



**HAL**  
open science

## Le théâtre autrichien au risque de la traduction : Nestroy, Kraus, Jelinek

Marc Lacheny

### ► To cite this version:

Marc Lacheny. Le théâtre autrichien au risque de la traduction : Nestroy, Kraus, Jelinek. *Théâtres du Monde*, 2018, Le théâtre au risque de la traduction, 28, pp.253-271. hal-02306213

**HAL Id: hal-02306213**

**<https://hal.science/hal-02306213>**

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.

# LE THÉÂTRE AUTRICHIEN AU RISQUE DE LA TRADUCTION :

## NESTROY, KRAUS, JELINEK

Il y a de l'intraduisible jusqu'au jour où le miracle se produit.  
Paul Celan

Le sujet que nous nous proposons d'examiner, « Le théâtre autrichien au risque de la traduction : Nestroy, Kraus, Jelinek », soulève d'emblée deux questions dont la résolution, au moins partielle, constituera précisément l'un des enjeux de cette étude :

1) Existe-t-il une difficulté *générique* propre à la traduction du texte théâtral, par opposition à la traduction de textes épiques ou poétiques ? On peut évidemment partir de la notion d'oralité et de vitalité propre au texte de théâtre, dont la finalité est d'être joué sur scène. Dans sa contribution au *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde* dirigé par Michel Corvin, Jean-Michel Déprats, traducteur de Shakespeare, présente comme spécificité de la traduction théâtrale par rapport à d'autres formes de traduction littéraire la nécessaire prise en compte du « caractère théâtral du texte à traduire, [de] son devenir scénique, [de] son inscription dans le corps et la voix de l'acteur. Sa visée est celle de l'exactitude et de la fidélité. À ce titre, elle s'oppose à l'adaptation qui est toujours transformation et restructuration<sup>1</sup>. » Parmi les spécificités de la traduction théâtrale par rapport à la traduction d'autres genres comme le roman, il faut citer ici le rôle central du souffle, de la respiration, de la scansion, du rythme incluant la prosodie, de l'oralité, des sonorités, de la matérialité, de la corporalité du texte, de l'acteur et du jeu, bref de la *théâtralité du texte*, autrement dit souligner la différence entre la traduction pour la scène et la traduction pour la page, le théâtre *for the stage* et le texte *for the page*, le texte à dire et le texte à lire, le *Bühnendrama* et le *Lesedrama*.

2) Pourquoi choisir d'associer dans la présente étude ces trois auteurs autrichiens ? D'abord parce que l'œuvre d'Elfriede Jelinek, prix Nobel de littérature 2004, s'inscrit dans une tradition spécifiquement autrichienne de la satire et de la critique du langage<sup>2</sup>. L'auteure de *La Pianiste (Die Klavierspielerin)* s'est d'ailleurs elle-même placée consciemment dans cet héritage de la critique langagière, d'une conscience linguistique aiguë allant d'Ernst Mach (« le moi insauvable ») au philosophe Ludwig Wittgenstein en passant par Meinong. L'inscription de Jelinek dans cette tradition autrichienne de la satire est également confirmée par la proximité, maintes fois avouée et revendiquée,

---

<sup>1</sup> Jean-Michel Déprats, « Traduction », in : *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, dir. par Michel Corvin, Paris, Bordas/SEJER, 2008, p. 1362-1364, ici : p. 1362.

<sup>2</sup> Aussi bien Nestroy que Kraus et Jelinek s'insèrent dans une tradition très autrichienne qui remonte au baroque et combine le scepticisme à l'égard du langage avec une profonde attirance – à la fois esthétique et ludique, voire physique – pour lui.

de Jelinek avec l'esprit de Kraus<sup>3</sup> d'une part et par sa transformation de la pièce *Hauptling Abendwind* (1862) de Nestroy en *Präsident Abendwind* d'autre part, dramuscule ayant pour sujet l'amnésie des Autrichiens par rapport à leur passé nazi dans le contexte de l'élection plus que controversée de Kurt Waldheim à la présidence de la république autrichienne en 1986<sup>4</sup>. Rappelons enfin que Kraus fut le grand « redécouvreur » de Nestroy au tournant du XX<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>. Le lien entre ces trois grands noms des lettres autrichiennes est donc direct, notamment en termes de travail à la fois ludique, critique et réflexif sur le matériau linguistique, même si l'on pourra bien évidemment déceler des divergences dans leurs stratégies d'écriture et leur approche du texte théâtral, difficultés qui placent le traducteur face à des défis d'une complexité sans cesse renouvelée.

## 1. Nestroy<sup>6</sup>

S'il y a bien sûr lieu de définir, comme nous avons tenté de le faire ci-dessus, la spécificité de la traduction théâtrale, il faut constater que celle-ci est toujours confrontée à des problèmes analogues à ceux que l'on peut rencontrer dans d'autres formes de traduction littéraire : le choix des registres et des niveaux de langue<sup>7</sup> en particulier. L'une des plus grandes difficultés sur ce point tient sans aucun doute à la restitution des dialectes, des parlers populaires et autres langues régionales, comme chez Pirandello, Synge, Nestroy et bien d'autres. L'on ajoutera que cet aspect joue un rôle tout particulier dans le domaine germanophone, car c'est par cet élément d'identification affective – la langue « maternelle » de l'Allemand étant très souvent un patois ou un dialecte – qu'un auteur comme Johann Nestroy établit une relation spontanée et intense entre ses personnages et son public.

---

<sup>3</sup> Kraus comme Jelinek ont également proposé des réécritures satiriques à l'intertextualité foisonnante des *Oiseaux* d'Aristophane : *Wolkenkuckucksheim* (1923) pour Kraus, *Wolken. Heim.* (1987) pour Jelinek.

Sur les liens entre Kraus et Jelinek, voir Elisabeth Kargl et Marc Lacheny, « "Wahrheitssucher in sprachlichen Angelegenheiten" : Elfriede Jelinek et Karl Kraus », *Germanica* n° 45 (2010) = *Des femmes en dialogue avec le siècle*, textes réunis par Andrée Lerousseau, p. 125-145.

<sup>4</sup> Voir Angela Gulielmetti, « *Hauptling Abendwind* und *Präsident Abendwind*. Nestroy und Elfriede Jelinek », *Nestroyana* n° 17 (1997), Heft 1-2, p. 39-49.

