'avocat du récit et à donner la précellence à l'imagination poétique sur l'illusion théâtrale, précisément en prenant comme appui à sa démonstration le récit de Thérémène dans *Phèdre* : « Le récit me transportera au-delà de la scène, [...] le poète a peint toutes ces choses ; l'imagination les voit ; l'art ne les imite point » (Diderot, 1996, 1175). Racine est sauvé par la puissance d'imagination, étant entendu que l'essentiel n'est pas tant de créer l'illusion dramatique (« l'imitation dramatique ne va pas jusque là » [1175]) que de solliciter l'imagination du spectateur. Diderot semble avoir pressenti les limites de la *mimesis* dramatique et souhaité, avant tout, ne pas entraver l'imaginaire du spectateur, en l'enfermant dans un cadre trop contraignant qui lui imposerait l'univocité d'un sens au détriment du rêve et de la polysémie. À l'inverse, le sens est clairement jalonné tout au long de la pièce de Comella vers une visée unique : la défense de l'idéologie éclairée.

L'intention de sens m'est apparue plus difficile à cerner dans le texte de Tadeo Moreno González où on peut s'interroger sur une autre forme de relation textuelle, la parodie qui, comme la traduction, est un fait d'écriture et un effet de lecture (Abastado, 1976, 15). Si, bien évidemment, tout auteur est un lecteur, la traduction resserre le lien entre le texte produit et la généricité lectoriale (Schaeffer, 1989, 149), en l'occurrence, la lecture du texte à traduire par le traducteur et la lecture par le lecteur de la traduction proposée. Pour que la lecture parodique puisse se faire, encore faut-il reconnaître l'écart entre l'intentionnalité déclarée de l'auteur, ici, offrir une « *Tragedia nueva* » et le texte produit qui va servir de pierre de touche aux interprétations génériques des récepteurs (Schaeffer, 1989). Or, il est difficile de savoir quelle aurait été leur lecture, il y a plus de deux cents ans.

Si la dérive générique est une des manifestations possibles de la perméabilité des genres, la parodie est un autre signe du caractère mouvant du modèle. Le texte de Tadeo Moreno González pourrait apparaître à un lecteur d'aujourd'hui comme un exemple d'écriture parodique, destiné à montrer la dégénérescence du tragique dans l'outrance du pathétique – un des ressorts de la comédie larmoyante, « ce genre mitoyen entre la

Tragédie et la Comédie ; genre vrai, utile, nécessaire, et qui aura un jour autant de partisans qu'il a de détracteurs aujourd'hui » (Mercier, 94).

Qu'il y ait ou non intention parodique et je pense que non, quoique Tadeo Moreno González, si je me fonde sur les informations rassemblées, ait composé des parodies²⁷, sa traduction met à nu les tensions génériques qui parcourent la scène à un moment donné de son histoire et constitue un excellent révélateur du caractère dynamique des genres (Todorov, 1965, 301). On y voit le tragique se diluer dans le pathétique, sous l'influence d'un genre nouveau et à la mode : la comédie larmoyante.

Au début de l'acte 3, Andromaque est assaillie par des images menaçantes de son mari, « héroïquement grand », au moment où il exhale le dernier soupir (p. 79). Toute la tirade d'Andromaque est construite autour de la répétition de « je vois » : « veo a mi esposo, veo, oigo a mi esposo [...]. Vuelvo la vista, y veo [...] » (p. 78) et les images ainsi convoquées ravivent sa haine des Grecs et son amour pour Hector. Pyrrhus souhaiterait qu'elle modère ses transports de colère et d'amour : « transporte es necio / temer a un bulto vano que en la urna / ya en caducas cenizas es deshecho [...] : aparta pues ese entusiasmo inútil / transporte es necio » (p. 80). Que lui reproche-t-il au juste ? D'avoir versé dans le pathétique que Chamfort définit en des termes qui s'appliqueraient parfaitement à cette scène : « Le pathétique est cet enthousiasme, cette véhémence naturelle, cette peinture forte, qui émeut, qui touche, qui agite le cœur de l'homme. Tout ce qui transporte l'auditeur hors de lui-même [...], voilà le pathétique » (Coudreuse, 1999, 92). Tadeo Moreno González semble avoir cédé à la mode du comique larmoyant, nom qui fut donné, par dérision, à un genre qui ne doit en aucun cas prêter à rire, introduit en Espagne par Luzán, en 1751, limité à un petit cercle, avant de connaître ses heures de gloire, dans le dernier tiers du XVIII^e, sous l'appellation de comédie sentimentale ou, pour s'en moquer, sous toute autre appellation relative aux larmes, comme par exemple « *comedia llorona* » (García Garrosa, 1990). Car, outre l'écriture, ce sont aussi les sujets retenus, tel que l'amour conjugal, au service de la vertu et d'une sentimentalité moralisatrice, qui sont chargés, en mobilisant le

