

GINETTE HERRY

Strasbourg

## DE LA SPÉCIFICITÉ DU TEXTE THÉÂTRAL ET DE SA TRADUCTION

On lit parfois qu'il n'y aurait aucune spécificité du texte théâtral ni, par conséquent, de sa traduction. Tant qu'au nom de ce principe, les traductions dites littéraires seront pour la plupart injouables et les « versions scéniques » souvent impubliables, je ferai l'hypothèse contraire et m'entêterai à lire en tant que texte théâtral chaque pièce que j'ai à traduire pour la proposer au livre et à la scène de mon pays. Je ne parlerai pas ici de l'adaptation qui, avec coupures, ajouts et réécritures, relève d'une problématique différente.

Certes, pas plus qu'on ne traduit *la* poésie ou *le* roman, on ne traduit *le* drame ou *le* théâtre. On traduit à une date déterminée et dans un but déterminé le texte qu'un auteur précis a écrit dans des circonstances précises et pour un usage précis. À ce propos, je parle volontiers des quatre points cardinaux dont les relations structurent l'espace de la traduction, soient l'ici-maintenant du traducteur et l'ici-maintenant de l'auteur. L'élaboration du rapport entre ces pôles fonde, selon moi, la justesse de toute traduction, qu'elle soit théâtrale ou non. Dans quel contexte historique, culturel et/ou artistique, l'auteur a-t-il écrit (quel fut son ici-maintenant qui est devenu pour moi, sa traductrice, un ailleurs-autrefois, l'écart temporel fût-il très faible); et dans quel contexte historique, culturel et/ou artistique j'opère en tant que traductrice, quel est mon rapport avec mon propre ici-maintenant, et comment je confronte ce dernier avec celui de l'auteur. Ma longue expérience de traductrice du théâtre italien, enrichie par une fréquente collaboration avec des metteurs en scène français et italiens, m'a appris que cette réflexion préalable s'impose plus impérieusement encore quand il s'agit de la traduction théâtrale, le théâtre n'existant lui-même, par définition, que dans le *hic et nunc*.

La traduction aurait pour fonction de transporter dans une langue d'arrivée *tout le texte et rien que le texte* écrit dans la langue d'origine. Elle aurait donc un devoir de *fidélité* – terme imprécis et idéal impérieux, au nom duquel le traducteur se voudrait récepteur-transmetteur transparent. Mais que peut recouvrir la notion de *fidélité* dans le cas d'un texte théâtral? Et que recouvrirait-elle, par exemple,

dans le cas d'un dramaturge italien du passé comme Carlo Goldoni? Nous savons tous qu'il n'y a d'identité de système et d'histoire ni entre les langues, ni entre les cultures, ni entre les mêmes pratiques dans des cultures différentes (le théâtre italien n'est pas le théâtre français). Or le traducteur théâtral doit transporter non seulement dans une autre langue, mais dans un autre moment historique, une autre culture et une autre pratique de la scène, un complexe opératoire d'éléments signifiants et sensibles.

Rappelons comme première évidence que le texte théâtral est écrit pour être représenté. Au théâtre, la langue d'arrivée est donc nécessairement celle des récepteurs d'aujourd'hui: pour moi, le français contemporain. Énoncé par des acteurs en jeu, le texte de leurs répliques doit être perçu jusqu'au fond d'une salle dans le fugitif *hic et nunc* de leur parole-action et de l'écoute-participation des spectateurs, dans une relation inscrite, donc, à la différence de la lecture, dans un temps irréversible. Aussi, le texte à jouer doit-il être parfaitement audible et pour cela prononçable: attention aux empâtements ou imbroglios sonores et aux cacophonies involontaires qu'on ne repère pas toujours mentalement, ni sur la page écrite. Le texte doit être aussi sans ambiguïté et, par exemple, certaines marques du pluriel français ne passant pas à l'oral, un énoncé comme: « Je suis content qu'elles soient parties » devra se transmuier en « Je suis content que ces voisines soient parties », un problème d'homophonie entre « ces » et « ses » pouvant d'ailleurs requérir l'ajout d'une précision supplémentaire: on voit que l'impératif *rien que le texte* ne peut être que théorique. Le traducteur doit également tenir compte des seuils de tolérance dans l'écoute, différents selon les langues, les cultures, les moments et même les publics. D'ordinaire, les Français ont une écoute courte et impatiente, à la différence des Italiens chez qui la tradition rhétorique est encore présente. Et quand Goldoni organise des périodes apparemment oratoires pour singulariser un personnage ou un moment de dialogue, son traducteur qui a vaillamment résisté à l'élan du personnage et qui a identifié ce qui, dans le texte théâtral, faille toujours ce genre de discours, doit, tout en gardant les caractéristiques du morceau, son ampleur, sa complexité et ses failles, en favoriser l'écoute par l'ajout éventuel de points d'appui, d'anticipations, de rappels après incises. Et tant pis, encore une fois, pour l'impératif *rien que le texte*: faire passer *tout le texte* peut exiger de tels ajouts.

