

Aspects traductifs du texte de théâtre: le vaudeville d'Eugène Labiche

par *Fabio Perilli*

Abstract

When asked about the main difference between the translation of a novel, a poem and a play, Antoine Vitez used to reply: "There is a huge difference [...] But I do not think from a theoretical point of view. It is more a difference of use. The nature of the translation is always the same for me".

The play is by its nature very different from other genres, because it has to be transferred onto the scene and to produce specific effects on the audience. As a logical consequence, translation has to consider the dramatic writing context or the respect of linguistic registers, rhythm, tone, puns and atmosphere without neglecting the adaptation to the target culture. Through the analysis of some plays by Eugène Labiche, this study aims to highlight main translation aspects related to boulevard comedy, which under a light and frivolous appearance hides a very elaborate dramatic architecture and linguistic structure.

On a souvent répété que le théâtre était un art paradoxal de par sa double nature d'acte littéraire et de spectacle concret, production à deux temps, écrite aujourd'hui et ici pour être représentée demain et ailleurs, atemporelle et, donc, indéfiniment renouvelable, mais aussi éphémère, expression de l'instantané, jamais reproductible comme identique à elle-même, fruit du génie d'un seul grand auteur, mais à la fois création vivante et collective d'une pluralité d'individus¹. Un art extrêmement complexe qui révèle toutes ses contradictions déjà à partir du rapport antinomique entre texte et représentation, entre les partisans d'une attitude intellectuelle classique qui reconnaît la primauté du texte théâtral dans la mise en scène et les représentants d'une avant-garde qui privilégie plutôt l'aspect cérémoniel de la dramaturgie où le texte écrit, réduit à simple élément de la mimésis, remplit une fonction subordonnée². L'idée traditionnelle d'un texte susceptible d'être fidèlement transposé sur les planches, dans une sorte d'équivalence sémantique avec la représentation, risque toutefois d'être fallacieuse à cause de la nature composite du spectacle faite aussi de signes auditifs, visuels et musicaux capables d'exprimer une multiplicité de sens dépassant la seule dimension textuelle. À l'inverse, l'idée d'une suppression plus ou moins radicale du texte menace dangereusement la transmission de toutes les richesses et les préciosités du message poétique contenues dans la page écrite.

Pour éviter cette malencontreuse dichotomie, Keir Elam reprend les notions sémiotiques déjà élaborées par le Cercle de Prague dans les années 30 du siècle passé et distingue les concepts de *texte dramatique*, entendu comme le texte écrit à la base du *texte spectaculaire*,

considéré comme la réalisation sur scène du texte dramatique. C'est de la fusion entre les deux formes que naît le véritable texte théâtral³. Le texte dramatique et le texte spectaculaire ne peuvent pas être conçus en termes hiérarchiques puisqu'ils forment les deux parties vitales du texte théâtral qui survit grâce à cette synergie fonctionnelle. Privilégier l'un au détriment de l'autre signifierait méconnaître l'essence elle-même de l'expression dramaturgique. Si le texte écrit est porteur de sens, la représentation est l'énonciation du texte dramatique dans le cadre de la mise en scène où il reçoit un sens bien précis⁴.

La complexité des traits distinctifs de l'univers dramatique se manifeste également dans le domaine traductif qui doit nécessairement envisager l'hétérogénéité et la pluralité du discours mimétique.

Traduire une œuvre dramatique c'est inévitablement traduire pour la scène quitte à trahir le destin de l'œuvre elle-même et les intentions du dramaturge. Mis à part certains cas comme celui de Musset et de son *Spectacle dans un fauteuil*, le théâtre est fait pour être représenté et transposé sur la scène. Molière ne négligeait d'ailleurs pas de révéler ses soucis lors de la publication d'une de ses pièces:

On sait bien que les comédies ne sont faites que pour être jouées; et je ne conseille de lire celles-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre; ce que je vous dirai, c'est qu'il serait à souhaiter que ces sortes d'ouvrages puissent toujours se montrer à vous avec les ornements qui les accompagnent chez le roi⁵.

Le grand dramaturge français reconnaît que le texte dramatique est imaginé pour la scène et que celui-ci ne peut exprimer sa plénitude que dans une dimension théâtrale. Il évoque bien avant les théories modernes l'existence d'un texte spectaculaire vivant au-delà de la page écrite.

La traduction dramatique pourrait donc être définie selon les mots d'Ortrun Zuber-Skeritt comme la traduction de textes dramatiques d'une langue et d'une culture à une autre *et* comme la transposition sur la scène d'un texte original, qu'il soit traduit ou adapté⁶. Il s'agit d'une opération insolite dans le cadre habituel de la traduction littéraire prévue pour les romans, les poèmes ou les contes: une pièce doit pouvoir être jouée et réalisée dramatiquement et par conséquent tous les aspects non verbaux et culturels, ainsi que tous les problèmes de représentation, doivent être envisagés. Un texte conçu pour la scène, comme sa traduction d'ailleurs, doit répondre au critère indispensable de la jouabilité, concept difficile à cerner, entendu par certains spécialistes comme la possibilité pour un texte de se rapprocher d'une parole authentique et crédible car «l'objectif, l'horizon, le point à atteindre c'est la bouche. Il faut que ce soit un texte de bouche» ainsi que nous le rappelle Florence Delay⁷.

