

LA TRILOGIE d'Arnold Wesker : **Récit d'une transposition**

Avant-propos

Bien que ce colloque se passe dans un cadre universitaire, et que je sois moi-même universitaire, j'ai choisi ce matin de porter mon autre casquette, celle de la traductrice et de la collaboratrice d'une aventure qui a commencé, pour moi, en 1992, et qui se prolonge aujourd'hui par la présence notamment de l'auteur et de deux des comédiens qui ont joué dans *La Trilogie*. C'est pourquoi ma communication comportera, en plus d'une présentation plus traditionnelle, des aspects personnels, affectifs, parfois anecdotiques, mais qui sont, pour moi, inséparables du travail que j'ai effectué. M'étant engagée dans ce travail en tant qu'interprète et traductrice, l'ayant vécu de l'intérieur, je refuse d'adopter le "nous" académique qui est normalement de rigueur et qui permet de créer une distance, pour justement essayer de vous faire un récit, celui de la transposition de *La Trilogie* d'Arnold Wesker. J'espère que vous me le pardonneriez.

Introduction

Le défi qui se posait à moi il y a maintenant sept ans était le suivant : comment traduire en français trois pièces de théâtre qui avaient été écrites en 1959-1960, couvraient la période de 1936 à 1959, se situaient en Angleterre, et qui devaient être jouées devant

un public français en 1994 ? En outre, comment travailler avec un co-traducteur, metteur en scène et père de ce projet, qui ne parlait pas l'anglais ? En réalité, je ne me suis pas posé ces questions à l'époque, je me suis trouvée embarquée dans cette aventure à la suite d'un concours de circonstances, et ce n'est qu'après que je me suis rendu vraiment compte de l'ampleur de la tâche.

Mais avant d'entrer dans le vif du sujet, je voudrais donner quelques éléments autobiographiques, qui expliqueront peut-être certains enjeux personnels, la raison de certains de nos choix, ainsi que l'enthousiasme partagé pendant tout le temps qu'a duré cette aventure. Elle avait commencé, cette aventure, lorsque Jean-Pierre Lorient, le metteur en scène, avait lu *La Trilogie* dans la traduction de Philippe Léotard et avait eu l'idée de la monter dans son intégralité, chose inédite en France jusqu'alors.

Cette aventure s'était poursuivie avec les premières prises de contact épistolaires entre le metteur en scène et l'auteur, avant que je n'entre en scène, et s'était terminée, provisoirement, avec la dernière représentation de *La Trilogie* au TEP (Théâtre de l'Est Parisien) en février 1996. Comme je viens de le dire, elle se poursuit, d'une certaine manière, aujourd'hui. Entre ces deux dates il y a eu la première rencontre de Lorient et de Wesker (j'étais l'interprète) chez l'auteur au Pays de Galles, la traduction proprement dite, le travail avec les comédiens, le tout étayé par de nombreux échanges épistolaires et téléphoniques entre l'auteur et nous.

Mais je m'éloigne des éléments autobiographiques. Je suis anglaise, d'un milieu culturel juif, dans lequel j'ai baigné pendant mon enfance, je travaille à Paris depuis 1972 et j'ai une très bonne maîtrise des deux langues et des deux cultures anglaises et françaises. En outre, de par mon milieu, je partage un certain vécu et une certaine sensibilité yiddishophone avec l'auteur, c'est-à-dire que j'ai très souvent entendu cette langue autour de moi sans pour autant la parler. Ceci m'a aidée dans la relecture surtout de la première des trois pièces, où je pouvais "entendre" les personnages parler et même imaginer certaines expressions

yiddish, très bien transposées en anglais par Wesker. Mais j'anticipe, j'y reviendrai plus tard. Enfin, j'avais un engagement familial et personnel, mon père ayant participé en 1936 à la bataille de Cable Street, grande manifestation antifasciste dont il est question tout au début de *Chicken Soup*.

Depuis de nombreuses années, j'enseigne l'anglais juridique à l'université Paris I (Panthéon-Sorbonne) et je suis également traductrice professionnelle, mais dans le domaine de l'informatique en général et de l'intelligence artificielle en particulier. Alors, comme vous le voyez, mon passé personnel me prédisposait davantage au travail qui m'attendait que mon expérience professionnelle directe.

Les conditions de travail étaient très particulières. Je n'avais jamais traduit de texte littéraire, encore moins une pièce de théâtre, avec toutes les difficultés du texte parlé ; je traduais de ma propre langue vers une langue étrangère. Enfin, comme je l'ai déjà dit, mon co-traducteur ne parlait pas un mot d'anglais mais connaissait bien le(s) langage(s) du théâtre. Tout cela était compensé, toutefois, par de nombreux éléments positifs, dont le fait d'avoir pu soumettre notre traduction à "l'épreuve du gueuloir", c'est-à-dire que les comédiens lisaient notre texte à haute voix et nous disaient s'il était, ou non, bien en bouche¹.

Je voudrais maintenant, si vous le voulez bien, raconter un peu dans le détail notre méthode de travail, notre démarche concrète, car elle a évolué tout au long des cinq mois que nous avons passés sur la traduction et je pense que cette évolution est le reflet à la fois d'une intimité croissante avec les pièces et d'une confiance réciproque qu'il a fallu construire, jour après jour, avec nos compétences et nos connaissances différentes et complémentaires. Nous y avons mis nos tripes, la présentation plus universitaire qui va suivre n'étant qu'une faible chose à côté de la réalité de notre expérience de traducteur.