En outre, la langue française, qui a fortement tendance, disait Goethe, à tout « naturaliser », assimiler, intégrer, présente certaines caractéristiques qui peuvent empêcher ou rendre incertaine la *fidélité* au jeu des différences constitutif du texte théâtral qui est un tissu de paroles-en-action. Pourvu d'une langue nationale écrite et orale pluriséculaire, chaque Français se réfère à une sorte de modèle implicite (le bon français) par rapport auquel il perçoit tout écart comme faute, ou marque d'indignité. Formée et polie comme langue orale dans les salons, normalisée ensuite par l'école, la langue française a tendance à n'admettre que le beau style au détriment de la variété des styles expressifs qui coexistent dans les textes théâ-

traux italiens. De même, elle privilégie l'enchaînement rationnel et progressif des éléments au détriment des illuminations, des ratés et des à-coups de la parole, elle a donc tendance à normaliser les écarts au bénéfice de la clarté, de la précision, de la cohérence. Tendance redoutable pour le théâtre goldonien où règne la diversité des langages voire la friction des langues, où le dialogue se fonde sur la variation et sur l'accident, où chaque personnage a son langage. Quant au bon français, qui déteste les répétitions et chérit les synonymes, on imagine le risque qu'il fait courir aux répliques par reprise ou contestation des mots du partenaire, ainsi qu'aux tics et obsessions des personnages! La langue française vante, par ailleurs, son caractère lié, aisé, qui tire ses harmonies d'une manière d'uniformité. J'essaie de ne pas glisser moi-même sur la pente de l'aisance, si attirante pour tout Français qui aime sa langue, en particulier pour nos acteurs qui mettent, sans le savoir, une sorte de point d'honneur à émettre les mots comme s'ils n'avaient pas eu à les produire et comme si cette émission n'induisait en eux aucune vibration mentale, affective et corporelle.

Sans aller contre le génie de ma langue, je me bats donc contre certains traits de son « bon usage », et ceci d'autant plus qu'une nouvelle sensibilité aux différences est allée s'amplifiant en France depuis les années cinquante (immigration, commerce global, télévision, tourisme à l'étranger...). Je conserve donc *de l'ailleurs* dans mon texte français, les noms propres et les appellatifs, par exemple, ainsi que les traits qui relèvent des moeurs d'autrefois/là-bas, sans leur chercher d'équivalents contemporains et français, quitte à assortir de notes leur étrangeté. Faut-il pour autant conserver les expressions imagées qui n'ont pas d'équivalent « naturel » en français? Je ne le fais jamais quand elles sont lexicalisées dans la langue d'origine: elles n'ont pas à être resémantisées par la traduction. Je le fais inversement lorsqu'elles relèvent de l'idiolecte des personnages et contribuent à façonner, même passivement, leur horizon mental; ainsi, l'univers vénitien de *La Bonne Mère* ou du *Campielo* est purement urbain: pas de nature dans les expressions imagées qu'ils emploient, jamais la mer, pas même la lagune et les canaux. Un problème apparaît lorsque ces expressions n'ont plus valeur d'image pour les Vénitiens d'aujourd'hui: j'opte alors pour la sous-traduction, c'est-à-dire que je me résigne à ne traduire que le sens de l'expression. En somme, j'essaie de faire que ce qui était « naturel » là-bas/autrefois apparaisse comme tel ici/aujourd'hui, et qu'inversement ce qui était perçu comme curieux, singulier, à Venise au XVIII<sup>e</sup> siècle le soit aussi en France de nos jours. C'est primordial dans le cas de Goldoni qui professait le naturel tout en travaillant sur les singularités des gens et des langues, sur les singularités des gens dans leur langue.

