Comment traduire Nestroy ? Les transpositions françaises de ses pièces, de "L'Homme déchiré" (J.-L. Besson et H. Schwarzinger, 1985) au "Talisman" (V. Bauzou, 2012)

Marc Lacheny

▶ **To cite this version:**

Marc Lacheny. Comment traduire Nestroy ? Les transpositions françaises de ses pièces, de "L'Homme déchiré" (J.-L. Besson et H. Schwarzinger, 1985) au "Talisman" (V. Bauzou, 2012). Austriaca : Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche, 2012, Les relations de Johann Nestroy avec la France, 75, pp.131-153. hal-02305686

HAL Id: hal-02305686
https://hal.science/hal-02305686

Submitted on 4 Oct 2019

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.

Marc LACHENY
Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis

Comment traduire Nestroy ? Les transpositions françaises de ses pièces, de *L'Homme déchiré* (J.-L. Besson et H. Schwarzinger, 1985) au *Talisman* (V. Bauzou, 2012)

Cette maîtrise du langage, la traduction ne peut
en rendre compte que très imparfaitement[1].

Parmi les nombreux clichés qui ont alimenté la réception de Nestroy et continuent à le faire aujourd'hui, celui de « l'intraduisibilité » présumée de ses pièces figure en bonne place[2]. Si même la compréhension de ce théâtre semble poser problème sur les scènes d'Allemagne du Nord, que dire alors des tentatives de traduction dans une langue étrangère (quelle qu'elle soit) ?

Rétorquons dès l'abord à ces réserves de principe que, de 1840 à 1870 déjà, des traductions de Nestroy ont vu le jour dans le domaine français, danois ou encore suédois[3]. Ainsi Mélesville et Carmouche ont-ils, dès 1842, publié à partir de la pièce *Zu ebener Erde und erster Stock* de Nestroy (1835) une « comédie-vaudeville » en deux actes, *Du haut en bas ou Banquier et fripiers* (« imitée de l'allemand de Nestroy »), dont Jean-Marie Valentin a donné une lecture fort éclairante[4]. Près de 150 ans plus tard, en 1985, Jean-Louis Besson et Heinz Schwarzinger effectuèrent, à la demande de Félix Kreissler, une traduction remarquable de *Der Zerrissene* sous le titre *L'Homme déchiré* qui donnera lieu notamment à une lecture avec Michael Lonsdale retransmise sur France Culture le 11 février 1984, alors que Kreissler se chargea pour sa part de la traduction de *Einen Jux will er sich machen* (*Une pinte de bon*

[1] Jeanine Charue, *Le théâtre de Johann Nestroy*, thèse, Etudes germaniques, Université de Paris IV, 2 vol., 1977 (= service de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1979, vol. II, p. 838).
[2] Voir Jürgen Hein, *Johann Nestroy*, Stuttgart, Metzler, 1990, p. 129 : « *Ein Klischee der Nestroy-Rezeption ist die Behauptung der Unübersetzbarkeit der Possen*. »
[3] Sur la réception de Nestroy en Suède, voir Henrik Sjögren, « Nestroy in Schweden », *Nestroyana* n° 28, 2008, Heft 1-2, p. 60-61.
[4] Jean-Marie Valentin, « Nestroy sur la scène française. *Du haut en bas ou Banquiers et Fripiers* (Mélesville et Carmouche) et *Zu ebener Erde und erster Stock* (Nestroy) », dans Gerald Stieg et Jean-Marie Valentin, dir., *Johann Nepomuk Nestroy 1801-1862. Vision du monde et écriture dramatique*, Asnières, PIA, 1991, p. 177-192. N. B. : le titre correct de la pièce de Mélesville et Carmouche est toutefois bien – comme indiqué ci-dessus – *Du haut en bas ou Banquier et fripiers*.

sang aux dépens d'autrui)[5]. Il existe du reste une seconde transposition du *Jux* de Nestroy en français (par Kurt Werner) qui présente, contrairement au travail fourni par J.-L. Besson, H. Schwarzinger et F. Kreissler, davantage les symptômes de l'adaptation libre que ceux de la traduction proprement dite[6]. Il faut encore ajouter à cette liste la belle traduction, hélas non publiée, du *Talisman* par Catherine Creux, qui a par la suite fait l'objet d'une adaptation (et de représentations, en particulier dans le nord de la France) par Stéphane Verrue[7], ainsi que les traductions inédites de *Frühere Verhältnisse* et *Häuptling Abendwind* par Jörg Stickan en 1997, et l'adaptation récente du *Talisman* par Virginie Bauzou, parue en 2012 aux Editions de l'Amandier (Paris).

Partant de la confrontation entre les solutions respectives proposées par les traducteurs et adaptateurs de Nestroy – en particulier pour tenter de restituer efficacement les multiples variations linguistiques et les passages musicaux de Nestroy –, cette contribution, qui ne saurait faire l'économie d'une réflexion préalable sur les problèmes de traduction généraux soulevés par l'œuvre de Nestroy[8], s'appliquera à déterminer avantages et limites des modes de transposition retenus.

Traduire la langue de Nestroy

Les difficultés commencent dès que l'on se confronte à l'onomastique : en digne représentant de la tradition du théâtre populaire viennois, Nestroy recourt abondamment aux noms « parlants » à effet burlesque – lesquels ont pour fonction de renseigner (sous une forme souvent chargée d'ironie) le spectateur sur les qualités et/ou l'origine des personnages

[5] Les deux pièces ont fait l'objet d'un numéro spécial de la collection « France-Autriche » (n° 5, Rouen, PUR, 1985), créée par Félix Kreissler pour faire mieux connaître aux lecteurs français les œuvres classiques ou contemporaines d'auteurs autrichiens.

[6] Johann Nestroy, *Il voulait seulement faire une blague*, texte librement adapté par Kurt Werner, Alfortville, 2002. Ce texte n'est guère accessible qu'à la bibliothèque du Forum Culturel Autrichien de Paris.

[7] Catherine Creux : Johann Nestroy, *Le Talisman*, farce avec chants en trois actes, essai de traduction, mémoire de maîtrise, Etudes théâtrales, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 1995 ; Johann Nestroy, *Le Talisman*, adaptation et mise en scène de Stéphane Verrue d'après une traduction de Catherine Creux, Lille, Editions La Fontaine avec vue sur la mer, 2002. A ce sujet, je me permets de renvoyer le lecteur intéressé à mes deux articles parus dans la revue *Nestroyana* : « Von einer Lachkultur zur anderen (und retour) : Zwei Übersetzungen von Nestroys *Talisman* ins Französische », *Nestroyana* n° 27, 2007, Heft 1-2, p. 40-51, et « Nestroy in Frankreich. Zur Rezeption seiner Stücke auf den französischen Bühnen vom Anfang des 20. Jahrhunderts bis heute », *Nestroyana* n° 29, 2009, Heft 1-2, p. 87-98.
N. B. : les numéros de pages respectifs des transpositions de C. Creux et de S. Verrue seront désormais directement intégrés dans le corps du texte.

