L'exactitude et le rendu (de la traduction théâtrale)

Anne-Françoise Benhamou

▶ **To cite this version:**

Anne-Françoise Benhamou. L'exactitude et le rendu (de la traduction théâtrale). Les Cahiers de la Comédie-Française, 1992, n° 2, p. 35-42. hal-01100094

HAL Id: hal-01100094
https://hal.science/hal-01100094

Submitted on 5 Jan 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ANNE-FRANÇOISE BENHAMOU

L'exactitude et le rendu
(de la traduction théâtrale)

[*Les Cahiers de la Comédie Française* n°2 "Traduire le théâtre", Paris, 1992, pp. 35-42]

Le critère du classicisme

C'est à l'époque classique que se joue en France, pour plusieurs siècles, le destin scénique des œuvres théâtrales traduites. C'est à ce moment, en effet, que s'élabore un modèle dramaturgique qui exercera son emprise sur l'Europe entière jusqu'au romantisme, et sans doute au-delà : l'obsession de la "pièce bien faite", dont on connaît l'influence durable sur les productions dramatiques les plus diverses, est un avatar médiocre de l'idéal classique. Pendant presque trois siècles, le public français se montrera hostile à toute œuvre dérogeant aux canons dégradés hérités du XVII^{e} siècle : l'échec de la réforme romantique en est la conséquence la plus célèbre.

Plus prudents ou plus habiles, les traducteurs enthousiastes qui précèdent, annoncent et accompagnent la naissance du drame romantique français n'omettent jamais de justifier, voire d'excuser, dans leurs préfaces, les auteurs qu'ils présentent. Dans la première livraison des *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers,* parue en 1822, Esménard ouvre ainsi la notice introductive à *Amour et Honneur* de Lope de Vega : "Je demande pardon aux lecteurs français d'avoir choisi, parmi les nombreuses pièces de Lope de Vega, celle-ci, où le précepte des trois unités semble avoir été plus scandaleusement violé que dans la plupart des autres... Le poète espagnol que je traduis connaissait pourtant les règles de l'art. Il est donc ici dans tout son tort; mais j'ai dû le représenter tel qu'il s'est fait lui-même."[1]

---

[1] *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers,* 1" livraison, *Théâtre espagnol,* t. II : Lope de Vega, Ladvocat, Paris, 1822, p. 3.

Dans d'autres cas, la traduction se fait plus ouvertement machine de guerre; la stratégie romantique perce sous une neutralité affichée; et, dans la même collection, Charles Nodier conclut son introduction à la *Lune de miel* de Tobin par une phrase sourdement provocatrice : "Quelle naïve tendresse dans cet ange de Zamora, qui aime pour aimer et se résigne à tout pour obtenir ce qu'elle aime ! C'est là, suivant moi, la véritable héroïne de la pièce, quoiqu'elle n'y paraisse que dans une action épisodique ; mais il ne faut pas plus chercher ici l'unité d'intérêt que celle de lieu et de temps."[2]

Mais la scène française n'hérite pas seulement du Grand Siècle une exclusive dramaturgique. Un autre legs fera durablement obstacle à la pénétration du répertoire étranger : une certaine idée de la langue française et de son génie. Ce raidissement fondateur est bien connu ; il vaut la peine, néanmoins, de suivre son parcours à travers le temps. Là encore, une norme dégradée aboutit peu à peu à une situation d'impasse. Racine, le premier vrai classique, avait admirablement défini les problèmes posés à la traduction par le français littéraire de son temps. En helléniste averti, il commente ainsi un passage du cinquième livre de *l'Odyssée* **:**

> Dès le matin Ulysse s'habille et Calypso lui met elle-même de fort beaux habits; puis elle lui donne une hache à manche d'olivier, une scie, et le mène à un endroit de l'île où il y avait force arbres secs, qu'il coupe pour en faire son vaisseau. Calypso lui donne encore un vilebrequin et des clous, tant Homère est exact à décrire les moindres particularités : ce qui a bonne grâce dans le grec, au lieu que le latin est plus réservé et ne s'amuse pas de si petites choses. La langue, sans doute, est plus stérile, et n'a pas de mots qui expriment si heureusement les choses que la langue grecque ; car on dirait qu'il n'y a rien de bas dans le grec, et les plus viles choses y sont noblement exprimées. Il en va de même de notre langue que de la latine ; car elle fuit extrêmement de s'abaisser aux particularités, parce que les oreilles sont délicates et ne peuvent souffrir qu'on nomme des choses basses dans un discours sérieux, comme une cognée, une scie et un vilebrequin. L'italien, au contraire, ressemble au grec, et exprime tout, comme on peut voir dans l'Arioste, qui est en son genre un caractère tel que celui d'Homère. [3]