²⁷ Dans le catalogue de J. Herrera Navarro, figurent d'autres tragédies dont une qui porte le titre de *La viuda constante, Borrador, tragedia*, 1788 – je n'ai pas pu vérifier s'il s'agissait du même texte ; une autre sur le même sujet : *La Ilión o el gran vengador de Aquiles o Pirro en Troya*, 1802. Mc Clelland précise que T.M.G a cultivé la parodie et la parodie de la tragédie était un genre à la mode.

pathétique, de renouveler au XVIII^e le genre tragique, grâce aux glandes lacrymales : « les déluges de constance » (p. 25) d'Andromaque feront verser des déluges de larmes.

La traduction de M. Hickey, revendiquée comme identique, n'échappe pas à l'influence des facteurs littéraires, culturels et linguistiques qui informent la situation de réception de tout texte. Je ne retiendrai que quelques éléments : tout d'abord la fréquence des ajouts, à l'opposé du raccourci et de l'art de la formule propres à Racine. Nombreuses sont les accumulations asyndétiques de substantifs²⁸ où l'intensité tragique du mot tend à s'affaiblir dans l'abondance des synonymes et dans des périphrases où quelque chose se perd dans le tâtonnement conceptuel. Ainsi, le « je triomphe » d'Oreste (v. 83) devient : « gozaba de tranquilidad ufana » (p. 11), bien loin de la jouissance secrète, intime et violente d'Oreste, découvrant une Hermione défaite et délaissée par Pyrrhus, savourant ce qu'il croit être le plaisir de la vengeance avant que de s'incliner devant son amour : « ou plutôt je sentis que je l'aimais toujours » qui va se relâcher dans un : « conocí en fin que la amaba / más que nunca la había amado » (p. 12). Faible est pour Pyrrhus, tendu vers un impossible rachat, l'espoir d'obtenir un regard d'Andromaque dont il a fait l'instrument de la punition et du pardon de ses crimes : « Me refuserez-vous un regard moins sévère ? » (v. 290). Le refus est dans la formulation même de la question. À l'inverse, M. Hickey offre l'image d'un Pyrrhus qui nourrit bien des espoirs – espoirs vains chez Racine – allant jusqu'à s'imaginer redevable de l'estime d'Andromaque, s'il sauve Astyanax : « será posible que alguna / piedad o agrado os merezcan ! » (p. 28). C'est un tout autre texte ! L'adjectivation marque une invasion du subjectif et exprime souvent un jugement moral et une condamnation : « les fers » deviennent « aborrecibles lazos » (p. 5), Hermione est aux yeux d'Oreste : « basilisco ingrato », Pyrrhus est selon Andromaque un tyran qui veut faire d'Astyanax un délinquant innocent (p. 27) : « ¿No os lastimará (que angustia) / su infancia inocente y tierna ? / ¿ hace quizá el ser mi hijo / delincente su inocencia ? » (p. 27) – tous ces vers sont ajoutés. M. Hickey, bien qu'ayant tenu à se démarquer du sous-titre de *Cumplido* qui exaltait l'amour maternel, nomme plus volontiers Astyanax, qui n'est qu'une seule fois nommé chez Racine, et lors de la rencontre Oreste / Pyrrhus, il est le fils d'Hector, ou « ce malheureux fils », un fils sans identité. L'autre distorsion du texte racinien consiste à faire de la référence au destin une fatalité transcendante. Or,

²⁸ « Amour » (v.29) devient : « vana fantasía, delirio, encanto » (p. 5).

le destin est absent ou presque chez Racine qui l'emploie dans le sens de sort, de fortune, comme dans ce vers célèbre d'Oreste : « je me livre en aveugle au destin qui m'entraîne » (v. 98) où il remplaça, deux ans avant sa mort, « transport » par « destin ». Ce vers est souvent cité pour prouver que Racine avait intériorisé la fatalité antique (Forestier, 2003, 318-319) et que ce qui était une fatalité d'ordre éthique est désormais une fatalité transcendante. C'est la lecture retenue par M. Hickey lorsqu'elle traduit : « dexándome ciegame / arrastrar ya de los hados » (p. 14), renouant ainsi avec la fatalité antique tout en faisant de la passion l'équivalent du destin, ce qui trouvera des prolongements dans le romantisme.

Quel socle théorique ?

Quel socle théorique pour la tragédie ? Comment ce socle peut-il être mis en rapport avec les choix esthétiques et idéologiques de nos traducteurs ? Quel discours tient-on sur la tragédie ? Que faut-il entendre par tragique et tragédie ?