[8] W. Edgar Yates a posé la première pierre de cette réflexion à partir des transpositions anglaises de Nestroy : W. Edgar Yates, « Let's translate Nestroy », *Forum for Modern Language Studies* n° 18, 1982, p. 247-257, et « Kann man Nestroy ins Englische übersetzen ? », *Nestroyana* n° 6, 1984/85, Heft 1-2, p. 24-29.

concernés[9]. Face à cette difficulté initiale, les avis des traducteurs sont partagés : si Heinz Schwarzinger et Jean-Louis Besson, les traducteurs de *Der Zerrissene*, ont choisi « de restituer en français la pièce de Nestroy en adaptant, par exemple, les noms des personnages en raison de leur caractère parlant et drôle[10] » (Stifler, Sporner et Wixer, les amis de Lips, deviennent ainsi Labotte, Lacire et Labrosse), Félix Kreissler conserve intacts, tout comme Virginie Bauzou dans son adaptation du *Talisman*, les noms des personnages de Nestroy. On peut parler ici de déficit comique si l'on confronte ce parti pris tant au jeu parfaitement délibéré de Nestroy sur l'onomastique qu'au choix fait par Catherine Creux de traduire les noms « parlants » de Nestroy : Titus Feuerfuchs devient sous sa plume Titus Legoupil, Plutzerkern Pépin de Courge et Salome Pockerl Salomé Dindon. Jörg Stickan fait également le choix de transposer les noms « parlants » des personnages en français : dans sa traduction de *Frühere Verhältnisse*, Herr von Scheitermann (un oxymore, dans la mesure où il s'agit d'un personnage qui a réussi une ascension sociale) est rebaptisé Monsieur Bonnebûche, Muffl Grognon et Peppi Amsel Peppi Merle. C'est dans *Häuptling Abendwind* que la transposition des noms me semble davantage sujette à caution : Abendwind der Sanfte devient Brise-du-Soir le Doux, sans doute par ignorance du titre de l'opérette de Gille / Offenbach adaptée par Nestroy (*Vent du Soir ou L'horrible festin*[11]), Biberhahn der Heftige se voit transformé en un étrange Coq-de-Castor le Véhément (« *Biberhahn* » signifiant pourtant « *Truthahn* », autrement dit « dindon »), tandis que Stickan ne change dans le nom pseudo-français du cuisinier, Ho-Gu (« Haut goût »), que la graphie (Ô-Gou).

On notera enfin que cette utilisation traditionnelle dans le théâtre populaire viennois des noms « parlants » connaîtra de célèbres prolongements avec Karl Kraus dans *Les derniers jours de l'humanité* (Poldi Fesch, Anton Grüsser-Kourbett, Wahnschaffe, Beinsteller-Crocenjambe et Fallota), Robert Musil dans *L'Homme sans qualités* (le général Stumm von Bordwehr), Werner Schwab ou Peter Turrini notamment.

Cette question de la transposition – ou de la non-transposition – des jeux sur l'onomastique nous conduit tout droit au problème fondamental auquel s'expose tout traducteur ou adaptateur de Nestroy : celui de la virtuosité linguistique tout à fait particulière

[9] Dans son article « Weinberl, Knieriem und Konsorten : Namen kein Schall und Rauch » (*Nestroyana* n° 6, 1984/85, Heft 3-4, p. 79-89), Friedrich Walla parle à ce sujet d'une « interpénétration entre la désignation du caractère et celle de la profession » (*Durchdringung von Charakter- und Berufsbezeichnung*, p. 83).

[10] Heinz Schwarzinger, « A propos de la traduction de "L'Homme déchiré" », dans Johann Nestroy, *L'Homme déchiré*, trad. par Jean-Louis Besson et Heinz Schwarzinger, Rouen, Presses Universitaires de Rouen, 1985, p. 8.

[11] Etonnamment, J. Stickan traduit la pièce de Nestroy *Häuptling Abendwind oder Das greuliche Festmahl* uniquement par *L'horrible Festin*, faisant ainsi disparaître le titre principal de Nestroy et passer le sous-titre de la pièce au premier plan.

du dramaturge autrichien. Dans son célèbre essai théorique sur Nestroy de 1912, *Nestroy et la postérité* (*Nestroy und die Nachwelt*), Karl Kraus notait, opposant Nestroy à Anzengruber :

> On ne peut détacher les conséquences d'Anzengruber et de sa postérité de la grâce du dialecte. Le dialecte de Nestroy est un moyen artistique, et non des béquilles. On ne peut pas traduire sa langue, mais on pourrait réduire les auteurs de pièces populaires au rang de décor pour un texte en haut allemand[12].

Par cette formule, Kraus insiste sur la distance qui sépare la langue de Nestroy tant de la norme du haut allemand fixée dans l'aire germanophone par Gottsched et Adelung (et prônée par les thuriféraires de l'esthétique classique) que du dialecte (auquel Kraus réduit ici Anzengruber). C'est toujours au nom de cet argument linguistique que Kraus s'opposera en 1925, dans *Nestroy et le Burgtheater* (*Nestroy und das Burgtheater*), à la tentative entreprise par Leopold Liegler de « traduire » la langue de Nestroy en viennois : « Traduire Nestroy, qui n'est pas un auteur de dialecte autrichien, mais un satiriste allemand, en viennois, c'est lui creuser une fosse à la Anzengruber [*ihm eine Anzengrube graben*][13]. » De fait, Nestroy introduit un comique linguistique qui lui est propre, reposant sur l'intrication des registres de style et des niveaux de langue les plus divers, depuis le dialecte viennois (souvent stylisé, autrement dit modifié à des fins artistiques) jusqu'à la langue soutenue, voire littéraire (fréquemment utilisée à des fins parodiques ou ironiques), que Titus qualifie dans *Le Talisman* d'« habits solennels du langage » (*Feiertagsg'wandl*), en passant par la langue courante viennoise[14].

Qu'il opte pour l'une ou pour l'autre des solutions qui se présentent à lui, le traducteur ou l'adaptateur des pièces de Nestroy se heurte immanquablement à l'extrême difficulté de restituer cette vaste palette de moyens stylistiques mis en œuvre par Nestroy : toute traduction en haut allemand, de même que toute transposition en viennois, aurait indifféremment pour effet d'aplanir et donc d'annihiler le jeu de contraste entre les registres de langue (expressions à coloration dialectale, métaphores audacieuses ou hyperboliques, jeux de mots complexes…)

---

[12] Karl Kraus, *Die Fackel* n° 349-350, mai 1912, p. 15 : « *Anzengrubers und seiner Nachkommen Wirkung ist von der Gnade des Dialekts nicht loszulösen. Nestroys Dialekt ist Kunstmittel, nicht Krücke. Man kann seine Sprache nicht übersetzen, aber man könnte die Volksstückdichter auf einen hochdeutschen Kulissenwert reduzieren*. »

[13] *Ibid.* n° 676-678, janvier 1925, p. 25 : « *Nestroy, der kein österreichischer Dialektdichter, sondern ein deutscher Satiriker ist, ins Wienerische übersetzen heißt ihm eine Anzengrube graben*. »
A ce sujet, voir également Gerald Stieg, « War Nestroy ein Wiener Dialektdichter? », dans Gerald Stieg et Jean-Marie Valentin, dir., *op. cit.*, p. 157-164, et les pages que je consacre à cette question dans mon ouvrage *Pour une autre vision de l'histoire littéraire et théâtrale : Karl Kraus lecteur de Johann Nestroy*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 240-246.

[14] A ce sujet, voir en particulier Sigurd Paul Scheichl, « Schlummer und Roßschlaf. Beobachtungen zum Stilbruch bei Nestroy », dans Gerald Stieg et Jean-Marie Valentin, dir., *op. cit.*, p. 119-130.

savamment agencé par le dramaturge, notamment entre les personnages de « raisonneurs » comme Titus, qui savent jouer et ruser avec le langage, et ceux qui en sont les victimes, souvent ridicules. L'exemple cardinal de ce jeu subtil sur les niveaux de style et/ou de langue caractéristique du comique de Nestroy est fourni par *Le Talisman* : Frau von Cypressenburg parle un allemand littéraire, la femme de chambre Constantia le haut allemand, la jardinière Flora une langue fortement mâtinée de dialecte autrichien et le fruste Plutzerkern, aide-jardinier, un dialecte grossier. Face à eux, Titus apparaît comme le maître absolu de l'adaptation au registre linguistique des diverses interlocutrices dont il cherche à gagner les faveurs : devant Flora (I, 17), il emprunte ses métaphores à l'horticulture, usant en outre d'une langue teintée de dialecte (« *Oh, nur* net *anrühren !* ») ; devant Constantia (II, 10), il emploie un langage beaucoup moins dialectal (« *Oh, nur* nicht *anrühren !* ») ; face à la « femme de lettres » Frau von Cypressenburg enfin (II, 17), il recourt à un style châtié contrastant avec les passages en aparté dans lesquels affleure le dialecte.

