

LA TRADUCTION DES TEXTES DRAMATIQUES

PEU-T-ON REELLEMENT traduire les textes dramatiques? Jetons un coup d'œil sur l'histoire du théâtre européen. La circulation des « biens » littéraires y est très rapide, très enrichissante. Les thèmes dramatiques qui rendent bien sont exploités en Europe un peu partout dans l'espace de quelques lustres, voire même de quelques années, au cours d'une période littéraire donnée. Mais traduit-on les textes? Les adapte-t-on? Crée-t-on de nouveaux drames, de nouvelles comédies, de nouveaux vaudevilles sur un sujet déjà connu ailleurs et qui a frappé les imaginations? Les frontières sont bien incertaines qui séparent la traduction de l'adaptation et l'adaptation de la création d'une œuvre nouvelle.

Prenons quelques exemples historiques. Va-t-on appeler « traduction » ou « adaptation » la transposition en vers populaires (*knittelverse*) allemands du célèbre drame religieux *Cenodoxus* écrits en mètres tragiques latins par le Père Bidermeyer? Corneille et Molière sont-ils à considérer comme « adaptateurs » ou comme « créateurs », lorsqu'ils s'inspirent de modèles espagnols bien connus pour concevoir des chefs-d'œuvre tels que *le Cid* ou *Dom Juan*? Au XVII^e siècle on se serait tiré d'affaire en disant qu'ils « imitaient » de bons modèles étrangers, tout comme Racine était censé « imiter » Euripide, au temps où il écrivait *Phèdre*. « Imiter » un ancien était alors tenu pour méritoire, piller un prédécesseur ne pouvait en conséquence être considéré comme un péché. En tout cas, nous autres, spectateurs et lecteurs du XX^e siècle, nous tenons Corneille, Molière et Racine, dans chacun de ces cas, pour d'authentiques créateurs.

Mais passons au siècle suivant : examinons le cas des premiers Français qui ont tenté de faire accepter Shakespeare par le public français sourcilleux et intolérant, acharné à défendre la cause du « bon goût ». Que dire de Voltaire qui se cabre devant le célèbre « to be or not to be » et qui « traduit » :

« Demeure, il faut choisir et passer à l'instant
de la vie à la mort et de l'être au néant »?

Ducis a écrit sur des thèmes shakespeariens des tragédies cornéliennes. Tourneur déploie une plus grande audace. Mais il se heurte aux conventions alors généralement acceptées sur la scène française, spécialement à des difficultés de décor et de scénographie. Non, on ne peut considérer comme des traductions, ni même comme des adaptations ces versions du texte qui ne laissent presque rien subsister des structures ni du matériau originels, ni la coupe, ni la langue, ni le vers, ni même la psychologie des personnages.

Qui se retrouvera d'autre part dans le répertoire des vaudevilles, des *Singspiele*, des *Zauberspiele* qui divertissaient tant les spectateurs de Paris, de Vienne, de Hambourg, de Berlin, de Copenhague, de Christiania et de Stockholm¹ entre 1820 et 1860? Telle œuvre qui, à première vue, semble spécifiquement danoise ou suédoise, a été adaptée par les industriels de la scène comme les Danois J. L. Heiberg, Overskou et, pour Stockholm, August Blanche, d'après un supposé prototype français qui n'est lui-même, en réalité, qu'un décalque habile, car l'idée première vient d'une petite pièce jouée d'abord sur une petite scène du Prater. Mais, à chaque étape, le travail de « localisation » a été mené avec tant de soin et poussé si loin qu'on croit immédiatement avoir sous les yeux une œuvre « originale ».

Et quelle est la pratique la plus courante de nos jours? La Société des Auteurs et Compositeurs ne reconnaît pas l'existence du traducteur. Les contrats sont signés entre X, auteur dramatique, et Y, auteur dramatique, comme si la traduction dramatique n'existait pas, comme s'il ne pouvait s'agir ni d'une traduction ni d'une adaptation, mais bien d'une véritable création. Bien souvent, actuellement, la traduction ne représente qu'un premier stade : le travail d'un linguiste que l'on laisse dans l'ombre. Il produit une ébauche qui est ensuite présentée à un auteur en renom, un homme dont la présence sur l'affiche constitue une caution commerciale. Celui-ci, qui, le plus souvent, n'a aucun contact avec le texte original, remanie à l'aveuglette l'ébauche du traducteur et y met sa griffe en procédant à quelques remaniements mineurs ou, rarement, plus importants, il glisse ci et là quelques mots bien « parisiens ». C'est lui qui devient alors « l'auteur dramatique » qui marche du même pas que le responsable du texte original et partage avec lui les droits, une fois que le linguiste-tâcheron aura reçu la sportule le dédommageant de ses efforts.

