

POUR UNE POÉTIQUE DE LA TRADUCTION THÉÂTRALE¹

Jean-Louis Besson
Université Paris X-Nanterre

En 1924, la revue *Commerce* publie pour la première fois en France une traduction exacte, précise, bien écrite de la comédie de Büchner *Léonce et Léna*. Découvrant cette pièce grâce à Antonin Artaud qui la lui recommande vivement (Artaud 1931), Louis Jouvet fait établir une autre traduction qui apporte à l'original un certain nombre de modifications, caractéristiques de l'approche des textes de théâtre étranger de son époque.² Le traducteur auquel Jouvet fait appel invente des didascalies, modifie ou condense des répliques, et fait des ajouts, notamment en début et en fin de scène de manière à établir des liaisons logiques. L'écriture de Büchner lui paraît trop ouverte, trop morcelée, et il s'efforce par sa traduction de faire entrer la pièce dans les canons de la dramaturgie classique: il met ainsi l'accent sur l'action principale et resserre les liens de causalité entre les différents événements. Par souci de conformité au goût supposé du public français, il gomme en fin de compte ce qui fait l'originalité de l'œuvre, sa fragmentation.

>>

La traduction nationale-littéraire

Cet exemple caricatural peut faire sourire. Il est cependant représentatif d'une tendance profonde de la traduction théâtrale en France, qui a des origines lointaines et perdure encore aujourd'hui sous des formes plus ou moins masquées. Goethe dénonçait déjà cette propension à apprivoiser les textes étrangers, dans sa préface au *Divan occidental-oriental*: "Le Français,

de même qu'il adapte à son parler les mots étrangers, fait de même pour les sentiments, les pensées et même les objets; il exige à tout prix pour tout fruit étranger un équivalent qui ait poussé sur son propre terroir". Et il précisait: "Les Français usent de ce procédé dans la traduction de tous les ouvrages poétiques" (Goethe 1982: 19). Mais cette tendance n'est pas seulement française. À l'époque de Goethe, elle est répandue dans toute l'Europe pour tous les textes destinés à la scène. Alors que les romantiques allemands avaient édité une traduction précise de l'ensemble de l'œuvre de Shakespeare, fidèle à son sens et à sa prosodie, les troupes ambulantes et les théâtres présentaient au spectateur allemand des versions pour le moins étonnantes de certaines de ses pièces (cf. Shakespeare 1988). Soucieux de ne pas choquer le public et de lui offrir un spectacle qui le divertisse et réponde à ses goûts, ils coupaient ce qui leur semblait trop rude, ou trop cru, se permettant même de modifier l'intrigue pour obtenir une fin heureuse: dans certaines versions, Othello se réconcilie avec Desdémone et Roméo épouse Juliette!

Le traducteur adaptateur

À l'époque, coexistaient donc des traductions destinées à la lecture, généralement littérales, dues à des spécialistes de la langue, et des traductions beaucoup plus libres, conçues pour la scène. Dans la plupart des cas, ce second type de traduction tend vers ce qu'il serait plus juste de nommer une "adaptation". Puisque seul le lecteur serait à même d'apprécier la lettre d'un texte, le passage au théâtre nécessitant des ajustements plus ou moins importants: on gommara ce qui peut indisposer le public, lui paraître obscur et contredire son caractère national. Si bien que les textes traduits pour la lecture n'échappent pas à cette propension à l'adaptation, soit parce que le traducteur, lui-même auteur, s'approprie l'œuvre au fil de son travail, soit parce qu'il considère que certains traits trop spécifiques ne peuvent être traduits que par des équivalents plus ou moins

approximatifs. Lorsque Kleist s’empare d’*Amphitryon*, de Molière, dans l’intention de le traduire, il suit les traces de l’original dans les premières scènes, puis s’en détache peu à peu pour écrire sa propre pièce, qui devient, une fois achevée, une nouvelle version du mythe. Gérard de Nerval, qui reste pourtant proche de Goethe, s’approprie le *Faust* plus qu’il ne le traduit. Son texte est un chef d’œuvre pour la qualité de son écriture, mais une catastrophe du point de vue de la traduction: il est truffé d’inexactitudes, de faux sens et de contre sens, volontaires ou non.