Un bel exemple de la difficulté de traduire Nestroy est fourni par la scène I, 14 du *Talisman*. Le dramaturge y oppose la morgue linguistique de Titus, qui confine au lyrisme, à la langue fortement teintée de dialecte de Salomé, jusqu'au moment où cette dernière tente à son tour de s'élever au niveau de langue où se meut Titus :

> Titus. *Der auf einen einzigen Gegenstand reduzierte Titus hätt' müssen eine Nolens-volens-Leidenschaft fassen.*
> Salome. *Es wär' zwischen uns gewiß die innigste Freundschaft –*
> Titus. *Und der Weg von Freundschaft bis zur Liebe is eine blumenreiche Bahn.*
> Salome. *Na, jetzt so weit hab ich no gar nit denkt.*
> Titus. *Warum? – Gedanken sind zollfrei.*
> Salome. *Ah, nein; es gibt Gedanken, für die man den Zoll mit der Herzensruh' bezahlt*[15].

En l'occurrence, V. Bauzou opte non pour un dialecte français particulier, mais – comme dans l'ensemble de son adaptation – pour un niveau de langue nettement familier (contrevenant fréquemment aux règles de la grammaire et recourant volontiers aux syncopes et apocopes), ce qui revient à ne restituer qu'en partie le jeu de contraste entre les niveaux de langue mis en scène par Nestroy :

> TITUS Et Salomé ne quitterait pas son Titus d'une semelle. Et Titus, bon gré, mal gré…
> SALOME Vrai qu'on s'rait les meilleurs amis du monde…
> TITUS … à fouler le sentier fleuri qui mène de l'amitié à l'amour…
> SALOME Oh ! j'voye pas si loin qu'ça.
> TITUS D'aller y voir, qu'est-ce que ça coûte ?

[15] Johann Nestroy, *Der Talisman*, Stuttgart, Reclam, 1977, p. 18 *sq*. Les numéros de pages de cette édition seront dorénavant intégrés directement dans le corps du texte.

SALOME Y a des choses, si on va y voir, ça vous coûte la paix du cœur. Et moi, la chance, jamais a m'sourit[16].

De même l'élévation ponctuelle de Salomé à des sphères linguistiques supérieures à son niveau d'expression coutumier (I, 3 : « *Das Schönste in der Natur ist der Morgen, und der kündigt sich an durch das prächtigste Rot* ») se voit-elle effacée par le recours à d'étranges élisions ainsi qu'à un niveau de langue exagérément familier, tentant manifestement d'imiter le parler paysan : « La plus belle chose que le bon Dieu [impossible chez Nestroy en raison de la censure, M. L.] fait, c'bien le p'tit matin, et le p'tit matin, c'bien ce qui rougeoye du plus biau d'tous les rouges. » (p. 22) La traduction de Stéphane Verrue se caractérise ici par un degré moindre de familiarité, qui présente en outre l'avantage de laisser plus de place à une appropriation du texte par le comédien : « Qu'est-ce qu'il y a de plus beau dans la nature, c'est l'jour qui s'lève, et il s'annonce toujours par un rougeoiement somptueux. » (p. 13) En l'occurrence, la traduction la plus réussie est toutefois à mettre au crédit de Catherine Creux : « Ce qu'y a de plus beau dans la nature, c'est l'aurore et elle s'annonce par le rouge le plus magnifique. » (p. 4) Le choix de traduire le langage le plus souvent teinté de dialecte de Salomé par un niveau de langue familier, voire paysan s'avère pertinent uniquement à condition de tenir également compte des nuances linguistiques placées par Nestroy dans la bouche de son personnage.

De manière générale, J. Stickan tend lui aussi à aplanir les contrastes stylistiques présents dans l'original, comme dans cet exemple tiré de *Frühere Verhältnisse* :

Josephine. *[…] Was würde mein seliger Vater, der verstorbene Professor, sagen, wenn er von dort aus hören könnte, was er für einen ordinären Schwiegersohn hat!*
Scheitermann. *Ich weiß nicht, Engel, aber ich find', daß du heut' recht ein z'widerer Engel bist*[17].

JOSEPHINE : […] Que dirait mon père, le défunt professeur, s'il entendait de là-haut combien son gendre est bas!
BONNEBUCHE : Je ne sais pas, mon ange, mais pour un ange, je te trouve aujourd'hui fort désagréable[18].

La transposition dans un français soutenu a ici pour effet d'uniformiser et, par là même, d'affadir considérablement la langue du texte de départ. Comme dans la plupart des

[16] Johann Nestroy, *Le Talisman*, adapté de l'allemand par Virginie Bauzou, Paris, Editions de l'Amandier, coll. « Théâtre, domaine étranger », vol. 3, 2012, p. 43. Les numéros de pages de cette édition seront dorénavant intégrés directement dans le corps du texte.
[17] Johann Nestroy, *Frühere Verhältnisse*, Stuttgart, Reclam, 1996, p. 56 (= scène 1). Les numéros de pages de cette édition seront dorénavant intégrés directement dans le corps du texte.
[18] Johann Nepomuk Nestroy, *Les Affaires du Passé*, traduit de l'allemand (Autriche) par Jörg Stickan, Montpellier, Maison Antoine Vitez – Centre International de la traduction théâtrale, 1997, p. 9. Les numéros de pages seront dorénavant intégrés directement dans le corps du texte.

cas, J. Stickan s'applique à rendre certes soigneusement le sens, mais aucunement le jeu sur les niveaux de langue de Nestroy. Dans sa traduction, chaque personnage, à de rares exceptions près, parle le même langage, un français châtié souvent en décalage avec le niveau d'expression initial des personnages concernés : ainsi l'intervention confinant à l'aphorisme de Peppi « *Fehlerfreie Männer gibt's nicht, also heißt's entweder ledig bleiben oder einen nehmen mit die Fehler* » (scène 4, p. 60) devient-elle sous la plume du traducteur « Des hommes sans défauts, ça n'existe pas. Alors, soit on reste célibataire, soit on en prend un avec des défauts. » (p. 12) Là encore, le sens est fidèlement restitué, mais en aucun cas le niveau de langue du personnage dans le texte source.

Un autre passage du *Talisman* met le traducteur à rude épreuve, le premier échange entre Titus et Plutzerkern (I, 6) :

> Plutzerkern. *[…] Sucht der Herr hier ein Brot ?*
> Titus. *Ich such Geld, 's Brot wüßt' ich mir nachher schon z' finden.*
> Plutzerkern (für sich). *Er sucht Geld – und das verdächtige Aussehen* – (laut) *auf d' Letzt is Er ein Schatzgraber?*
> Titus. *Wenn mir der Herr ein' Ort zeigt, wo einer liegt, so nimm ich gleich bei ein' Maulwurf Lektion.*
> Plutzerkern. *Oder is Er gar ein Rauber ?*
> Titus. *Bis jetzt noch nicht, mein Talent ist noch in einer unentwickelten Bildungsperiode begriffen.*
> (p. 10)

V. Bauzou en donne la transposition suivante :

> PLUTZEKERN [sic !] M'sieur cherche quequ'chose ?
> TITUS Je cherche fortune.
> PLUTZEKERN *(à part.)* Fortune… *(Haut.)* Vs'êtes chercheur d'or ?
> TITUS Où il faut-il creuser ? Je serai plus preste que la taupe !
> PLUTZEKERN *(à part.)* Et cet air louche… *(Haut.)* Seriez pas plutôt quequ'brigand ?
> TITUS Point encore, mais c'est en moi un talent qui ne demande qu'à éclore. (p. 27 *sq.*)

En dehors du déplacement de certains éléments, de la réduction des répliques, des libertés lexicales prises à l'égard de l'original, ainsi que de l'omission (« *Brot suchen* »), de la modification (« *Schatzgraber* ») ou de la perte pure et simple de certaines images (« *bei ein' Maulwurf Lektion nehmen* »), l'adaptatrice s'applique néanmoins ici à rendre l'effet comique produit par le contraste entre les niveaux de langue des deux personnages. Pour autant, cette traduction ne saurait restituer toute la virtuosité linguistique de Titus, passant aisément, face à la rusticité de la langue de Plutzerkern, de la désinvolture à l'égard de la norme du haut allemand à l'emphase.