<sup>5</sup> Voir à ce sujet Marc Lacheny, *Pour une autre vision de l'histoire littéraire et théâtrale : Karl Kraus lecteur de Johann Nestroy*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

<sup>6</sup> Sur les traductions de Nestroy en français, voir par ailleurs Marc Lacheny, « Von einer Lachkultur zur anderen (und retour) : Zwei Übersetzungen von Nestroys *Talisman* ins Französische », *Nestroyana* n° 27 (2007), Heft 1-2, p. 40-51, ainsi que « Comment traduire Nestroy ? Les transpositions françaises de ses pièces, de *L'Homme déchiré* (Jean-Louis Besson et Heinz Schwarzinger, 1985) au *Talisman* (Virginie Bauzou, 2012) », *Austriaca* n° 75 (2012) = *Les relations de Johann Nestroy avec la France*, études réunies par Irène Cagneau et Marc Lacheny, p. 131-153.

<sup>7</sup> Sur cette question, voir par exemple le numéro 10 (1996) de la revue *Palimpsestes* = « Niveaux de langue et registres de la traduction ».

Cette question de la *langue*, incontournable lorsque l'on se penche sur la littérature autrichienne, soulève aussitôt celle, tout aussi récurrente dans la réception de Nestroy, de la prétendue « intraduisibilité » de son œuvre (une affirmation qui reste toujours le meilleur moyen de ne pas s'y confronter...), car si même la compréhension de ce théâtre semble poser problème sur les scènes d'Allemagne du nord, que dire alors des tentatives de traduction de Nestroy vers d'autres langues que l'allemand ? On peut rétorquer 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 suédois. En France, Mélesville et Carmouche ont ainsi, dès 1842, transformé la pièce *Zu ebener Erde und erster Stock* (1835) de Nestroy en un vaudeville en deux actes, *Du haut en bas ou Banquier et fripiers*, « imité de l'allemand de Nestroy ». En 1985, Jean-Louis Besson et Heinz Schwarzinger ont publié une traduction remarquable, mais hélas encore jamais montée au théâtre en France, de *Der Zerrissene* (1844) de Nestroy sous le titre *L'Homme déchiré*, qui a donné lieu à une lecture avec Michael Lonsdale diffusée sur France Culture le 11 février 1984, alors que Félix Kreissler, le « père » des études autrichiennes en France, s'est pour sa part chargé – avec moins de bonheur – de la traduction d'une autre pièce majeure de Nestroy, *Einen Jux will er sich machen (Une pinte de bon sang aux dépens d'autrui)*<sup>8</sup>. Il faut 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 par Stéphane Verrue<sup>9</sup>, et l'adaptation récente de cette même pièce par Virginie Bauzou, parue en 2012 aux éditions de l'Amandier (Paris). On dispose donc, étonnamment, de trois versions françaises du *Talisman*, alors que quelque 80 autres pièces de Nestroy attendent encore d'être traduites...

Lorsqu'on examine les pièces de Nestroy sous l'angle de la traduction, les difficultés commencent dès que l'on se confronte à l'onomastique : en digne représentant du théâtre populaire viennois, Nestroy recourt largement aux noms « parlants » à effet burlesque, qui ont pour fonction de renseigner le spectateur sur les qualités et/ou l'origine des personnages concernés. Sur ce point, les avis des traducteurs sont partagés : si Jean-Louis Besson et Heinz Schwarzinger, 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<sup>10</sup> » (Stifler, Spornier 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 nestroyens. On peut parler ici de déficit comique si l'on confronte ce parti pris tant au jeu délibéré de Nestroy sur

---

<sup>8</sup> Ces deux pièces ont fait l'objet d'un volume 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.

<sup>9</sup> Catherine Creux, *Johann Nestroy, Le Talisman, farce avec chants en trois actes, essai de traduction*, mémoire de maîtrise en études 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, La Fontaine avec vue sur la mer, 2002.

<sup>10</sup> Heinz Schwarzinger, « À propos de la traduction de “L'Homme déchiré” », in : Johann Nestroy, *L'Homme déchiré*, p. 8.

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. 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* (*Die letzten Tage der Menschheit*), mais également avec Robert Musil dans *L'Homme sans qualités* (*Der Mann ohne Eigenschaften*), Werner Schwab ou Peter Turrini.

Cette question de l'onomastique nous conduit tout droit au problème fondamental auquel s'expose tout traducteur ou adaptateur de Nestroy : la virtuosité linguistique du dramaturge autrichien. Dans son célèbre essai théorique sur Nestroy de 1912, « Nestroy et la postérité » (*Nestroy und die Nachwelt*), essai par lequel il ouvrit la voie à une redécouverte littéraire de l'œuvre de son prédécesseur (et modèle), Karl Kraus notait, opposant Nestroy à Ludwig 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 une béquille. 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<sup>11</sup>.

Dans ce passage, Kraus insiste sur la distance qui sépare la langue de Nestroy aussi bien de la norme du haut allemand, fixée dans l'aire germanophone par Gottsched et Adelung, que du dialecte, auquel Kraus réduit ici l'auteur autrichien Anzengruber. De fait, Nestroy introduit dans ses pièces 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, c'est-à-dire modifié à des fins artistiques) jusqu'à la langue soutenue, voire littéraire (fréquemment employée à des fins parodiques ou ironiques), en passant par la langue courante viennoise. L'exemple type de ces subtilités linguistiques 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 teintée de dialecte autrichien et le fruste Plutzerkern, aide-jardinier, un dialecte grossier et rugueux. Face à eux, Titus apparaît comme le maître absolu de l'adaptation linguistique : devant Flora (I, 17), il emprunte ses métaphores à l'horticulture, usant en outre d'une langue proche du dialecte (« *Oh, nur net anrühren !* ») ; devant Constantia (II, 10), il emploie un langage bien moins dialectal (« *Oh, nur nicht anrühren !* ») ; face à la « femme de lettres » Frau von Cypressenburg (II, 17), il recourt à un langage châtié contrastant avec les passages en aparté dans lesquels point le dialecte.

Plusieurs passages du *Talisman* mettent par conséquent le traducteur à rude épreuve, comme le premier échange entre Titus et Plutzerkern (I, 6) :

---

<sup>11</sup> Karl Kraus, « Nestroy und die Nachwelt », *Die Fackel* n° 349-350 (mai 1912), p. 1-23, ici : 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.* »

PLUTZERKERN. – [...] *Sucht der Herr hir ein Brod?*

TITUS. – *Ich such' Geld, 's Brod wüßt ich mir nacher schon z'finden.*

PLUTZERKERN. – *Er sucht Geld und das verdächtige Ausseh'n, auf d' Letzt is Er a Schatzgraber?*

TITUS. – *Wenn mir der Herr ein Ort zeigt wo einer liegt, so nehm' ich gleich bey ein Maulwurf Lection.*

PLUTZERKERN. – *Oder is Er gar ein Räuber –?*

TITUS. – *Bis jetzt noch nicht, mein Talent ist noch in einer unentwickelten Bildungsperiode begriffen.*

Virginie 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.)