Revenons aux œuvres traduites plus près du texte, si elles donnent une impression de fraîcheur, de spontanéité, si elles sont acceptées sans trop d'effort par un public même non averti, cela signifie que le travail du traducteur a été efficace. Il faudrait définir la nature de ce travail. La traduction des textes dramatiques pose-t-elle donc des problèmes particuliers? La transposition d'un drame d'une langue dans l'autre (et parfois d'un cadre de civilisation dans un autre cadre tout différent) se situe à mi-distance entre la traduction proprement dite et l'interprétation de conférence. Il s'agit en effet de faire passer (entre autres choses) un texte fait pour être dit (et non lu) d'une langue dans une autre langue. Il faut donc que le traducteur écrive une langue « orale » et non livresque, formule des répliques que le comédien puisse, sans difficulté, avec plaisir même articuler, faire résonner dans son « gueuloir » comme dirait Flaubert, et qui « passent la rampe ». Écrire une langue « parlée », construire un dialogue, savoir travailler au magnétophone, collaborer au besoin « à la table » avec un homme de théâtre éprouvé, ce n'est quand même pas se contenter d'une syntaxe approximative, tomber dans la vulgarité, à force de vouloir « faire vrai ». De même qu'on ne marche pas sur une scène comme on déambule dans la rue, de même la langue de théâtre la plus familière, ne saurait se confondre avec le parler de la vie quotidienne. Chaque auteur stylise à sa manière le langage qu'il emploie, il

¹ On voudra bien excuser l'auteur, scandinaviste de spécialité, qui choisit trop souvent ses exemples dans le domaine qu'il connaît le moins mal, celui des rapports littéraires franco-scandinaves.

individualise au gré de son imagination le mode d'expression propre à ses divers personnages. Il appartient donc au traducteur de percevoir cette stylisation et cette individualisation et de les rendre sensibles dans le texte qu'il va proposer au metteur en scène et aux différents comédiens.

Le traducteur ne doit pas oublier non plus que le texte dramatique, débité à la vitesse normale de la parole, n'est capté qu'une seule fois par le spectateur. Le dialogue doit être immédiatement compris. Ce que nous lisons dans un texte un peu difficile (poème, dissertation philosophique, exposé technique), nous pouvons le reprendre à tête reposée, si nous n'en avons pas en première lecture saisi complètement le sens. Au théâtre, nous n'oserons jamais demander au comédien de nous répéter une tirade trop dense ou insuffisamment claire. Chaque allusion doit être transparente, il n'est pas possible de mettre ici des notes au bas des pages. Ce que le spectateur français ne peut guère deviner ou admettre du premier coup (à moins que l'on se propose au premier chef de dérouter ou de surprendre), il faut ou le supprimer ou le remplacer par un « équivalent » acceptable². Toute bizarrerie qui n'aurait pas une valeur comique, expressive, ou terrifiante, doit être éliminée. Ceci s'applique tout particulièrement à la langue. Il faut éviter les tournures grammaticales qui tombent en désuétude (par exemple : les verbes au passé simple) et, presque partout les questions présentées sous forme d'inversion sont difficilement acceptables. La proposition énonciative directe suivie d'un point d'interrogation qui se traduira par une intonation appropriée, dans la bouche du comédien, est, dans presque tous les cas, à préférer. De même on proscrit, bien entendu, toute traduction mot-à-mot qui déclencherait une crise de fou-rire chez les spectateurs. Que l'on songe, par exemple aux réactions du public, si l'on tentait de jouer le *Peer Gynt* d'Ibsen dans la version si exacte (mais si servilement exacte) de La Chesnais. Dans le monologue de Peer Gynt, le fameux « vaer dig selv nok » est traduit par un stupéfiant « Sois à toi-même assez » imprononçable sur une scène. Parfois c'est une insuffisante connaissance de la civilisation qui entraîne le traducteur sur le terrain de l'à-peu-près ou du coq-à-l'âne. Dans la traduction de *Hedda Gabler* par le Comte Prozor, Hedda appelle le juge Bratt « Assesseur Bratt », ce qui en français n'a à peu près aucun sens. On sait ce qu'est un assesseur dans un bureau de vote, on connaissait l'assesseur du Doyen dans une Faculté (mais ses pouvoirs étaient si insignifiants que personne ne songeait à l'appeler par son titre). On sait aussi que, dans un tribunal, le président est – ou peut être – flanqué de deux assesseurs. Mais ceux-ci sont appelés en ville « Monsieur le Conseiller ». Donc il aurait fallu écrire « Monsieur le Conseiller », ou encore, plus vraisemblablement « Monsieur », ou « Mon cher Conseiller », en aucun cas « assesseur Bratt », formule doublement erronée, puisque l'usage n'est pas qu'une femme du monde utilise de cette manière le nom propre suivi du titre. Dans la même pièce on voit encore paraître un homme que tout