Dans une conjonction faite de sensations acoustiques, d'images et de pulsions émotives, le théâtre ne se révèle pas simplement comme une expression artistique capable de transmettre un message, mais comme un système de communication complexe où se réalise un véritable dialogue interculturel⁸ qui refuse des traductions définitives et éternelles au profit de traductions adaptées à la culture des spectateurs pour lesquels on traduit. En effet, c'est pour le public que le traducteur doit travailler, c'est pour qu'il puisse recevoir le message dramatique que le traducteur doit trouver des compromis avec le rigorisme de la traduction littéraire et adopter des techniques permettant la fluidité de l'œuvre et l'immédiateté de la communication, comme si la pièce avait été imaginée pour être pré-

sentée devant ce public particulier. Dans les années 80, Stuart Seide avouait qu'il faisait des traductions «pour qu'elles soient dites et entendues, à partir du plateau, et non pour qu'elles soient lues; des traductions où la compréhension doit être immédiate, où aucun retour en arrière n'est possible»⁹.

D'ailleurs Friedrich Schleiermacher en 1838 faisait déjà la distinction entre ce qu'il appelait la *Verfremdung* et l'*Entfremdung*, deux concepts différents liés à la même idée de transmission de quelque chose qui ne nous appartient pas, qui nous est étranger ainsi que le témoigne le radical allemand "fremd". La traduction révèle donc la tentative de s'emparer de ce qui ne fait pas partie de notre patrimoine et cela peut se réaliser de deux façons différentes: on peut bien, selon la *Verfremdung*, s'éloigner de sa propre langue et sa propre culture pour se plonger dans le contexte de la langue source, ou choisir le parcours de l'*Entfremdung* qui prône l'aliénation du contexte linguistique de départ afin de traduire dans la langue que l'auteur aurait choisie s'il avait vécu à l'époque et dans la société à laquelle on décide de transmettre le message original¹⁰. Il est évident que la traduction dramatique se nourrit de l'*Entfremdung* parce que le public doit justement partager le code linguistique afin de saisir toutes les implications du message transmis.

C'est la raison pour laquelle on préfère parler de milieu-source, celui auquel le texte original est normalement destiné, et de milieu-cible, celui auquel s'adresse le traducteur, qui devient ainsi un intermédiaire parmi d'autres (metteur en scène et acteurs) entre l'œuvre et le public. Chargée de transmettre les valeurs du milieu-cible, de la société d'accueil, la traduction est l'objet de plusieurs manipulations destinées à la rendre acceptable, c'est-à-dire «conforme à l'ensemble des codes qui régissent à des degrés divers le discours de la société-cible»¹¹.

Ces exigences toutes théâtrales mènent souvent à des solutions qui peuvent paraître absolument contradictoires avec les principes d'adéquation avec l'original et pour cette raison les traducteurs préfèrent employer les termes de *version* ou d'*adaptation* au lieu de traduction, afin de justifier les choix et les compromis traductifs critiqués par l'orthodoxie scientifique, porteuse d'un respect absolu de la *transcodification* linguistique qui ne prend pas en compte les impératifs de l'acceptabilité de la traduction. Dans un contraste entre la traduction considérée comme science linguistique et traduction considérée comme art, Georges Mounin nous rappelle le juste milieu: il faut être capable de traduire la valeur théâtrale d'un texte et non pas seulement sa valeur littéraire ou poétique au point qu'en cas de conflit entre elles, il devient fondamental de choisir la première dimension car il n'est pas possible de traduire l'œuvre écrite sans l'œuvre représentée¹².

Il devient donc essentiel dans toute traduction destinée à une dimension dramaturgique d'envisager deux procédés: celui de transmission du texte d'une langue à une autre et celui de transposition du même texte dans l'espace scénique.

Rose distingue six étapes à suivre pour le premier type de procédé¹³:

PREMIÈRE ÉTAPE – une analyse préliminaire du texte consacrée à évaluer la nécessité d'une traduction;

DEUXIÈME ÉTAPE – une analyse exhaustive du contenu et du style visant à comprendre ce qui fait qu'un texte soit dramaturgiquement remarquable;

TROISIÈME ÉTAPE – une analyse destinée à organiser conceptuellement le procédé de traduction à travers une étude plus attentive de chaque réplique;

QUATRIÈME ÉTAPE – cette phase prévoit une reformulation du texte et sa verbalisation dans la langue cible, réplique par réplique. Cette opération peut comporter évidemment des modifications des analyses textuelles précédentes;

CINQUIÈME ÉTAPE – c'est le moment de vérification de la traduction qui doit se produire plusieurs fois dans le temps;

SIXIÈME ÉTAPE – pendant cette phase le traducteur révise le travail effectué afin de juger si sa traduction peut être définitivement acceptable pour le public auquel elle est destinée.