Furetière donne comme définition de tragique, dans son *Dictionnaire Universel* (1690) : « qui appartient à la tragédie, qui est funeste, sanglant ». Or, c'est bien à cela que ramène le tragique antique le théoricien Pedro Estala, à quoi il ajoute la fatalité : « Por esta causa [dar todo el aspecto del horror] se preferían las acciones más sangrientas y de una fatalidad bien patente ». (Estala, 1793, 9). Le héros tragique, livré à une force aveugle qui le dépasse, doit être : « ni en extremo virtuoso ni vicioso » (Estala, 9), fidèle en cela à Aristote. C'est ainsi qu'on voit comment un personnage normal peut être conduit, par méprise ou par quelque aveuglement, à accomplir les actions les plus sanglantes. Après avoir instruit le procès de la tragédie antique, Estala donne sa définition du tragique moderne. Tout ce qui relève de la fatalité sera écarté comme contraire au tragique, au bénéfice de la passion, considérée comme le fondement du tragique moderne : « En una palabra los asuntos griegos cuyo fatalismo pueda convertirse en una pasión humana son adaptables a nuestro teatro, como los de Fedra, Ifigenia » (Estala, 33). La passion – fatalité moderne – excite, chez le spectateur, terreur et compassion – les effets de la tragédie – ainsi que le signifiait Racine dans sa préface de Bérénice : « Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une

tragédie ; il suffit [...] que les passions y soient excitées »²⁹. De tels effets, terreur et compassion, procurent un plaisir dont l'intensité est à la mesure des émotions extrêmes qui l'ont suscité. Il faut que « tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie », formulation qui mêle indistinctement les passions des personnages – secondaires dans *La Poétique* – et celles du spectateur, l'émotion jouée et l'émotion ressentie. Estala ne conteste nullement le plaisir esthétique, lié à l'exacerbation des passions, en revanche, il refuse que l'on confonde passions du personnage et passions du spectateur. Seule la conscience d'être devant une opération mimétique garantit les effets produits sur le spectateur que toute forme de contagion passionnelle risquerait de compromettre. Or, cette contagion découle du « principe absurde » (Estala, 16) qui, en prétendant faire de la scène une imitation parfaite de l'original : « reducir las imitaciones a los originales » (*ibid*), risque d'invalider le processus cathartique. Dénoncer l'illusion théâtrale : « aquella voz insensata y quimérica de la ilusión » (*ibid*) en la mesurant à la vérité de l'imitation, faire de la scène une copie de l'original et un miroir de nos passions, constitue le premier signe d'une double distorsion du texte aristotélicien : la *mimesis* n'est pas imitation mais représentation, représentation d'une action et non d'une passion. Estala met en garde contre le danger qu'il y aurait à tenir pour vrai ce qui est fictif, tout en reconnaissant, néanmoins, que le théâtre affecte nos sens et notre sensibilité et que, passé ce bref moment de trouble, nous reprenons nos esprits : « volvemos la reflexión sobre nosotros mismos » (Estala, 21). Le deuxième signe de distorsion consiste à faire de la passion une fatalité transcendante : « hará tanto más efecto la moderna quanto es mayor la sensación que nos causan los efectos de las pasiones que los de la fatalidad o providencia » (Estala, 35). Or, la fatalité racinienne que G. Forestier qualifie de dramaturgie de la cause finale découle de l'enchaînement des causes et des effets (Forestier, 2003, 323) et non d'une quelconque transcendance.

L'interprétation par les hommes du XVIII^e de *La Poétique* a donné lieu à bien des remaniements théoriques qui vont influencer sur la relecture de Racine, resté, lui, fidèle à Aristote. On a vu en Racine celui qui savait donner des « tableaux délicats de la vérité de la passion qu'il crut la plus puissante sur l'âme des spectateurs pour lesquels il

²⁹ Racine, préface d'*Iphigénie* : « Euripide était extrêmement tragique, c'est-à-dire qu'il savait merveilleusement exciter la compassion et la terreur, qui sont les véritables effets de la tragédie ».

écrivait » (*Encyclopédie*, 1765, 515). À partir de ce rôle de premier plan accordé à la passion, les effets de la tragédie – terreur et compassion – dépendront de ceux qu’auront su susciter les passions. Les effets tragiques sont la conséquence d’effets de discours destinés à établir une chaîne des passions, du personnage au spectateur, dont le but est « d’inspirer la haine du vice et l’amour de la vertu » (*Encyclopédie*, 519), en mettant sous nos yeux « les égarements où elles nous conduisent et les périls dans lesquels elles nous précipitent » (*Encyclopédie*, 519). La tragédie se fait moralisatrice : « hacere la virtutem amabilem et interesantem, proponere grandes modelos de fortaleza en las desgracias y excitar nuestra sensibilidad » (Estala, 30). La représentation des passions n’a pas pour but de les « purger », elle doit contribuer à l’instruction morale du spectateur et fomenter les vertus sociales : « por el contrario vemos por experiencia que su representación nos hace más sensibles, más humanos y más temerosos de los funestos efectos del vicio y de las pasiones desenfrenadas » (Estala, 35).