Notre démarche concrète

Jean-Pierre Lorient connaissait déjà très bien, trop bien je dirais, la traduction de *La Trilogie* qu'a faite Philippe Léotard en 1969. Pourquoi trop bien ? Parce que la traduction était non seulement datée² – les critères d'une bonne traduction ne sont pas immuables, surtout en littérature et dans le théâtre – mais par moments carrément mauvaise. En plus des erreurs et des coupes de toutes sortes, ces dernières étant décidées par le traducteur sans s'en référer à Wesker, le ton était souvent trop enjoué et ne correspondait pas du tout à celui donné par l'auteur. Les relations entre les personnages se trouvaient donc faussées, avec pour résultat des questions que Lorient posait à Wesker et que ce dernier trouvait saugrenues, voire incompréhensibles.

Au début nous étions très méfiants l'un de l'autre. Jean-Pierre n'arrivait pas à se détacher du texte de Léotard, tandis que de mon côté je ne voulais ni ne pouvais me sentir liée par ce document. Alors nous avons débuté de la manière suivante. Je traduais un échange, une série de répliques entre les personnages, que je lisais à haute voix. J'essayais, à ce stade, de faire une traduction parlée, pas une traduction littérale. Jean-Pierre suivait sur le Léotard. Lorsque l'écart était trop énorme, il me demandait de lui faire une traduction littérale, qu'il essayait de suivre sur le texte anglais. Puis, il prenait ma feuille et il la corrigeait, pour en faire le premier jet de la traduction proprement dite, qu'il me lisait pendant que je suivais le texte anglais. En fonction de mes remarques, nous reprenions la traduction ou nous la mettions provisoirement de côté.

Petit à petit, Jean-Pierre s'est affranchi du Léotard, qu'il a fini par rejeter, comme l'on fait d'une béquille quand on est capable de tenir debout tout seul, lorsqu'on n'a pas peur de marcher, quand on a confiance en l'autre. Parfois, il nous arrivait de regarder ce que Léotard avait mis, par curiosité, et même d'intégrer un mot ou un ton dans notre traduction. Mais cela devenait de plus en

plus rare.

Je dois préciser ici que nous avons entièrement retraduit la première et la troisième pièce de *La Trilogie*, à savoir *Soupe de poulet à l'orge* et *Je vous parle de Jérusalem*, mais nous nous sommes contentés de "faire un toilettage" sur la deuxième pièce, *Racines*, et ceci pour plusieurs raisons. Tout d'abord, les mêmes personnages interviennent dans *Soupe* et *Jérusalem*, avec les mêmes tics de langage, le même milieu social (plus ou moins), ce qui pose les mêmes difficultés de traduction. *Racines*, en revanche, est située dans un milieu tout autre et les problèmes de traduction ne sont pas les mêmes. En plus, nous avions des délais à respecter car il fallait que la traduction soit prête à la fois pour les comédiens et pour la maison d'édition, qui sortait les pièces en un seul volume. Par ailleurs, il nous semblait que le choix de fond adopté par Léotard pour cette pièce était bon.

Avec le temps, Jean-Pierre suivait systématiquement le texte anglais ; quant à moi, je donnais deux traductions, la plus littéraire et la plus littérale, ce qui lui permettait d'avoir l'anglais à l'oreille (souvent il me demandait de lire les répliques en anglais afin de mieux saisir la musique de la langue, les allitérations, les répétitions, la poésie, le rythme). Mais il ne faut pas croire que ce travail était linéaire et qu'une fois une traduction trouvée, elle était arrêtée définitivement. Au contraire, nous laissions souvent des répliques en blanc, nous notions des mots récurrents mais avec des sens légèrement, voire totalement différents, nous revenions sur notre traduction car nous avions tout d'un coup besoin d'un mot et donc il fallait modifier le premier jet, nous vérifiions la cohérence interne d'un personnage à l'autre, d'une réplique à l'autre, d'une pièce à l'autre. Et puis, nous avions des questions de fond auxquelles il fallait trouver des réponses. Je voudrais en étudier quelques-unes avec vous et vous présenter nos solutions.

L'une des difficultés auxquelles se heurte tout traducteur d'un dialogue en français est celle du choix entre le tutoiement et le vouvoiement pour traduire le *you* anglais. Cette difficulté a déjà

été analysée et je ne m'y attarderai pas ici³. Aujourd'hui je vous parlerai des difficultés suivantes : 1) Comment traiter les références culturelles ; 2) Les choix lexicaux ; 3) Les répétitions ; 4) Comment traduire l'anglais "non-standard" ; 5) Le coefficient de foisonnement.

Afin de rendre cette partie plus vivante, j'invite Arnold Wesker, ainsi que Jeanine Vedrenne et Henri Degoutin, deux des comédiens qui ont joué dans *La Trilogie* à Paris, à venir me rejoindre. Ce sont eux qui vont lire les répliques qui serviront d'exemples.