Toutefois, selon Tessari et Alonge la véritable caractéristique du texte de théâtre est son authenticité. Même s'il n'est pas destiné à une concrétisation spectaculaire, le texte doit être conçu pour qu'il puisse trouver une expression dramatique réelle, pour qu'il puisse se nourrir de l'espace scénique.

I personaggi, i dialoghi, i monologhi posti su carta [...] nascono e prendono forma (inconfondibile forma) da ben altra inclinazione mentale: quella che guarda alle parole della pagina scritta come a segni pienamente fruibili e collettivamente fruibili soltanto se vivificati da una finzione in atto che sappia farli propri¹⁴.

L'aspect performatif n'est pas à sous-estimer et le traducteur ne peut pas éviter de montrer le jeu par son texte. C'est la raison pour laquelle Zuber-Skerritt ajoute aux phases traductives déjà distinguées par Rose, des opérations spécifiques concernant la transposition du texte dans l'espace scénique¹⁵:

SEPTIÈME ÉTAPE – une analyse de l'adaptabilité du texte de théâtre. Il faut considérer si celui-ci est né comme un simple texte destiné à la lecture ou s'il a été conçu pour une réalisation spectaculaire. Si la pièce en question est née pour être lue, il faut vérifier si le texte peut être imaginé pour la scène et si on peut procéder à sa transposition dramatique;

HUITIÈME ÉTAPE – il s'agit d'une phase délicate dans le travail traductif car elle comporte la détermination des critères à suivre pour le passage de la forme écrite à la forme jouée. Plusieurs possibilités s'offrent au traducteur: 1) suivre le modèle d'une traduction déjà publiée pour la scène; 2) réaliser une traduction personnelle à partir du texte original; 3) effectuer une traduction du texte dramatique en y incluant les suggestions qui peuvent arriver des praticiens de théâtre. En effet, selon certaines théories comme celle de l'école traductologique de Vienne, il serait souhaitable que le traducteur coopère avec la troupe dramatique avant et pendant les répétitions du spectacle afin d'apporter toutes les transformations exigées par la scène. Sa présence a une double fonction: d'une part «veiller à ce que la fidélité qu'il a recherchée dans sa traduction soit respectée, d'autre part [...] réaliser en collaboration avec le metteur en scène et les acteurs, dans un climat de respect et de confiance mutuels, toutes les virtualités théâtrales du texte»¹⁶.

Faisant suite à une récente étude menée sur la traduction des calembours dans l'œuvre de Georges Feydeau¹⁷, j'ai décidé de consacrer encore quelques réflexions au théâtre de boulevard et notamment à celui d'Eugène Labiche, académicien de France à partir de 1880 et génie de la scène comique du Second Empire.

Le théâtre de Labiche, en effet, offre plusieurs thèmes de débat dans le domaine traductif, engendrés en partie par la structure elle-même de la pièce de boulevard et en partie par la nature du comique dont il se sert et qui révèle une richesse insoupçonnable: du comique

de gestes et de mouvements au comique de situation, du comique de caractère à celui de mœurs. Le vaudeville se nourrit donc d'une multiplicité d'aspects destinés à susciter le rire, mais ceux qui sont exploités avec le plus de fréquence dans l'œuvre de Labiche sont sans aucun doute le comique de langage et celui d'idée qui rendent particulièrement difficile la tâche du traducteur.

Le langage du boulevard est un langage tout à fait spécifique et réussit à trouver des équivalents dans d'autres langues comporte des obstacles souvent insurmontables et les quelques solutions qui s'offrent au traducteur finissent par trahir l'esprit linguistique original. Comme le rappelle Richard Thieberger, «il n'existe aucun parler commun au niveau "boulevard". Dès qu'on descend en dessous d'un certain style littéraire, il faut chercher le contact avec une région, une ville déterminée»¹⁸. L'italien est par ailleurs une langue qui ne présente pas la même variabilité et la même richesse de registre qui caractérisent la langue française et rendre fidèlement toutes les nuances expressives de l'univers boulevardier peut devenir presque impossible, à moins de recourir à des formes linguistiques trop proches du dialecte. Cela peut bien expliquer le succès remarquable des pièces de Feydeau ou de Labiche traduites et adaptées pour la scène par Eduardo Scarpetta qui réussit à trouver dans le dialecte napolitain la clé pour transférer la même force comique des originaux et expliquer en revanche la faiblesse de nombreuses traductions italiennes incapables de reproduire le milieu expressif des salons bourgeois, véritables protagonistes de la comédie française du vaudeville. «Écrire une pièce c'est toujours choisir un type de langage et lui attribuer un style»¹⁹ ce qui ne se reproduit pas forcément dans le passage dans d'autres codes linguistiques. D'ailleurs, ainsi que le reconnaît Brigitte Brunet, «la comédie de boulevard repose principalement sur la conversation: les personnages s'y affrontent, s'y interrogent et s'y expliquent longuement. Dans le vaudeville, c'est aussi grâce au langage que l'action s'engage et que les péripéties s'enchaînent; il assure le tempo»²⁰.