À partir de cette nouvelle fonction – avant tout éduquer – se met en place une figure de héros qui conduit à l’abandon du héros imparfait³⁰, tel que l’a défini Racine, précisément dans sa préface à *Andromaque* (Racine, Première préface) où il s’abrite derrière l’autorité d’Aristote : « Aristote bien éloigné de nous demander des héros parfaits veut au contraire que les personnages tragiques [...] ne soient ni tout à fait bons ni tout à fait méchants [...]. Il faut donc qu’ils aient une vertu médiocre, c’est-à-dire une vertu capable de faiblesse ». Estala s’inscrit en faux contre Racine et Aristote et recommande de mettre en scène un héros qui serait un modèle de vertu (p. 35) ou, à l’inverse, extrêmement vicieux. Contrairement au Pyrrhus racinien, trop galant pour certains, trop violent pour d’autres (Racine, Première préface), héros à double face (Forestier, 2003, 259-302), les Pyrrhus de nos traductions sont tous des héros parfaits. C’est le caractère héroïque du personnage qui garantit l’efficacité de la représentation : « la precisión de que sus personajes guarden y observen el caracter heroico hasta el fin y hasta el último extremo a que este puede llegar para que su representación pueda ser útil. » (Hickey, 1789, 7). Seule l’action, selon Aristote, révèle le caractère de ceux qui l’accomplissent, or le caractère doit répondre à plusieurs critères : bonté, convenance,

³⁰ Sur ces questions des rapports de la forme et de la fonction pour appréhender l’évolution littéraire, J. Tynianov, « De l’évolution littéraire », in T. Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Editions du Seuil, 1965, p. 120-137.

ressemblance et cohérence, soit : « bondad », « decoro, conveniencia », « semejanza » et « igualdad » (Luzán, Libro 3, IX). Il faut donc concilier le critère de la bienséance, fortement marqué au sceau de son époque avec celui de la ressemblance qui fait appel à la mémoire culturelle du traducteur / adaptateur, tenu d'accorder son personnage à l'image que la tradition a léguée : « obligado a dar a aquella persona costumbres semejantes a las que tuvo según la fama o la historia. » (Luzán, Libro 3, IX).

Remaniements du matériau légendaire

Le théâtre se doit d'être, ainsi que le rappelle M. Hickey : « una escuela pública a la que una gran parte de gente va a aprender, a pensar y a proceder y que por esta razón no se deben presentar al pueblo sino acciones y documentos que puedan enseñarle a pensar bien y a bien proceder » (Hickey, 10). En vertu de cette fonction, sans cesse rappelée par les théoriciens néo-classiques, certains thèmes devront être réorientés et on conçoit que le noyau intangible du matériau légendaire d'Andromaque – le meurtre de Pyrrhus – ait causé quelques soucis à nos traducteurs. Il était pour Racine inconcevable qu'Oreste assassine un monarque légitime, sauf à se soumettre aux ordres d'une maîtresse, Hermione, elle-même égarée par un motif de vengeance, habile façon de lier le meurtre de Pyrrhus à sa passion pour Andromaque (Bénichou, 1967, 207-236). Bien que la tradition autorise un Oreste régicide³¹, c'est vers Euripide³² que s'est tourné Racine en présentant Oreste tout d'abord réticent à assassiner son roi (v. 1180-1187), puis empêché matériellement de tuer : « et je n'ai pu trouver de place pour frapper » (v. 1516), autrement dit, « ni tout à fait coupable ni tout à fait innocent » (Racine, préface de *Phèdre*). Pourquoi cette insistance de M. Hickey à innocenter Oreste de cette « action sacrilège et abominable » (Hickey, 9) qu'est le régicide, faisant valoir le recours à l'hypotypose dans le texte racinien comme un moyen d'éloigner par respect des bienséances l'irreprésentable : «pero aun ese hecho atroz no pasa en el Teatro, sino que solo se relata y refiere, por no poner a la vista de los espectadores un hecho tan infame y de tan mal ejemplo » (Hickey, 8). Est-ce le plaisir de décocher un coup de griffe à J.