Outre le déplacement de certains éléments, la réduction des répliques, les libertés lexicales prises par rapport à l'original, ainsi que l'omission « *Brod suchen* », la modification de « *Schatzgraber* » ou la perte de certaines images (« *bey ein Maulwurf Lection nehmen* »), l'adaptatrice s'applique ici à rendre l'effet comique produit par le contraste entre les niveaux de langue des deux protagonistes. Néanmoins, cette transposition ne parvient pas à rendre 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 une emphase absolue. Nestroy met ainsi en place un jeu de contraste linguistique entre les personnages de « raisonneurs » comme Titus, qui savent jouer et ruser avec le langage, et ceux qui en sont les victimes, souvent ridicules. Si la coloration dialectale viennoise propre au langage de Flora, Plutzerkern et Salomé paraît difficilement transposable, ce qui l'est en revanche, c'est le jeu de contraste linguistique permanent entre les personnages sur lequel se construisent les dialogues de Nestroy, et qui en fait toute la saveur.

Un autre problème de traduction majeur soulevé par les pièces de Nestroy tient à la transposition des innombrables jeux sur la langue, élevés chez lui au rang de principe d'écriture. Le dramaturge viennois exploite en effet abondamment, comme le feront à sa suite Kraus et Jelinek, la polysémie des mots ou des expressions qu'il introduit au gré de ses expérimentations linguistiques : Nestroy fait massivement usage du jeu de mots qui confine, chez lui, souvent à la poésie, en particulier sous la forme de métaphores et d'images audacieuses. En l'occurrence, le traducteur (ou l'adaptateur) n'a guère d'autre choix, semble-t-il, que de faire lui-même acte de créativité. Il ne s'agit pas là de rendre la totalité des jeux de mots forgés par Nestroy, mais plutôt de tendre à s'approprier un principe ou un geste d'écriture précisément marqué par le jeu constant sur et avec le langage, sans oublier « la

sonorité, le rythme, le souffle, l'oralité, les couleurs particulières des personnages<sup>12</sup> ». Comme l'écrit fort justement W. Edgar Yates, éminent spécialiste de Nestroy, « [c]haque jeu de mots ne saurait être reproduit, contrairement au jeu constant avec le langage et aux relations différentes que les personnages entretiennent avec lui<sup>13</sup>. » 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<sup>14</sup>. » À 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!*

C'est Stéphane Verrue qui en propose ici la transposition sans doute la plus convaincante :

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

Conformément à la notion de restitution d'un principe d'écriture, une « perte » ponctuelle peut être rattrapée ailleurs par un effet analogue :

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<sup>15</sup>.

Ainsi, lorsque, dans *Der Zerrissene*, Gluthammer déclare « *Nehmen Sie's nicht übel, aber wenn ein Schlosser in die Aufwallung kommt* – » (I, 3), Jean-Louis Besson et Heinz Schwarzinger n'hésitent pas à accentuer encore le comique de l'original par l'ajout d'un bon mot bien senti : « FLAMMARTOT. – Ne m'en veuillez pas, quand un serrurier sort de ses gonds. » Dans cette phrase, les traducteurs déplacent le jeu sur les registres de langue (« *Aufwallung* » ne correspondant absolument pas au niveau de langue habituel du personnage) vers un jeu sur l'expression « sortir de

---

<sup>12</sup> « Entretien inédit avec Heinz Schwarzinger », *Austriaca* n° 75 (2012) = *Les relations de Johann Nestroy avec la France*, p. 185-196, ici : p. 188.

<sup>13</sup> W. Edgar Yates, « Kann man Nestroy ins Englische übersetzen? », *Nestroyana* n° 6 (1984-1985), Heft 1-2, p. 24-29, ici : 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.* »

<sup>14</sup> Heinz Schwarzinger, « À propos de la traduction de “L'Homme déchiré” », in : Johann Nestroy, *L'Homme déchiré*, p. 8.

<sup>15</sup> Jacqueline Henry, *La traduction des jeux de mots*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 55.

ses gonds », qui renvoie à l'univers du serrurier. On peut donc trouver dans le texte traduit un ou plusieurs jeux de mots sans correspondance directe dans l'original : c'est alors le souci de restituer la logique d'un système d'écriture, un réseau textuel cohérent, qui justifie ces initiatives du traducteur, plutôt que la quête (toujours illusoire) d'une traduction « *biunivoque*<sup>16</sup> » censée fonctionner dans les deux sens entre texte cible et texte source.

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 Zerrissene* et de *Der Talisman* révèlent des divergences méthodologiques 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.

## 2. Kraus

Les principaux problèmes posés par la traduction des pièces de Nestroy (onomastique, jeu sur les niveaux de langue et de style, jeux de mots, polysémie, etc.) recourent en partie ceux que soulève l'œuvre de celui à qui Nestroy doit justement son « sauvetage » littéraire au début du XX<sup>e</sup> siècle, le satiriste viennois Karl Kraus. Cela vaut en particulier pour la traduction de sa pièce « martienne » sur la Première Guerre mondiale, *Les derniers jours de l'humanité* (*Die letzten Tage der Menschheit*), longtemps réputée intraduisible en raison de son foisonnement comme de sa complexité linguistique. Pendant de longues années, seuls les aphorismes et des recueils d'essais de Kraus ont été disponibles en traduction française, jusqu'à la parution en 2005 de la traduction de la version intégrale des *Derniers jours de l'humanité* par Jean-Louis Besson et Henri Christophe ainsi que de la traduction de *Troisième nuit de Walpurgis* (*Dritte Walpurgisnacht*) par Pierre Deshusses aux éditions Agone (Marseille).

La première difficulté rencontrée face aux *Derniers jours de l'humanité* n'est pas propre au traducteur, elle est en réalité commune à tous les lecteurs de Kraus, y compris autrichiens ou allemands : « ce texte est à chaque page truffé d'allusions<sup>17</sup>. » On y trouve ainsi surtout des allusions et des références aux événements (grands ou petits) liés à la Première Guerre mondiale : le prologue retrace à sa façon – très krausienne – les suites immédiates de l'attentat de Sarajevo ; la difficulté pour

---

<sup>16</sup> Philippe Forget, *Il faut bien traduire. Marches et démarches de la traduction. Traduire/Übersetzen 1*, Paris, Masson, 1994, p. 6.