Les difficultés traductives d'un théâtre tel que celui de Labiche, toutefois, ne demeurent pas seulement dans la reproduction plus ou moins fidèle d'un style linguistique, mais aussi dans la difficulté de transposition de certaines structures caractérisant la charpente classique du vaudeville.

Né en Normandie au milieu du XV^e siècle comme chanson gaie et saugrenue sur des airs connus, le vaudeville s'impose comme pièce à part entière sur les scènes foraines du XVIII^e siècle dans un mélange équilibré entre jeu et chant. Le côté musical continuera à marquer le vaudeville pendant toute la première moitié du siècle suivant et Eugène Scribe, dans la révolution de sa *pièce bien faite*, ne manquera pas de contempler aussi la partie consacrée aux couplets, qui disparaîtront presque complètement à partir de 1860.

Intercalés aux répliques, les couplets remplissent des fonctions variées: de la présentation d'un personnage à l'amplification des moments significatifs dans le déroulement de l'action. Le problème principal dans la traduction des couplets, ainsi que le démontre le théâtre de Labiche, est essentiellement la nécessité de respecter la structure de la strophe ou du refrain sans pour cela trahir l'harmonie, la structure mélodique et le rythme de la chanson. Cela veut dire qu'il ne faut pas seulement concevoir un texte correspondant dans la langue cible, mais en même temps que ce texte s'adapte musicalement à l'air d'accompagnement.

Quelques exemples tirés d'*Un chapeau de paille d'Italie*²¹, le premier vaudeville de mouvement, peuvent bien éclairer la nature complexe de la traduction d'un couplet.

Dans la scène v de l'acte II, la noce qui suit le pauvre Fadinard chez la modiste Clara n'hésite pas à culpabiliser le futur jeune marié pour son attitude intime avec la jeune femme:

CHCEUR ENSEMBLE

AIR: *C'est vraiment une horreur.*

Ah! vraiment c'est affreux!

C'est un trait scandaleux!

C'est honteux!

Odieux!

Oui, c'est monstrueux!

FADINARD

Quel courroux orageux!

Qu'ai-je donc fait d'affreux!

De honteux,

D'odieux,

De si monstrueux?

L'exemple cité révèle clairement une structure où la rime occupe une place capitale et qu'il faut absolument reproduire dans la traduction italienne afin de se conformer à la mélodie de base et à sa scansion rythmique.

Une traduction possible est la suivante:

CORO INSIEME

ARIA: *È davvero un orrore.*

È davvero spaventoso!

Questo è un fatto scandaloso!

Vergognoso!

Odioso!

Sì, è mostruoso

FADINARD

Che furore tempestoso!

Che fo mai di spaventoso,

Vergognoso,

odioso,

così mostruoso?²²

La rime italienne en *-oso* assure la même musicalité du vers français en *-eux* ainsi que la brièveté de la phrase musicale. Si, toutefois, cette traduction ne présente pas de problèmes particuliers dans le passage à l'italien grâce à la correspondance des terminaisons entre les adjectifs français et italiens, d'autres couplets révèlent des aspects plus complexes.

C'est le cas de la chanson composée pour accompagner une partie de la scène III de l'acte II de la même pièce:

CHCEUR

AIR: *Ne tardons pas (Mariée de Poissy)*

Parents, amis, (A)

En ce beau jour réunis, (A)

À la mairie, (A)
 Entrons en cérémonie. (A)
 C'est en ces lieux (B)
 Que deux cœurs bien amoureux (B)
 vont, des époux, (C)
 prononcer les serments si doux! (C)

Une simple analyse du couplet révèle une structure composée d'un groupe de 4 vers à rime A, deux vers à rime B et deux vers conclusifs à rime C qu'il faut reproduire dans la traduction italienne:

CORO

ARIA: *Non tardiamo (Sposa di Poissy)*
 Amici, parenti (A)
 Felici e sorridenti, (A)
 Andiam tutti contenti (A)
 E il giorno dei nubendi (A)
 è in questi luoghi desiati (B)
 che due cuori innamorati (B)
 senza sosta voleranno (C)
 perché amor prometteranno! (C)²³