1. Les références culturelles

Le premier problème, qui n'est pas spécifique au théâtre, est celui des références culturelles. Autant elles devraient être claires pour le ressortissant du pays d'origine de la pièce, autant elles peuvent être absconses pour l'étranger. Une lecture superficielle situe les pièces dans des lieux précis en Angleterre à une époque précise. Mais l'auteur cherche à toucher un public au-delà des frontières géographiques et temporelles, il veut que ses pièces voyagent dans le temps et dans l'espace⁴. A-t-il réussi ? Et comment faire pour ne pas le trahir ? J'y répondrai en exposant certaines de nos questions, ainsi que les solutions que nous avons adoptées.

Alors, faut-il laisser les références, que ce soit dans les répliques ou dans les didascalies, telles quelles, avec ou sans notes de bas de page ? Doit-on chercher des équivalents, ici français ? Faut-il traduire à tout prix⁵ ? Il n'y a pas une seule réponse, une règle unique à suivre, coûte que coûte. Notre règle d'or était de garder à l'esprit le fait que ce n'était ni une dissertation, ni une explication de texte, mais un texte parlé. À la rigueur, quelques notes de bas de page pour aider le metteur en scène à comprendre des références, mais ces notes ne sont d'aucun intérêt pour le public.

1.1 Je commencerai cette partie avec les références aux gâteaux et desserts. Il y en a trois et notre démarche a été chaque fois différente. Dans *Soupe de poulet à l'orge*, un personnage apporte du *strudel* (WT, 16⁶). C'est un gâteau d'Europe centrale, étranger donc par rapport au pays où se situe l'action, et le nom n'est pas anglais non plus. Puisqu'on trouve le même gâteau avec la même appellation en France, nous n'avons pas traduit le nom (T, 25).

Le deuxième gâteau est un *sponge cake*, préparé par Beatie Bryant dans *Racines* (WT, 113). Puisqu'il existe la même chose en France, nous avons tout simplement pris le nom français *gâteau de Savoie* (T, 163). Le troisième, le *trifle*, est un dessert typiquement anglais qui sera servi lors d'un repas de fête (WT, 125). Il n'existe pas de traduction mais on trouve en France un dessert similaire, la *charlotte*, qui pourrait bien être servie dans des circonstances comparables. Nous avons donc choisi cet équivalent.

1.2 Étudions maintenant d'autres exemples qui illustrent des problèmes et donc des choix différents. Dans le premier, Monty laisse entendre que si Harry n'a pas dormi ce n'est pas qu'il souffre d'insomnie mais qu'il a passé la nuit à faire l'amour.

Dave: Harry, you look as though you didn't sleep last night.

Monty: He didn't – the old cossack. [To the tune of "All the nice girls love a sailor"] For you know what cossacks are ... Am I right, Harry?

(WT, 16-17)

La chanson dont il est question dans la didascalie est bien connue des Anglais et la réplique est une parodie d'un vers "*For you know what sailors are*". Pour les Français, en revanche, la référence est incompréhensible. Nous avons choisi de la supprimer et de modifier la réplique tout en gardant le sens.

Dave: Harry, tu as l'air de quelqu'un qui n'a pas fermé l'œil de la nuit.

Monty : Ça c'est sûr, sacré vieux lascar. Allez va, on sait ce que c'est, hein Harry ? (T, 26)

1.3 Ici, il va falloir traduire une expression en anglais, *up West*, par une autre.

Harry: I didn't bring her up – she's all your work.

Sarah: That's just it! You didn't bring her up. You weren't concerned, were you? You left it all to me while you went to your mother's or to the pictures or out with your friends.

Harry: Yes. I went out with my friends. Sure!

Sarah: Well, didn't you? May I have so many pennies for the times you went up West to pictures. (WT, 44)

Harry : Ce n'est pas moi qui l'ai élevée – c'est toi.

Sarah : C'est bien là le problème ! Tu ne l'as pas élevée. Tu ne te sentais pas concerné, n'est-ce pas ? Tu m'as laissé tout faire pendant que tu allais chez ta mère ou au cinéma ou que tu sortais avec tes amis.

Harry : Oui. Je sortais avec mes amis. C'est ça !

Sarah : Et comment ! Que j'aie autant de pièces d'un penny que tu es allé de fois au cinéma dans le West End. (T, 65)

1.4 Le problème de l'exemple suivant, extrait des résultats des élections annoncés à la radio (la BBC), est celui de la traduction de Transport House, siège du TGWU (Transport and General Workers' Union – syndicat des routiers), où se trouvaient également à l'époque les bureaux du Parti travailliste. Cette information n'apporte rien à la pièce et c'est pourquoi nous avons déformé la vérité institutionnelle et politique anglaise pour trouver une traduction plausible.

ANNOUNCER: [...] These latest results bring the Conservative majority up to 93 and will ensure the return to power in the House of Commons of the Conservative Party for a third time in succession since the end of the war. Mr Gaitskell went to Transport House this morning to confer with other Labour leaders – he looked very tired – (WT, 208)

SPEAKER : [...] Ces derniers résultats portent à 93 sièges l'avance du Parti conservateur et lui assurent son retour au gouvernement pour la troisième fois consécutive depuis la fin de la guerre. Mr Gaitskell s'est rendu au siège du Parti travailliste ce matin afin de discuter avec d'autres dirigeants – il semblait extrêmement fatigué. (T, 299)

Avant de quitter cette partie sur les références culturelles, je voudrais parler d'une référence cachée, qui est à la fois une question culturelle et lexicale. Dans le texte anglais, Wesker utilise le mot

“madness”, que nous avons choisi de traduire par le mot “loufoquerie”.