² Certains effets verbaux sont proprement intransmissibles. Dans le *Chemin de Damas*, de Strindberg, l'Inconnu voit passer un étrange enterrement. On entend un tic-tac insistant. L'Inconnu interroge les amis du mort qui expliquent : « C'était un charpentier. » En suédois l'effet est impressionnant. « Timmermans ur » (l'horloge du charpentier) est le nom d'un ver qui ronge le bois et qui produit un bruit désagréable. Quand nous avons cherché à traduire ce texte avec mon maître Alfred Jolivet, nous avons dû, en désespoir de cause, supprimer cette réplique, faute de pouvoir trouver un équivalent satisfaisant.

le monde appelle le Recteur Kroll. Or Kroll ne préside pas aux destinées d'une université, il n'est pas non plus le pasteur d'une paroisse bretonne. Il dirige un lycée. Donc il fallait l'appeler « Monsieur le proviseur » ou « mon cher proviseur ». On dira peut-être qu'il s'agit là de simples détails. Bien sûr, les grandes lignes de l'intrigue sont encore perceptibles mais le spectateur se sent mal à l'aise, il ne sait pas bien comment classer socialement certains personnages, tout au moins pas immédiatement, la multiplication de ces petits détails malencontreux crée un malaise vague, difficile à définir, qui fait songer aux premières manifestations du mal de mer et que l'on pourrait appeler « le mal de la traduction ».

Tâchons maintenant de nous représenter le traducteur face au texte dramatique original qu'il veut transposer dans sa langue. Le premier élément qu'il rencontre, l'atome de la matière dont il doit opérer la transmutation, c'est la réplique. Si nous l'isolons de son contexte, que représente une réplique? D'abord elle transmet au spectateur une information (ou un fragment d'information), elle a un contenu logique. En second lieu, elle porte sur elle une charge affective. En troisième lieu, on peut, d'une certaine manière, la mesurer, elle compte un certain nombre de mots, de syllabes, de phonèmes. On peut dire qu'elle pèse un certain poids.

Il ne suffira donc pas que le traducteur fasse passer dans la réplique transposée le contenu de la réplique originale, il devra aussi faire en sorte que les spectateurs devinent les intentions qui se cachent derrière le texte (plus ou moins bref) en question. Il faut qu'ils sachent non seulement *ce que dit* le personnage mais encore *pourquoi* (dans quelle intention, dans quelles dispositions) *il le dit*. La réplique, dans la pièce engagée, est par exemple le vecteur d'une thèse, dans une pièce psychologique, elle contribue à dessiner devant nous le personnage. De tout cela le traducteur doit se rendre parfaitement conscient, au moment où il s'empare de la réplique originale et s'apprête à la faire passer dans sa langue maternelle.

La réplique ressemble à un instrument, plus souvent encore à une arme et le traducteur doit se demander : « Où est le manche? De quel côté est la pointe? » Il faut apprendre à bien tenir cet instrument, ou encore cette arme, pour en faire bon usage.