La confrontation des deux textes met en évidence la nécessité de quitter le respect rigoureux de l'organisation syntaxique d'origine et la translittéralité d'une traduction faite d'unités parfaitement superposables sémantiquement. D'ailleurs, pour qu'une traduction soit efficace il faut qu'elle soit capable de rendre la motivation d'origine, le "pourquoi", ainsi qu'une réaction donnée chez les destinataires de l'acte traductif, le "pour quoi". Le but poursuivi par Labiche est non seulement celui d'assurer l'harmonie entre la phrase musicale et le texte qui la complète, mais aussi de produire un effet acoustique agréable sur le public. Le théâtre comique se caractérise toujours par cette exigence performative qui prône l'auteur dramatique à construire sa pièce afin qu'elle produise des effets cocasses bien précis sur le spectateur. Il s'ensuit que la traduction du langage comique doit forcément envisager l'aspect performatif et en tenir compte dans le passage à la langue cible. Privilégier la translittéralité, la parfaite équivalence sémantique au détriment de l'effet, des conséquences ou du comportement que le texte est appelé à susciter équivaut à trahir l'authenticité du message théâtral. Un texte comique doit faire rire et si la traduction ne réussit pas à assurer cette fonction essentielle, le but dramaturgique est inévitablement raté. Jacqueline Henry nous rappelle à ce sujet que «la détermination et la reproduction de la fonction permettent de préserver la cohérence du texte, tandis que celles de l'effet garantissent le respect de sa nature»²⁴.

Le théâtre d'Eugène Labiche, évidemment, pose de nombreux problèmes au traducteur qui doit faire face à des calembours, à des déformations volontaires de la langue, à des constructions linguistiques visant clairement à des effets comiques. Dans *La grammaire*²⁵, comédie-vaudeville en un acte créée en 1867, le personnage de François Caboussat, ancien négociant avec des aspirations politiques mais à la culture linguistique très faible, devient l'instrument de dérision sur lequel faire pivoter toute l'action dramatique.

Dans la scène VI de la pièce, le protagoniste relit le discours qu'il doit prononcer aux Comices agricoles du village d'Arpajon et que sa fille Blanche a amoureusement corrigé afin d'éviter les inévitables fautes d'orthographe.

CABOUSSAT, *lisant*. – «Messieurs et chers collègues, l'agriculture est la plus noble des professions...» (*S'arrêtant*.) Tiens! tu as mis deux s à profession?

BLANCHE – Sans doute...

CABOUSSAT, *l'embrassant*. – Ah! chère petite!... (*À part*.) Moi, j'avais mis un t... tout simplement. (*Lisant*.) «La plus noble des professions.» (*Parlé*.) Avec deux s. (*Lisant*.) «J'ose le dire, celui qui n'aime pas la terre, celui dont le cœur ne bondit pas à la vue d'une charrue, celui-là ne comprend pas la richesse des nations!...» (*S'arrêtant*.) Tiens, tu as mis un t à nations?

BLANCHE – Toujours.

CABOUSSAT, *l'embrassant*. – Ah! chère petite!... (*À part*.) Moi, j'avais mis un s tout simplement!... Les t, les s... jamais je ne pourrai retenir ça! (*Lisant*.) «La richesse des nations...» (*Parlé*.) Avec un t...

Tout le comique du dialogue se construit autour des fautes de Caboussat qui ignore l'orthographe correcte de certains mots français. Le passage à l'italien, langue moins sujette à des phénomènes homophoniques, empêche la reproduction du même jeu comique et il rend incontournable le recours à des solutions traductives qui, sans assurer une équivalence linguistique impossible, remplissent la même fonction performative: la production d'effets comiques.

CABOUSSAT, *leggendo*. – «Signori e cari colleghi, l'agricoltura è la più nobile delle professioni di questo paese...» (*Fermandosi*.) Toh! Hai messo una q a questo?

BLANCHE – Certo...

CABOUSSAT, *abbracciandola*. – Ah! piccola mia... (*A parte*.) Io avevo messo semplicemente una c. (*Leggendo*.) «La più nobile delle professioni di questo paese» (*Parlando*.) con una q (*Leggendo*.) «Oso dirlo, colui che non ama la terra, colui il cui cuore non sobbalza alla vista di un aratro, non comprende la ricchezza delle nazioni!...» (*Fermandosi*.) Toh! hai messo una c a cuore?

BLANCHE – Sempre

CABOUSSAT, *abbracciandola*. – Ah! piccola mia!... (*A parte*.) Io avevo messo semplicemente una q!... Le c, le q... non lo potrò mai ricordare! (*Leggendo*.) colui il cui cuore non sobbalza... (*Parlando*.) con una c...²⁶

L'impossibilité de rendre en italien des séquences graphémiques caractéristiques de la langue française et par conséquent les fautes qu'elles sont capables de produire oblige le traducteur à modifier partiellement le texte de départ à la recherche de l'équivalence formelle et pragmatique qui puisse garantir les effets comiques désirés (en italien l'ambiguïté orthographique qui parfois se réalise entre les séquences *cu* et *qu*). Ces effets comiques ne sont pas seulement fonctionnels à la réalisation du but dramaturgique, mais ils le sont aussi à la caractérisation psychologique du personnage bourgeois de Caboussat, un parvenu qui s'est élevé à une condition sociale importante sans en avoir acquis la culture correspondante.

Dans la même pièce, quelques scènes plus tôt (scène II), c'est un jeu de mot de nature polysémique à poser des problèmes au traducteur. Le vétérinaire Machut et le domestique Jean discutent sur l'intense activité intellectuelle de Caboussat:

Machut – Il réfléchit.