Cette impuissance du français à "tout exprimer" va handicaper pendant des siècles les traducteurs de théâtre, confrontés à des langues dramatiques plus plastiques – ou moins stériles, pour reprendre le mot de Racine – que celle fixée par notre tradition, et ne disposant d'aucun modèle pour les imposer. On ne s'étonnera pas que cette conception classique soit encore, en 1776, celle d'un Le Tourneur, premier véritable traducteur de Shakespeare. Il se heurte au problème même évoqué par Racine à propos d'Homère :

---

[2] *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers,* 5e livraison, *Théâtre anglais,* 1.1 : Tobin, Sheridan, Cumberland, Ladvocat, Paris, 1822, p. 12.

[3] Racine, "Traductions - Extraits - Commentaires " in *Œuvres diverses,* coll. "Bibliothèque de la Pléiade", Gallimard, Paris, 1952, pp. 755-756.

> Il y a souvent des métaphores et des expressions qui, rendues mot à mot dans notre langue, seraient basses ou ridicules, quand elles sont nobles dans l'original : car en anglais, il est très peu de mots bas, les noms de tous les animaux, de tous les détails de la société, de la vie du peuple, comme de celle des grands, tous les objets de la nature sont nobles dans cette langue, qui n'a attaché la bassesse qu'à ce qui choque et dégoûte réellement les sens. Ainsi le devoir d'être fidèle nous imposait de substituer à une métaphore qui, en français, serait devenue abjecte ou triviale, une métaphore équivalente qui conservât la dignité de l'original, et de chercher un autre mot, pour rendre le mot qui se trouverait bas dans notre langue si on traduisait comme traduisent les dictionnaires.[4]

Mais la longévité de cet impératif de "stérilisation" est stupéfiante. En 1882, Jean Aicard écrit dans la préface d'une version *d'Othello* conçue pour Mounet-Sully : "[Le traducteur] veut travailler pour le théâtre moderne, pour la scène et les habitudes françaises. [...] Oui, il pense qu'il y a des piétés sacrilèges ! [...] Oui, il modifiera l'image pour en traduire l'effet ; il modifiera les mots pour en traduire l'âme... Ainsi le traducteur retranchera-t-il, ici, une de ces expressions violemment ordurières, auxquelles n'est pas encore accoutumée la scène française, là un mot ou toute une phrase qui lui semblaient retarder le mouvement et, par conséquent, l'effet à produire sur des spectateurs modernes habitués aux actions rapides."[5] Sous couvert de modernité, il s'agit d'araser le concret du texte shakespearien, et de le ramener aux bienséances imposées par la scène française. L'exemple que donne Aicard, dans cette même préface, d'un de ses choix de traduction est probant : "O, I see that nose of yours, but not that dog I shall throw it to"[6] devient "Va, va, je vois ma main sur ta face maudite", ce que Aicard commente ainsi : "Je n'ai pas traduit l'image – mais j'ai traduit le mouvement..." Mais était-ce bien ici le ralentissement (?) dû à la métaphore qui choquait ? Ou plutôt le fait qu'une image si triviale soit mise dans la bouche d'Othello, héros tragique ?

Nul progrès ne semble avoir été accompli depuis Le Tourneur, qui traduisait la même phrase, conformément à sa méthode, par une métaphore plus "noble" : "Oh, je vois la perfidie sur ton visage ; quand verrai-je sur ton cœur les vautours que j'y veux attacher ?"... On peut même déceler chez Aicard une certaine régression : la subtilité avec laquelle Racine repérait les contours de la littérature française, le respect avec lequel Le Tourneur voulait s'abstenir de rendre "bas" en français ce qui ne l'était pas en anglais, se sont dégradés en jugement de valeur sommaire : Shakespeare est coupable de "violences ordurières". Rien d'étonnant à ce que Sarcey, tenant de l'ordre dramaturgique et moral, estime pour sa part qu'Aicard a fait preuve d'un "grand

---

[4] Cité in Margaret Gilman, *Othello in French,* Champion, Paris, 1925, p. 23.