SARAH: What you humming for? Humming! All of a sudden she does this humming when I talk to her. A new madness. Stop it Ada. Stop it! Silly girl. (WT, 167)

SARAH: Pourquoi tu chantonnes ? Chantonner ! Tout d'un coup elle chantonne quand je lui parle. Encore une nouvelle loufoquerie. Arrête, Ada. Arrête ! Idiotie. (T, 240)

ou bien

ADA: What are you sitting down in your raincoat for?

RONNIE: Somehow I feel, I feel - I... [*unable to explain*]

ADA: Yes, yes, but why are you eating with your raincoat on?

SARAH: Another madness! Every so often he gets a madness into his head and you can't shake him out of it. I get so annoyed. Ronnie, take your raincoat off! (WT, 171)

ADA : Mais pourquoi tu t'assieds avec ton imper ?

RONNIE : Je ne sais pas moi, je me sens, je sens, je... [*Incapable d'expliquer.*]

ADA : Oui, d'accord, mais pourquoi tu gardes ton imper pour manger ?

SARAH : Encore une de ses loufoqueries ! De temps à autre une loufoquerie lui traverse l'esprit et il n'y a plus moyen de lui faire entendre raison. Ça m'énerve. Ronnie, enlève ton imper ! (T, 245-6)

Un soir, après la représentation, la comédienne qui jouait le rôle de Sarah m'a dit que sur scène elle a failli dire “méchégué” à la place de “loufoquerie”. Elle m'a expliqué que c'était le mot qu'employait sa grand'mère juive, de langue turque. Or, lorsque Wesker employait le mot “madness” en anglais, c'était déjà la traduction des mots yiddish “meshuga”, “meshugunah” et “mishagas” qu'aurait employés Sarah, aussi bien en parlant yiddish qu'anglais. Nous sommes ici devant une triple transposition et je trouve formidable qu'une comédienne francophone retrouve le yiddish en passant par l'anglais, le

français et le langage des juifs turcs.

2. Les choix lexicaux

Dans toute traduction, la question des choix lexicaux est bien délicate. Comme vous le savez, la dénotation et la connotation d'un mot ne correspondent pas forcément tout à fait dans les deux langues, parfois il existe un mot dans une langue et plusieurs dans l'autre, parfois aucune traduction n'existe qui tienne compte de toutes les nuances de sens du mot d'origine, parfois un même mot peut être traduit de façon différente selon la personne qui parle.

2.1 Je commencerai par un mot apparemment simple, le verbe *to take*. Comment faut-il le traduire ? Il y a au moins deux traductions possibles en français – *prendre* et *accepter* – mais la connotation n'est pas tout à fait la même. C'est en discutant avec l'auteur que nous avons pu faire notre choix, choix essentiel car la réplique revient plusieurs fois dans *La Trilogie*.

HARRY [*wandering away from him; he does not know what to say*]: What I am - I am. I will never alter. Neither you nor your mother will change me. It's too late now; I'm an old man and if I've been the same all my life so I will always be. You can't alter people, Ronnie. You can only give them some love and hope they'll take it. I'm sorry. It's too late now. I can't help you. [*He shuffles miserably to his room, perceptibly older.*] Don't forget to have supper. Good night. (WT, 56)

HARRY, *s'éloignant de lui, ne sait pas quoi dire* : Je suis ce que je suis. Je ne changerai jamais. Ni toi ni ta mère ne me changerez jamais. Il est trop tard maintenant ; je suis vieux et si j'ai été comme ça toute ma vie c'est que je le serai toujours. Tu ne peux pas changer les gens, Ronnie. Tu peux juste leur donner un peu d'amour et espérer qu'ils l'accepteront. Je suis désolé. Il est trop tard maintenant. Je ne peux pas t'aider. (*Malheureux, il se dirige vers sa chambre en traînant les pieds. Il a sensiblement vieilli.*) N'oublie pas de dîner. Bonne nuit. (T, 81-2)

2.2 Examinons maintenant le problème de l'absence d'un seul mot pour tenir compte de toutes les nuances du mot d'origine. Le

mot par excellence est le verbe *care*, qu'il faut traduire par plusieurs mots en français, tout en essayant de garder une cohérence interne selon les différents sens. De plus, ce verbe est ce que Françoise Morvan a appelé un mot-clé, qui a plusieurs usages : "entre autres, pour aller droit à l'essentiel, ils ont la charge de faire surgir par variations sur les récurrences les thèmes essentiels de la pièce. Le travail de traduction en est rendu très difficile parce que chaque mot entre donc en relation avec des synonymes ou des mots adjoints de sens complémentaires et, problème plus terrible encore pour le traducteur, trouve des emplois divers dans la durée de la pièce selon le contexte dans lequel il entre".⁷ Je ne donnerai que quelques exemples, les occurrences de *care* étant très nombreuses.