Il faut songer aussi au poids de la réplique. On se rappelle que l'un des rares interprètes (de fantaisie, il est vrai) qui figure dans notre théâtre classique, Coveille, suscite l'étonnement du Bourgeois Gentilhomme, quand il prétend qu'une réplique turque aussi brève que « Bel-men » doit se traduire par une longue phrase (le prince est furieusement amoureux de sa fille). Et ici, pour une fois, Monsieur Jourdain s'étonne et il a raison (« Tant de choses en si peu de mots »). Que le traducteur des textes dramatiques regarde un peu à ce qui se passe au cinéma. Le doublage des films n'est rendu possible que par une minutieuse étude des mouvements que font les lèvres des acteurs, quand ils prononcent les répliques originales. Le traducteur de théâtre n'est pas obligé d'étudier la phonétique articulatoire. Mais il n'est pas inutile qu'il compte les syllabes d'une réplique et qu'il s'efforce d'être aussi bref, aussi mordant que l'auteur qu'il traduit, dans les cas où celui-ci se pique de concision. Une stichomythie doit être rendue par une stichomythie. En revanche, une tirade abondante, éloquente et imagée ne saurait être remplacée par un

digest sec et abstrait. La cadence et la générosité d'un discours rhétorique doivent trouver leur équivalent sous la plume du traducteur avisé.

Mais le dialogue n'est pas constitué seulement par une somme de répliques; comme nous l'indiquions, il constitue un tout, il possède par lui-même son rythme, sa logique (ou son illogisme), ses séquences quasi-autonomes, ses thèmes et ses leitmotifs, ses enchaînements et ses ruptures, parfois aussi une musicalité obsédante. La réplique n'existe plus guère, examinée de ce point de vue, que comme un petit rouage dans un vaste mécanisme, ou mieux comme une note dans une partition. Le traducteur ne tarde pas à s'en apercevoir. S'il lui arrive, sous l'effet du repentir, de modifier une seule réplique, il se voit presque toujours contraint de relire toute la scène et parfois même toute la pièce. En effet, il arrive, au cours d'une comédie ou d'un drame, qu'un (ou plusieurs) personnages fassent allusion de nombreuses fois à telle ou telle déclaration du héros ou de l'héroïne. Si l'on modifie le texte de cette déclaration, au moment où celle-ci est faite, il faut transporter la correction dans tous les passages où il y est fait allusion. Telle expression typée revient régulièrement, elle caractérise de façon frappante un homme ou une situation. Telle formule devient un leitmotiv. Tel vocable aux acceptions multiples devient à la fois trait d'union ou pomme de discorde entre les personnages, il donne lieu à des discussions passionnées, à des joutes verbales, à des malentendus comiques ou sanglants. Précisément ces expressions fortes, ces chevilles tenant en place l'édifice verbal que constitue le texte dramatique sont souvent difficiles à rendre, à cause de leur ambiguïté (au moins dans la langue de départ, hélas pas obligatoirement dans la langue d'arrivée), des facettes multiples qu'elles présentent successivement selon les divers éclairages de l'action³. Le traducteur, souvent mis dans l'embarras, serait tenté de trouver des équivalents divers dans les divers contextes. Mais il ne peut pas. Il n'en a pas le droit. Il essaie plusieurs traductions, il les met en place dans les divers passages litigieux. Finalement il faut bien qu'il adopte une solution – la moins mauvaise possible – une fois sa décision prise, il place le mot choisi dans les divers passages, le même mot partout, bien entendu.

D'autre part, le traducteur doit saisir et essayer de restituer la musicalité propre au texte original. Et c'est ici, bien souvent que le bât blesse. Deux ou trois ans avant de quitter la direction du T.N.P., Jean Vilar répondait aux questions que les spectateurs lui posaient, la représentation une fois achevée. Au cours de cette conférence de presse improvisée, un étudiant lui demanda pourquoi, lui qui avait si bien monté *Richard III* et le *Prince de Hombourg*, il ne jouait plus jamais de pièces étrangères. Et Vilar répondit en substance ceci : « J'ai dépassé l'âge des expériences décevantes. Les bons textes dramatiques sont marqués par un rythme. Les traducteurs sont en général incapables de retrouver ce rythme et de le rendre sensible dans leurs traductions. J'aime à être porté par la respiration d'un texte. Les textes des traducteurs ne respirent pas. C'est pourquoi je préfère