[5] *Ibid.,* p. 166.

[6] "Oh, je vois ton nez, mais pas le chien auquel je le jetterai ", *Othello,* IV, 1.

respect", en "ne retranch[ant] et ne modif[iant] que ce qui n'était pas compatible avec l'état de notre théâtre"[7].

Le choc de la langue étrangère

Entre les impératifs dramaturgiques (respect des règles ou, plus tardivement, du "mouvement" de la pièce bien faite) et les contraintes lexicales et rhétoriques, la marge était étroite pour les traducteurs. Avant que l'arrivée des metteurs en scène ne rende peu à peu caduques ces normes tyranniques, deux générations au moins tentèrent, par des moyens et dans des buts différents, de s'affranchir des carcans et des interdits. L'une et l'autre, symptomatiquement, choisirent de s'adresser aux lecteurs et non aux spectateurs. De la première, il a déjà été question plus haut : il s'agit, on s'en doute, de la génération romantique. L'admirable collection des *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers,* parue chez "Ladvocat, libraire, éditeur des œuvres de Shakespeare et Schiller" en 1822 et 1823, nous donne une idée de l'effort accompli[8]. Un ensemble de traducteurs – parmi lesquels Benjamin Constant, François Guizot, Charles Nodier et le "Baron de Staël" – propose des œuvres traduites de neuf langues européennes : anglais, allemand, espagnol, hollandais, italien, polonais, portugais, russe, suédois. Vingt-cinq livraisons paraissent en moins de deux ans, à un rythme régulier. Chaque pièce – ou chaque groupe de pièces – est précédée d'une "vie de l'auteur" et d'une notice du traducteur, signée, dans bien des cas, par de simples initiales, ce qui rend parfois difficile d'identifier l'auteur de la traduction : habitude éditoriale, fait sociologique, modestie de bon aloi ou désir d'afficher une rupture avec les pratiques "adaptatrices" du siècle précédent ? Quoi qu'il en soit, un esprit d'innovation parcourt ces vingt-cinq volumes.
Certes, comme le montre la remarque d'Esménard, des précautions sont prises pour ne pas heurter de front les habitudes nationales : beaucoup des notices s'ouvrent par un examen de la conformité (ou non) du texte traduit à la règle des trois unités ; c'est sur un

---

[7] Francisque Sarcey, *le Temps,* 6 mars 1899, repris in *Quarante ans de théâtre,* vol. VII, Bibliothèque des Annales politiques et littéraires, Paris, 1902.

[8] Sur les 25 volumes, 6 sont consacrés au répertoire allemand (dont 3 à Goethe) ; 5 au répertoire anglais (Shakespeare n'y figure pas) ; 6 au répertoire espagnol (dont 2 à Calderòn et 2 à Lope de Vega) ; 1 au répertoire hollandais ; 3 au répertoire italien (dont 1 à Goldoni et 2 au théâtre italien "moderne ") ; 1 au répertoire polonais ; 1 au répertoire portugais ; 1 au répertoire russe ; 1 au répertoire suédois. En se targuant d'être l'éditeur de Shakespeare, Ladvocat fait allusion aux *Œuvres complètes* de Shakespeare en 13 volumes (traductions de Letourneur, revues et corrigées par François Guizot et Amédée Pichot) parues en 1821 – ce qui explique l'absence de Shakespeare dans les *Chefs-d'œuvre...* ; pour Schiller, il s'agit de la "traduction " de *Wallenstein* par Benjamin Constant, parue en 1820. Bien entendu, les préfaces de ces 25 volumes sont truffées de références au statut des œuvres traduites en Allemagne. En pleine Restauration, c'est aussi une entreprise à couleur politique.

ton légèrement désapprobateur que sont signalées, le cas échéant, les transgressions. Quant aux déclarations d'intention des traducteurs, elles invoquent souvent la nécessité d'une édulcoration, mais elles la présentent de façon nouvelle. Un des traducteurs de Lope de Vega défend avec ardeur l' "exagération" et l' "incohérence" du style métaphorique de l'auteur comme un trait naturel du génie espagnol : "L'influence du climat doit aussi y compter pour beaucoup. Même lorsqu'ils parlaient la langue nombreuse et périodique des Romains, les Espagnols avaient le même genre d'écrire. [...] Les traits d'esprit, les pointes immuablement attachées *à l'air, aux eaux,* et *au climat,* ont, comme le *fandango,* traversé sans altération les changements de mœurs, de races, de religion et de langage."[9] Le charme de l'altérité commence à opérer.