<sup>17</sup> Voir Jean-Louis Besson et Heinz Schwarzinger, « En traduisant *Les Derniers Jours de l'humanité* », *Agone* n° 35/36 (2006) = *Les guerres de Karl Kraus*, p. 135-140, ici : p. 135.

le lecteur est redoublée par le fait que les événements de la guerre sont envisagés depuis l'Autriche et qu'il est donc beaucoup question d'épisodes qui se sont déroulés sur les fronts russe et italien, épisodes qui ne sont guère connus en France. La traduction proprement dite a, par conséquent, été précédée par un important travail de recherches de la part des traducteurs, visant à une élucidation aussi exhaustive que possible de ces références ainsi que des citations dont le texte est rempli (la Bible, le *Faust* de Goethe, le théâtre de Schiller, etc.)<sup>18</sup>. Kraus a en effet développé, tout au long de son œuvre, une technique satirique que l'on pourrait qualifier d'autodisqualification ou d'autocondamnation ; pour Bourdieu, l'œuvre de Kraus constituait une sorte de manuel de sociologie pratique : « La citation de Kraus est une citation de combat : il prend un morceau et le renvoie à la figure de celui qui l'a produit. Il fait une opération d'objectivation<sup>19</sup>. » Le reflet de ce travail est la production d'une édition bien plus complète en français que la version allemande de référence, parue aux éditions Suhrkamp sous la direction de Christian Wagenknecht : pour l'édition française, parue chez Agone, les traducteurs ont ajouté un appareil de notes impressionnant et un glossaire des principaux noms, de journaux, de personnes et de lieux, accompagné d'un glossaire des pièces musicales évoquées par Kraus.

La deuxième difficulté, et la plus importante, soulevée par l'œuvre de Kraus tient, comme chez Nestroy, à la maîtrise exceptionnelle de la langue allemande dont fait preuve son auteur, qui n'a de cesse de jouer sur les différents niveaux de style et de langue. On peut citer ici l'utilisation qu'il fait des mots d'origine étrangère dans *Les derniers jours de l'humanité* : dans « l'autrichien » de Kraus, on rencontre des mots qui proviennent à la fois du yiddish, omniprésent dans la pièce, du hongrois, du tchèque, de l'italien, du français... Dans le « drame martien » de Kraus, la confusion nationale constitue une matière à satire inépuisable : les « chérusques » de Krems ont ainsi pour noms « Pogatschnigg, dit Teuton », « Winfried Hromatka » et « Homolatsch », et même « Barbara Waschatko, la plus allemande des Allemands », tous célébrant avec force « Heil ! » et « Youpin ! » le « foyer allemand ».

Ce plaisir évident du verbe et de la phrase hérité entre autres d'Abraham a Sancta Clara (que Schiller prit pour modèle de son capucin dans *Le camp de Wallenstein*) et de Nestroy, qui s'exprime dans le jeu sur les dialectes et les accents, place parfois le traducteur au bord du découragement, ainsi que l'ont avoué en toute sincérité les traducteurs des *Derniers jours de l'humanité*<sup>20</sup>. Les traducteurs ont ainsi failli renoncer à traduire la scène dans laquelle un Berlinois séjournant à Vienne ne comprend rien à ce que lui raconte un porteur viennois (le Berlinois s'écrie alors : « C'est scandaleux ! En plein

---

<sup>18</sup> Dans *Troisième nuit de Walpurgis*, l'autre grande œuvre de Kraus, il y a tout autant d'allusions à *Die Fackel* (*Le Flambeau*), la revue du satiriste, mais aussi au théâtre, à la politique de l'époque, etc. Et il n'y a pas moins de 1 300 citations, parfois aisément identifiables (Goethe, Shakespeare), parfois beaucoup moins...

<sup>19</sup> Pierre Bourdieu, « Actualité de Karl Kraus. Un manuel de combattant contre la domination symbolique », in : P. B., *Interventions 1961-2001. Science sociale et action politique*, Marseille, Agone, 2002, p. 376.

<sup>20</sup> Voir Besson et Schwarzinger, « En traduisant *Les Derniers Jours de l'humanité* », p. 137.

Vienne, en pleine guerre, ce porteur parle une langue étrangère ! » et s'insurge : « Mais enfin, nous sommes dans un pays allemand. Ne pourrait-il pas parler comme moi ? ») tandis que, de son côté, l'Autrichien ne comprend rien non plus à ce que lui raconte le Berlinoise, doté d'un accent lui aussi très prononcé :

EIN BERLINER SCHIEBER (*sehr schnell zu einem Dienstmann*) : *Kommen Sie mal ran und laufen Sie rüber ins Restaurant, kucken Sie, ob dort'n Herr wachtet oder gehen Sie zum Potje oder zum Ober und fragen Sie nach dem Sektionscheff Swobóda, der von Zadikower aus Berlin Mitte bestellt ist, mit der einflußreichste Mann, den ihr in Wien jetzt habt, er möge noch wachten und 'n Tisch anjeben, das Treffbuch liegt vamutlich an der Auskunftei aus, falls ich vahindat wäre, will ich mit ihm Amdbrot essen, habe aber noch'n Jeschäft, für den Fall hörn Sie daß a vahindat wäre, möge er nachts nach dem Muläng rusche komm'n oder wie det Etablissemang jetzt heißt, Sie wissen doch, wo die Mizzal tanzt, mit das schikste Mädchen, das ihr in Wien jetzt habt, ich komme funfzehn Minuten vor zwölf, nu man fix habn Sie vaschtanden? (Der Dienstmann betrachtet den Fremden erstaunt und schweigend.) Ja Menschenskind vaschtehn Sie nich deutsch?*

DER DIENSTMANN : *Ahwoswoswaßiwossöwulln*<sup>21</sup> –

UN TRAFIQUANT BERLINOIS (*parle très vite à un porteur viennois*) : Vous là, venez ici et courez là-bas au restaurant, regardez s'il y a un monsieur qui attend, ou bien demandez au chasseur ou au maître d'hôtel si monsieur Svoboda est là, le chef de division, l'un des hommes les plus influents que vous ayez actuellement à Vienne, il a rendez-vous avec monsieur Zadikower, de Berlin-centre, qu'on le prie de patienter encore un peu et de m'indiquer une table, le carnet de réservation doit se trouver à l'accueil, si jamais j'avais un empêchement, j'aimerais dîner avec lui mais j'ai encore une affaire à traiter, si jamais j'avais un empêchement, vous entendez, qu'on le prie de venir dans la soirée au Moulin-Rouge, si c'est bien le nom de cet établissement, vous savez, c'est là que danse Mizzi, une des plus belles poupées que vous ayez actuellement à Vienne, je viendrai à minuit moins quinze, allez, plus vite que ça, vous avez compris ? (*Le porteur contemple l'étranger, étonné, en silence.*) Eh bien, mon petit bonhomme, vous ne comprenez pas l'allemand ?

LE PORTEUR : De quoi, c'est quoi qu'y dit<sup>22</sup> ?