Au XX^e siècle, cette tendance a régressé, mais n’a pas totalement disparu. D’une manière générale, on distingue maintenant plus nettement les traductions des adaptations. Lorsque Jules Romains reprend *Volpone* de Ben Jonson d’après Stefan Zweig, il s’attribue la paternité du nouveau texte, sans toutefois cacher qu’il a travaillé d’après l’œuvre originale et l’adaptation de l’auteur autrichien.³ Brecht procède de manière analogue lorsqu’il adapte – *bearbeitet*: “re-travaille” – *Le Précepteur*, de Lenz, *Dom Juan*, de Molière, à partir de la traduction de Benno Besson,⁴ ou lorsqu’il écrit *Tambours et Trompettes*, d’après *The Recruiting Officer*, de George Farquhar. Ces adaptations comportent des coupes et des ajouts, restructurent parfois profondément le texte d’origine – lui imposant une nouvelle dramaturgie –, mais s’affichent comme de véritables créations, distinctes de la traduction.

Parallèlement, l’idée qu’une pièce de théâtre puisse être simplement traduite a du mal à s’imposer. Jusque dans les années soixante-dix, on considère toujours peu ou prou qu’un texte étranger passe difficilement la rampe dans sa forme et son écriture originales, et le traducteur reste soupçonné de pécher par excès de littéralité, alors que l’auteur confirmé serait garant de la qualité de la langue. On assiste ainsi à une floraison de “textes français” globalement fidèles au sens de l’original, sans ajouts ou restructurations importantes, écrits par d’illustres poètes, romanciers, dramaturges. C’est à partir

>>

d'un tel principe que la traduction de l'œuvre complète de Shakespeare, publiée au Club Français du Livre, fut confiée à des poètes tels que Pierre Leyris, Yves Bonnefoy, Jules Supervielle... (cf. Shakespeare 1954). La formulation est belle, élégante, délicate, mais l'écriture propre à chaque auteur/traducteur transparait si nettement que leurs différents styles priment sur les différentes manières d'écrire de Shakespeare. La traduction de *Penthésilée*, de Kleist, par Julien Gracq présente des caractéristiques analogues. Superbement écrite, elle est en soi un chef d'œuvre, mais ne rend pas compte de la complexité du phrasé kleistien: bien au contraire, elle tend à faire disparaître les longues périodes hachées et morcelées de l'auteur allemand, au profit d'une fluidité poétique, sans doute jugée plus conforme au génie de la langue française.

Le souci de privilégier la qualité de la langue au mépris de la spécificité du texte d'origine n'a pas non plus épargné les traducteurs patentés. Les premières traductions françaises des œuvres d'Horvath, par Renée Saurel, méritent le respect: par son acharnement à imposer cet auteur, la traductrice a permis au public français d'avoir très tôt accès à son œuvre. Mais elle a gommé ce qui pouvait paraître choquant, bizarre, contrasté et violent dans son écriture, privilégiant un français alerte, arrondi et policé (cf. Schwarzingger *apud* Bataillon 1990: 86). Michel Bataillon fait un constat analogue à propos de la traduction d'*Ivanov*, de Tchekhov, par Elsa Triolet: "Elle est splendidement fluide. Elle n'a aucun écueil, elle est en bouche, elle est écrite par une plume allègre, elle est formidable (...), elle a tout pour convaincre et elle existe" (Bataillon 1990: 85). Pourtant, elle ignore les heurts, les ruptures de syntaxe ou les changements de niveau stylistique du texte d'origine. La traduction française a longtemps souffert du vice du "beau style", dont parle Milan Kundera dans *Les Testaments trahis*, et elle n'en est pas encore complètement guérie.⁵

Le traducteur-bricoleur

Aujourd'hui cependant, l'accent porte moins sur les qualités littéraires du texte que sur les nécessités scéniques: les metteurs en scène, parfois méfiants à l'égard des traducteurs, les soupçonnent de privilégier l'exactitude aux dépens des impératifs de la scène. Les traductions existantes leur paraissent souvent datées, quelquefois fautives et incomplètes, ou encore marquées par des intentions dramaturgiques trop appuyées. En réalité, ils exigent qu'on leur taille un texte sur mesure, qui anticipe sur leurs choix dramaturgiques.