Même s'il s'agit encore d'adoucir et d'adapter, les mécanismes de censure sont moins rigides et moins intériorisés. Si les traducteurs des *Chefs-d'œuvre...* renoncent çà et là à l'exactitude littérale, ce n'est pas sans scrupules ; certains, peu nombreux il est vrai, vont même jusqu'à adjoindre à leur texte un appareil de notes à visée ambiguë : il s'agit à la fois pour eux de se justifier des "libertés" qu'ils ont prises – libertés qui nous semblent plutôt des contraintes... – et, moins consciemment peut-être, de contourner l'interdit qu'ils se sont fixé.

Ce sont, parfois encore, les bienséances qui bornent le champ officiel du traduisible. Ainsi, cette réplique du *Chien du jardinier* de Lope de Vega figure dans le corps du texte sous la forme suivante :

"Après tout, madame, si c'est un homme, il est de notre espèce, et je ne vois pas le tort que cela peut vous faire [de l'aimer]. Si l'on en croyait l'histoire, les païennes étaient moins scrupuleuses" ; tandis qu'une note précise : "(Litt.) Si Pasiphaé aima un taureau, Sémiramis un cheval, d'autres des monstres que je ne veux pas nommer par respect pour elles, quelle honte pouvez-vous trouver à aimer un homme quel qu'il soit ?"[10] Mais, le plus souvent, c'est la vigueur concrète d'une image ou, à l'inverse, l'excessive préciosité d'une métaphore qui amène le traducteur à s'écarter de la littéralité : une femme "insensible comme le rocher, froide comme la glace" dans le texte français est dans l'original, nous dit la note, "une image de glace que le soleil même du ciel peut frapper, mais non pas brûler"[11]. Un personnage est-il en français le "jouet" d'un autre, qui "tantôt l'abaisse, tantôt l'élève" ? En espagnol, révèle la note, "c'est le seau d'une roue à pot ; il se remplit quand il est en bas et se vide quand il s'élève" [12]... L'adaptation a encore cours. Mais elle se double ici d'une honnêteté non exempte, semble-t-il, d'une certaine perplexité.

---

[9] *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers,* 8ème livraison, *Théâtre espagnol,* 1.1 : Lope de Vega, Ladvocat, Paris, 1822, p. XVII. Cette introduction n'est pas signée.

[10] *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers,* 1" livraison, op. cit., p. 191 et p. 268.

[11] *Ibid.,* p. 191 et p. 268.

[12] *Ibid.,* p. 209 et p. 269.

Destinés aux bibliothèques et aux cabinets de lecture, les *Chefs d'œuvre...* de la librairie Ladvocat y restèrent. S'il est vrai que c'est au cours du XIX[e] siècle qu'on commence à jouer, en traduction, le répertoire étranger, ces tentatives sont encore très timides, et la plupart du temps vouées à l'échec. Jusqu'aux années 1880, la traduction théâtrale est avant tout une affaire littéraire ; son enjeu est la diffusion par la lecture. Les metteurs en scène qui apparaissent en cette fin de siècle s'intéresseront bientôt de près aux œuvres étrangères, mais en commençant par les auteurs contemporains. Quant aux classiques, ils tombent alors, pour le meilleur et pour le pire, dans les mains d'une nouvelle espèce de traducteurs : les érudits et les professeurs.

Les représentants de cette génération ont moins bonne réputation dans la tradition théâtrale que leurs prédécesseurs romantiques. C'est assez injuste car le souci universitaire, scientifique, voire positiviste, qui préside à leurs efforts porte le coup décisif aux interdits liés aux bienséances et aux habitudes stylistiques. Pour la première fois, les obscurités et les difficultés des textes deviennent un enjeu majeur pour leurs traducteurs. Ils confrontent les versions, passent au crible l'établissement du texte original. Et si, à la lecture, c'est le côté scolaire, et, bien souvent, l'absence de sens littéraire qui frappent, on ne saurait négliger cet apport considérable : la rigueur. En 1891, un traducteur de Calderón s'explique ainsi dans son introduction :

