

Traduire pour l'éphémère

Traduire le théâtre aujourd'hui ?

sous la direction de Nicole Vigouroux-Frey

Presses universitaires de Rennes, 1993

Ouvrage collectif, *Traduire le théâtre aujourd'hui ?* rapporte les communications prononcées (en anglais et en français) au cours d'un colloque international qui s'est tenu à Rennes en décembre 1992. Organisé par le Centre d'études et de recherches sur la technicité des arts du spectacle contemporain de l'université de Haute-Bretagne et par le Théâtre national de Bretagne, celui-ci réunissait des universitaires, des praticiens de la traduction théâtrale et des hommes de théâtre invités à confronter leurs expériences. Découpé en quatre parties (I. Traduire - Adapter ? II. Traduire les Classiques ? III. Autour de l'Irlande et du *Playboy of the Western World* (J.M. Synge) IV. Arts du spectacle contemporain : visages du théâtre), l'ouvrage aborde une problématique qui n'est pas propre aux seuls traducteurs, puisqu'elle met également en jeu mise en scène, travail des acteurs et, cela va de soi, la participation des spectateurs : que signifie traduire des pièces de théâtre ? Quelle est la part de la transposition, voire de l'adaptation ?

Dans la première intervention intitulée « L'identité en jeu ou le sujet social de la traduction », Annie Brisset étudie surtout la traduction des pièces de théâtre au Québec et pose d'emblée un certain nombre de problèmes qui ponctueront l'ouvrage tout entier : « Il faut penser les modalités de la traduction théâtrale dans le contexte de la production dramaturgique qui se déroule au même moment dans la société réceptrice : la dramaturgie étrangère vient s'intégrer à une formation discursive qui possède déjà sa propre configuration institutionnelle, ses propres caractéristiques, ses propres exigences. »

L'auteur montre à travers une étude des traductions théâtrales publiées au Québec entre 1968 et 1988 comment se fait la nationalisation des

influences étrangères et pourquoi la traduction théâtrale est plus symptomatique d'un état donné de la société réceptrice que de l'univers culturel qu'on a cherché à transposer. La traduction serait la résultante d'une tension entre le texte original et le discours collectif que toute société tient sur elle-même, et cette dynamique, selon elle, fait peu de cas du *sujet traduisant*. Elle ajoute au passage : « Notons que la traductologie s'est notoirement dérobée sur la question du *sujet traduisant*. » On peut se demander ce que sous-tend le terme de « traductologie » utilisé ici. S'il y a bien une mémoire de la traduction et un corpus d'œuvres qui en rendent compte, il est évident qu'aucune méthodologie ne s'en est dégagée comme cela s'est passé pour la sémantique ou la sémiologie, pour rester dans les faits de langue. Par ailleurs, la question de la subjectivité du traducteur a été posée par de multiples auteurs, à commencer par Jorge Luis Borges qui s'est à diverses reprises, en tant qu'écrivain et traducteur, dressé contre cette superstition de l'époque qu'est la traduction littérale, en laquelle il voyait surtout une agression contre la langue. À cette réserve près, l'intervention d'Annie Brisset est d'une grande richesse et d'une portée déictique, car elle annonce tout ce qui fait la substance du livre. La plupart des interventions montrent comment l'attente des spectateurs – l'horizon de la réception – modifie constamment les stratégies d'écriture conscientes ou inconscientes des traducteurs. Si le roman policier a, selon Borges qu'on nous pardonnera de citer encore une fois, inventé un nouveau type de lecteur qui joue avec sa mémoire textuelle, on peut dire aussi que le théâtre a inventé un nouveau type de traducteur qui est le dépositaire des exigences culturelles du public. À titre d'exemples cocasses, *Le Revizor* devient *Le gars de Québec* sous la plume de Michel Tremblay, et *La Noce chez les petits-bourgeois*, sous celle de Jean-Claude Germain, *La Nôsse chez les propriétaires de bungalow*.

Dans « Traduire, adapter : quel répertoire pour le TNP de Jean Vilar ? », Didier Plassard rappelle le combat mené par Jean Vilar pour imposer des œuvres d'auteurs étrangers. Le reproche constant que lui adressaient certains critiques de l'époque était de ne pas présenter suffisamment de pièces nationales sur une scène nationale, bref de déroger à l'une de ces tautologies dont Roland Barthes s'est tant gaussé. Il est évident qu'un traducteur ne peut que souscrire aux arguments avancés par Vilar pour sa défense ; pourtant, à y regarder de plus près, on s'aperçoit que le traitement infligé à une pièce telle que *L'Alcalde de Zalamea* de Calderon provoque une certaine perplexité. Il y a eu, lors de sa création en 1961, une volonté délibérée de rapprocher la pièce de ce qui se passait sur une autre scène, plus meurtrière, la scène algérienne. Le traducteur Georges Pillement, traducteur « historique » pour la langue

espagnole, avait privilégié l'impact politique du drame (réel, il raconte l'histoire d'un paysan dont la fille avait été violée par un soudard) au détriment de sa charge poétique. Or priver une pièce de Calderon de ses images poétiques revient, il faut bien le dire, à lui retirer ce qui fait son principal intérêt. D'ailleurs, Jean Vilar avait bien perçu la complexité des problèmes posés par la transposition, puisqu'il écrit dans son *Mémento* : « La fidélité au texte original alourdit la prose française et, par ailleurs, l'infidélité est un crime. Alors ? »

