

Jane Taylor

Traduction ou adaptation ?

Où se situe la responsabilité du traducteur ? Peut-il faire ce qu'il veut du texte-source ? À partir de quel moment une traduction devient-elle une adaptation ? Si une œuvre est inconnue, ou démodée, peut-on se permettre tout et n'importe quoi ? Voilà le type de questions qui a été abordé lors d'un colloque sur « La Traduction et l'adaptation » organisé par TRIO (Translation Research in Oxford) le 1^{er} novembre 1997. Les sujets étaient aussi nombreux qu'éclectiques, du *Malade imaginaire* de Molière en anglais, à *Trainspotting* en allemand, de Catulle à *Lulu*, du Canada à Hollywood. Éclectique, le public ne l'était pas moins : des universitaires qui faisaient une timide incursion dans l'univers du théâtre, et des traducteurs se demandant, à n'en pas douter, comment leurs traductions seraient accueillies par ceux qui, de par leur formation, risquaient de s'offusquer d'une trop grande liberté prise par rapport à un texte sacré.

Le premier intervenant peut se targuer d'être le doyen des traducteurs de théâtre en Angleterre. Kenneth McLeish a traduit Eschyle et Euripide, Ibsen, Strindberg et Jarry. Il se préoccupe avant tout du destinataire final, le public, l'objectif principal étant de le satisfaire, d'obtenir son estime. Rien ne sert de faire une traduction rigoureusement exacte si elle n'a aucune puissance évocatrice. Mais ce n'est pas tout : le devoir du traducteur est aussi de s'interroger sur l'intention de l'auteur, de remettre en question les idées reçues sur une œuvre, d'une manière qui, peut-être, n'appartient qu'à lui, car il vit avec son texte pendant plusieurs semaines. On a tendance à penser que Kafka possède une vision de la vie uniformément sombre et tragique... Néanmoins, quand on sait qu'il était pris de fous rires en lisant ses propres œuvres, Kafka ne devrait-il pas s'écrire sur le mode comique ou absurde ? *La Poétique*

d'Aristote, pour prendre un autre exemple, apparaît à la plupart d'entre nous comme un texte indigeste enfermant les splendeurs de la tragédie grecque dans un carcan de règles. Pourtant, après avoir entrepris une nouvelle traduction de ce texte, Kenneth McLeish a découvert un traité au style elliptique, comme une série de notes destinées à une conférence. Quoi qu'il en soit, la tentative s'est avérée vaine, car aucun auteur dramatique grec ne semble avoir fait grand cas de ses recommandations arides. Raison de plus pour constater avec McLeish le caractère éphémère des traductions, et la nécessité des retraductions. Toute traduction, a-t-il ajouté, provocateur, ne devrait avoir d'autre vocation que de finir à la poubelle...

Iain Galbraith a relevé le défi de traduire *Trainspotting*, d'Irvine Welsh, en allemand et, par la même occasion, la langue populaire de l'auteur, son lexique violent, choquant et dérangeant. Quel moyen avait-il à sa disposition pour rendre des mots tabous comme *fuck* et *shit* ? On répète souvent que la tâche essentielle du traducteur consiste à domestiquer le texte-source, à le donner à lire comme s'il avait initialement été écrit dans la langue d'arrivée. En quelques formules étincelantes, dans un exposé enflammé et passionnant, Galbraith se fait plutôt l'avocat d'une traduction qui préserverait l'aspect dangereux de l'original, même si on se retrouve avec un texte singulier, qui garde un aspect étranger : la violence linguistique ferait écho à la violence de la vie des personnages.

Au contraire, David Kinloch a plaidé pour une utilisation délibérée du particularisme écossais. Michel Tremblay écrit des pièces en français canadien, un français au rythme étonnant qui fait des pieds de nez audacieux à la syntaxe traditionnelle, un français dont les sons chantent dans l'oreille des lecteurs, même si la langue ne leur est pas familière. Comment le traduire au mieux ? Les traductions en anglais ordinaire sont décevantes : le rythme de l'original disparaît, la langue devient banale. Les meilleures traductions, Kinloch le démontre, utilisent l'écossais contemporain des Lowlands, une langue qui, comme le français canadien, n'est pas celle des élites, et que l'on retrouve par exemple dans des pièces de B. Findlay et M. Bowman. La souplesse de la syntaxe, la sonorité des mots, la créativité et l'originalité de la langue : tout concourt à rendre mieux que n'importe quelle langue plus conventionnelle l'exubérance du texte premier.