Si la coloration dialectale spécifiquement viennoise propre au langage de Flora, Plutzerkern et Salomé paraît difficilement transposable, ce qui l'est en revanche, c'est

précisément le jeu de contraste linguistique permanent entre les personnages sur lequel reposent les dialogues de Nestroy – et qui en fait toute la saveur. Cela peut d'ailleurs tout aussi bien s'appliquer au discours d'un seul personnage, comme dans l'exemple suivant tiré de *Frühere Verhältnisse* (scène 7) : dans son monologue, Muffl évoque les joies conjugales que réserve à chacun son « *Haus-Nemesiserl* » (p. 69). Le contraste est ici produit par le décalage entre le terme recherché de Némésis (déesse grecque de la Vengeance, de la Justice et de la Pudeur[19]) et la forme diminutive en « *-erl* », caractéristique du dialecte viennois. La traduction de Stickan, du reste parfaitement correcte, par « petite Némésis » fait bien évidemment disparaître la nuance linguistique présente dans l'original.

Il n'est pas rare non plus de voir Nestroy jouer sur le contraste entre les différentes langues (allemand, français ou latin par exemple) pour produire un effet comique. C'est notamment le cas dans *Häuptling Abendwind*, où le personnage éponyme, cannibale, indique à son cuisinier la meilleure façon d'accommoder un prisonnier et conclut sentencieusement par un « *Sapienti pauca*[20] » (scène 1) qui tranche avec son niveau de langue habituel, fortement teinté de dialecte viennois (« *brat't* », « *nix G'scheiters* », « *a rechte Soß* »…). Chez J. Stickan, la coloration dialectale est évacuée au profit d'un français soutenu, tandis que la formule latine est conservée[21]. En l'occurrence, la locution latine reprise telle quelle dans la traduction française ne se distingue aucunement des propos antérieurs du personnage, mais en constitue pour ainsi dire la suite logique : c'est ici le contraste entre les niveaux de langue qui disparaît, sacrifié au nom de la norme du « bien parler ». Toujours dans *Häuptling Abendwind*, un problème de traduction d'un ordre bien particulier se pose avec le personnage d'Arthur, dont l'éducation parisienne affleure aussi bien dans l'attitude qu'il adopte que dans la langue à laquelle il a recours, comme dans les termes « *Jardin-des-Plantes-artig* », « *Bonne* » (3e scène) ou « *Bonmot* » (4e scène). Dans ce cas, J. Stickan fait le choix de conserver les termes français (« tout à fait *Jardin des Plantes* » ; « bonne » ; « bon mot »), tout en ajoutant à l'occasion en note infrapaginale l'indication « En français dans le texte ».

Un autre problème de traduction majeur soulevé par les pièces de Nestroy tient à la transposition des innombrables jeux sur la langue. Le dramaturge exploite en effet abondamment la polysémie des mots ou des expressions qu'il introduit au gré de ses

[19] Voir Raymond Jacquenot, *Nouveau dictionnaire de la mythologie*, Paris, Marabout, 1998, p. 434 *sq.*
[20] Johann Nestroy, *Häuptling Abendwind*, Stuttgart, Reclam, 1996, p. 41. Les numéros de pages de cette édition seront dorénavant intégrés directement dans le corps du texte.
[21] Voir Johann Nepomuk Nestroy, *L'horrible Festin*, traduit de l'allemand (Autriche) par Jörg Stickan, Montpellier, Maison Antoine Vitez – Centre International de la traduction théâtrale, 1997, p. 11. Les numéros de pages seront dorénavant intégrés directement dans le corps du texte.

expérimentations linguistiques : c'est en particulier le cas des néologismes reposant sur ce que Freud appelle le jeu sur les « doubles sens » (notamment sur le concret et l'abstrait, le sens propre et le sens figuré) et que Jacqueline Henry, dans son ouvrage de référence sur *La traduction des jeux de mots*, nomme les « calembours sémiques », autrement dit « des calembours qui exploitent le sens multiple des mots[22]. » Nestroy fait massivement usage du jeu de mots, qui confine chez lui souvent à la poésie (sous la forme de métaphores et d'images audacieuses) : lorsque le message véhiculé par le langage a pour effet d'amuser, c'est la fonction que Jakobson[23] qualifie de *poétique* qui prend alors le pas sur les autres.

En l'occurrence, le traducteur ou l'adaptateur n'a guère d'autre choix que de faire lui-même acte de créativité, sous peine de passer à côté de l'une des caractéristiques fondamentales du théâtre de Nestroy. Là encore, il ne s'agit pas de rendre la totalité des jeux de mots forgés par Nestroy, mais plutôt de s'appliquer à restituer ou, mieux encore, à *s'approprier un principe ou un geste d'écriture* précisément marqué par le jeu constant sur et avec le langage. Comme l'écrit fort justement W. Edgar Yates, « [c]haque jeu de mots ne saurait être reproductible, contrairement au jeu constant avec le langage et aux relations différentes que les personnages entretiennent avec lui[24]. » Heinz Schwarzinger partage ce point de vue : « Le 'Viennois' en tant que tel n'est pas traduisible ; le sont en revanche les structures de langage différenciées et fixées magistralement par Nestroy, tant au plan psychologique et social que culturel et politique[25]. »

A cet égard, la scène I, 21 du *Talisman* donne lieu à un échange savoureux entre Titus et Flora :

> Flora (lachend). *Das is die Perücke von meinem ehemaligen Gemahl.*
> Titus. *Schaut sehr eh'malig aus!* (p. 28)

C'est S. Verrue qui en propose ici la transposition sans doute la plus réussie :

> FLORA – *(éclatant de rire)* La perruque de mon mari trépassé !
> TITUS – Très passée en effet… (p. 29)

En outre, ce qui est « perdu » à un endroit (un jeu de mots comme « Talis*man*-

[22] Jacqueline Henry, *La traduction des jeux de mots*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 25.
[23] Voir Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Editions de Minuit, 1963, et *Huit questions de poétique*, Paris, Editions du Seuil, 1977.
[24] W. Edgar Yates, « Kann man Nestroy ins Englische übersetzen? », p. 25 : « Die einzelnen Wortspiele dürften nicht alle reproduzierbar sein, wohl aber die Tatsache des ständigen Spiels mit der Sprache und das unterschiedliche Verhältnis der Personen zur Sprache. »
[25] Heinz Schwarzinger, « A propos de la traduction de "L'Homme déchiré" », *op. cit.*, p. 8.

Talis*weib* », dans *Der confuse Zauberer*, I, 16, apparaît ainsi intraduisible en français, mais pas en anglais : talis*man* / talis*woman*) peut être « récupéré » ailleurs :

> Du point de vue traductionnel, la contrainte est donc plus grande que dans le cas des jeux de mots ponctuels, en raison de la fonction nettement plus importante des jeux considérés, mais, en contrepartie, le traducteur jouit aussi d'une plus grande liberté dans la recherche d'une équivalence, car […] la multiplicité des astuces verbales peut permettre des déplacements et des compensations d'un point du texte à un autre. En effet, plus on s'éloigne de la catégorie des jeux de mots ponctuels pour se rapprocher de celle des jeux qui constituent en eux-mêmes le principe du texte, plus c'est ce principe, ou système, qui est à rendre, et non la forme et le contenu de chaque jeu de mots particulier[26].