La série d'interventions sur le théâtre de Shakespeare prend un relief particulier dans la mesure où elle analyse un théâtre que le public anglais lui-même n'entend qu'avec réticence, ignorant les codes qui lui permettraient d'en saisir toutes les connotations. Comment traduire l'intraduisible ? Telle est la question que pose Jean-Michel Déprats à propos du début de *Roméo et Juliette*. Communication brillante et d'autant plus convaincante qu'elle est suivie d'un exposé de Jean-Pierre Villequin qui ramène la pièce sur les planches théâtrales, dans lequel on lira quelques remarques qui relèvent du bon sens : « Prétexte, adaptation, traduction – déjà les mots ne sont pas sûrs – reflètent un moment éphémère ou un espace temporaire », et plus loin : « Le langage du théâtre est non seulement fait de mots mais aussi de gestes et de situations qui en sont les supports indispensables. » En effet, après les travaux décisifs d'Anne Ubersfeld et de Michel Vinaver, il semble désormais impossible d'isoler un élément théâtral de l'acte théâtral lui-même, pris dans son ensemble, charriant non seulement des textes, donc des traductions et des mises en scène, mais aussi des critiques, des publics conflictuels, selon les intérêts du moment.

Avec la construction européenne, on s'est davantage ouvert aux théâtres des pays qui nous entourent, on a valorisé ce qui était dévalorisé ou simplement inconnu, mais cela ne veut pas dire que le travail soit achevé ; aussi lira-t-on avec attention les interventions de Karin Wackers, « *L'aventure de la Maison Antoine-Vitez* », et de Catherine Joncheray, « *La traduction littéraire dans la communauté européenne* ».

Le cas irlandais, longuement analysé ici, mérite une mention particulière en raison du conflit linguistique qui règne sur l'île. Martine Pelletier s'est intéressée à la pièce de Brian Friel, *Translations*, qui fait du traducteur, pris en étau entre deux langues et des imaginaires conflictuels, son principal protagoniste. La pièce, qui réfléchit sur le sort du gaélique, pose le problème du déclin et de la survie des langues dites minoritaires. L'auteur de cette pièce s'appuie sur Steiner qui écrit : « Il ne semble y avoir aucun rapport entre la

richesse linguistique et les autres ressources d'une collectivité... Certaines hordes d'Indiens affamés de l'Amazonie parent leur condition de plus de temps verbaux que Platon n'en avait à sa disposition. » Jakobson, qui n'est pas cité ici, avait montré qu'il y avait une équivalence ontologique des langues et combien était absurde l'idée de langue primitive. Et pourtant un tel problème, nié de façon cavalière par les hommes politiques, est au cœur de l'Europe. Il y a peu, un éminent responsable de la société espagnole osait déclarer que l'euskara, la langue des Basques, était bonne pour la cuisine, alors que n'importe quel Basque vous expliquera que les codes de politesse ont sur sa terre à peu près la même complexité qu'au Japon. Une telle digression nous éloigne du propos, mais si une revue comme *TransLittérature* ne dénonce pas le traitement infligé aux langues minoritaires, qui le fera ?

La dernière partie de l'ouvrage s'attarde sur divers aspects de la vie théâtrale et on ne peut que remercier Mathilde Bensoussan, dont on avait tant admiré la traduction du roman de Pere Gimferrer, *Fortuny*, de sa plaidoirie indirecte en faveur du catalan. L'un des plus grands poètes catalans, Salvador Espriu, croyant sa langue menacée de mort (notamment par la répression franquiste), avait écrit une pièce dans laquelle, cherchant à lui rendre hommage, il avait utilisé toutes les ressources linguistiques, aussi bien savantes qu'argotiques, qu'elle mettait à sa disposition. Mathilde Bensoussan a tenté de reconstituer ce texte d'une extraordinaire difficulté. « Demi-échec » ou « demi-succès », dit-elle du résultat. Sans doute, mais l'entreprise qui consiste à accorder à une œuvre écrite dans une langue dite mineure les mêmes soins qu'à celle de Shakespeare ou de Cervantes témoigne d'une ténacité qui devrait servir d'exemple.

André Gabastou