2.2.1 Ici, la forme affirmative de *care* a le sens d'une activité militante :

SARAH: So what, we shouldn't care any more? We must all run away?

ADA: Care! Care! What right have we to care? How can we care for a world outside ourselves when the world inside is in disorder? Care! Haven't you ever stopped, Mother – I mean stopped – and seen yourself standing with your arms open, and suddenly paused? [...] (WT, 43)

SARAH : Alors, il ne faut plus s'occuper de rien ? Il faut que tout le monde baisse les bras ?

ADA : S'occuper ! S'occuper ! De quel droit pouvons-nous nous occuper des autres ? Comment pouvons-nous nous occuper de quoi que ce soit alors qu'il nous faut d'abord remettre de l'ordre en nous-même ? S'occuper ! T'es-tu jamais arrêtée maman – je veux dire arrêtée vraiment – as-tu jamais pris le temps de réfléchir et de te voir, les bras grands ouverts ?

(T, 64)

2.2.2 Dans la réplique suivante nous avons, pour traduire la forme négative *to not care*, adopté plusieurs solutions :

SARAH: [...] We didn't have money because he didn't care to work and I didn't know what to do. [...] But Daddy had the relief money. Someone told me they saw him eating salt-beef sandwiches in Bloom's. He didn't

care. Maybe it was his illness *then* – who knows! [...] All I did was fight him because he didn't care. Look at him now. He doesn't care to live. He's never cared to fully undress himself and put on pyjamas; never cared to keep shaved or washed; or be on time or even turn up! And now he walks around with his fly-buttons and his shoelaces undone because he still doesn't care to fight his illness – and the dirt gathers around him. He doesn't care! And so I fought him because he didn't care. I fought everybody who didn't care. [...] (WT, 74)

SARAH : [...] On n'avait pas d'argent parce que ça ne l'intéressait pas de travailler et je ne savais pas quoi faire. [...] Mais Papa, lui, avait l'argent de l'aide sociale. Quelqu'un m'a dit qu'il l'avait vu en train de manger des sandwiches au pastrami chez Bloom's. Il s'en fichait pas mal. Peut-être que c'était déjà sa maladie – qui sait ! [...] Tout ce que je faisais, c'était de me battre contre lui parce qu'il se fichait de tout. Regarde-le aujourd'hui. Il ne fait pas l'effort de s'accrocher à la vie. Il n'a jamais fait l'effort de se déshabiller entièrement et de mettre un pyjama ; il n'a jamais fait l'effort de se raser ou de se laver ; ou d'arriver à l'heure ou même d'arriver tout court ! Et maintenant il se promène avec sa braguette ouverte et ses lacets défaits parce que cela ne l'intéresse toujours pas de se battre contre sa maladie – et la saleté s'accumule autour de lui. Il s'en fout ! Et moi je me suis battue contre lui parce qu'il s'en foutait. Je me suis battue contre tous ceux qui s'en foutaient. [...] (T, 108-9)

3. Les répétitions

Il est bien connu que les Français qui écrivent et parlent bien cherchent à éviter les répétitions et à utiliser des synonymes. En anglais la répétition est beaucoup plus communément admise, sans que cela soit un signe de paresse intellectuelle ou de pauvreté lexicale. Dans *La Trilogie*, plusieurs répliques sont reprises au sein d'une même pièce, voire dans les trois, que ce soit pour brosser des portraits, créer une complicité entre les personnages, produire des effets comiques ou tragiques, transmettre un message. Une traduction qui ne respecte pas ces reprises casserait toute l'architecture si soigneusement construite par l'auteur. Or, trop souvent les traducteurs français s'acharnent à faire des effets de style à la française et trahissent, par là même, l'écriture de l'auteur. Dans

Chicken Soup, la répétition est très importante, dès les premières répliques.

3.1 Ici, elle sert pour brosser un portrait du couple Sarah et Harry ; si elle n'est pas respectée, la personnalité de chacun ainsi que les relations entre eux sont faussées dès le départ.

SARAH [*from the kitchen*]: You took the children to Lottie's?

HARRY [*taking up book to read*]: I took them.

SARAH: They didn't mind?

HARRY: No, they didn't mind.

SARAH: Is Hymie coming?

HARRY: I don't know.

SARAH [*to herself*]: Nothing he knows! You didn't ask him? He didn't say? He knows about the demonstration, doesn't he?

HARRY: I don't know whether he knows or he doesn't know. I didn't discuss it with him – I took the kids, that's all. (WT, 13)

SARAH, *de la cuisine* : Tu as emmené les enfants chez Lottie?

HARRY, *prenant un livre* : Je les ai emmenés.

SARAH : Ils n'ont pas râlé ?

HARRY : Non, ils n'ont pas râlé.

SARAH : Est-ce que Hymie vient ?

HARRY : Je ne sais pas.

SARAH, *pour elle-même* : Il sait jamais rien ! Tu ne lui as pas demandé ? Il ne l'a pas dit ? Il est au courant pour la manifestation, au moins ?

HARRY : Je ne sais pas s'il est au courant ou pas. Je n'en ai pas parlé avec lui. J'ai emmené les gosses, voilà tout. (T, 21-22)

3.2 Dans cet exemple nous avons le problème de trouver une traduction qui permette de respecter la répétition tout au long de l'échange. Il s'agit de traduire le verbe *missing* sans rien tronquer et sans arriver à un non sens.