Le problème qui se pose ici au traducteur est celui des différences culturelles et sociologiques qui se font jour dans la langue : au sens de Kraus, ce qui sépare le plus l'Allemand de l'Autrichien, c'est la langue. On voit que, chez lui, le goût pour la diversité linguistique, c'est-à-dire pour le jeu sur les multiples facettes du langage (dans le sillage de Nestroy), est très ancré dans la réalité et la communication concrète. Pour surmonter une telle difficulté et rendre compte de cette situation linguistique complexe, les traducteurs ont opté non pour une transposition dans des patois ou des dialectes français particuliers, mais pour des *registres de style variés*, pour une « couleur » *linguistique particulière*, sans pour autant tomber dans la banalité de la langue parlée. Néanmoins, ils se heurtent à l'impossibilité de transcrire les variations dialectales omniprésentes chez Kraus, qui

<sup>21</sup> Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit = Schriften*, vol. 10, éd. par Christian Wagenknecht, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1986, p. 235.

<sup>22</sup> Karl Kraus, *Les derniers jours de l'humanité*, Marseille, Agone, 2005, p. 204.

renvoient elles-mêmes à une réalité linguistique concrète : celle du dialecte viennois, qui ne saurait être remplacé par un quelconque parler en langue étrangère, au risque d'exclure un grand nombre de lecteurs potentiels<sup>23</sup>.

La troisième grande difficulté soulignée par les traducteurs de Kraus est constituée par les scènes du *Râleur* (*Nörgler*)<sup>24</sup> : ces scènes, absentes de la version scénique, posent également d'énormes problèmes de traduction. Elles contiennent en effet de nombreuses subtilités de langage, de nombreux jeux de mots. Plus difficile encore : elles accumulent les phrases amphigouriques, d'une extrême complexité. En l'occurrence, le grand souci des traducteurs « a été de trouver la manière de rendre en français cette rhétorique très particulière du *Râleur*. Son vocabulaire à lui est plutôt philosophique et poétique, mais ce qu'il dit est souvent un réemploi, sous forme de diatribe, de ce qu'il a trouvé dans la presse et qu'il a réécrit à sa manière<sup>25</sup>. »

S'ajoute aux difficultés évoquées ci-dessus une quatrième difficulté, le statut générique du texte : une pièce de théâtre, même s'il s'agit avant tout de ce que l'allemand appelle un « théâtre pour la lecture » (*Lesedrama*). La pièce de Kraus a déjà été jouée aussi bien dans l'aire germanophone que dans d'autres pays, et le traducteur doit aussi veiller à son devenir scénique dans d'autres aires linguistiques : en Italie, Ronconi en a fait une mise en scène mémorable, dont on parle encore aujourd'hui et qui continue à faire référence. C'était à l'époque où Ariane Mnouchkine montait *1789*, et la mise en scène était à peu près construite sur les mêmes principes : des tréteaux aménagés dans un grand espace, avec un public debout qui se rendait d'un endroit à l'autre de la salle. Il s'est donc agi pour les traducteurs de la pièce de Kraus de restituer avant tout *la théâtralité* de la pièce, d'autant plus que de nombreux passages relèvent de l'oralité pure : un grand nombre de scènes sont des transcriptions de dialogues pris sur le vif. Comme Elias Canetti, Kraus s'installait au café et notait ce que disaient les gens. Il fallait donc essayer, pour les traducteurs, de garder cette oralité « autrichienne », tout en sachant bien sûr que l'oralité française ne saurait être exactement la même. Les traducteurs se sont donc appliqués à rendre cette « énergie qui relève d'un phrasé, d'un souffle, d'une pneumatique qui, évidemment, est un énorme cadeau qu'on doit donner aux acteurs : il faut que des acteurs puissent entrer dans ce souffle-là. Et c'est aussi ce que nous nous sommes efforcés de faire en traduisant<sup>26</sup>. » Pour parvenir à reconstruire cette oralité, les traducteurs ont mis en œuvre une dimension plurielle de la traduction pour le théâtre envisagée comme une « communauté

---

<sup>23</sup> On retrouve le même type de difficulté de traduction dans le *Don Quichotte* de Cervantes, qui embrasse toute la gamme des « langues » espagnoles de son époque – du parler proverbial populaire (utilisé par Sancho Pança) à la langue des romans de chevalerie ou des romans pastoraux. Dans ce roman comme dans la pièce de Kraus, les langues et les styles s'entrelacent constamment. Le défi pour le traducteur consiste donc à tenter de conserver la superposition et l'imbrication des langues qui font tout l'intérêt de l'original.

<sup>24</sup> Besson et Schwarzinger, « En traduisant *Les Derniers Jours de l'humanité* », p. 137 sq.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 138 sq.

d'expérience<sup>27</sup> » : « Partant d'une communauté d'expérience, résultant d'échanges avec diverses instances et agents en jeu, la traduction théâtrale doit être interrogée dans sa dimension collaborative<sup>28</sup>. » En l'occurrence, Besson (francophone) et Schwarzinger (autrichien) ont traduit chaque scène, chaque réplique, chaque phrase à deux :

Évidemment, ça prend un temps infini. C'est beaucoup plus long que de traduire seul. Mais on est immédiatement dans l'oralité. Et puis, il y a moins de risques de se tromper, même s'il nous est sans doute arrivé de commettre des bévues [...] ; quand nous n'étions pas d'accord, il fallait discuter, et nous étions alors obligés de dire les phrases à haute voix. Nous nous mettions donc dans un dialogue – dialogue de traducteurs, mais aussi nécessairement dialogue d'acteurs – en disant les mots du texte : nous nous renvoyions les phrases l'un à l'autre jusqu'à trouver celle qui nous mettait d'accord<sup>29</sup>. [...]

**CF + Podalydès pour conclure : succès de cette trad !**

### 3. Jelinek

Chez Elfriede Jelinek, le matériau linguistique, par sa transformation même, est déplacé des personnes ou des institutions (ce qui est le cas chez Kraus) au niveau du *discours* et se voit ainsi mis à distance de toute réalité culturelle ou sociologique concrète : il ne s'agit plus que de discours à l'état brut, la langue devenant alors à la fois artificielle et artistique (*Kunstsprache*). Jelinek élabore une infra- ou intralangue qui a pour fonction de faire surgir la vérité en dévoilant la falsification du langage. Contrairement à Kraus qui laisse intacte sa « divinité », la langue allemande, et défend une conception presque sacrée du langage résumée dans le concept récurrent chez lui d'« origine » (*Ursprung ist das Ziel*), Jelinek propose, quant à elle, une véritable mise en question du langage et ne croit plus à la mission salvatrice du travail langagier. Revenir à une langue pure et libre, comme le défend Kraus souhaitant épurer et purifier la langue, lui semble tout bonnement impossible en raison de la césure absolue constituée par la « faute historique », c'est-à-dire le nazisme et l'holocauste : « Au

---

<sup>27</sup> Céline Frigau Manning et Marie Nadia Karsky (dir.), *Traduire le théâtre. Une communauté d'expérience*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Théâtres du monde », 2017. Voir aussi Antonella Capra et Catherine Mazellier-Lajarrige (dir.), *La Main de Thôt* n° 4 (2017) = *Traduire ensemble pour le théâtre*.