Jean – Il creuse... (*Apercevant Caboussat.*) Le voici... (*Montrant les morceaux du saladier.*) Je vais faire comme lui, je vais creuser.

Le comique du dialogue est évidemment centré sur la polysémie du verbe “creuser” qui en français ne désigne pas seulement l’activité d’évider ou d’excaver, mais aussi, au sens figuré, l’activité toute humaine de la réflexion et de l’étude. Malheureusement, on ne retrouve pas la même polysémie en italien et la traduction des répliques doit pouvoir reproduire le jeu de mots destiné à la transmission de l’humour et au déroulement de l’action. En effet, les morceaux de saladier que Jean cache dans son tablier seront ensevelis pour être ensuite déterrés par Poitrinas, archéologue amateur trop enthousiaste, qui sent le romain partout et qui confondra les morceaux de saladier avec des fragments d’un lacrymatoire gallo-romain.

MACHUT – Riflette.

JEAN – Medita... (*Mostrando i cocci dell'insalatiera.*) come me di sotterrare i cocci... (*Scorgendo Caboussat.*) Eccolo...²⁷

Cette variation du jeu de mot qui pivote autour du verbe italien “meditare” et qui modifie en partie la succession de certains syntagmes ne change pas la fonction et l’effet que la réplique de Jean est appelé à produire.

Même la figure de l’étranger, très exploité dans le théâtre comique de boulevard, peut représenter une source de difficultés traductives.

Dans le vaudeville de 1849 *Exposition des produits de la République*²⁸, Labiche imagine le personnage de Gobchester qui parle un français truffé d’anglicismes et qui se distingue par sa prononciation fortement caractérisée.

LA PAPILLONNE – Et vous êtes partis la poche pleine de guinées?

GOBCHESTER – Oh! nô, pas de guinées dans le poche... rien dans le poche... nôs avons pris un... un cornac... à qui nôs avons donné chacun 125... 125... Comment disez-vous ça?...

LA PAPILLONNE – Cent vingt-cinq francs...

GOBCHESTER – Nô... l’autre chose... Ah! 125 balles!... Oh! ce été plus joli, oh! ce été encore un mot bien distingué... 125 balles, pour emmener nôs, nourrir nôs, coucher nôs, amuser nôs et ramener nôs en bon état chez nôs!...

LA PAPILLONNE – Et vous êtes content de la réception qu’on vous a faite?

GOBCHESTER – Oh! god! bien content, beaucoup satisfait de la politesse française... On a fait sur nous des caricatures qui nous montraient avec des grands vilains nez, des grandes vilaines dents et l’air très bête... Oh! charmants Français! bien spirituels et bien aimables pour le étranger!... Ah! je puis dire que nôs avons fait une vie de polichinelle!... Encore un mot bien distingué...²⁹

La tâche du traducteur consiste à rendre les mêmes sonorités et les mêmes fautes morphologiques, cette fois-ci adaptées à la structure grammaticale de la langue italienne.

LA PAPILLONNE – E siete partito con la tasca piena di ghinee?

GOBCHESTER – Oh! neu, nessuna ghinea in tasco... niente in tasco... abbiamo prenduto... una guida... a chi abbiamo dato noi 125... 125... Come dicete voi?...

LA PAPILLONNE – Centoventicinque franchi...

GOBCHESTER – Neu... l'altra cosa... Ah! 125 sacchi!... Oh! questo essere più carino, oh! anche questo essere una parola molto elegante... 125 sacchi, per portare noi, nutrire noi, coricare noi, divertire noi e riportare noi in buono stato a casa di noi!...

LA PAPILLONNE – E siete contento dell'accoglienza che vi è stata riservata?

GOBCHESTER – Oh! god! molto contento, molto soddisfatto della cortesia francese... Hanno fatto su noi delle caricature che ci mostravano con delle grandi brutti nasi, dei brutti dentoni e l'aria molto stupida... Oh! Francesi affascinanti! molto spiritosi e molto piacevoli per lo straniero!... Ah! posso dire che noi avere fatto una vita da Michelaccio!... Un'altra parola molto elegante...³⁰

Évidemment, dans le souci de bien rendre l'incapacité de Gobchester à s'exprimer dans une langue étrangère, la traduction devra se construire autour de fautes possibles pour un étranger parlant la langue italienne, sans que cette opération rate l'effet comique recherché par le dramaturge. Il est aussi important de modifier l'expression finale «faire une vie de polichinelle» car, malgré sa matrice italienne, elle exprime un sens différent dans les deux cultures. En effet, si pour un Français cette locution est employée pour désigner une vie déréglée, une vie de patachon, pour un locuteur italien la référence à la vie de Polichinelle, masque napolitain de la Commedia dell'arte, connu pour son caractère potinier, volage, opportuniste et malin laisse penser à un comportement double, intéressé ou plus simplement niais. L'expression italienne qui, au contraire, peut mieux rendre le sens de la locution française est «fare la vita di Michelaccio», souvent complétée par la formule «mangiare, bere e andare a spasso»³¹ et qui décrit bien une existence faite d'oisiveté, de loisirs et de paresse.