> Pour ces jeux de mots doubles et triples que Calderón met parfois dans la bouche de ses *graciosos* comme autant d'énigmes que le poète préparait, je crois, à ses traducteurs futurs, nous avons souvent eu recours à M. Louis Dubeux, de la Bibliothèque royale, l'un de nos premiers philologues, et qui possède tous les divers dialectes de l'Espagne et du Portugal aussi parfaitement qu'il possède, dit-on, les langues de l'Antiquité classique et de l'Orient. Grâce à l'érudition et à l'obligeance toujours prêtes de M. Dubeux, les difficultés ont été, ce nous semble, convenablement résolues. [13]

L'inconvénient qu'il y a à traduire d'un strict point de vue philologique un texte fait pour la scène nous semble évident ; la mise en parallèle de l'espagnol et des langues mortes nous fait frémir ; mais l'exigence qui se découvre ici est fondatrice, y compris, comme on le verra, pour le théâtre d'aujourd'hui.

A la même époque, un traducteur du *Revizor* de Gogol, slavisant distingué, reproche à Mérimée d'avoir, une cinquantaine d'années auparavant, mal jugé des qualités de l'œuvre : "Il s'est mis à un point de vue trop français [...] nous nous sommes posés en arbitres du goût et nous en avions le droit, d'accord, mais en ne faisant pas la part du génie de la race, nous arrivons fatalement à la conclusion qu'aucun écrivain étranger ne

---

[13] *Théâtre de Calderòn,* traduction nouvelle de M. Damas-Hinard, Charpentier, Paris, 1891, p. XIX.

saurait nous satisfaire complètement."[14] Voilà vigoureusement dénoncée la pétition de principe qui régnait depuis plusieurs siècles sur la traduction théâtrale en France...

L'érudit et les planches

Les effets pervers de cette appropriation énergique des classiques étrangers par l'Université ne se font pas attendre. Deux clans s'affrontent désormais, et leur guerre durera plus d'un demi-siècle. D'un côté, les détenteurs du savoir, partisans de la rigueur érudite ; de l'autre, se revendiquant d'un autre savoir – celui des planches –, les adaptateurs ou traducteurs élus par les metteurs en scène. Leurs exigences sont définies de part et d'autre comme incompatibles : ils ne fraient pas et ne veulent pas frayer. Ils préfèrent creuser l'écart et accentuer leurs divergences jusqu'à la caricature.

Le discours sur la traduction théâtrale s'installe alors dans l'aporie, il s'y complaît même. Gothi, le traducteur de Gogol déjà cité, développe avec satisfaction la dialectique tragique du "rendu" et de l' "exactitude" : "Comme la pièce [il s'agit cette fois du *Malheur d'avoir trop d'esprit* de Griboïedov] est en vers dans l'original, j'ai cru devoir employer cette forme, seulement désireux de remplir la principale condition d'une bonne traduction, *l'exactitude* ; je crains d'avoir péché contre la deuxième, le *rendu,* en tombant dans le prosaïsme, mais en ce cas, je ne désespère pas de l'indulgence du lecteur, s'il songe aux exigences qui m'étaient imposées."[15] Mérimée, on s'en douterait, a commis dans sa version du *Revizor* la faute inverse : "Sa traduction est tout à fait remarquable au point de vue du rendu; il n'en va malheureusement pas de même de l'exactitude."[16]

Dans le camp adverse, le débat est tout aussi étriqué, mais les polarités sont inverses. Aicard, qui avait traduit, rappelons-le, *Othello* pour Mounet-Sully en vue d'une création au Français, justifie ainsi les retouches qu'il a faites à l'original : "On pourra distinguer entre la traduction savante et la vivante : l'une destinée à donner une idée, la plus exacte possible, du texte étranger, l'autre destinée à produire l'impression même de l'original en le faisant oublier. Celle-ci est évidemment la traduction dramatique. Shakespeare ne veut pas qu'on pense à Shakespeare. Traduire rigoureusement une œuvre, c'est la présenter elle-même, mais morte – offrir la fleur dans l'herbier. La paraphraser, c'est la trahir."[17]

Ces querelles seraient dérisoires si elles n'avaient connu une telle longévité. Dans l'entre-deux-guerres où, sous l'impulsion de Baty et surtout de Dullin, un certain

---

[14] *Les Deux Chefs-d'œuvre du théâtre russe :* Revizor *de Gogol et* Trop d'esprit nuit *de Griboïedof,* traduction française de E. Gothi, Paul Ollendorf éd., Paris, 1893, p. XIII.

[15] *Ibid.,* p. VI.

[16] *Ibid.,* p. VII.