<sup>28</sup> Céline Frigau Manning et Marie Nadia Karsky, « Introduction. Traduire le théâtre. Une communauté d'expérience », in : *Traduire le théâtre. Une communauté d'expérience*, p. 7-15, ici : p. 9.

<sup>29</sup> Besson et Schwarzinger, « En traduisant *Les Derniers Jours de l'humanité* », p. 139.

commencement toujours la cendre<sup>30</sup>. » Cet état de fait nécessite la constitution d'un langage autre, d'une « langue à même la langue<sup>31</sup> », seule forme d'opposition possible à ses yeux aux discours dominants.

Bien qu'Elfriede Jelinek insiste de manière récurrente sur la quasi-intraduisibilité de son œuvre<sup>32</sup>, les traductions se multiplient depuis 2004, date à laquelle l'auteure autrichienne s'est vue décerner le prix Nobel de littérature. Il s'avère que l'artificialité extrême de ses textes est tout à fait transposable dans d'autres langues, à condition bien sûr que le traducteur ait recours à la reconstruction de procédés d'écriture équivalents : de fait, « son style littéraire mise [...] beaucoup sur la matérialité de la langue autrichienne, il se caractérise par des cassures et des fissures, mettant en conflit des registres linguistiques, des jeux de mots, des néologismes et des idiosyncrasies qui sont tous, bien sûr, des défis pour les traducteurs<sup>33</sup> ». Ces procédés de destruction-recréation s'imposent tout particulièrement au traducteur qui souhaite transposer ces textes hautement composites dans une autre langue. Les traductions de textes tels que *Krankheit oder Moderne Frauen (Maladie, ou femmes modernes)* ou, dans le domaine romanesque, *Die Kinder der Toten (Enfants des morts)*, exemples types du travail langagier de Jelinek, qui intègre jusque dans les structures la langue pervertie par les nazis ainsi que la radicalité langagière, la dislocation du langage et la polysémie intrinsèque à l'écriture de l'auteure autrichienne, prouvent leur « traductibilité » créatrice :

Benno : *Wir machen es an! Wir packen es an! Wir fahren fort. [...] Wir sportieren. Wir segelfliegen. Wir radfahren. Wir tennis. Finster schauen wir auf Räderlinge in der Natur. Sie gehören radikal weggemacht. Gesundheitsgründe<sup>34</sup> !*

Benno : On s'y met ! On s'y colle ! On va y aller. [...] Nous sportivons. Nous volavoilons. Nous véloroulons. Nous tennis. Nous observons, l'œil sombre, tous ces cyclotermes dans la nature. À éradiquer ! Question d'hygiène<sup>35</sup> !

---

<sup>30</sup> Olivier Le Lay, « Dust », *Europe* n° 933-934 (janvier-février 2007), p. 451-453, ici : p. 451.

<sup>31</sup> Voir Marc Crépon, *Langues sans demeure*, Paris, Galilée, 2005.

<sup>32</sup> Voir l'excellent article d'Elisabeth Kargl (auteure de la seule thèse française sur les traductions du théâtre de Jelinek, dont elle a tiré un petit ouvrage très instructif pour notre propos, *Santé ! Sporté ! Clarté ! Traduire Elfriede Jelinek*, Paris, l'Unebévue, 2008), « Traduire le théâtre d'Elfriede Jelinek. Quelques enjeux de traduction et leurs réalisations », *Austriaca* n° 59 (2004) = *Elfriede Jelinek*, études réunies par Jacques Lajarrige, p. 39-61, ainsi que l'entretien accordé à la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* le 8 novembre 2004 (« *Ich renne mit dem Kopf gegen die Wand und verschwinde* »). On pourra lire également avec profit l'article de Florence Bancaud, « Traduire Elfriede Jelinek », *Cahiers d'Études Germaniques* n° 59 (2010) = *Canon et traduction dans l'espace franco-allemand*, études réunies par Frédéric Weinmann, Ralf Zschachlitz et Fabrice Malkani, p. 173-184, qui se concentre toutefois presque exclusivement sur l'œuvre romanesque de Jelinek.

<sup>33</sup> Bettina Brandt, « Poétiques et tropes de la traduction. Elfriede Jelinek dans une autre vie », *Europe* n° 933-934 (janvier-février 2007), p. 440.

<sup>34</sup> Elfriede Jelinek, *Krankheit oder Moderne Frauen*, in : E. J., *Theaterstücke*, Reinbek, Rowohlt, 1992, p. 237.

<sup>35</sup> Elfriede Jelinek, *Maladie, ou femmes modernes*, trad. par Dieter Hornig et Patrick Démerin, Paris, L'Arche, 2001, p. 69.

Les traducteurs, Patrick Démerin et Dieter Hornig, tentent ici non seulement de transposer le principe de composition du texte jelinekien, mais aussi de rendre visibles la radicalité langagière et la dislocation du langage. Les traducteurs se livrent à un véritable travail de recreation en français, en reproduisant au moins au niveau de l'analogie les procédés utilisés dans l'original : verbes forgés à partir de noms insérés en série, recreation du néologisme « *Räderling* » (« cyclotermite ») par exemple.

L'objectif est de rendre cette langue « impure », de transposer en français l'écart creusé par rapport à une langue normée, autrement dit de faire soi-même acte de *créativité*, d'*élargir les possibilités sémantiques de la langue cible*, conformément à la démarche de l'auteure traduite, qui s'est créé sa propre langue. Olivier Le Lay, traducteur français de *Die Kinder der Toten*, déclare à ce sujet dans un entretien accordé à Eryck de Rubercy pour la *Revue des deux Mondes* :

[...] Une fois qu'on a isolé, élucidé puis traduit les problèmes de sens, il faut se lancer et commencer soi-même à créer. L'écriture de Jelinek est une formidable machine à assimiler les éléments étrangers, les apports, à rassembler les fragments. Elle les accueille, les transforme puis recrée un texte à neuf à partir de ces mots en capilotade. Elle accommode les restes. 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 : valvule, 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<sup>36</sup>.