Ces quelques exemples tirés du théâtre d'Eugène Labiche témoignent de l'extraordinaire complexité de la traduction dramatique qui doit tenir en compte une pluralité de facteurs, surtout lorsqu'il s'agit du langage comique. Le texte dit théâtral n'est pas seulement le produit de l'encre du dramaturge, mais aussi la manifestation spectaculaire de ce qu'un auteur a écrit et qui s'enrichit de l'œuvre d'un groupe de praticiens (metteur en scène, acteurs, costumiers, éclairagistes, etc.) qui collaborent pour donner un nouveau sens à ce qui a été originellement conçu. Le sens joue donc un rôle fondamental dans toute opération traduisante car le passage d'une langue à l'autre ne comporte pas seulement un travail sur les mots, mais surtout un travail sur le message, sur le sens. Cela entraîne évidemment, pour le traducteur de théâtre, la possession d'un certain savoir: la connaissance de la langue du texte, la compréhension du sujet, la maîtrise de la langue de rédaction, mais aussi une méthode, une sensibilité dramatique bien développées, qui vont lui permettre d'adopter à l'égard du texte l'attitude qui aboutira au meilleur résultat par la recherche d'équivalences, sans se laisser enfermer dans de simples correspondances³².

Une opération complexe, articulée, composite qui met en cause tout l'esprit créatif et interprétatif du traducteur qui, dans un travail synergique de compréhension et expression, contribue à la transmission réelle du message dramatique et à une authentique communication interculturelle.

Notes

1. Cf. H. Gouhier, *Le théâtre et les arts à deux temps*, Flammarion, Paris 1989; A. Ubersfeld, *Lire le théâtre 1*, Belin, Paris 1996.

2. Sur les différents courants qui ont caractérisé la réflexion sur la sémiotique théâtrale cf. F. Regattin, *Théâtre et traduction: un aperçu du débat théorique*, dans "L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales", 36, 2004, pp. 156-71.
3. K. Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, London-New York 1980.
4. Cf. P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, Paris 1996.
5. Molière, *L'Amour médecin*, "Au lecteur", dans G. Couton (éd.), *Œuvre complète*, Gallimard, Paris 1971.
6. Cf. O. Zuber-Skerritt, *Translation Science and Drama Translation*, dans O. Zuber-Skerritt (éd.), *Page to Stage: Theatre as Translation*, Rodopi, Amsterdam 1984, pp. 3-11; Id., *Towards a typology of literary translation: Drama Translation Science*, dans "Meta", vol. 33, n. 4, 1988, pp. 485-90.
7. F. Delay, *Le traducteur de verre*, dans "Théâtre/Public", 44, 1982, p. 28.
8. S. Boselli, *La traduzione teatrale*, dans "Testo a fronte", 15, 1996, pp. 63-80.
9. Seide, *La traduction complétée par le jeu*, dans "Théâtre/Public", 44, 1982, p. 60. Cf. aussi G. Mounin, *La traduction au théâtre*, dans "Babel", 14, 1968, pp. 7-11; Regattin, *Théâtre et traduction: un aperçu du débat théorique*, cit.
10. F. Schleiermacher, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, dans *Sämtliche Werke*, 2, Berlin, 1838, pp. 207-45.
11. A. Brisset, *Sociocritique de la traduction – Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Les Éditions du Préambule, Longueuil 1990, p. 26. Cf. aussi L. Ladouceur, *Normes, fonctions et traduction théâtrale*, dans "Meta", vol. 40, n. 1, 1995, pp. 31-8.
12. Mounin, *La traduction au théâtre*, cit. Cf. aussi A. Ribas, *Adecuación y aceptabilidad en la traducción de textos dramáticos*, dans F. Lafarga, R. Dengler (éds.), *Teatro y traducción*, Universidad Pompeu Fabra, Barcelona 1995, p. 25.
13. M. G. Rose, *Translation Spectrum*, State University of New York Press, Albany 1981.
14. R. Tessari, R. Alonge, *Lo spettacolo teatrale. Dal testo alla messinscena*, LED, Milano 1996, p. 23.
15. Zuber-Skerritt, *Translation Science and Drama Translation*, cit.
16. M. Tomarchio, *Le théâtre en traduction: quelques réflexions sur le rôle du traducteur*, dans "Palimpsestes", 3, 1990, p. 87.
17. F. Perilli, *Il piacere dell'ambiguità: la traduzione dei calembours in un corpus teatrale comico francese*, dans "Arena Romanistica", *Translation*, 10, University of Bergen 2012, pp. 210-31.
18. R. Thieberger, *Le langage de la traduction*, dans "Langages", vol. 7, n. 28, 1972, p. 79.
19. Perilli, *Il piacere dell'ambiguità: la traduzione dei calembours in un corpus teatrale comico francese*, cit., p. 111.
20. B. Brunet, *Le théâtre de boulevard*, Armand Colin, Paris 2005, p. 120.
21. *Un chapeau de paille d'Italie*, écrite en collaboration avec Marc-Michel, est une comédie en 5 actes, représentée pour la première fois à Paris au Théâtre du Palais-Royal le 14 août 1851.
22. C'est moi qui traduis à partir de l'édition d'E. Labiche, *Théâtre complet*, t. I, Calmann-Lévy, Paris 1898.
23. *Ibid.*
24. J. Henry, *La traduction des jeux de mots*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2003, p. 147.
25. Comédie-Vaudeville en un acte par Eugène Labiche et Alphonse Jolly, représentée pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre du Palais-Royal, le 28 juillet 1867.
26. C'est moi qui traduis à partir de l'édition de Labiche, *Théâtre complet*, cit., t. II.
27. *Ibid.*
28. Vaudeville en trois actes et cinq tableaux, écrit en collaboration avec Dumanoir [de son vrai nom Philippe-François Pinel] et Clairville [de son vrai nom Louis-François Nicolaïe] et représenté pour la première fois à Paris, sur le théâtre du Palais-Royal le 20 juin 1849.
29. Acte I, scène III.
30. C'est moi qui traduis.
31. Manger, boire et flâner.
32. Cf. F. Herbulot, *La Théorie interprétative ou Théorie du sens: point de vue d'une praticienne*, in "Meta", vol. 49, n. 2, 2004, pp. 307-15. Cf. aussi D. Seleskovitch, *Recherche universitaire et théorie interprétative de la traduction*, in "Meta", vol. 26, n. 3, 1981.