HARRY: Christ! The General Strike! That was a time, Sarah, eh?

SARAH: What you asking me for? You want I should remember that you were missing for six days when Ada was ill?

HARRY: Yes, I was missing, I'm sure.

SARAH: Well, sure you were missing?

HARRY: Where was I missing?

SARAH: How should I know where you were missing. If I'd have known where you were missing you wouldn't have been missing. (WT, 19)

Notre première idée était de traduire *missing* par “absent”, ce qui aurait donné comme suit :

HARRY : Putain ! La grève générale ! Quelle époque, hein, Sarah ?

SARAH : Pourquoi que tu me demandes ça ? Tu veux que je me souviennne que t'es resté absent pendant six jours, alors qu'Ada était malade ?

HARRY : C'est ça, j'étais absent, bien sûr.

SARAH : Dis-moi, tu es bien sûr que tu étais absent ?

HARRY : Et où est-ce que j'étais absent ?

SARAH : Comment tu veux que je sache où tu étais absent ? Si j'avais su où tu étais absent t'aurais pas été absent.

Le problème est évident. Le mot “absent” fonctionne bien au début, mais pas à la fin. Voici comment nous avons choisi de résoudre le problème.

HARRY : Putain ! La grève générale ! Quelle époque, hein, Sarah ?

SARAH : Pourquoi que tu me demandes ça ? Tu veux que je me souviennne que t'es resté introuvable pendant six jours, alors qu'Ada était malade ?

HARRY : C'est ça, j'étais introuvable, bien sûr.

SARAH : Dis-moi, tu es bien sûr que tu étais introuvable ?

HARRY : Et où est-ce que je me trouvais ?

SARAH : Comment tu veux que je sache où tu te trouvais ? Si j'avais su où tu te trouvais t'aurais pas été introuvable. (T, 29)

4. L'anglais “non-standard”

Passons maintenant au problème de l'anglais “non-standard”. Deux cas de figure se présentent, d'une part celui des non-anglophones, d'autre part celui des Anglais, ouvriers agricoles, de la campagne. Dans les deux cas, il faut savoir par rapport à quoi leur anglais n'est pas standard, puis ensuite comment rendre ces différentes façons de parler sans ce que soit ni caricatural ni trompeur. Etant ici dans le domaine du théâtre et donc du texte parlé, le texte écrit peut être librement interprété. Il peut donc être transcrit la plupart du temps en “bon” français, le travail des comédiens étant

d'exprimer les origines géographiques et sociales des personnages. D'ailleurs Wesker lui-même précise, en note de bas de page lors de la première réplique d'Annie Wobbler dans la pièce du même nom (1983), la chose suivante :

In Part One I have indicated Cockney dialect only here and there by dropping the odd "h". It would have made tiresome reading to have carried it throughout. But Annie Wobbler is certainly a Cockney.

4.1 Prenons d'abord le cas des personnages non-anglophones, chez qui il peut s'agir d'un accent étranger ou d'une syntaxe erronée. Que faut-il faire pour rendre ces déviations par rapport à l'anglais dit standard ? La première solution serait de faire une traduction littérale – si, en anglais, il y a inversion entre sujet et verbe, on pourrait faire la même chose en français. La seconde solution serait de traduire en un "mauvais" français équivalent, parlé par un non-francophone de même origine ; en l'occurrence des immigrés juifs d'Europe centrale. Nous avons adopté un mélange des deux solutions, pour des raisons de légèreté, et pour éviter de tomber dans le piège de la caricature de la mère juive, dont il n'est absolument pas question ici.

4.1.1 Dans les exemples qui suivent, il s'agit d'inversions. Dans le premier cas l'inversion est remplacée par une autre erreur, dans le second elle est respectée en partie.

SARAH [*to herself*]: Nothing he knows! You didn't ask him? He didn't say? He knows about the demonstration, doesn't he? (WT, 13)

SARAH, *pour elle-même* : Il sait jamais rien ! Tu ne lui as pas demandé ? Il ne l'a pas dit ? Il est au courant pour la manifestation, au moins ? (T, 22)

4.1.2

DAVE: Any chance of a last cup of tea before we go Mum?

SARAH: Tea I can always make.

RONNIE: Tea she can always make.

There ain't a lady livin' in the land

What makes tea like my dear old mum –
No there ain't a lady livin' in the land
What –
What rhymes with "mum"?

SARAH: Everything he makes into a joke. (WT, 209-10)

DAVE: C'est possible d'avoir une dernière tasse de thé avant de partir, Maman ?

SARAH: Du thé je peux toujours en faire.

RONNIE: Du thé elle peut toujours en faire.

Vous ne trouverez pas de dame dans tout le pays
Pour faire le thé comme le fait ma chère vieille maman
Non vous ne trouverez pas de dame dans tout le pays
Pour⁸
Qu'est-ce qui rime avec "maman" ?