Je suis ainsi amenée à de nombreux compromis. Tout texte théâtral traduit devant d'abord être compréhensible et joué ici/aujourd'hui, je dois souvent mener une enquête précise sur hier/là-bas et sur là-bas/aujourd'hui pour élaborer ces compromis. La traductrice que je suis devient alors nécessairement une sorte de transmutateur autant que de transmetteur, et l'impératif de *fidélité* se transforme

pour moi en devoir de *loyauté*: je passe contrat d'une part avec les particularités de l'écriture théâtrale, d'autre part avec les singularités de la dramaturgie de l'auteur et, enfin, avec les enjeux précis et la « petite musique » de chacune de ses pièces. Je n'examinerai ici que quelques-uns des aspects de ma loyauté de principe envers l'écriture théâtrale.

Le texte théâtral, on le sait, est constitué de deux types d'énoncés. Le texte didascalique, ou ensemble des consignes données par l'auteur, qui n'est pas prononcé mais réalisé dans le spectacle. Le texte des répliques qui est, lui, non seulement prononcé mais joué en scène par des acteurs au bénéfice d'une salle entière. En outre, le tout, comme une partition, est l'objet d'une interprétation sélective de la part de l'ensemble des artisans du spectacle.

En son temps, Goldoni s'était assigné comme mission de réconcilier *le monde et le théâtre*; cela passe d'abord dans ses pièces par les didascalies avec lesquelles il caractérise les actions, ainsi que les dits et le dire des personnages. Ces indications doivent être non seulement traduites mais respectées dans leur écriture et dans les codes historiques qui les travaillent, non pas pour qu'elles soient appliquées telles quelles dans la mise en scène mais pour éclairer celle-ci afin qu'elle utilise à bon escient les codes de son propre ici-maintenant. Quant au texte des répliques, il contient aussi des répliques « muettes », mais « entendues » par la salle et surtout par les partenaires amenés à parler en présence de quelqu'un qui se tait. Un repérage systématique est donc requis car, à la seule lecture du texte réplique après réplique, les présences muettes risquent d'échapper au traducteur ainsi que la façon dont elles marquent l'écriture des répliques à énoncer.

Le texte théâtral peut certes être lu et goûté directement, mais il est écrit pour être représenté et il a pour destinataire ultime le spectateur à qui les artisans du spectacle auront servi de médiateurs après qu'ils auront lu et analysé le texte pour le transformer en spectacle. La chaîne de transmission est donc ici à rebond. Un destinataire premier (l'auteur) adresse à un groupe destinataire premier (les artisans du spectacle) un message entièrement verbal que ce groupe s'approprie en vue de se faire destinataire second d'un message scénique, et seulement en partie verbal, adressé aux destinataires seconds que sont les spectateurs. Le traducteur d'un texte théâtral cumule dans sa lecture première les positions de destinataire premier et second, et il peut être tenté par celle de destinataire second. Mais pour élaborer sa traduction, il doit construire une seule position fonctionnelle et définir la figure à laquelle il va s'identifier.