³ Dans les *Soutiens de la société* (*Samfundets støtter*), le mot *Samfund* désigne tantôt la société en général (au sens philosophique du terme); tantôt la communauté économique et politique de la petite ville (et peut-être, en même temps, une circonscription électorale) tantôt enfin la société industrielle et commerciale, les chantiers navals, dont le consul Bernick est le chef tout puissant (voir Maurice Gravier, *Ibsen*, Paris, Seghers, 1973, pp. 138 et ss).

maintenant ne plus jouer que des textes dont je possède la version originale. Donc des textes français. »

Dans la pratique Jean Vilar avait raison. Pourtant les traducteurs devraient retrouver ce rythme, ce souffle qui porte le comédien et enthousiasme le public. Il leur manquera certes toujours une certaine congénialité avec l'auteur qui ne s'acquiert jamais totalement. Mais il faut absolument qu'ils entrent dans l'intimité de l'auteur. En tout cas ils doivent comprendre que leur responsabilité est grande : c'est à travers le texte des Hamon que la France connaît G. B. Shaw et la silhouette encombrante du comte Prozor nous cache la véritable figure de Henrik Ibsen. On croit juger Ibsen et c'est Prozor dont on apprécie le style. Je cède ici la parole à Georg Brandes :

« Ce n'est pas étonnant qu'en France on trouve parfois Ibsen fort obscur. Si l'on ôte la couleur et le sens des mots, l'arrangement des phrases, leurs correspondances fines et secrètes, la prose du Maître n'existe plus. Ce qui s'en va surtout par la traduction d'un texte dramatique, c'est le naturel de la diction, le *parlé* de ses tournures. C'est donc avec un certain étonnement que dans le *Journal des Goncourt* (1891), je vois reprocher au *Canard sauvage* d'Ibsen « un langage toujours fait avec des mots *livresques* ». En 1895, il écrit : « Il y a autant de philosophie dans une tirade parlée de Beaumarchais que dans la tirade livresque du Scandinave Ibsen ». On a dans le Nord fait toutes sortes d'objections contre les drames du maître norvégien, mais s'il y a une chose sur laquelle tout le monde est d'accord, c'est la vie et la vérité de son style⁴. »

Le résultat, on le prévoit facilement. Le texte ibsénien, devenu lourd et difficile à décortiquer – il ne *respire* plus du tout – est joué de façon gauche et arbitraire par des comédiens désemparés. Ainsi naît la légende des « ténèbres scandinaves ». Laissons maintenant la parole à Lugné Poe :

« Sans doute les premières représentations d'Ibsen ont été incertaines, incorrectes, et la mauvaise humeur du public n'était trop souvent que justifiée. On comprenait mal ces longues phrases pleines d'incidentes qui débordaient, empiétaient les unes sur les autres, traductrices malaisées des courtes répliques norvégiennes, simples et elliptiques? Que faisait-on alors, Messieurs? Oh! c'est bien simple : on attribuait à je ne sais quel lyrisme, quel romantisme brumeux ce que l'on ne comprenait pas, et on « mélodait », on chantait. Oui! il fallut une initiative près du Maître pour comprendre combien nos tempéraments français sont proches parents du tempérament normand et combien ils peuvent en être les fidèles interprètes.

⁴ G. Brandes : « Henrik Ibsen en France », *Cosmopolis*, janvier 1892.

Enfin, comme d'autre part on s'était embarrassé du souci d'un pittoresque et d'une ingéniosité vraisemblables d'ordinaire, mais qui n'avaient pas leur raison d'être dans les drames si intimes, si tragiques d'Ibsen, il fallut encore répudier tous ces procédés de fantoches plus ou moins vivants où l'on venait de s'évertuer pour présenter au public des êtres, des âmes simples et humaines⁵. »