Ainsi, lorsque, dans *Der Zerrissene*, Gluthammer déclare : « *Nehmen Sie's nicht übel, aber wenn ein Schlosser in die Aufwallung kommt*[27] – », Besson et Schwarzinger n'hésitent pas à accentuer encore le comique de l'original par l'ajout d'un bon mot : Flammartot – « Ne m'en veuillez pas, quand un serrurier sort de ses gonds[28]. »

Dans la première scène de *Häuptling Abendwind*, Abendwind tance ses sujets revenus bredouilles de la pêche dans les termes suivants : « *Ös kriegts z'wenig Fisch' ; dem kann abgeholfen werden.* » (p. 40) Nestroy joue ici sur la polysémie de l'expression « *Fisch' kriegen* », qu'il utilise à la fois au sens propre (« attraper du poisson ») et au sens figuré de « recevoir une correction » (*Prügel bekommen*). Devant l'impossibilité de restituer ce jeu sur la polysémie, J. Stickan opte pour le sens figuré : « On ne vous file pas assez de frottées ; on peut y remédier » (p. 10). Voici un autre exemple du jeu auquel s'adonne volontiers Nestroy sur les sens propre et figuré, concret et abstrait :

> EIFERSUCHT. *Sind Sie ganz ruhig?*
> SCHMAFU. *Ja, warum sollt ich's denn nicht sein?* (Zum *ARGWOHN*, der die Kerze in der Blendlaterne anzündet.) *Was wollen Sie denn, Argwohn?*
> ARGWOHN. *Ihnen ein Licht aufstecken.* (Steckt dem *SCHMAFU* die Kerze auf den Hut.) *Merken Sie was?*
> SCHMAFU. *Ha, wär's möglich? Sie haben mir ein furchtbares Licht aufgesteckt. Meine Frau ist mit dem gymnastischen Künstler Comifo verstanden. […]*[29]

On pourrait traduire ce passage comme suit :

> LA JALOUSIE. Etes-vous parfaitement calme ?
> SCHMAFU. Oui, pourquoi ne le serais-je donc pas ? *(S'adressant à la* Défiance, *qui allume la bougie dans la lanterne sourde.)* Que voulez-vous donc faire, Défiance ?

[26] Jacqueline Henry, *op. cit.*, p. 55.
[27] Johann Nestroy, *Der Zerrissene* (I, 3), Stuttgart, Reclam, 2002, p. 11.
[28] Johann Nestroy, *L'Homme déchiré*, p. 15. Les références à cette traduction figureront dorénavant directement dans le corps du texte.
[29] Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier et W. Edgar Yates, dir., *Historisch-kritische Nestroy-Ausgabe*, vol. 3 : *Der confuse Zauberer* (III, 14), éd. par Sigurd Paul Scheichl, Wien, Deuticke, 2004, p. 182.

LA DEFIANCE. Eclairer votre lanterne. *(Met la bougie sur le chapeau de* Schmafu.*)* Vous ne remarquez toujours rien ?
SCHMAFU. Ah, serait-ce possible ? Vous l'avez terriblement éclairée, ma lanterne. Ma femme est de mèche avec l'artiste gymnaste Comifo. […]

Cette transposition a pour intérêt d'ajouter au jeu de mots sur la tournure « *jemandem ein Licht aufstecken* » (« éclairer la lanterne de quelqu'un »), utilisée par Nestroy à la fois dans son sens concret et dans son sens abstrait, un second jeu de mots, « être de mèche avec quelqu'un », qui permet de filer la métaphore présente dans l'original.

A l'instar de cet exemple, on peut trouver dans le texte traduit un ou des jeux de mots sans correspondance dans l'original : c'est alors le souci de restituer la logique d'un système d'écriture, un réseau cohérent, qui justifie ces initiatives du traducteur, plutôt que la quête toujours illusoire d'une traduction « *biunivoque*[30] », autrement dit d'une traduction littérale.

Il semble toutefois que certains jeux de mots ou jeux sur la polysémie résistent davantage que d'autres à la traduction : c'est par exemple le cas du terme « *Verweser* » dans la scène II, 17 du *Talisman* (p. 49), que Nestroy utilise dans le double sens d'« administrateur » (*Reichsverweser*) et de « corruption » ou « putréfaction » (*Verwesung*). En optant soit pour l'un soit pour l'autre des deux sens (Creux et Verrue choisissent « corrupteur »), le traducteur perd le jeu de mots présent dans le texte source[31]. Par analogie avec des verbes existants, Nestroy crée également parfois des verbes qui constituent en même temps des jeux de mots, comme dans l'exemple suivant : Titus. « *Wozu ? Der Zorn überweibt Sie – ich gehe –* » (II, 27, p. 60). Titus « féminise » ici le verbe « *übermannen* » pour l'adapter à son interlocutrice, Frau von Cypressenburg. Une traduction sous forme de paraphrase explicative comme chez C. Creux (« Vous ne vous sentez plus de colère ! », p. 50) et V. Bauzou (« Tiens, tiens ! Madame voit rouge ? », p. 117) revient évidemment, même si aucune traduction véritablement satisfaisante ne semble possible ici, à faire perdre au texte de sa qualité d'écriture et de son originalité. De même, dans la scène 18 de l'acte III, Titus use d'un jeu de mots subtil, « *Die Himmlische zeigt mir eine englische Scher'* » (p. 82), qui repose sur la proximité phonétique entre « *englisch* » et « *Engel* » d'une part et sur l'allitération « *englisch* » / « *Scher'* » d'autre part. Si C. Creux choisit là encore une traduction explicative (« La divine me montre d'angéliques ciseaux », p. 71), V. Bauzou propose une traduction qui transforme complètement le sens de l'original et ne tient, en outre, absolument pas compte du

[30] Voir Philippe Forget, *Il faut bien traduire. Marches et démarches de la traduction. Traduire/Übersetzen 1*, Paris, Masson, 1994, p. 6.
[31] En traduisant ce passage par « Il exerce en silence, en retrait, le seul art du repos… il est mort. » (p. 98), V. Bauzou affadit en l'occurrence complètement l'original.

jeu de mots de Nestroy : « Mais que me tend cette main divine ? » (p. 147) Dans la très large majorité des cas, V. Bauzou supprime les jeux sur la langue de Nestroy, comme dans le terme « *eseliert* » (I, 7, p. 11) – formé pour des raisons de proximité phonétique à partir de « *Esel* » et « *isoliert* » – ; en traduisant le passage par « je veux être tout seul » (p. 7), C. Creux choisit à nouveau une traduction explicative constituant certes une perte comique au regard de l'original, mais qui a pour mérite de restituer une bonne partie du sens. Un autre bel exemple de jeu sur la sonorité des mots (l'effet comique jaillissant ici de la reprise de sons identiques et voisins) et de recherche de l'assonance est fourni par un passage de *Frühere Verhältnisse* (scène 17, p. 83) dans lequel Muffl déclare à Scheitermann : « *Aber du, du irrst di, du ! Dö ? Dö da, die is ja gar nit dö !* ». J. Stickan en donne une transposition qui restitue efficacement le jeu d'assonances et d'allitérations présent dans l'original : « Eh toi, toi, là, tu te trompes, là. Celle-là ? Celle-là là, c'est pas elle. » (p. 30)

Dernier exemple, à nouveau tiré du *Talisman* : l'insulte de Plutzerkern à l'adresse de Titus, « *Fahrst ab, rote Rub'n ?* » (I, 6, p. 10), qui repose sur un jeu de mots entre le sens propre (« *Rübe* » = « betterave ») et le sens figuré (« *Rübe* » pouvant également signifier « *Kopf* », autrement dit « tête »), devient chez C. Creux « Mets les voiles, betterave ! » (p. 7) et chez V. Bauzou « Du balais, betterave à goret ! » (p. 28). Si l'on fait abstraction du jeu sur les harmonies imitatives en « v- » (Creux) et « b- » et « r- » (Bauzou), le jeu sur le double sens du mot « *Rübe* » est une nouvelle fois perdu ici, où seul le sens propre (« betterave ») est retenu. On aurait pourtant sans doute pu chercher une solution du type « poil de carotte ». Pour rester quelques instants encore dans le registre des légumineuses, J.-L. Besson et H. Schwarzinger se sont, quant à eux, constamment appliqués à rendre dans leur traduction de *Der Zerrissene* les jeux linguistiques de Nestroy dans ce domaine (« *Kraut und Ruben werfeten s' untereinand' als wie Kraut und Ruben !* », p. 37), n'hésitant pas à introduire pour l'occasion un néologisme dans le texte français : « Je finirai par leur tampinambourer le rutabaga ! » (p. 39).