[17] Cité in Margaret Gilman, op. cit., p. 166.

nombre de classiques étrangers accèdent enfin à la scène[18], les adaptateurs règnent sans partage. Pendant plus de cinquante ans, la tradition universitaire sera invoquée à titre de repoussoir par beaucoup d'hommes de théâtre. Alexandre Arnoux, qui adapta pour Dullin *La Vie est un songe* de Calderón, écrit en 1945 :

> Je m'interdisais [...] la noble patience et le zèle strict qui conviennent aux traductions érudites, à celles qu'on nomme les traductions de professeur [...] on ne peut pas les jouer; elles se rebiffent quand il s'agit d'entrer dans la bouche et le corps du comédien. Leur probité ne leur sert guère ; car la probité théâtrale n'a rien à voir avec la probité littéraire. Tandis que celle-ci consiste à coller au texte, à la syntaxe, celle-là n'a d'autre règle que de se marier à la cadence de l'action, que de nous restituer l'atmosphère même, et de rendre, plus exactement encore que les répliques, ce qui demeure d'inexprimé en elles. [...] Il faut donc, au lieu de peser chaque syllabe, de démonter chaque tour, recréer au second degré au lieu de refléter ligne par ligne, transposer par période, souvent par totalité de scène. Les notes marginales étant impossibles à l'adaptateur, il lui appartient l'incorporer à son ouvrage les sursauts de son propre temps devant certains sentiments de l'original, de souligner les nuances qui nous sont devenues étrangères, d'abréger ou d'éliminer certains traits d'éloquence, certaines facilités de rhétorique qui ont passé au domaine public. [19]

Si Le Tourneur perçait sous Aicard, Aicard perce sous Arnoux... Mais l'essentiel n'est pas dans ce piétinement décourageant. L'essentiel est que Shakespeare et Calderón sont enfin joués.

Vilar poursuivra et achèvera cet effort d'ouverture aux textes traduits. Lors des trois premières saisons du TNP, il imposera courageusement, en ce temps d'après-guerre, trois pièces allemandes – toutes des créations en France : *Le Prince de Hombourg, Mère Courage,* et *La Mort de Danton.* Il défendra, contre une campagne de presse hargneuse et chauvine, l'idée qu'un théâtre national n'a pas à se dévouer exclusivement au répertoire national, et l'emportera sur ce point. Mais, en matière de traduction, ses choix de metteur en scène restent proches de ceux de Dullin : les textes joués à Chaillot le furent parfois dans des traductions "adaptantes"... Peut-être était-ce le prix à payer pour que les classiques étrangers se voient reconnaître de plein droit une place à côté des classiques français.

Depuis une dizaine d'années, la traduction des textes de théâtre connaît un nouvel essor. Et, surtout, les termes du débat ont radicalement changé : beaucoup d'hommes de théâtre semblent aujourd'hui s'accorder pour penser que la traduction la plus exacte peut aussi être la plus théâtrale – à certaines conditions. Surprenante mutation. Universitaires et metteurs en scène, spécialistes de la langue et artistes de la scène semblent avoir

---

[18] Baty et Dullin poursuivaient par-là, bien sûr, la rénovation entreprise par Copeau.

[19] Calderòn, *Deux comédies,* adaptation d'Alexandre Arnoux, Grasset, Paris, 1945, p. 11.

trouvé un terrain commun[20]. Le recul nous manque pour interroger cette idylle soudaine. Les mutations sociologiques (de l'Université et des milieux du théâtre) y ont certainement leur part. Mais c'est aussi, peut-être, parce que le répertoire contemporain nous a accoutumés à considérer tout théâtre comme un théâtre du langage que la mise en scène est devenue tout à coup si soucieuse d'exactitude philologique. Conserver le sens et la valeur d'une pièce de théâtre en traduction, c'est aujourd'hui, pour nous, avoir accès au fourmillement de dramaticules dont l'écriture est la scène.

[20] (20) Songeons, par exemple, à Jean Bollack et Ariane Mnouchkine (Euripide) ou Alain Milianti (Sophocle) ; à Jean-Michel Déprats et Jean-Pierre Vincent, Bernard Sobel, Georges Lavaudant ou Matthias Langhoff (Shakespeare) ; à Jacques Lassalle et Ginette Herry (Goldoni), Bernard Dort (Büchner) ou Terje Sinding (Ibsen) ; à Jacques Nichet et Jean-Jacques Préau (Calderón)...