Lugné Poe ne nous dit d'ailleurs pas comment il réussissait après cette « relecture » du texte, à présenter au public « des êtres, des âmes simples et humaines », tout en gardant l'indigeste traduction du comte Prozor. Il fallait retrouver le sens profond du drame et comment pouvait-on y parvenir, si l'on travaillait sur un mauvais dialogue sans rythme et qui « ne respirait pas »? Si l'on cherche à définir en termes rationnels la structure interne d'un dialogue, ses enchaînements logiques (ou illogiques) et musicaux, on se heurte, sans nul doute, à de redoutables obstacles. Mais si, par hasard, on y réussissait un jour, on aboutirait à des résultats essentiels. Car c'est précisément cette structure qui identifie l'auteur. Disons, en termes fort généraux et avec une approximation grossière, que le dialogue de Corneille se fonde sur des accords ou des oppositions logiques, il trahit le latiniste, le juriste, l'élève des Jésuites, le Normand chicaneur. Racine nous offre des ruptures passionnelles et abruptes et l'on découvrirait, derrière les rapports qui s'établissent entre ses répliques, qu'il est grec par élection et par éducation et janséniste par sa conception de la grâce et du destin.

Malgré tout, il faut faire confiance au traducteur : s'il a vraiment le sens du théâtre, s'il a de plus une certaine finesse littéraire, peu à peu il découvrira inmanquablement ce rythme et il se laissera « porter » par lui. Mais cette pénétration est lente et le sentiment d'insécurité et l'inquiétude reviennent, dès que le traducteur passe d'un écrivain à l'autre. J'en ai moi-même fait l'expérience. J'ai traduit plusieurs pièces d'August Strindberg et j'ai fini par m'habituer au « savant décousu » de sa composition dramatique. De telle sorte que, si j'entreprenais la traduction d'une nouvelle œuvre strindbergienne, je me sentirais sans doute un peu plus « chez moi » que lorsque je me suis attaqué aux premières répliques du *Chemin de Damas*. En revanche, lorsqu'un éditeur m'a proposé une fois de travailler à une nouvelle traduction des drames d'Ibsen – projet qui fut d'ailleurs assez rapidement abandonné – et que j'ai voulu traduire la première scène d'*Un ennemi du peuple*, je me suis trouvé très mal à l'aise, j'étais comme perdu devant ces répliques qui visent au premier chef à individualiser les personnages et qui reproduisent les défauts et les « tics » du langage avec une insistance gênante pour le traducteur. J'avais du mal à trouver le cheminement compliqué de l'auteur qui, dans son dialogue, lance un thème, puis paraît l'effacer ou l'abandonner, pour le reprendre ensuite, comme s'il voulait donner au spectateur l'impression d'écouter une conversation de la vie quotidienne, hésitante dans sa progression et dominée tantôt par un interlocuteur tantôt par l'autre. Dialogue très adroitement combiné, réaliste, mais seulement en apparence, série de tours de passe-passe qui révèlent la diabolique habileté d'un incomparable

⁵ Lugné Poe, « Ibsen et son public », *Revue bleue*, juillet 1904.

illusionniste. Il est malaisé de rivaliser avec ce prestidigitateur, de suivre son rythme déroutant malgré ce faux air de simplicité. Si l'on suit les détours de ces phrases complexes en dépit des apparences, on tombe dans le même travers que Prozor, on devient comme lui « livresque ». Si, au contraire, on décortique trop, si l'on reproduit fidèlement tous les « tics » du langage, on risque de verser dans la platitude et la vulgarité. Je commençais à regretter le dépouillement du dialogue strindbergien qui m'avait naguère tant désespéré. Ainsi donc, chaque fois qu'un traducteur aborde l'œuvre d'un écrivain nouveau, il lui faut se livrer à de patientes manœuvres d'approche et tenter de conquérir le nouvel auteur, ou, plus modestement, de se laisser dominer et habiter par lui. Il faut qu'il vive, respire, parle avec lui. Dans le domaine des textes dramatiques, plus encore que dans tout autre, la traduction doit devenir, dans toute la mesure du possible, un complet *mimétisme*.