³¹ Virgile, *Enéide*, chant 3, v. 331-332 : « Mais follement enflammé par l'amour de l'épouse qui lui était ravie, poursuivi par les furies de ses crimes, Oreste le surprend à l'improviste et le tue devant les autels de ses pères. »

³² Dans la version d'Euripide, ce sont les Delphiens qui assaillent Néoptolème dans le temple de Delphes, qu'ils soupçonnent de vouloir piller le temple, ce qu'a su accréditer la calomnie d'Oreste.

Cumplido dont la version autorise un Oreste assassin, acculé par la jalousie – véritable crime passionnel ! – à blesser Pyrrhus. Est-ce une façon de se protéger des critiques que pourrait lui faire la censure ? Cherche-t-elle, par tant de précautions, à écarter toute lecture qui mettrait en cause l’infailibilité du monarque et rappellerait ses liens avec Huerta ? Huerta, dans *Raquel*, avait montré jusqu’où pouvaient conduire les dérèglements de la passion, à partir du même motif, celui du monarque amoureux et assujéti à sa captive. Le Roi Alphonse abdique, par amour, de ses devoirs de monarque (3, 11), tout comme le Pyrrhus racinien (v. 638-642). Si les Grecs se jettent sur Pyrrhus, le « rebelle », le peuple se rallie, à sa mort, à Andromaque. Toute autre est la fin de *Raquel* où ce sont les conjurés qui se précipitent sur Raquel en l’absence du roi – Huerta ne pouvait aller trop loin, encore que le caractère pathétique de sa mort détourne l’aversion dont elle fut l’objet vers le vrai coupable (Andioc, 1975). Dans la pièce de Comella, Pyrrhus est, au début, soumis à l’arbitraire d’Andromaque dont il se déclare le vassal (Comella, 4), semblable au monarque de la pièce de Huerta, mais il atteint ensuite sa stature de héros et permet ainsi une résolution harmonieuse du conflit, au service de la défense de l’absolutisme.

Le meurtre de Pyrrhus, au cœur du dispositif d’Andromaque, est absent de toutes les traductions / adaptations, hormis de celle de M. Hickey, tout simplement parce que ces différents textes nous montrent l’Andromaque des derniers jours de Troie, les jours de la victoire des Grecs : l’action se déroule à Troie, au plus près de la destruction, et non en Épire. Andromaque, veuve éplorée et martyre, y est accompagnée de son fils Astyanax, qu’elle cache dans le tombeau d’Hector. Comment ce fils pouvait-il être Astyanax qui fut immolé par les Grecs au lendemain de la chute de Troie ? Il ne pouvait être non plus, au nom des bienséances, le fils d’Andromaque et de Pyrrhus, Molossos. Il a suffi à Racine de prolonger la vie d’Astyanax et d’en faire l’instrument du chantage de Pyrrhus (Benichou). Afin d’atténuer ce qu’un tel chantage a d’odieux, Racine utilise la pression grecque et l’ambassade d’Oreste venu exiger, au nom des Grecs, que Pyrrhus épouse Hermione et qu’il livre Astyanax.

Pyrrhus, chez Comella comme chez Tadeo, n'est pas le « persécuteur » (Racine, v. 452, v. 692), c'est Ulysse³³ qui fait figure d'antihéros. À partir du moment où disparaît des traductions-adaptations le meurtre de Pyrrhus, pourquoi *Andromaque* ne régnerait-elle pas à ses côtés ? Joseph Cumplido est le seul à situer l'action en Épire et à conserver le quatuor Oreste / Hermione, *Andromaque* / Pyrrhus. Pyrrhus, alors qu'il vient de recevoir l'engagement solennel d'*Andromaque*, est blessé par Oreste, fou de rage. *Andromaque* condamne vivement, au nom de l'infaillibilité du monarque, le geste d'Oreste : « que los reyes son personas / tan sagradas e inviolables / que aunque quiebren los derechos / [...] el atentar a su vida / es delito tan infame. » (p.4, 5) Devenue une amante éperdue, « rara mudanza » (4, 8), *Andromaque* épouse Pyrrhus, vaincue par sa « vertu héroïque » (4, 8).