Voici un exemple tiré de la traduction par Olivier Le Lay d'*Enfants des morts*, dans lequel le texte, hybride, se construit autour d'une lettre, d'airs de chansons, d'une forme artificielle de dialecte viennois, mais aussi d'allusions concrètes au régime nazi et à la spoliation des Juifs, de la terminologie de la chasse et des émissions télévisées. Le ton guilleret ne fait ici que mieux ressortir l'atrocité et la cruauté du discours :

*Heinrich hat geschätzt 2 Tage und hat mir telefoniert, daß es ungefähr RM 35 000 ausmacht, der Juppheidi muß ja auch billiger werden, habe es ihm auch gesagt. Hab mir bei Stern alles angeschaut, fabelhaft, so wohnen eben Jappadbbadoos! (Fred! Feuerstein! Was, du auch hier, was mußst du denn auch ausgerechnet Feuerstein heißen?) [...] War gestern bei Ref. Giebisch, Pg., war sehr nett u. wird sich für uns verwenden. Fidirallala, fidirallala, fidirallallallalla! Zunftler müssen abfahren, vielleicht sogar nach Dachau. Tschinda tschinda tschinda! Also Heinemann noch recht viel Weidmannsheil<sup>37</sup>?*

Heinrich a compté deux jours et m'a appelé pour me dire que ça faisait à peu près 35 000 reichsmarks, de toute façon le Juifaïdi devra en rabattre, je le lui ai dit. J'ai tout bien regardé

<sup>36</sup> Eryck de Rubercy, « Traduire Elfriede Jelinek. Entretien avec Olivier Le Lay », *Revue des deux Mondes*, février 2007, p. 9-20, ici : p. 14.

<sup>37</sup> Elfriede Jelinek, *Die Kinder der Toten*, Reinbek, Rowohlt, 1997, p. 560.

chez Stern, fabuleux, on se la coule douce comme chez les Pierrafeu ! Yabba, dabba, doo ! (Fred ! Pierrafeu ! Quoi, toi ici, qu'est-ce t'as à t'appeler Pierrafeu, aussi ?). [...] J'étais hier chez notre camarade du Parti, le responsable Giebisch, très gentil, vraiment, il va se décarcasser pour nous. Tralala, traderidera ! Les marchands doivent décamper, pas le choix, peut-être même vers Dachau. Badaboum boum boum ! Alors, mon vieux Heinemann, bonne chasse, encore tout plein<sup>38</sup> ?

En l'occurrence, la traduction a, comme l'original, vocation non pas à normaliser ou à niveler le théâtre de Jelinek, mais au contraire, au sens où Antoine Berman entend l'acte de traduction, à *déranger, choquer, heurter, bouleverser* autant le texte cible que le texte source par des « étrangetés » lexicales ou syntaxiques, plutôt que d'opter pour une transposition fluide qui équivaldrait à une acculturation et effacerait le caractère unique de l'original : « L'essence de la traduction est d'être ouverture, dialogue, métissage, décentrement. Elle est mise en rapport, ou elle n'est rien. [...] J'appelle mauvaise traduction la traduction qui, généralement sous couvert de transmissibilité, opère une négation systématique de l'étrangeté de l'œuvre étrangère<sup>39</sup>. » Ou, pour reprendre le paradoxe de Franz Rosenzweig cité par Paul Ricœur, il s'agit de traduire en élargissant l'horizon de sa propre langue tout en servant deux maîtres : « l'étranger dans son œuvre, le lecteur dans son désir d'appropriation<sup>40</sup>. » Dans ce contexte, la force de la traduction d'Olivier Le Lay, lauréat du prix André Gide, est d'avoir cherché – comme Besson et Schwarzingger dans leurs traductions de Nestroy et de Kraus – à reproduire non pas un texte, mais un *effet* sur le lecteur, reposant en particulier sur la constante collision de registres hétérogènes (registre culturel contre registre trivial, registre sacré contre registre sexuel, etc.) ainsi que sur la technique du collage et du palimpseste propre à l'auteure. En revanche, Louis-Charles Sirjacq, qui a traduit le discours de réception du Nobel de Jelinek et la pièce de l'auteure intitulée *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder die Stützen der Gesellschaft*, a effacé dans une large mesure les caractéristiques des textes de Jelinek pour les adapter aux conventions de la langue cible et en rendre ainsi la lecture fluide et confortable, ce qui va précisément à l'encontre du projet esthétique (et politique) de Jelinek : par volonté d'adapter, pour l'Arche et dans l'esprit des « belles infidèles », sa traduction aux goûts et aux habitudes du public français, qu'il s'agit alors bien plus de séduire que de déranger et de surprendre, et de substituer un effet naturel à l'artificialité voulue du style de Jelinek, Sirjacq efface totalement la dimension à la fois critique et provocatrice du théâtre de Jelinek, contredisant ainsi les fondements de son esthétique théâtrale et son refus du théâtre aristotélicien, mais aussi son *principe d'écriture* même : « traduire

---

<sup>38</sup> Elfriede Jelinek, *Enfants des morts*, trad. par Olivier Le Lay, Paris, Seuil, 2007, p. 451.

<sup>39</sup> Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984, page ??

<sup>40</sup> Voir Paul Ricœur, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004, p. 9.

Jelinek ne signifie [...] plus en premier lieu traduire une pièce de théâtre, mais transposer une composition langagière subversive, disposant de sa grammaire propre<sup>41</sup>. »

Chez Nestroy comme chez Kraus, la difficulté de traduction principale tient à la complexité de la langue utilisée, à un jeu virtuose sur des variations linguistiques bien réelles et donc liées à un monde de référence localisable et identifiable. Dans la plupart des textes d'Elfriede Jelinek, la césure opérée par rapport à la réalité sociolinguistique et l'absence de véritable localisation (malgré la référence entêtante à l'Autriche et à ses travers) créent un *espace de liberté* qui permet au traducteur d'inventer jusqu'à un certain point un équivalent de cette langue dans la langue. La traduction agit ici comme un révélateur unique de pratiques scripturaires différentes.

Notre étude aura montré que Johann Nestroy et Karl Kraus, loin de détruire la langue allemande, en jouent plutôt à l'infini, notamment par l'intensité de leur travail sur les niveaux de langue et de style, sur les nuances autrichiennes, voire viennoises, de l'allemand, ainsi que sur les jeux de mots et autres jeux sur la langue, mais toujours au sein d'un système constitué par le langage existant, qu'ils interrogent de manière critique, ironique et subversive, alors que Jelinek entreprend un authentique travail de déformation-reformation de l'allemand visant à faire surgir une « langue à même la langue » (Crépon), qui intègre notamment le discours nazi ou, plus près de nous, celui des médias.