Cet exemple nous conduit tout droit à la question de la restitution des néologismes[32] forgés par Nestroy, qui poussent eux-mêmes le traducteur à créer. Olivier Le Lay, traducteur français de *Die Kinder der Toten* de Jelinek et de *Berlin Alexanderplatz* de Döblin, déclare dans un entretien accordé à Eryck de Rubercy pour la *Revue des deux Mondes* :

[32] Dans son ouvrage *Das Denken am Leitseil der Sprache. Johann Nestroys geniale wie auch banale Verfremdungen durch Neologismen* (Wien, Verlag der Akademie der Wissenschaften, 1999), Herbert Hunger offre une liste systématique des néologismes de Nestroy.

> Là où de nouveaux mots naissaient, j'ai créé de nouveaux mots en français, c'était souvent la part la plus forte et la plus enthousiasmante de mon travail : valvulve, testiculament, androgynécée, vélocipéder, etc. J'ai introduit des calembours, des coqs-à-l'âne, des variations sans fin sur les sons et les rythmes, les accélérations, les syncopes[33].

En l'occurrence, les libertés prises par l'auteur dans la langue source à l'égard d'une langue parfaitement normée incitent le traducteur à élargir les possibilités sémantiques de la langue cible. C'est sur ce point précis que semble s'ouvrir un grand espace de liberté pour le traducteur. Las, les « *Witzboldungen und Zielscheibereien* » (I, 13, p. 17) de Titus se voient simplifiés et transformés en « je m'en vais t'apprendre à offrir des postiches ! » par V. Bauzou (p. 41), alors que Creux opte, de son côté, pour une traduction à la fois précise et élargissant le lexique de la langue cible : « je me défends de toutes plaisanteries de mauvais goût et de toutes plastronnades ! » (p. 13). De la même façon, le néologisme « aristophanesque » introduit par Titus dans la scène I, 17 du *Talisman*, « *millionärrischer Gewinnvermehrungspassion* » (p. 23), dont on trouve de proches parents dans les *Reisebilder* de Heine (« *Millionarr* », « *Millionärrin* », « *familionärr* »[34]), fait l'objet d'une « traduction-explication » chez V. Bauzou (« La passion de la spéculation n'a-t-elle point raison de notre millionnaire ? », p. 49) qui n'a rien de comique ou d'inventif, contrairement à la transposition de C. Creux, laquelle transforme le néologisme de Nestroy, bâti de surcroît sur un jeu de mots créé par analogie phonétique (la combinaison de « *Millionär* » et de « *närrisch* »), en un jeu de mots habile sur le terme de « bénéfice » : « Moi, ce que je sais des millionnaires, c'est que leur passion des bénéfices ne les fait bénéficier que d'une vie d'affaires si sèche et si ennuyeuse qu'elle mérite à peine le nom fleuri de "végétation". » (p. 17) Les deux traductrices adoptent la même attitude dans leurs transpositions respectives du néologisme « *antichambrisch* » (II, 10, p. 41), adjectif créé par Nestroy à partir du substantif français « antichambre » : la solution de V. Bauzou, « faire le baise-main à la soubrette ! » (p. 83), autrement dit le choix d'une traduction explicative pour le moins frileuse, contraste ici avec l'audace de C. Creux, qui ne recule pas devant l'introduction d'un néologisme en français également : « […] une personne antichambrée » (p. 34).

---

[33] Eryck de Rubercy, « Traduire Elfriede Jelinek. Entretien avec Olivier Le Lay », *Revue des deux Mondes*, février 2007, p. 14.

[34] Heinrich Heine, *Reisebilder* II/III, dans E. Elster, dir., *Sämtliche Werke*, vol. 3, p. 178 et 323, cité par Jürgen Hein in Johann Nestroy, *Der Talisman*, Erläuterungen und Dokumente, Stuttgart, Reclam, 1975, 1987, p. 12. Sur les néologismes de Heine, voir par ailleurs Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1965, p. 13-16.

Il arrive même à Nestroy de placer dans la bouche de ses personnages un double néologisme. C'est le cas dans l'exemple suivant, tiré de *Häuptling Abendwind* : Abendwind *(zu Biberhahn).* « *Ich antworte auf Ihren geschätzten Antrag mit einem frischvonderleberwegigen unspomponadischen "Ja".* » (scène 9, p. 64). La traduction de J. Stickan, quoique correcte au niveau du sens, ne restitue d'aucune manière l'inventivité linguistique de Nestroy : « Je réponds à votre estimable demande, le cœur sur les lèvres et sans pompon superflu, par un "oui" franc et massif. » (p. 31) Dans la cinquième scène de *Frühere Verhältnisse*, une actrice, rappelant l'époque où elle jouait les marquises, forme le joli participe « *gepompadourt* » (p. 63), que J. Stickan transpose cette fois avec succès en recourant lui aussi à un néologisme parfaitement justifié : « beaucoup ont déjà pompadouré » (p. 14).

Pour résumer, si V. Bauzou, dans son adaptation du *Talisman*, parvient à transposer une partie du comique de situation et du jeu sur les niveaux de langue mis en scène par Nestroy, elle élude néanmoins souvent le travail langagier pourtant caractéristique du dramaturge, vidant ainsi *Le Talisman* d'une large part de son comique linguistique, qui jaillit précisément des jeux sur la polysémie du langage. Dans sa traduction de la pièce, C. Creux s'efforce quant à elle de restituer la majeure partie des jeux tant sur les niveaux de style que sur la langue. Chez J. Stickan, c'est le jeu sur les niveaux de langue qui se voit fréquemment sacrifié sur l'autel du « bien parler », même s'il faut lui reconnaître le mérite de transposer une bonne partie des jeux de mots et des néologismes forgés par Nestroy.

« Nous n'avons pas le droit de refuser de croire à son message parce qu'il avait la forme d'un couplet[35] » : la transposition des passages musicaux

Dans un article consacré aux traductions anglaises de Nestroy, W. Edgar Yates affirme que « [c]e qui peut, à première vue, paraître surprenant, c'est que, contrairement aux problèmes habituels du vers régulier où tant le mètre que le schéma rythmique doivent être préservés, les *Couplets* sont relativement faciles à traduire[36]. »

[35] Karl Kraus, *Die Fackel* n° 349-350, mai 1912, p. 4 : « *Wir werden seiner Botschaft den Glauben nicht deshalb versagen, weil sie ein Couplet war*. »
[36] W. Edgar Yates, « Let's translate Nestroy », *op. cit.*, p. 254 : « *What may at first seem surprising is that, other than the usual problems of regular verse where both metre and rhyme-scheme have to be preserved, the Couplets are relatively easy to translate*. »

La première question, simple, qui se pose lorsqu'on se penche sur la transposition des nombreux passages musicaux dont Nestroy émaille ses pièces est de savoir si tous (monologues, duos, chansons d'entrée, *Couplets*, interventions du chœur…) ont été conservés ou non – et, s'ils l'ont été, de savoir comment.