Dans la tragédie racinienne, Pyrrhus est coupable envers *Andromaque* s'il livre *Astyanax*, coupable envers les Grecs et envers son père s'il refuse de le sacrifier. En faisant d'*Astyanax* l'instrument de son impossible rachat auprès d'*Andromaque* et la raison politique de son assassinat, il semble n'y avoir aucune issue pour Pyrrhus. De tous les traducteurs / adaptateurs d'*Andromaque*, Comella est le seul à avoir saisi la dimension sacrificielle du personnage : « y finalmente quieres que mi sangre / expie a tu presencia mi delito » (Comella, 4). Les propos de Pyrrhus à *Andromaque* témoignent de la même auto-humiliation masochiste que ceux du Pyrrhus racinien : « parezca Pirro / a la vista de Andromaca el objeto / más execrable, más aborrecido » (*ibid*). Il n'est pas juste qu'il paie pour les fautes de son père : « ¿ Fui yo de Hector el asesino ? / ¿ Y por qué a mi me impones el castigo ? » (*ibid*). Dès le début, il apparaît déterminé à sauver *Astyanax* et son cheminement s'accomplit de façon linéaire jusqu'à son assumption finale. Le Pyrrhus racinien est renvoyé à son père, à l'aune duquel il se mesure, et par intériorisation pénale du regard paternel, il se juge traître envers son pays et indigne de son père s'il sauve *Astyanax* (v. 610). Il est tout aussi indigne aux yeux d'*Andromaque* qui, après lui voir rappelé ce que sont « des soins dignes du fils d'Achille » (v. 310), dresse, au nom d'Achille, une charte du héros. Pyrrhus est, ainsi que le confie Pylade à Oreste : « à plaindre autant que je vous plains » (v. 736), sauf à ce qu'il se libère du

³³ Dans les tragédies de la chute de Troie, c'est Ulysse – comme dans *Les Troyennes* de Sénèque. Dans l'*Andromaque* d'Euripide, c'est Ménélas qui menace de tuer l'enfant pour obliger *Andromaque* à se rendre.

passé et donc du père, ce qui le porte, un bref instant, « au comble de ses vœux » (v.1431).

Toute autre est la solution apportée par Comella à cette relation père / fils, néanmoins bien présente. En renonçant à faire de l'enfant l'enjeu du chantage, le Pyrrhus de Comella n'a plus qu'à faire la preuve de son héroïsme et de son désintéret aux yeux d'Andromaque, ce dont elle semble douter qu'il puisse être capable: « tu generosidad es sospechosa / tu pecho no es capaz del heroísmo » (Comella, 2). C'est après la rencontre avec Ulysse, l'antihéros, que Pyrrhus donne toute la mesure de son héroïsme dont le salut d'Astyanax constitue la preuve : « la gloria sola del honor me inflama / y aqueste premio basta a mi heroísmo » (9). L'enjeu n'est plus l'amour ni le pardon d'Andromaque et c'est pourtant ainsi qu'il va gagner le salaire de son héroïsme, à savoir, l'estime et l'amour d'Andromaque : « corrida me ha dexado su heroísmo. / Recompensar ofrezco tus virtudes » (15). Andromaque accordera son pardon et son amour, la rédemption du fils est assurée, à présent, il est digne d'être père, père d'Astyanax : « mira a tu padre, tú mira...a tu esclavo / que de ser otra cosa no soy digno » (15). Cette émergence d'un fils devenu père et d'un père positif – le fils d'Achille consacré père d'Astyanax et époux d'Andromaque – n'est-elle pas aussi significative de l'intensification et du resserrement de l'espace familial. C'est la même fin dans la version de Joseph Cumplido où en sauvant Astyanax, Pyrrhus gagne le cœur d'Andromaque et Hermione épouse Oreste. L'absence d'Hermione dans le dispositif retenu par Comella simplifie la résolution du conflit. De fait, sauf à rompre les serments de mariage et à renouveler l'infamie à son égard, la présence d'Hermione imposerait à Pyrrhus de l'épouser, contraint d'assumer un passé que le Pyrrhus racinien n'en finit pas de renier. Cette solution : Pyrrhus épouse Hermione, retenue par Apostolo Zeno dans son *Andromaque*³⁴, que certainement Comella a lue, assure la paix politique et constitue le sacre du héros. Pyrrhus est, dans la pièce de Zeno, le modèle du monarque idéal, capable de vaincre ses passions : « voulez-vous remporter la victoire sur vous-même ? Armez-vous de courage et vous avez vaincu » (5, 4). Ce sont les conseils d'Helenus à Pyrrhus, bien loin de l'*Andromaque* de Racine !

Ce qui faisait de Pyrrhus une figure de faiblesse héroïque disparaît au profit de la construction de héros exemplaires. La seule version qui ne consacre pas le triomphe de

³⁴ Apostolo Zeno, *Andromaque*, *Œuvres dramatiques*, t. 2, Paris, Duschene, 1758.

Pyrrhus est celle de T. M. González : Astyanax est sacrifié, en dépit des efforts de Pyrrhus et d'Ajax pour le sauver. Les Grecs peuvent lever l'ancre puisque les vents leur sont à présent favorables. Face à l'ordre ancien représenté par Ulysse et Ménélas auxquels se rallie Agamemnon, Pyrrhus incarne un ordre nouveau. Il se dresse contre les dieux, n'hésite pas à rompre ses serments envers Hermione et dénonce un pouvoir injuste dont la fin de la pièce cautionne néanmoins la victoire.