Certes, un texte traduit peut, comme tout autre, être remanié. Un metteur en scène est libre de faire des coupes, d'inverser des scènes, de regrouper des répliques, de supprimer des personnages ou de procéder à des modifications de détail: un tel travail relève de la dramaturgie et non de la traduction. Mais certains metteurs en scène contemporains vont jusqu'à confier la traduction à leur dramaturge, quand il ne la prennent pas eux-mêmes en charge. On en arrive alors au paradoxe que, le plus souvent, les uns et les autres ne maîtrisent que partiellement, voire méconnaissent totalement, la langue qu'ils prétendent traduire. Dans le meilleur des cas, ils élaborent le texte avec un traducteur compétent, au fil d'un long travail en commun. Souvent, ils font établir un mot-à-mot par un ou deux spécialistes, généralement anonymes, et construisent sur cette base leur propre version scénique. Parfois encore, ils remanient une traduction existante à leur convenance, sans l'accord du traducteur, et s'attribuent une part des droits de représentation, ou s'appuient sur plusieurs traductions existantes pour composer une version de leur cru, dont ils se proclament l'auteur exclusif. Le plus choquant dans cette pratique n'est pas tant qu'elle soit malhonnête: de tels metteurs en scène ne font que priver des traducteurs de leur travail et de leurs droits d'auteurs – qu'importe, puisque personne ne s'en offusque. Le pire est sans doute que ces praticiens du théâtre démontrent alors une méconnaissance profonde de la réalité

>>

du matériau textuel qu'ils prétendent traduire et mettre en scène. N'ayant pas directement accès à la langue du texte qu'ils abordent, ils sont incapables d'en saisir la matérialité, l'énergie, le souffle, la gestuelle, bref, tout ce qui est essentiel au théâtre: un mot-à-mot, aussi bien fait soit-il, ne rend jamais compte que du sens; et un montage de traductions, agrémenté de quelques trouvailles personnelles, casse l'écriture de chacun des traducteurs et surtout celle de l'auteur.

42>43

Bien entendu, il est exclu de vouloir imposer à un metteur en scène une traduction qui ne lui conviendrait pas. Un texte traduit est toujours à revoir, et il appelle des traductions futures. Mais un homme de théâtre devrait au moins songer à confier une traduction à un spécialiste, quitte à travailler avec lui. Il existe aujourd'hui suffisamment de traducteurs conscients des enjeux de l'écriture théâtrale – et qui sont souvent aussi des praticiens de la scène – pour ne pas avoir à se substituer à eux. Ce n'est pas parce que, dans certaines formes du théâtre contemporain, le texte tend à être relégué au second plan des éléments constitutifs de la représentation (cf. Lehmann 2002) qu'il doit être remodelé de façon plus ou moins arbitraire. Bien au contraire, le défi que le texte offre à la scène ne peut être effectif que si le texte ne lui est pas d'emblée soumis.