Bibliographie

- BOSELLI S., *La traduzione teatrale*, in "Testo a fronte", 15, 1996, pp. 63-80.
- BRISSET A., *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Les Éditions du Préambule, Longueuil 1990.

- BRUNET B., *Le théâtre de boulevard*, Armand Colin, Paris 2005.
- DELAY F., *Le traducteur de verre*, in "Théâtre/Public", 44, 1982, pp. 25-9.
- ELAM K., *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, London-New York 1980.
- GOUHIER H., *Le théâtre et les arts à deux temps*, Flammarion, Paris 1989.
- HENRY J., *La traduction des jeux de mots*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 2003.
- HERBULOT F., *La Théorie interprétative ou Théorie du sens: point de vue d'une praticienne*, in "Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal", vol. 49, n. 2, 2004, pp. 307-15.
- LABICHE E., *Théâtre complet*, Calmann-Lévy, Paris 1898.
- LADOUCEUR L., *Normes, fonctions et traduction théâtrale*, in "Meta", vol. 40, n. 1, 1995, pp. 31-8.
- MOUNIN G., *La traduction au théâtre*, in "Babel", 14, 1968, pp. 7-11.
- PAVIS P., *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, Paris 1996.
- PERILLI F., *Il piacere dell'ambiguità: la traduzione dei calembours in un corpus teatrale comico francese*, in "Arena Romanistica", *Translation*, 10, University of Bergen 2012, pp. 210-31.
- REGATTIN F., *Théâtre et traduction: un aperçu du débat théorique*, in "L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales", 36, 2004, pp. 156-71.
- RIBAS A., *Adecuación y aceptabilidad en la traducción de textos dramáticos*, in F. Lafarga, R. Dengler (eds.), *Teatro y traducción*, Universidad Pompeu Fabra, Barcelona 1995, pp. 25-35.
- ROSE M. G., *Translation Spectrum*, State University of New York Press, Albany 1981.
- SCHLEIERMACHER F., *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, in *Sämtliche Werke*, 2, Berlin, 1838, pp. 207-45.
- SEIDE S., *La traduction complétée par le jeu*, in "Théâtre/Public", 44, 1982, pp. 60-1.
- SELESKOVITCH D., *Recherche universitaire et théorie interprétative de la traduction*, in "Meta", vol. 26, n. 3, 1981.
- TESSARI R., ALONGE R., *Lo spettacolo teatrale. Dal testo alla messinscena*, LED, Milano 1996.
- THEBERGER R., *Le langage de la traduction*, in "Langages", vol. 7, n. 28, 1972, pp. 75-84.
- TOMARCHIO M., *Le théâtre en traduction: quelques réflexions sur le rôle du traducteur*, in "Palimpsestes", 3, 1990, pp. 79-104.
- UBERSFELD A., *Lire le théâtre I*, Belin, Paris 1996.
- ZUBER-SKERRITT O., *Towards a Typology of Literary Translation: Drama Translation Science*, in "Meta", vol. 33, n. 4, 1988, pp. 485-90.
- ID., *Translation Science and Drama Translation*, in O. Zuber-Skerritt (ed.), *Page to Stage: Theatre as Translation*, Rodopi, Amsterdam 1984, pp. 3-11.