En reprenant le conflit du devoir et de la passion auquel Racine avait su apporter une solution novatrice, celle du héros imparfait (Forestier, 2003), les traducteurs d'*Andromaque* l'ont mis au service de la glorification du héros parfait. Ce qui, chez Racine, révélait une faille entre l'ethos et le pathos du personnage (Forestier, 2003) disparaît au profit de la construction d'une figure héroïque, et se traduit dans le discours par l'emploi d'une rhétorique pathétique, au service d'une morale éclairée.

Hormis la traduction de M. Hickey, aucune de ces traductions / adaptations n'a donc respecté l'issue, supposée connue du lecteur / spectateur, témoignant ainsi des remaniements idéologiques de textes fortement ancrés dans leur époque.

La traduction apparaît comme un outil précieux pour aborder les questions d'histoire littéraire, ne serait-ce que par le flottement quant à la notion de traduction dont témoignent les différents projets de réforme qui invitent à réfléchir à la question de l'auteur. On a pu voir les contradictions du discours tenu par les réformateurs qui, à vouloir défendre traductions fidèles et productions « originales », pénalisent celui qu'ils veulent défendre, le « bon » traducteur, entendons le traducteur « fidèle », et encouragent, à leur insu, celui qu'ils combattent, le traducteur-adaptateur, entendons l'auteur d'une « *tragedia nueva* » ou encore d'une « *tragedia nuevamente escrita* ». Puisqu'on privilégie les œuvres « originales », mieux rémunérées, autant se baptiser auteur.

En outre, à vouloir à tout prix produire ou à défaut traduire des tragédies, on produit autre chose. Régénérer la scène espagnole par la tragédie classique, n'est-ce pas lutter contre le courant ? En l'absence de socle, la faille n'est-elle pas dans l'intention même des réformateurs néo-classiques qui ont cherché à le créer, en important un modèle devenu obsolète : la tragédie classique.

Quand les traductions / adaptations, comme celle de Comella, exploitent des potentialités dramaturgiques nouvelles, elles sont la preuve de la perméabilité des dramaturges au langage de leur temps, perméabilité formelle de professionnels de la scène, doublée d'une perméabilité idéologique aux idées des réformateurs. Il n'est pas de traduction sans migration d'un sens et d'une forme au fil des versions successives. Les traductions, à commencer par celles qui se revendiquent fidèles, comme celle de M. Hickey, témoignent des remaniements théoriques et idéologiques du discours sur la tragédie. Dans les interstices d'un texte conçu comme un calque se glissent, en réponse à de nouvelles fonctions, des formes nouvelles qui ébranlent les assises nécessairement instables d'un genre dépourvu, en Espagne, de support établi.

La traduction permet alors de mesurer les mutations opérées au regard du texte de départ, selon un double mouvement : rétrospectif, d'une part, et inscrit dans une approche diachronique et évolutive, prospectif, d'autre part, en tant que ces variations sont porteuses de réponses à de nouvelles attentes. La multiplicité des traductions d'*Andromaque*, en actualisant tous les possibles d'un texte sous des formes aussi diverses, permet d'appréhender les tensions qui parcourent l'histoire littéraire à un moment donné. La traduction devient de ce fait un matériau privilégié pour apprécier le devenir des genres et les transitions d'une époque à l'autre. En présentant ces différentes modulations sur le motif d'Andromaque, considérées dans le présent de leur production, ces traductions permettent de dessiner des horizons littéraires, qui échappent aux classifications réductrices.

Catherine Flepp, Université de Valenciennes.

BIBLIOGRAPHIE

Traductions

COMELLA, Luciano Francisco, *La Andrómaca*, Melo-drama trágico en un acto, Barcelona, Juan Francisco Piferrer, BIT, 44490.

CUMPLIDO, Joseph, *La Andrómaca*, Por otro título : Al amor de madre no hay afecto que le iguale, Barcelona, Carlos Gibert y Tutá, impresor, BIT, 57809.

HICKEY, Margarita, *Poesías varias, sagradas, morales y profanas o amorosas*, tomo primero, Madrid, Imprenta Real, 1789.

MORENO GONZALEZ, Tadeo, *El Axtianacte*, Tragedia, 1788, B.N, Ms 15797.

ZENO, Apostolo, *Œuvres dramatiques*, tome 2, Paris, Duchesne, 1758.

Bibliographie critique

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, « El actor español en el siglo XVIII : formación, consideración social y profesionalidad », *Revista de literatura*, L, 100, Madrid, 1988, p. 445-466.