Dans son adaptation du *Talisman*, V. Bauzou choisit une solution pour le moins radicale : la suppression de la quasi-totalité des passages chantés, notamment de tous les *Couplets* de Titus (I, 5 : « chanson d'entrée » du personnage, II, 22 : « *Ja, die Zeit ändert viel* » et III, 16 : « *Na, da hab ich schon g'nur* ») et de l'intervention du chœur au début de la pièce (I, 1). L'adaptatrice justifie son choix dans les termes suivants : « Cette version française privilégie la farce aux dépens du vaudeville, et n'a donc conservé que quelques parties chantées, participant directement à l'action. » (p. 16)

Si la décision de se passer du *Quodlibet*, pot-pourri dont la compréhension était intimement liée à la connaissance générale que les spectateurs pouvaient alors avoir des passages parodiés, paraît effectivement justifiée[37], celle de renoncer à traduire l'ensemble des *Couplets* du personnage principal semble en revanche beaucoup plus contestable et problématique, notamment en raison de l'importance structurelle et dramaturgique de ces passages. Ainsi, de la « chanson d'entrée » (*Auftrittslied*) de Titus (I, 5), qui à la fois montre le personnage se présentant lui-même et donne le ton de la pièce en introduisant le thème central du préjugé (« *Der Spitzbub', 's is wahr, / Lacht mich aus weg'n die Haar' ! […] / 's is's Dümmste, wann d' Leut' nach die Haar' urteil'n woll'n* », p. 8), V. Bauzou ne retient rien : les deux strophes qui composent cette chanson sont supprimées sans plus d'explications.

On peut opposer à ce choix radical la transposition par J.-L. Besson et H. Schwarzinger de la première strophe de la « chanson d'entrée » de Lips dans *Der Zerrissene* :

> Lips.
> *Ich hab vierzehn Anzüg', teils licht und teils dunkel,*
> *Die Frack' und die Pantalon, alles von Gunkel,*
> *Wer mich anschaut, dem kommet das g'wiß nicht in Sinn,*
> *Daß ich trotz der Garderob' ein Zerrissener bin.*
> *Mein Gemüt is zerrissen, da is alles zerstückt,*
> *Und ein z'riss'nes Gemüt wird ein' nirgends geflickt.*
> *Und doch – müßt' i erklär'n wem den Grund von mein Schmerz,*
> *So stundet ich da als wie 's Mandl beim Sterz;*
> *Meiner Seel', 's is a fürchterlichs G'fühl,*
> *Wenn man selber nicht weiß, was man will.* (I, 5, p. 12)

[37] Voir *ibid.* : « *These medleys depend not on a familiarity in the Viennese audience of Nestroy's day with the very latest additions to the opera repertory, but on a general knowledge of opera favourites and of the manner of operatic performance – a knowledge on which one would be rash to count in an English audience. […] On the whole […], the medleys are of much less structural importance than the satirical Couplets; and it may be that they could be omitted in translation*. »

DE LA HUPPE.
Je possède quinze complets dans les tons les plus fous
Des habits, des chemises sur mesure d'chez Patou
Mais tous ceux qui m'admirent n'auraient jamais idée
Qu'malgré ma garde-robe, j'suis un homme déchiré.
Oui j'ai l'âme déchirée, j'ai beau être grand seigneur
Pour une âme déchirée il n'est point de tailleur.
Si d'ma mauvaise humeur je dois dire la raison
J'en suis bien incapable et j'ai l'air d'un grand – sans façon ;
Sentiment déchirant et affreux
Quand soi-même on n'sait pas ce qu'on veut ! (p. 16)

Cet exemple montre bien qu'une transposition efficace des *Couplets* de Nestroy est possible dès lors que le traducteur s'applique à restituer à la fois le thème ou l'argument général de la strophe (en l'occurrence le caractère « déchiré » du personnage), les métaphores et le « masque acoustique », autrement dit le schéma rythmique et la musicalité (telle qu'elle s'exprime notamment dans la rime finale), de l'original.

De la scène I, 15, qui contient la chanson de Salomé dont le refrain est « *Ja, die Männer hab'n 's gut, hab'n 's gut, hab'n 's gut !* », V. Bauzou ne transpose par ailleurs guère que la première strophe, dont elle change radicalement le contenu, remplaçant en outre les rimes suivies du texte source, reposant sur un schéma rythmique binaire, par des rimes croisées. De plus, l'adaptatrice retire trois vers à la strophe et ajoute plusieurs répétitions « faciles » (« Comment savoir y faire ? » ; « lon-lère, lon-la », p. 45) là où Nestroy propose systématiquement des vers différents, ne réservant le refrain – comme dans l'ensemble de ses *Couplets* – qu'au dernier vers de la strophe. Quant à la deuxième strophe, elle n'entretient pratiquement aucune relation – en termes de forme comme de contenu – avec l'original. Ici, le texte de V. Bauzou conquiert une entière autonomie à l'égard d'une transposition sous forme de traduction, pour se muer en une adaptation libre, en tous points différente du texte de départ. Or, la traduction de ce passage par C. Creux prouve là encore, s'il en était besoin, qu'une transposition efficace des *Couplets* de Nestroy en français est non seulement possible, mais qu'elle est même souhaitable :

Quand un homme nous plaît mais qu'il le comprend pas,
On ne peut rien y faire, c'est dur, mais c'est comme ça !
Un homme qui veut une fille, ben, il lui fait la cour
Si c'est pas pour tout d'suite, ce s'ra pour dans quinze jours.
Il feint le désespoir, s'met la tête cont' les murs,
Mais pour pas se faire mal, il met sa main, c'est sûr !
Et la fille lui cède pour qu'il ait pas bobo
Oui les hommes ont du pot, du pot, du pot ! (p. 15)

Contrairement à V. Bauzou, mais à la manière de ce que font notamment J.-L. Besson et H. Schwarzinger, C. Creux préserve à la fois les rimes (suivies), le thème et le niveau de style (oral, rendu dans la traduction par une série de syncopes et d'apocopes) de Salomé. Le refrain, « Oui les hommes ont du pot, du pot, du pot », peut certes paraître à première vue anachronique, mais il a pour double mérite de traduire efficacement l'expression allemande « *Ja, die Männer hab'n 's gut, hab'n 's gut, hab'n 's gut !* » et de correspondre au rythme imposé par la partition du *Couplet*.

Dans ses deux traductions, J. Stickan s'applique lui aussi à transposer les passages musicaux de Nestroy, restituant à la fois les rimes, le sens et la verve satirique, mais pas – à l'instar des parties dialoguées – le niveau de langue de l'original, comme dans la première strophe de la chanson de Muffl (Grognon) tirée de *Frühere Verhältnisse*, dont le refrain est « *So gibt's viel gute Mensch'n, aber grundschlechte Leut'* » (5e scène) :

Die Rasse guter Mensch'n is noch lang' nicht ausg'storb'n,
Doch werd'n s' durch böse Leut' oft verleit't und verdorb'n. –
Man hat Geld, fangt ein G'schäft an, da b'sucht ei'm ein Mann,
Tragt mit redlichem Sinn Kompagnieschaft ei'm an;
Er sagt, er hat Vermög'n, versteht alls aus 'n Grund,
Man schließt ab – jetzt kommt 's G'schäft durch ihn etwas au'm Hund. (p. 61)

L'homme bon, j'en suis sûr, est loin de disparaître,
Mais il est trop souvent corrompu par des traîtres.
On investit et vlan ! quelqu'un vous rend visite,
Voulant de bonne foi s'associer, et vite.
Il se dit riche et fort dans toutes les matières,
On signe alors et là – commencent les misères. (p. 13)

De toute évidence, le renoncement pur et simple à la traduction des *Couplets*, « solution » que choisit V. Bauzou dans la plupart des cas, ne saurait constituer une option de traduction défendable, comme le montre la confrontation de ce choix aux efforts de transposition fournis par C. Creux, J.-L. Besson / H. Schwarzinger ou J. Stickan.