Revenons enfin sur un problème que nous avons déjà effleuré mais qui est crucial : faut-il *traduire* un texte dramatique ou faut-il plutôt l'*adapter*⁶? La tâche essentielle consiste-t-elle à restituer le texte dans son entier, réplique par réplique, vers par vers, phrase par phrase? Ou bien va-t-on mettre tous les moyens en œuvre pour que le public de notre temps, dans la ville où on va jouer accepte *facilement* le texte qu'on lui propose, même s'il vient de très loin dans l'espace et dans le temps? Dans le premier cas, le texte que l'on présente au public mérite d'être appelé traduction. Dans le second cas, on ne met pas l'accent sur la fidélité non seulement à l'esprit mais encore à la lettre de l'œuvre originale et il s'agit alors d'une adaptation.

Il faut donc opter. Mais l'option ne se prend pas à l'aveuglette. Tous les textes n'inspirent pas le même respect. Tous les publics ne sont pas au même degré réceptifs. À certaines époques et dans certains théâtres – je pense au milieu du XIX^e siècle et au Boulevard par exemple –, les chefs de troupe s'intéressaient surtout aux textes faciles. On allait au théâtre pour se divertir, le public rejetait les textes qui l'astreignaient à de trop grands efforts intellectuels ou le dépaysait. À d'autres moments et dans d'autres salles, on aimait et on cultivait l'exotisme, on s'extasiait, non sans snobisme, devant des textes étranges, échevelés, décousus, lyriques ou philosophiques mais à peine compréhensibles. (Par exemple, quand on faisait remarquer à Lugné Poe que certaines traductions de Bj. Björnson qu'il faisait jouer à l'Œuvre étaient non seulement infidèles mais inutilement obscures, il répondait cyniquement : « Je m'en fous, le public aime ça⁷. » Une

⁶ L'opposition *traduction-interprétation* n'existe guère qu'au niveau des intentions. Il s'agit de savoir si l'intéressé s'installe à sa table de travail avec la volonté de traduire sans concession aux effets personnels, à l'actualisation, à la localisation ou bien s'il accepte, de propos délibéré, de s'éloigner du texte original, chaque fois qu'il imagine « trouver mieux » que ce qu'a écrit l'auteur ou encore chaque fois qu'il croit faire plaisir à son public. Ceci dit, il n'existe pas de traduction totalement fidèle au texte, une traduction totale et sans concession perdrait toute vertu sur la scène. Ceci est particulièrement vrai, quand il s'agit d'un texte comique. Beaucoup d'effets comiques ne peuvent pas passer d'une langue dans l'autre (effets verbaux) ou d'un pays dans l'autre (problème de civilisation) au théâtre on ne peut guère expliquer, commenter, préparer trop lourdement un effet, il agit instantanément ou il n'existe pas. On ne peut pas non plus supprimer un effet. Une certaine *densité* d'effets doit être préservée. Il est donc indispensable que l'on place un effet comique (équivalent ou non, peu importe, s'il tombe en situation), chaque fois que l'on est contraint à renoncer à un effet comique de l'original.

⁷ Je tiens cette anecdote de la bouche de M^{me} Sautereau, née Björnson.

pièce « symboliste » n'avait pas le droit d'être vraiment claire.) Au public qui prend plaisir à voir un vaudeville, mieux vaut lui offrir une adaptation, au public qui vient pour lutter contre les mystères d'un texte difficile, il importe de traduire aussi fidèlement que possible les textes des chefs-d'œuvre anciens ou des spécimens des théâtres venus de l'Orient proche ou lointain.