Le traducteur poète

Peut-on adhérer à la spécificité d'une écriture étrangère sans heurter la langue française au point de la rendre difficilement audible, voire injouable ? C'est le défi qu'ont relevé des traducteurs persuadés qu'une littéralité bien maîtrisée permet seule de rendre compte de la physique de la langue et de l'énergie du texte d'origine. Cette démarche s'inscrit dans la continuité de la réflexion menée par Walter Benjamin dès 1923, dans un texte intitulé *La Tâche du traducteur*. L'auteur part de l'idée qu'une traduction visant à rendre prioritairement le sens de l'œuvre originale passe à côté de l'essentiel. Une œuvre littéraire n'est pas définie par son pouvoir de communication, mais par sa

forme, par ce qui est "généralement tenu pour l'insaisissable, le mystérieux, le poétique" (Benjamin 2000: 245). Selon Benjamin, une bonne traduction ne vise donc pas à faire passer le sens d'une œuvre en l'adaptant avec habileté aux contraintes de la langue d'arrivée : elle bouscule au contraire cette langue d'arrivée pour "la soumettre à la puissante action de la langue étrangère" (*Ibidem*: 260). Le garant de la fidélité est alors la littéralité, conçue non comme un insipide mot à mot, mais comme une forme par laquelle le traducteur dépasse l'état contingent de sa propre langue: "La vraie traduction est transparente, elle ne cache pas l'original, ne l'éclipse pas, mais laisse d'autant plus pleinement tomber sur l'original le pur langage, comme renforcé par son propre médium. C'est ce que réussit avant tout la littéralité dans la transposition de la syntaxe" (*Ibidem*: 257). Ce "pur langage" est ce qui unit les langues, ce qu'aucune ne peut atteindre isolément, "mais seulement par la totalité de leurs intentions complémentaires" (*Ibidem*: 250-51). C'est cette complémentarité qui rend les traductions possibles, voire nécessaires : chacune permet à l'œuvre originale d'aller plus loin, de se transcender elle-même: "au lieu de s'assimiler au sens de l'original, la traduction doit bien plutôt, amoureusement et jusque dans le détail, adopter dans sa propre langue le mode de visée de l'original, afin de rendre l'un et l'autre reconnaissables comme fragments d'un même vase, comme fragments d'un même langage plus grand" (*Ibidem*: 257). Exprimer dans sa propre langue – quitte à lui faire violence – la spécificité d'une écriture étrangère, telle est la tâche du traducteur. Dès lors, le traducteur ne travaille pas seulement avec des mots, mais avec des modes d'expression, avec des formes: il sait qu'il lui sera impossible de rendre compte de l'esprit d'une œuvre si la plastique, si le corps de la langue fait défaut.

Ainsi, cette exigence de littéralité n'a rien à voir avec la traduction dite "universitaire", qui s'emploie à faire ressortir toutes les nuances linguistiques d'un texte, le plus souvent aux dépens de la langue d'arrivée et donc de la forme. Elle affirme

>>

au contraire que chaque auteur possède un phrasé ou des phrasés spécifiques que le traducteur ne peut occulter. Au théâtre, une telle exigence s'oppose à l'idée selon laquelle un bon texte pour la scène serait un texte convenablement "mis en bouche" pour le comédien, un texte "qui coule". Car cette conception tend à modéliser les œuvres, à les fondre dans le moule d'une "langue de théâtre" dont personne ne sait vraiment ce qu'elle recouvre, si ce n'est qu'elle a tendance aujourd'hui à se conformer au phrasé efficace et percutant des dialogues de cinéma ou des séries télévisées. Certes, la langue de la scène a une oralité et une gestuelle particulières, mais celles-ci ne sont pas données une fois pour toutes, elles sont propres à chaque auteur, constamment à réinventer. C'est pourquoi la littéralité, au sens que Benjamin donne à ce terme, est une notion capitale pour le traducteur de théâtre: il doit rendre compte non seulement de l'écriture d'un auteur, mais aussi du matériau de jeu qu'il propose. L'un ne va pas sans l'autre, car pour le comédien l'écriture est un phrasé, un souffle, dont il doit retrouver l'énergie. De grands praticiens et directeurs d'acteurs comme Louis Jovet ou Antoine Vitez n'ont cessé de l'affirmer: c'est à travers la matérialité du texte que l'acteur accède à l'expression et au sentiment, et s'agissant d'une œuvre étrangère, il n'y parviendra que si le traducteur a eu le souci de la "pneumatique" du texte, s'il a été sensible aux rythmes, aux assonances, aux allitérations, aux ruptures, à l'ordre des mots, à la courbe mélodique, à l'inscription du geste dans la phrase. Comme le constate Jean-Michel Déprats: "La tâche du traducteur est de transmettre fidèlement ce matériau de jeu et de pensée analytique et précis, qui est celui du texte d'origine" (Déprats 1990: 78).