Il ne peut pas rester le lecteur-récepteur qu'il a d'abord été et qui transcrirait dans sa langue les effets de sens qu'il a perçus et les effets sensibles qui l'ont touché. Sinon, gare à ne pas lire et traduire, au lieu de ce qui est écrit, ce que suggère l'horizon d'attente que tout lecteur porte en soi! Gare surtout à ne pas fournir à l'acteur un ragoût tout cuit dont il ne saura que faire car sa fonction principale n'est pas de savourer un produit fini mais de réémettre un message. À partir des effets repérés dans leur dispersion et réélaborés dans leur concertation implicite,

il faut donc tenter de remonter aux processus d'écriture qui ont induit ces effets, et ce sont ces processus qui sont à traduire pour induire des effets semblables dans l'autre langue et l'autre ici-maintenant. La position que le traducteur doit s'assigner dans sa propre langue-culture est celle de double de l'auteur proposant aux artisans du spectacle une partition à réaliser sur un plateau. Il lui faut donc être particulièrement attentif à ce qui, dans la partition originelle, peut servir de matière et de guide à ces derniers pour leur propre émission du message-spectacle: il est bon pour cela de connaître leur pratique de la scène.

Une difficulté supplémentaire provient du fait que, dans l'écriture théâtrale, l'auteur est absent du texte qui sera énoncé par les acteurs. Les répliques ont bien derrière la toile un auteur unique, mais elles sont le fait des personnages et la formule « l'auteur dit que » n'a de sens que pour le texte didascalique. L'auteur absent-éclaté est à postuler et à construire sur la base des informations que fournit une patiente fréquentation de l'ensemble de ses écrits, et c'est l'*intertexte*; sur la base aussi d'une connaissance des caractéristiques de l'époque, de ses pratiques culturelles et théâtrales, et c'est le *surtex* avec ses nombreux implicites: des codes datés (règle des unités...), des codes ou des références transhistoriques (conduite de l'intérêt scénique...), des visions du monde et des conceptions de l'homme, etc. Tous éléments à découvrir et à articuler, sans les transposer, par une étude serrée de la *dramaturgie externe* du texte. Mais l'auteur est aussi indirectement présent dans les caractéristiques et l'agencement des voix et des implicites qu'il élit, lesquels demandent une analyse de la *dramaturgie interne* de chaque pièce à traduire.

Le texte des répliques est avant tout matière et support du jeu de l'acteur. Discours en situation, il est toujours destiné à *faire* quelque chose au partenaire autant qu'à lui *dire* quelque chose. D'où l'importance de la place des mots, de leur articulation sonore, de l'organisation interne de la réplique, ou *flux mental* du personnage: ma règle est ici de repérer et de garder, sans tomber dans le charabia, le nombre des fragments syntaxiques et leur ordre, les répétitions, les tremplins, les pauses... D'où l'importance aussi de l'articulation des répliques l'une à l'autre, des interruptions, des reprises, voire des exclamations qui sont elles-mêmes séquences à jouer.

Dans le dialogue théâtral, le texte passe entièrement, et dans l'instant, de l'un à l'autre des personnages co-présents. Pour le traducteur, il est essentiel d'entendre les variations du désir d'échange, ses blocages, ses écarts, et d'écrire les répliques en fonction des impulsions de parole qu'il a perçues: désir de répondre, d'adhérer, de se fondre, de s'opposer, d'esquiver, de s'éloigner, de se taire... et toute autre modalité de l'énonciation. Car, pour qu'une réplique soit jouée avec justesse, son contexte et son écriture doivent laisser entendre ce qui fait qu'elle existe et ne peut exister que telle qu'elle est écrite. C'est aussi la condition pour qu'elle soit reçue avec justesse par le(s) partenaire(s). Car ce que l'acteur doit jouer, ce n'est pas ce qu'il dit – l'énoncé le dit, et illustration ou redondance sont tout sauf du théâtre

– mais ce qui fait qu’il dit cela et rien d’autre. Cette nécessité de son énonciation, il la construit dans ce qu’il appelle son *sous-texte*.

Ainsi, le texte des répliques est indiciel autant qu’expressif, et il est fragmentaire. Il constitue, pour chaque personnage, une mosaïque lacunaire d’indices modulables qui apparaissent dans des situations discontinues. Il est pour le traducteur, comme il devra le redevenir pour l’acteur au début de son travail, un brouillard d’indices qui semblent erratiques et ne se composent pas d’emblée en figures. Il y faut tout un patient travail d’imprégnation intuitive et d’appropriation concertée qui permettra au traducteur, puis à l’acteur, de « trouver » et de « construire » le personnage.