SARAH: Il transforme tout en plaisanterie. (T, 302)

4.2 Quant aux personnages anglophones, est-ce que leurs "erreurs" viennent d'une classe sociale identifiable, d'une région identifiable ? Rappelez-vous qu'en Angleterre une personne peut être identifiée à la fois par son accent régional et par son accent social (de classe). Mais comment faire pour transcrire en français un accent de la campagne qui ne soit ni identifiable avec une région bien précise en France, ce qui serait un non-sens pour une pièce dont l'action se déroule en Angleterre, ni ridicule (parler "péquenaud"). Nous avons adopté la même solution que Philippe Léotard, le premier traducteur de *La Trilogie*, à savoir un français incorrect mais sans régionalismes particuliers, car nous avons estimé, comme je l'ai dit au début, que son choix de principe était bon.

4.2.1

STAN: Rum thing to git a cold in summer, what you say Daphne?

MRS BRYANT: What'd you have me say my manny. Sit you down bor and rest a bit. Shouldn't wear such daf' clothes.

STAN: Daf' clothes? Blust woman! I got on half a cow's hide, what you sayin'! Where's the gal?

MRS BRYANT: Beatie? She "ent come yit. Didn't you see her?

STAN: Hell, I was up too early for her. She always stay the week-end wi"
Jenny "fore comin" home?

MRS BRYANT: Most times.

[STAN *sneezes*.] (WT, 106-7)

STAN : Drôle de truc d'attraper froid l'été, hein, Daphné ? Qu'est-ce que t'en dis ?

MRS BRYANT : Qu'est-ce que tu veux que je te dise ? Assieds-toi et repose-toi un peu. Tu ne devrais pas t'habiller comme ça n'importe comment.

STAN : N'importe comment ? Putain ! J'ai la moitié d'une peau de vache sur le dos ! Qu'est-ce que tu racontes ! Où est la fille ?

MRS BRYANT : Beatie ? Elle est pas encore là. Tu l'as pas vue ?

STAN : Penses-tu ! Je me suis levé trop tôt pour elle. Elle fait toujours ça, de rester le week-end chez Jenny avant de venir ?

MRS BRYANT : Le plus souvent, oui. (*Stan éternue*.) (T, 154-5)

5. Le coefficient de foisonnement

Le dernier problème, ou plutôt phénomène, que je souhaite juste mentionner aujourd'hui et qui est un problème général, est celui du coefficient de foisonnement. En effet, un texte traduit est souvent plus long que le texte d'origine et ceci est particulièrement vrai pour des traductions d'anglais en français, où le coefficient peut atteindre 1,25. Or, nous sommes ici dans le domaine du théâtre et si la pièce dure deux heures, lorsqu'elle est jouée en anglais, elle ne doit pas dépasser de trop cette durée lorsqu'elle est jouée en français. Il a fallu donc y être très attentif et chercher la traduction qui rende le mieux les idées (fond) dans un niveau de langue équivalent (forme) dans un laps de temps à peu près identique.

Je voudrais, pour conclure, faire une première remarque qui, pour les traducteurs, est une évidence mais qui est parfois oubliée, pour des raisons souvent de temps, dans des cours de traduction. Je me permets donc de vous rappeler que traduire un extrait d'une œuvre et traduire l'œuvre complète sont deux exercices très différents. Ce qui paraît être une bonne traduction dans le premier cas, et qui l'est souvent, peut s'avérer discutable, voire impossible

dans le second. Le travail du traducteur est un continuel va-et-vient pour trouver le mot juste dans la bouche de tel ou tel personnage à tel ou tel moment, pour respecter les tics de langage et bien faire ressortir la façon de parler des uns et des autres, et ceci sur des dizaines voire des centaines de pages. Les extraits que je vous ai présentés aujourd'hui ne peuvent donc pas être lus en tant que tels mais en gardant à l'esprit le fait qu'ils sont tirés d'une *Trilogie* complète. J'ajouterai qu'une traduction de qualité n'est pas une traduction parfaite, sans défauts, cela n'existe pas. Mais une bonne traduction est celle qui résulte d'une démarche d'amélioration constante⁹. Nous pensons avoir travaillé dans ce sens.

Deuxièmement, et là non plus je ne dis rien d'original, traduire une œuvre romanesque et traduire une pièce de théâtre sont également deux exercices différents. Dans le premier cas, le lecteur est généralement seul devant un texte écrit, devant la page imprimée, et dans certaines éditions il bénéficie d'un appareil de notes qui expliquent certaines références. Dans le second cas, le spectateur n'est pas seul, et tout passe par la parole, le geste, le jeu.

Mais dans les deux cas, l'essentiel est de produire un texte qui fasse oublier au lecteur ou, dans le cas du théâtre, au public francophone que l'original n'était pas écrit dans sa langue. En outre, il faut, dans le cas présent, faire vibrer des personnages d'une autre époque et d'une autre culture que celles du public qui vient voir les pièces. Il est évident que le premier hommage doit être rendu à Wesker, d'avoir su traverser les frontières temporelles et spatiales, d'avoir su communiquer avec des générations différentes. La force de son écriture réside en partie là. Le deuxième hommage va à Jean-Pierre Lorient, qui a compris cela et qui a eu le courage, l'énergie et la vision de monter ce projet et de le porter du début jusqu'à son aboutissement. Le troisième, enfin, va aux comédiens, sans lesquels les pièces seraient restées couchées sur papier.