Bien entendu, il s'agit d'une visée qu'on ne saurait totalement atteindre. Une traduction ne copie pas l'original, elle est nécessairement décalée, mais, ainsi conçue, elle s'efforce d'en suivre la poétique et la dramaturgie. La traduction d'auteurs atypiques, comme Büchner, ou d'auteurs contemporains qui cassent les structures dramatiques et langagières tradition-

nelles, a contribué à imposer ces nouvelles exigences. Citons, en exemple, quelques vers de la traduction par Jean Jourdheuil et Heinz Schwarzingger de *Paysage à l'abandon, Matériau-Médée, Paysage avec Argonautes* de Heiner Müller:

MÉDÉE : (...) Qu'est-ce qui pourrait m'appartenir à moi ton
esclave,
Tout à moi est à toi instrument tout entière
Pour toi j'ai tué et enfanté
Moi ta chienne ta putain moi
Moi barreau sur l'échelle de ta gloire,
Ointe de tes déjections sang de tes ennemis
Et voudrais-tu pour commémorer ta victoire
Sur mon pays et mon peuple qui fut ma trahison
De leurs entrailles dresser une couronne
Autour de tes tempes. (Müller 1985: 12)

>>

Il est certain que, transposé dans un français poli et rond, bien conçu pour la scène, ce texte ne serait plus que le pâle reflet de lui-même. Ici, la traduction se love dans le phrasé très particulier de Müller, elle en soutient l'énergie et en épouse la poésie.

Les traductions précises et exigeantes auxquelles s'attachent de nombreux traducteurs contemporains nécessitent une connaissance parfaite de la langue étrangère, seule garante d'un contact immédiat avec la matérialité, l'originalité, les écarts face à la norme, les sous-entendus et les non-dits de l'original.

L'idée d'une spécificité de la traduction théâtrale, réclamant un véritable savoir-faire, s'impose si l'on admet qu'on ne peut traduire un texte sans coller à la réalité brute de la langue d'origine, même si elle ne "coule" pas facilement, même si cela doit poser des problèmes aux comédiens. La syntaxe d'un texte, sa manière de progresser, sa respiration, tout cela est lié à l'imaginaire et au jeu. On peut, certes, plier le choix de la traduction à des choix dramaturgiques, mais la dramaturgie peut aussi gagner à être plus attentive aux spécificités d'écriture du texte étranger qu'une traduction vigilante et subtile rend sensible. La littéralité n'implique pas la précision tatillonne, la lourdeur

académique ou le mot à mot rébarbatif. Il ainsi faut espérer, pour l'écriture dramatique et pour le théâtre, que le "traducteur-bricoleur", le champion du texte clefs en main, cède la place au "traducteur-poète", au "poéticien de la traduction", qui saura conjuguer la proximité à l'original – c'est-à-dire non seulement aux mots, mais aussi aux rythmes, aux couleurs, au souffle des phrases, à l'énergie des répliques et des dialogues – et l'efficacité scénique. Comme le notait Antoine Vitez, qui fut un traducteur exemplaire: "Une grande traduction, parce qu'elle est une œuvre littéraire véritable, contient déjà sa mise en scène. Idéalement, la traduction devrait commander la mise en scène et non l'inverse" (Vitez 1982: 7). <<

NOTES

[1] Une version de cet article a été publiée dans la revue *Critique: Le théâtre sans l'illusion*, août-septembre 2005, tome LXI, n.° 699-700, pp. 702-712.