Pour un dépassement de l'opposition entre traduction et adaptation

L'étude des exemples cités plus haut conduit à s'interroger sur la possibilité, voire sur la légitimité d'une traduction *stricto sensu* de Nestroy. Le traducteur des pièces de Nestroy est-il contraint de recourir à l'adaptation ? Et si oui, jusqu'où cette dernière peut-elle aller sans nuire exagérément au texte source ? En outre, l'opposition entre traduction et adaptation

est-elle, dans le cas de Nestroy, véritablement pertinente ?

Entre l'exigence de précision (lexicale et syntaxique) imposée au traducteur et la plus grande liberté permise, par définition, à l'adaptateur, les transpositions françaises de *Der Talisman*, *Frühere Verhältnisse* et *Häuptling Abendwind* révèlent des divergences méthodologiques importantes qui, loin d'étouffer l'original, témoignent au contraire de l'espace de créativité laissé tant au traducteur qu'au metteur en scène qui, à son tour, ne manquera pas de s'emparer de l'œuvre de Nestroy. W. Edgar Yates a beau constater que

> [p]lus l'adaptateur laisse libre cours à son imagination, plus il peut insuffler une nouvelle vie au texte, mais moins le texte, qui voit ainsi le jour, peut être qualifié à proprement parler de traduction. Mais l'inverse est sans doute tout aussi vrai : plus la traduction s'en tient scrupuleusement au canevas (en dépit de l'importance éventuelle de ce canevas comme œuvre d'art), plus elle peut, paradoxalement, sembler dénuée de relief[38],

il apparaît que l'adaptation de V. Bauzou pâtit largement des amputations qu'elle fait subir au texte de Nestroy : suppression ou non-traduction des jeux sur la langue, escamotage des passages chantés notamment. J. Stickan s'efforce, quant à lui, de restituer ces éléments caractéristiques de la dramaturgie nestroyenne, sans toutefois tenir suffisamment compte des variations linguistiques de Nestroy.

La formule de W. E. Yates a néanmoins pour effet de nous inviter à réinterroger la pertinence de l'opposition traditionnelle entre traduction et adaptation comme modes de transposition efficaces des pièces de Nestroy. Les critiques de la « traduction-adaptation » ou de la « traduction libre » le font le plus souvent en soulignant l'écart et la subjectivité qui séparent le texte cible du texte source. Or toute traduction – y compris toute bonne traduction – repose précisément sur une interprétation singulière, ainsi que sur des critères et des pré-décisions théoriques nécessairement subjectifs qui relèvent déjà en grande partie de l'adaptation. De l'autre côté se dressent les défenseurs de la « traduction-recréation » : Roman Jakobson parle ainsi de la traduction comme « transposition créatrice[39] ».

Pour en finir avec l'opposition souvent schématique entre traduction et adaptation, Jacqueline Henry développe la thèse suivante :

> […] il faut également admettre qu'un texte qui gomme beaucoup le niveau de langue, les rythmes ou la

[38] W. Edgar Yates, « Kann man Nestroy ins Englische übersetzen ? », *op. cit.*, p. 25 : « *Je mehr der Bearbeiter seiner Phantasie freien Lauf läßt, desto mehr mag er dem Text neues Leben einflößen, aber desto weniger darf das Stück, das so zustandekommt, als eine eigentliche Übersetzung bezeichnet werden. Es gilt aber wohl das Umgekehrte: Je enger sich die Übersetzung an die Vorlage hält (wie bedeutend diese Vorlage als Kunstwerk auch immer sein mag), desto flacher kann sie paradoxerweise wirken* ».

[39] Cité par Jacqueline Henry dans *op. cit.*, p. 236.

> poésie de l'original est fortement tronqué et en est une mauvaise traduction. Le désigner autrement, par exemple par le terme d'adaptation, c'est déjà lui accorder une certaine reconnaissance, une certaine réhabilitation[40].

Si l'on suit ce raisonnement, il n'existe en somme que de bonnes ou de mauvaises transpositions (terme le plus neutre qui soit dans ce contexte), qu'on leur attribue le nom de traduction ou celui d'adaptation. Je n'irai pas jusqu'à qualifier l'adaptation du *Talisman* par V. Bauzou – dont j'ai, par ailleurs, rédigé la préface – de « mauvaise traduction », mais plutôt d'œuvre largement autonome, qui n'entretient parfois avec le texte source qu'une relation plutôt ténue.

Or, comme le signale fort justement Jean-Michel Déprats, l'un des traducteurs de Shakespeare en France, « [i]l s'agit de préserver la théâtralité et le rythme inscrits dans le texte original[41]. » Ce qui importe au premier chef dans la traduction d'un auteur comme Nestroy, c'est la restitution aussi précise que possible d'un intense travail sur et avec le matériau linguistique, qui engendre lui-même une musicalité, un souffle, une dynamique et un rythme[42] qui font précisément la spécificité – à la fois linguistique et théâtrale – des pièces de Nestroy. Ce n'est vraisemblablement qu'à ce prix que le traducteur de Nestroy parviendra à faire passer en français l'oralité et « les potentialités de cette œuvre, et pas seulement son sens[43] » ou sa littéralité (et littérarité).

La notion de perte est consubstantielle à l'acte même de traduction. Commentant leur propre expérience de traducteurs des *Derniers jours de l'humanité* de Karl Kraus, Jean-Louis Besson et Heinz Schwarzinger écrivent à ce sujet qu'« il faut […] accepter la perte[44]. » Malgré les réserves émises plus haut, il convient donc de saluer les efforts fournis par Jörg Stickan et Virginie Bauzou pour faire passer l'œuvre de Nestroy, pourtant souvent réputée « intraduisible », en français : « Si Nestroy est un virtuose du langage d'une complexité trop grande pour être parfaitement traduit, il est néanmoins pour nous un dramaturge trop

[40] Jacqueline Henry, *ibid.*, p. 244.
[41] Jean-Michel Déprats, « Traduire Shakespeare pour le théâtre », *Palimpsestes* n° 1, p. 53-65, ici p. 55.
[42] Au cours de la table ronde « Nestroy, Schnitzler, leurs traducteurs / adaptateurs français et les problèmes de traduction » organisée le premier jour du symposium international *Les relations de Johann Nestroy (1801-1862) et d'Arthur Schnitzler (1862-1931) avec la France* à Valenciennes (11-12 octobre 2012), H. Schwarzinger et S. Verrue qualifièrent joliment le texte de théâtre de « matière vivante » remodelée ensuite par le comédien.
[43] Jean-Louis Besson et Heinz Schwarzinger, « En traduisant *Les Derniers Jours de l'Humanité* », *Agone* 35/36, 2006, p. 135-140, ici p. 140.
[44] *Ibid.*, p. 139.

important et trop remarquable pour ne pas être traduit du tout[45]. » (W. Edgar Yates)

Sans traduction ou sans adaptation, aucune mise en scène de Nestroy en France n'est, cela va sans dire, possible. Il est sans doute grand temps que les scènes françaises s'emparent du théâtre de Nestroy, qu'elles ont jusqu'à présent très largement ignoré. Osons, sur ce dernier point au moins, faire confiance à Titus Feuerfuchs : « La réalité est toujours le plus beau témoignage de la possibilité[46]. »

[45] W. Edgar Yates, « Let's translate Nestroy », *op. cit.*, p. 248 : « *If Nestroy is too complex a linguistic artist to be translated perfectly, he is yet too important and enjoyable a dramatist for us not to translate him at all*. »
[46] *Der Talisman*, III, 18, p. 79 : Titus. « *Wirklichkeit is immer das schönste Zeugnis für die Möglichkeit*. »