Les variations sont parfois relativement rapides, dans un même pays et quand il s'agit d'un même auteur. Considérons par exemple la « fortune » de Molière au Danemark. De 1723 à 1730, Molière est d'abord présenté sous un masque danois, comme s'il avait écrit pour les petits bourgeois de Copenhague. Dans la première traduction de l'*Avare*, les héros semblent évoluer dans une toute petite ville danoise, presque en milieu rural, les nourritures sont danoises, les noms de lieux sont danisés, plusieurs personnages portent des noms danois. La traduction est d'ailleurs plaisante, exacte, truffée de dictons et proverbes locaux, souvent haute en couleur, parfois truculente. On évite de traduire *Tartuffe*, du fait que cette comédie est difficile à admettre en terre protestante, parce que Tartuffe est en sommé un directeur de conscience et que, chez les luthériens, il n'existe pas de directeur de conscience. Dans le même esprit, Holberg invite les comédiens à laisser de côté le *Misanthrope*, sous prétexte que Molière n'a pas écrit là une véritable comédie, il s'agit plutôt d'un dialogue raffiné qui n'a pas grand rapport avec la verve comique de ses autres œuvres. Mais, en fait, Holberg ne pressent-il pas plutôt que *socialement* le public danois, surtout celui du théâtre de Grønnegade, n'est pas encore mûr pour apprécier ce texte raffiné. Ce public danois, qui ne fait que découvrir le théâtre en général et le monde classique en particulier, doit être traité avec précaution. Pour lui on écrit en prose et l'on présente seulement des tableaux de mœurs qui puissent lui rappeler tel ou tel aspect de la société qu'il a lui-même sous les yeux. Dans la seconde moitié du siècle, on n'a plus besoin de prendre autant de précautions. Molière est traduit plus complètement, on tire même des effets d'exotisme, en laissant à ses chefs-d'œuvre leur couleur bien française. Il n'est plus besoin de les localiser, de les daniser. Le *Misanthrope* finit par être accepté. On joue aussi le *Tartuffe*. Il est vrai qu'alors Tartuffe est devenu un piétiste, les Danois le comprennent sans difficulté et l'adoptent⁸.

Faut-il donc admettre qu'il existe une sorte de relativité – historique et géographique – dans l'art de la traduction dramatique? Les grands textes demeurent, les traductions passent, elles vieillissent infiniment plus vite que les originaux. Les versions traduites et les adaptations plus ou moins fidèles sont conçues pour une certaine génération de spectateurs, dans un milieu social bien précis. Bien plus, une sorte de complicité devrait s'établir entre le traducteur et le metteur en scène. Le traducteur doit aider le metteur en scène à élucider les questions que lui pose le texte. Mais le metteur en scène a une idée de manœuvre, au moment où il s'attaque à la pièce. Et le traducteur doit assister aux répétitions, il tente d'entrer dans les vues du metteur en scène, dont il est devenu le collaborateur. Il est amené à faire à l'avant-scène quelques retouches de détail, tant pour se montrer plus fidèle à l'original, quand il découvre en dernière heure quelques petites

⁸ Sur tout ceci voir Anne E. Jensen, *Europæisk Drama i Danmark, 1723, 1770*, Copenhague, 1968, t. I, p. 74 à 185 et 358 à 514.

erreurs, que pour réécrire certaines répliques en harmonie avec le style que souhaite le metteur en scène, ceci bien entendu dans le respect de l'esprit qui anime l'œuvre et sans jamais trahir l'intention dominante de l'auteur.

Linguiste consommé, le traducteur des textes dramatiques devra être non seulement un lettré, mais aussi un expert en langue parlée, parfois même il devra parfaitement maîtriser l'argot, celui de la langue de départ, mais aussi celui qui fleurit sur les confins de sa langue maternelle. Bien sûr, il faut aussi qu'il connaisse fort bien la civilisation de l'un et l'autre pays, pour découvrir entre les institutions les équivalences les moins inadéquates qui se puissent concevoir. Ce qui importe par dessus tout, c'est qu'il soit homme de théâtre, qu'il puisse « voir » la pièce étrangère tout en la lisant et en la traduisant, avec ses mouvements et tous ses jeux de scène explicites ou implicites. On doit supposer qu'il possède les dons du diplomate. C'est à lui qu'il appartient de négocier avec l'écrivain, avec le metteur en scène, peut-être aussi avec la Société des Auteurs. Il est patient, il supporte de perdre son temps aux répétitions qui comportent beaucoup de temps morts. L'énervement de tous et de chacun ne le rebute pas à la veille de la générale. Il devrait aussi posséder certains dons pédagogiques et journalistiques, car on ne cesse de l'interroger sur le texte et le milieu historique et géographique qui cernent l'œuvre et son auteur. Qui trouvera l'oiseau rare capable de cumuler tant de solides vertus et de brillantes qualités?

Surtout le traducteur devra être modeste car, la chose est bien connue, si la pièce réussit, tout le mérite en revient à l'auteur. Si elle tombe brutalement, c'est bien entendu au traducteur qu'incombe toute la responsabilité.

Source : *Études de linguistique appliquée*, Paris, Didier, n° 34."3; 95."r 062/720