[2] Traduction anonyme, non publiée, conservée au fonds Jovet à la Bibliothèque nationale de France. Sur les circonstances de cette commande et sur les raisons qui ont poussé Jovet à renoncer à mettre en scène la pièce de Büchner, on pourra consulter mon livre (Besson 2002: 117-119).

[3] Création le 23 novembre 1928 au Théâtre de l'Atelier, mise en scène de Charles Dullin. C'est Stefan Zweig qui avait proposé à son ami Jules Romains de reprendre son adaptation en français, "non pour la traduire" précisait-t-il, mais pour à son tour en "faire librement une adaptation". Stefan Zweig ajoutait avec un certain cynisme: "Je l'ai fait en dix jours ce *Volpone*, vous n'auriez pas besoin de plus et on aurait en France aussi un gros succès, et partagerait honnêtement la peau (...). Et transformé en France par vous, cela pourrait – fait en dix jours – remplir les théâtres deux ans" (Zweig 1978: 120).

[4] Cette traduction était déjà, selon Benno Besson, un "remodelage" de Molière. Il écrit: "J'eus envie de remodeler Molière, ce que je pouvais très bien faire en Allemagne, mais aurait été impossible en France où Molière est sacré comme Goethe en Allemagne" (*apud* Müller 1967: 18).

[5] "tout auteur d'une certaine valeur *transgresse* le 'beau style' et c'est dans cette transgression que se trouve l'originalité (et, partant, la raison d'être) de son art. Le premier effort du traducteur devrait être la compréhension de cette transgression. Ce n'est pas difficile lorsque celle-ci est évidente, comme par exemple chez Rabelais, chez Joyce, chez Céline. Mais il y a des auteurs dont la transgression du 'beau style' est délicate, à peine visible, cachée, discrète; en ce cas, il n'est pas facile de la saisir. N'empêche que c'est d'autant plus important" (Kundera 1993: 132).

BIBLIOGRAPHIE √

Artaud, Antonin (1961), "Lettre à Louis Jouvet du 15 Octobre 1931", in *Œuvres complètes*, tome 3, Paris, Gallimard, pp. 256-257.

Bataillon, Michel / Déprats, Jean-Michel / Benhamou, Anne-Françoise / Pavis, Patrice / Peyret, Jean-François (1990), "Texte et Théâtralité" (table ronde animée par Michel Bataillon), in *Sixièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1989)*, *Traduire le théâtre*, Arles, Actes Sud, 1990, pp. 69-93.

Benjamin, Walter (2000), "La tâche du traducteur", in *Œuvres I*, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, p. 244-262.

Besson, Jean-Louis (2002), *Le Théâtre de Georg Büchner, un jeu de masques*, Belfort, Circé. >>

Büchner, George (1924), "Léonce et Léna", sans nom de traducteur, *Commerce*, hiver 1924, cahier III, pp. 143-223.

Goethe (1982), "Notes pour aider à l'intelligence du *Divan occidental-oriental*", cité dans *Théâtre / Public* n° 44, mars-avril, p. 19.

Lehmann, Hans-Thies (2002), *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche.

Müller, André (éd.) (1967), *Der Regisseur Benno Besson*, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.

Müller, Heiner (1985), "Paysage à l'abandon, Matériau-Médée, Paysage avec Argonautes", trad. Jean Jourdeuil et Heinz Schwarzingler, in *Germania Mort à Berlin et autres textes*, Paris, Minuit.

William Shakespeare (1954), *Œuvres complètes*, Paris, Club Français du Livre, réédition 1983 (édition bilingue, 12 volumes).

— (1988), *Sämtliche Werke*, trad. A. W. Schlegel, D. et L. Tieck et al., nouvelle édition, Eltville am Rhein, Bechtermünz.

Vitez, Antoine (1982), "Le devoir de traduire", *Théâtre / Public*, n.° 44.

Zweig, Stefan (1978), [Lettre à Jules Romain, Salzbourg, 10 janvier 1927], in Catalogue de l'exposition Jules Romains, Paris, Bibliothèque Nationale.