Commentant leur expérience de traducteurs des *Derniers jours de l'humanité*, Jean-Louis Besson et Heinz Schwarzinger ont fort justement fait remarquer, inspirés par Berman, que « [...] traduire le sens ne suffit pas pour traduire une œuvre. On commence à traduire une œuvre quand on l'amène plus loin, c'est-à-dire quand on arrive à faire passer, dans la langue dans laquelle on traduit, les potentialités de cette œuvre, et pas seulement son sens<sup>42</sup>. » Dans un tel contexte, le traducteur de théâtre ne peut en aucun cas se contenter de jouer le rôle de simple copiste ou de « reproducteur » du texte original, mais il doit au contraire jouer celui d'un authentique créateur qui s'expose par les risques qu'il prend et intègre cette notion de risque comme composante essentielle de son travail de créateur : « Cela implique un traducteur visible qui "maltraite" la langue française comme l'auteur le fait pour l'allemand<sup>43</sup>. » Laissons le dernier mot à Olivier le Lay, traducteur de Jelinek, à qui l'on demandait si une traduction était encore possible une fois que la langue était devenue la véritable protagoniste de l'œuvre : « Oui, à condition de voir dans le travail du traducteur une possibilité

---

<sup>41</sup> Kargl, *Santé ! Sporté ! Clarté ! Traduire Elfriede Jelinek*, p. 45.

<sup>42</sup> Besson et Schwarzinger, « En traduisant *Les Derniers Jours de l'humanité* », p. 140.

<sup>43</sup> Kargl, *Santé ! Sporté ! Clarté ! Traduire Elfriede Jelinek*, p. 48.

d'explorer et d'enrichir la langue d'arrivée, le français. C'est à ce prix seulement qu'une traduction de Jelinek n'est pas une trahison. Il faut tendre à ça, modestement, bien sûr, sauvegarder la force de départ, ne pas hésiter à créer, à bousculer, à déjeter sa propre langue pour s'ouvrir à une certaine forme d'étrangeté<sup>44</sup>. »

Marc LACHENY

Université de Lorraine – site de Metz

## Bibliographie

### 1) Traductions publiées :

NESTROY, Johann, *L'Homme déchiré*, trad. par Jean-Louis Besson et Heinz Schwarzingler, et *Une pinte de bon sang aux dépens d'autrui*, trad. par Félix Kreissler, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, coll. « France-Autriche », vol. 5, 1985.

–, *Le Talisman*, adapté par Stéphane Verrue d'après une trad. de Catherine Creux, Lille, Editions la Fontaine, 2002.

–, *Le Talisman*, adapté par Virginie Bauzou, précédé d'une introduction de Marc Lacheny (« Nestroy, un maître du théâtre germanophone méconnu en France »), Paris, éditions de l'Amandier, 2012.

KRAUS, Karl, *Les derniers jours de l'humanité* (version scénique établie par l'auteur), trad. par Jean-Louis Besson et Henri Christophe (= Heinz Schwarzingler), Rouen, Publications de l'Université de Rouen, coll. « France-Autriche », vol. 6, 1986 ; rééd. Marseille, Agone, 2000.

–, *Les derniers jours de l'humanité* (version complète), trad. par Jean-Louis Besson et Henri Christophe (= Heinz Schwarzingler), Marseille, Agone, 2005.

–, *Troisième nuit de Walpurgis*, trad. par Pierre Deshusses, Marseille, Agone, 2005.

JELINEK, Elfriede, *Ce qui arriva quand Nora quitta son mari*, trad. par Louis-Charles Sirjacq, Paris, L'Arche, 1993.

–, *Clara S.*, trad. par Dominique Petit, Institut Goethe, 1997.

–, *Maladie, ou femmes modernes*, trad. par Dieter Hornig et Patrick Démerin, Paris, L'Arche, 2001.

–, *Enfants des morts*, trad. par Olivier Le Lay, Paris, Seuil, 2007.

---

<sup>44</sup> Eryck de Rubercy, « Traduire Elfriede Jelinek. Entretien avec Olivier Le Lay », page ??

## 2) Études critiques :

BANCAUD, Florence, « Traduire Elfriede Jelinek », *Cahiers d'Études Germaniques* n° 59 (2010) = *Canon et traduction dans l'espace franco-allemand*, études réunies par Frédéric Weinmann, Ralf Zschachlitz et Fabrice Malkani, p. 173-184.

BERMAN, Antoine, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984.

–, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.

BESSON, Jean-Louis et SCHWARZINGER, Heinz, « En traduisant *Les Derniers Jours de l'humanité* », *Agone* n° 35/36 (2006) = *Les guerres de Karl Kraus*, p. 135-140.

BRANDT, Bettina, « Politiques et tropes de la traduction. Elfriede Jelinek dans une autre vie », *Europe* n° 933-934 (janvier-février 2007), p. 438-448.

CRÉPON, Marc, *Langues sans demeure*, Paris, Galilée, 2005.

DE RUBERCY, Eric, « Traduire Elfriede Jelinek. Entretien avec Olivier Le Lay », *Revue des deux Mondes*, février 2007, p. 9-20.

HENRY, Jacqueline, *La traduction des jeux de mots*, Paris, PSN, 2003.

HOFFMANN, Yasmin, « Die französischen Jelinek-Übersetzungen: Ein Beitrag zur Abschaffung der Cartesianischen Logik », in : Daniela Bartens et Paul Pechmann (éds), *Elfriede Jelinek. Die internationale Rezeption*, Graz, Droschl, 1997, p. 120-135.

KARGL, Elisabeth, « Traduire le théâtre d'Elfriede Jelinek. Quelques enjeux de traduction et leurs réalisations », *Austriaca* n° 59 (2004) = *Elfriede Jelinek*, études réunies par Jacques Lajarrige, p. 39-61.

–, *Santé ! Sporté ! Clarté ! Traduire Elfriede Jelinek*, Paris, l'Unebévüe, 2008.

LACHENY, Marc, « Von einer Lachkultur zur anderen (und retour) : Zwei Übersetzungen von Nestroys *Talisman* ins Französische », *Nestroyana. Blätter der Internationalen Nestroy-Gesellschaft* n° 27 (2007), Heft 1-2, p. 40-51.

–, *Pour une autre vision de l'histoire littéraire et théâtrale : Karl Kraus lecteur de Johann Nestroy*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

–, « Comment traduire Nestroy ? Les transpositions françaises de ses pièces, de *L'Homme déchiré* (Jean-Louis Besson et Heinz Schwarzinger, 1985) au *Talisman* (Virginie Bauzou, 2012) », *Austriaca* n° 75 (2012) = *Les relations de Johann Nestroy avec la France*, études réunies par Irène Cagneau et Marc Lacheny, p. 131-153.

– et KARGL, Elisabeth, « "Wahrheitssucher in sprachlichen Angelegenheiten" : Elfriede Jelinek et Karl Kraus », *Germanica* n° 46 (2010) = *Des femmes en dialogue avec le siècle*, textes réunis par Andrée Lerousseau, p. 125-145.

LE LAY, Olivier, « Dust », *Europe* n° 933-934 (2007), p. 451-453.

YATES, W. Edgar, « Kann man Nestroy ins Englische übersetzen? », *Nestroyana* n° 6 (1984-1985), Heft 1-2, p. 24-29.