Si l'on considère le champ qui s'étend entre la traduction et l'adaptation, alors ces trois interventions se situaient sans doute du côté

de la traduction. D'autres intervenants tendaient plutôt vers l'adaptation, mais, phénomène intéressant, c'était toujours dans un esprit de recherche, typique des rencontres de TRIO, où prédomine une ambiance d'atelier, de réflexion autour d'un problème. Wes Williams a exploré en compagnie d'un groupe d'acteurs et de metteurs en scène « les périls de *Lulu* (de Wedekind) ». Que faire avec cette pièce monumentale, informe, décousue, pleine de répétitions, et en trois langues ? Comment la relier au film muet, beaucoup plus célèbre ? Que faire dans une traduction anglaise, quand le français de Wedekind est parfait, tandis que son anglais est lamentablement guindé ? Aussi paradoxal que cela puisse paraître, Wedekind a peut-être fourni la traduction de son propre anglais : son idiome est assez étrange pour que le traducteur-adaptateur n'ait pas à avoir recours à quelque procédé linguistique plus radical. Pour ce qui est des répétitions, *Lulu* est par essence constituée de répétitions (un tueur en série rencontre une séductrice en série). « Nettoyer » la pièce, lui donner un cadre plus rigide serait, de la part du traducteur, la pire des trahisons.

Judith Proud a, elle aussi, préféré poser des questions plutôt qu'apporter des réponses. Elle pensait traduire pour le théâtre anglais une œuvre véritablement singulière : à l'époque de la Révolution française, Fabre d'Églantine a écrit une suite au *Misanthrope* de Molière : *Le Philinte de Molière, ou la Suite du Misanthrope*. Pour elle, il ne s'agissait pas d'un simple défi opportuniste au texte d'un prédécesseur glorieux, mais d'un jeu inventif sur l'original, surtout en ce qui concerne Philinte, la voix de la soumission et du compromis, qui joue les seconds rôles dans la pièce de Molière, alors qu'il passe au premier plan dans ce texte qui le conduit avec succès vers une fin peu brillante. Mais comment rendre la pièce accessible à un public qui, dans le meilleur des cas, ne connaît que vaguement l'original de Molière, s'il faut identifier les répliques pour que le texte fonctionne ? L'idéal, bien sûr, serait de monter les deux pièces à la suite... Mais quel théâtre accepterait de se lancer dans une telle entreprise ? Alors que faire ? Un prologue ? Un résumé de l'intrigue ? Si telle ou telle solution peut concrètement convenir à telle ou telle pièce, la question soulevée touche un problème intéressant, celle du transfert inter-culturel.

Et enfin, Molière lui-même. La mode est aujourd'hui à l'adaptation : les *Femmes savantes* de Ranjit Bolt discutent de Derrida et de la déconstruction, le *Misanthrope* de Martin Crimp s'en prend au Londres branché. Martin Sorrell s'est interrogé sur ce qui pourrait se faire dans la

même veine autour du *Malade imaginaire*. Quel milieu pourrait produire un Orgon obsédé de la sorte par l'examen de ses propres entrailles ? Dans quel milieu, en particulier dans les années 1990, un père pourrait-il interdire à sa fille de se marier à sa guise et la menacer du couvent (et d'ailleurs, qu'est-ce qui pourrait remplacer le couvent...) ? Comment transposer, par exemple, les servantes pleines de bon sens de Molière ? Sorrell nous a laissé avec des questions qui ont à la fois stimulé la fibre traductrice du public et enrichi sa lecture de l'original. Une fois de plus, nous nous sommes demandés jusqu'où il était possible d'aller avec un classique du théâtre (étranger) dans l'intérêt de la mise en scène.

Pour finir, il y avait l'habituel pot-pourri de TRIO : des questions qui ont provoqué des débats sans qu'émerge nécessairement de réponse, des aperçus privilégiés sur les affres des traducteurs. La préface de la *King James' version* de la Bible dit : « La traduction est une fenêtre que l'on ouvre pour faire entrer la lumière. » S'il n'a pas laissé entrer un flot de lumière, ce colloque a certainement ouvert quelques fenêtres.

Traduit de l'anglais par Karine Laléchère

C'est avec tristesse que nous avons appris, alors que ce numéro de *TransLittérature* était sous presse, la disparition de Kenneth McLeish, en qui tous s'accordaient à reconnaître un remarquable traducteur.