ANDIOC, René, « Vicente García de la Huerta, la *Raquel* de Huerta y la censura », *Hispanic Review*, spring 1975, p. 115-139.

ANDIOC, René et COULON, Mireille, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997.

BARTHES, Roland, *Sur Racine*, Paris, Editions du Seuil, 1963.

BEAUMARCHAIS, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 119-140.

BENICHO, Paul, *L'écrivain et ses travaux*, Paris, José Corti, 1967.

BOIXAREU M, DESNE R, *Recepción de autores franceses clásicos en los siglos XVIII-XIX en España y en el extranjero*, Madrid, 2002.

CAMBRONERO, Carlos, *Revista contemporánea*, tome 101, 102, 103, 104, Madrid, 1896.

CARNERO, Guillermo (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995, 2 vol.

COUDREUSE Anne, *Le goût des larmes au XVIII^e*, Paris, Puf, 1999.

CHECA BELTRÁN, José, *Razones del buen gusto (Poética española del neoclasicismo)*, Madrid, CSIC, 1998.

DEFAUX, Gérard, « Culpabilité et expiation dans l'*Andromaque* de Racine », *RHLF*, 1998, p. 22-31.

DIDEROT, Denis, *Œuvres*, tome 4, Editions R. Laffont, Paris, 1996.

DIDEROT D, Alembert D', *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des arts et des sciences*, Ed de Neufchastel, S. Faulche, 1765, tome 16.

DONAIRES, M. Luisa y LAFARGA, Francisco (ed.), *Traducción y adaptación cultural : España-Francia*, Universidad de Oviedo, 1991.

ESTALA, Pedro, *Edipo tirano, tragedia de Sofocles traducida del griego en verso castellano con un discurso preliminar sobre la tragedia antigua y moderna*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1793.

FORESTIER, Georges, *Passions tragiques et règles classiques*, Paris, PUF, 2003.

FORESTIER, Georges, « Écrire *Andromaque*. Quelques hypothèses génétiques », Paris, *RHLF*, 1998, p. 43-62.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits*, 1, Paris, Gallimard, 2001.

FRANTZ, Pierre, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e*, Paris, PUF, 1998.

GÁLVEZ, María Rosa de, *Obras Poéticas*, 2, Madrid, Imprenta Real, 1804.

GENETTE Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Ed. du Seuil, 1979.

GENETTE G, JAUSS, H. R, SCHAEFFER, J. M « et alii », *Théorie des genres*, Ed. du Seuil, Paris, 1986.

HERRERA NAVARRO, Jerónimo, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, F.U.E., 1990.

JAUSS, H. R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 2005.

LAFARGA, Francisco, « traducción e historia del teatro : el siglo XVIII español », *Anales de Literatura Española*, n.5, 1986-1987, p. 219-230.

LAFARGA, Francisco, « Una colección dramática entre dos siglos : *El Teatro Nuevo Español* (1800-1801) », *Entresiglos*, Ed. E. Caldera, R. Frolidi, Roma-Bulzoni, 1991-93, p. 183-194.

LAFARGA, Francisco (ed), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, 1997.

LAFARGA, Francisco, *La traducción en España, 1750-1830 : lengua, literatura, cultura*, Lleida, 1999.

LAFARGA, Francisco (ed), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, 1989.

LAFARGA, Francisco, *Las traducciones españolas del teatro francés, (1700-1835)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2 vol. 1983-1988.

LUZÁN, Ignacio, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Ed. digital, Zaragoza, F. Revilla, 1737 y Madrid, A. Sancha, 1789.

MARSAIS du, *Traité des tropes*, Paris, Le Nouveau Commerce, 1977.

McCLELLAND, I. L., *Pathos dramático en el teatro español*, vol.1, Liverpool University, 1998.

MERCIER, Louis Sébastien, *Du théâtre ou Nouvel Essai sur l'Art Dramatique*, Amsterdam, 1773, doc. numérisé, BNF.

MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Ed. Verdier, 1999.

MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique, II*, Paris, Gallimard, 1973.

RÍOS, J. A., « Nuevos datos sobre el proceso de V. García de la Huerta », « *Anales de Literatura Española* », n.º. 3, 1984, p. 413-427.

RÍOS, J. A., « La polémica teatral dieciochesca como esquema dinámico », *in Cuadernos de teatro clásico*, 1990, p. 65-77.

ROUBINE, J. J., *Lectures de Racine*, Paris, Armand Colin, 1971.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1989

TODOROV, T., *Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes*, Paris, Editions du Seuil, 1965.

VALLDAURA, J. M. S. (ed), *El teatro español del siglo XVIII*, tomo 2, Lleida, 1996.