C’est que le personnage, surtout depuis le dix-huitième siècle et en particulier chez Goldoni, est l’analogon d’une personne dans l’unicité singulière de son réseau relationnel, dans la spécificité de son rapport à l’espace mais aussi au temps (présent, passé, à venir: il est à la fois mémoire et projet) et dans les décentrement particuliers comme les émiettements de sa conscience. Mais tout ceci n’est perceptible que dans les dits, pleins, obliques ou faillés, et le dire des autres personnages, dans ce qu’il dit lui-même ou qu’il tait et qui lui échappe, dans ce qu’il fait et ne fait pas, en scène et hors scène, dans la partition des présences/absences que l’auteur lui a ménagée. À son tour, le traducteur doit restituer, à la même place et avec le même caractère, le jeu des informations fragmentaires et des indices à l’œuvre dans le texte originel.

Nous savons tous que s’il est un art socialisé, c’est l’art du théâtre. Le texte des répliques s’adresse à une écoute collective et immédiate qui, plus que la lecture individuelle, se réfère à un contexte et à un savoir communs: ceux du temps de Goldoni ne sont plus les nôtres. Plutôt que de chercher dans notre époque une équivalence qui sera toujours boîteuse et produira une information historique erronée ou une illusion de pérennité, il m’est arrivé d’ajouter au texte français une brève précision qui explicite un trait de contexte, mentionné mais resté allusif dans le texte originel puisqu’il était familier aux contemporains de l’auteur. Soumis à un horizon d’attente collectif, le texte théâtral relève aussi de ce qu’Émile Zola a appelé, dans *Le Naturalisme au théâtre* (Éditions Complexe, 2006), le phénomène des « deux morales »: la morale effective des gens et leur morale au théâtre, qui reproduit l’idée qu’ils se font de la morale des gens convenables. Le texte théâtral travaille donc une sorte de consensus muet qui diffère selon les pays, les moments et même les groupes sociaux. Par exemple, la ruse sociale, la débrouillardise, la méfiance à l’égard des institutions sont positives pour les Italiens dont elles ont garanti la survie séculaire. En France, elles sont volontiers perçues comme cyniques. L’écriture du traducteur alerté doit discrètement inventer sa propre prise en charge de telles différences, d’où des dosages sans cesse à revoir, et ce souci permanent: Où se situe la limite des interventions licites du traducteur-transmutateur loyal?

On le voit, ma *loyauté* à l'égard du texte théâtral peut m'amener, sans tomber pour autant dans l'adaptation, à ne pas rester totalement *fidèle* à sa lettre. J'ajouterai à ces considérations une mise en garde au sujet de deux des chausse-trapes de la traduction des textes théâtraux italiens. Du caractère oral des répliques des personnages, on risque de déduire qu'elles relèveraient du langage parlé et reproduiraient, ou imiteraient, la parlure de telle ou telle sorte de gens en tel lieu, en tel temps. Comme tous les dramaturges italiens, Goldoni, qui ignore l'unité de ton chère aux Français, donne à chacun de ses personnages une parole-en-scène, mais ce qu'il lui met dans la bouche, c'est un texte *écrit* qui produit un *leurre de parlé*. Méfions-nous donc des parlars réels ou, pire, de l'idée que nous nous en faisons: le personnage n'a pas à parler-peuple ou aristocrate, il a à parler-lui, la langue et le style de ses répliques sont la matière concrète par laquelle, dans laquelle, l'auteur le définit et le fait agir. Méfions-nous donc, comme l'acteur, de la composition qui se nourrit de stéréotypes.