Je terminerai par citer Didier Plassard¹⁰ qui cite Antoine Vitez en exergue de son article : “La traduction, pas plus que le théâtre, ne peut être considérée en elle-même. Elle est toujours située dans le champ des forces politiques, elle est l’objet d’un enjeu politique et moral.” Plassard à son tour s’exprime en son nom propre : “[...] le geste de traduire, à lui seul, revêt une signification. Extraire une œuvre de son contexte d’origine pour la proposer, ici et maintenant, à un autre public que celui auquel elle fut primitivement destinée : cette démarche, surtout lorsqu’elle ne s’exerce pas dans le secret du livre, mais sur la scène, dans la présence vivante de ce public, procède d’une série de choix – de choix politiques, de choix moraux, comme le souligne Vitez ; j’ajouterai, plus modestement, de choix culturels”. Je ne peux qu’être d’accord.

Rosalind GREENSTEIN
Université Paris I (Panthéon-Sorbonne)

Notes

- 1 “Traduire le théâtre contemporain nécessite-t-il un travail autre que celui mis en œuvre pour traduire un roman, un article de journal ou un livre médical ? La réponse est sûrement positive à cause de la nature essentiellement parlée d’un texte théâtral. [...] Comme les écrivains de théâtre aujourd’hui cherchent surtout à mettre dans la bouche de leurs personnages le langage qu’ils entendent autour d’eux, le problème du traducteur porte sur le rendu de ce langage parlé dans une langue étrangère [...]”. Collette Hagley, “Le théâtre de Louise Page en traduction”, *Traduire le Théâtre aujourd’hui* ? p. 237.
- 2 “La traduction [...] est en résonance avec le discours de la société à laquelle on la destine. [...] une norme discursive concrétisée par des cons-

tantes de l'écriture dramaturgique, codes plus ou moins tacites et pourtant consensuels qui varient dans le temps et suivant les lieux institutionnels de la production théâtrale, [...] la traduction est conjoncturellement, historiquement soumise à des règles d'acceptabilité [...]. Puisque l'opération translatrice est soumise à la double contrainte de l'adéquation au texte original et de l'acceptabilité discursive [...] propre à un état de société [...], toute la gamme des modifications est possible *a priori*. Le problème est de découvrir en quoi les modifications apportées isolément par les traducteurs sont *systémiques* et en quoi elles sont *fonctionnelles dans une conjoncture socio-historique donnée*". Annie Brisset, "L'identité en jeu ou le sujet social de la traduction", *Traduire le Théâtre aujourd'hui ?* pp. 11-15.

- 3 Monique Prunet, "Une traduction de *Été* (Edward Bond)", *Traduire le Théâtre aujourd'hui ?* pp. 223-235.
- 4 Douglas R. Hofstadter, "There's always a trade-off between bringing the original poem fully into one's own place, time and style, and leaving various trace elements in it, residues of its provenance. Doing the latter retains a sometimes-desirable quality of distance and alienness, while doing the former makes the experienced world more immediate and familiar. Which is preferable? And who can say?", *Le Ton beau de Marot, In Praise of the Music of Language*, BasicBooks, New York, 1997, Poems IV, p. 17a.
- 5 Collette Hagley, "Le théâtre de Louise Page en traduction", *Traduire le Théâtre aujourd'hui ?* pp. 237-241.
- 6 Les références *WT* et *T* correspondent respectivement à la *Wesker Trilogy*, en anglais, et à *La Trilogie*, en français.
- 7 Françoise Morvan, "Les options de la traduction du *Baladin* pour le TNB", *Traduire le Théâtre aujourd'hui ?* p. 176.
- 8 Ici Ronnie joue, en les déformant légèrement, avec les paroles d'une vieille chanson de music-hall très connue en Angleterre, *My Old Dutch*.
- 9 Cette définition, donnée lors d'une Table ronde sur la qualité, organisée en juin 1995 par la Société Française des Traducteurs, visait essentiellement des traductions techniques, souvent dans un contexte industriel. Mais elle est tout aussi valable dans le cas de traductions littéraires.
- 10 Didier Plassard, "Traduire, adapter : quel répertoire pour le TNP de Jean Vilar ?", *Traduire le Théâtre aujourd'hui ?* p. 37.

Bibliographie

- Dyson, Steve. "La qualité en traduction", *Traduire* n° 168/169, 2^e trimestre 1996.
- Henderson, Kathie. *My Song is My Own*, Pluto Press, 1979.
- Hofstadter, Douglas R. *Le Ton beau de Marot*, BasicBooks (HarperCollins), 1997.
- Mounin, Georges. *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, 1963.
- TUC. *The History of the TUC 1868-1968. A pictorial survey of a social revolution*, TUC, 1968.
- Vigouroux-Frey, Nicole (sous la direction de). *Traduire le Théâtre aujourd'hui ?* Presses Universitaires de Rennes, 1993.
- Wesker, Arnold. *The Wesker Trilogy*. Volume 1, Penguin, 1979.
- Wesker, Arnold. *Annie Wobbler*. Volume 5, *One Woman Plays*, Penguin, 1989.
- Wesker, Arnold. *LaTrilogie*, Le Manteau d'Arlequin, Gallimard, 1994.