Le second piège tient au caractère spécifique du théâtre italien qui fut et reste un théâtre de jeu alors que domine en France depuis le XVI<sup>e</sup> siècle le théâtre de texte. La pratique de l'improvisation et du théâtre à rôles fixes entraîne, dans le texte théâtral italien, la singularisation des énoncés des personnages, la vivacité du dialogue et la netteté des frictions langagières, le caractère rapide et abrupt des reprises, la présence de nombreuses répétitions et appuis. Le texte français est traditionnellement plus uniforme, plus courtois – l'art de la conversation – plus intolérant envers la répétition. Je conserve cependant les procédures caractéristiques du texte italien, mon texte français dût-il en paraître maladroit, voire inconvenant. Mais je prends bien garde de ne pas donner prise à l'idée que les Français se font de l'*italianité*. Leur représentation du jeu à l'italienne – vivacité du dialogue, prestesse du geste et du mouvement – provient du mythe omniprésent de la *commedia dell'arte* et du souvenir des films néo-réalistes napolitains. Or les comédiens d'improvisation recevaient ce que disait leur partenaire *pendant* que celui-ci le disait; ils enchaînaient aussitôt mais prenaient alors leur temps et ne lâchaient pas volontiers la parole car ils jouissaient pleinement des interstices que leurs partenaires les autorisaient à remplir. Inversement, les acteurs français sont habitués à recevoir ce que dit le partenaire *après* qu'il a parlé et laissent donc un 'blanc' entre les répliques; ils se mettent ensuite à vouloir reproduire l'effet de vivacité des Italiens et courent la poste *dans* la réplique, ne la parlent plus, ne la jouent plus. Je soigne donc très précisément les enchaînements et je leste parfois des répliques qui sembleraient appeler la vélocité ou la pirouette, ceci pour que les spectateurs, et l'acteur d'abord, entendent le texte et devinent ses enjeux, le travaillent et le laissent travailler au lieu de l'évacuer dans un pseudo-naturel de fausse importation.

Ainsi, traduire le texte théâtral, c'est prendre le risque, sous la tutelle de son écriture première, d'une véritable écriture seconde qui ne sera pas réductrice si elle

permet le jeu théâtral. Cela suppose qu'elle ait elle-même du jeu, qu'elle invite à des interprétations sans en privilégier aucune. Car, contrairement à ce qu'on croit souvent, traduire n'est pas mentalement mettre en scène: le traducteur n'a pas à faire écran entre le texte et les artisans de la scène, il n'a pas à choisir les enjeux du spectacle à venir, il doit seulement rendre perceptibles et opératoires autant de choix possibles qu'il a été lui-même capable d'en lire, ou d'en pressentir, dans le texte de l'auteur.

Bien que déduits de l'expérience, ces principes sont idéaux et les écueils ou les impasses sont bien réels. Mais ces principes me permettent au moins de ne pas mener au hasard les négociations que ma *loyauté* de principe rend nécessaires avec l'autre langue, l'autre culture et les pratiques qu'elles véhiculent, ils me permettent de prendre conscience des compromis et des bricolages auxquels je suis amenée à me livrer, car toute traduction, si raisonnée et si éclairée soit-elle, reste – et c'est heureux – un bricolage au sens que Lévi-Strauss donne à ce mot dans *La Pensée sauvage* (Plon, Paris 1962) pour désigner la « science du concret » que pratiquent les civilisations « premières ». Ils me permettent enfin de cerner ce qui du texte originel ne peut pas être transmis intégralement par ma traduction, et donc ce que je souhaite voir prendre en charge par la mise en scène et le jeu des acteurs, ou par le lecteur.

## ON THE SPECIFICITY OF THE THEATRICAL TEXT AND ITS TRANSLATION

### Summary

A loyal translation of a theatrical text requires me to acknowledge its distinctiveness and it is this distinctiveness which is the main determinant of my work. A theatrical text is intended to be staged: it must, therefore, be translated into the language of contemporary spectators who must understand everything during a performance. In addition, such a text is addressed mainly to the creators of the performance who transform stage directions into non-verbal messages (visual, aural, phatic) and the main body of the text into verbal messages which the actors-characters will exchange among themselves. That is why the translator should not identify himself or herself with the audience or the creators of the performance; using his or her own language and own culture, the translator must replace the author in the author's language and culture.

**Key words:** theatrical writing, fidelity/loyalty/contract, transmission/transmutation, effect/the process of writing for theatre, intertext/supertext/subtext, external/internal dramaturgy, expressive/indicative, speech/utterance/enunciation, oral/written language, spoken/'decoy' speech, the social art/collective expectances horizon, theatre of play/theatre of text, Italian style