



HAL
open science

De "Der Verschwender" au "Prodigue". Traduire Raimund, entre erreurs et licences du traducteur ?

Marc Lacheney

► To cite this version:

Marc Lacheney. De "Der Verschwender" au "Prodigue". Traduire Raimund, entre erreurs et licences du traducteur ?. Stephanie Schwerter; Catherine Gravet; Thomas Barège. L'erreur culturelle en traduction. Lectures littéraires, Presses Universitaires du Septentrion, pp.125-138, 2019, Traductologie, 978-2-7574-2952-5. hal-02956415

HAL Id: hal-02956415

<https://hal.science/hal-02956415>

Submitted on 2 Oct 2020

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.

**De *Der Verschwender* au *Prodigue*
Traduire Raimund, entre erreurs et licences du traducteur ?**

Marc Lacheny
Université de Lorraine

Introduction

À l'heure actuelle, rares sont les pièces du dramaturge populaire autrichien Ferdinand Raimund (1790-1834) à être traduites. Dans la monographie de référence qu'il a consacrée à cet auteur, Jürgen Hein n'évoquait en 1970 que des traductions en danois, en anglais, en polonais, en tchèque et en hongrois (cf. 1970 : 83). S'ajoutent à ce bilan nécessairement provisoire des traductions en néerlandais ayant donné lieu à des représentations au XIX^e siècle, ainsi que les traductions japonaises de l'ensemble des pièces de Raimund par Yutaka Arai.

Pour ce qui est de la France, les pièces de Raimund ont tout aussi rarement été traduites, et encore moins représentées. En 1992, Sylvie Muller traduisit en collaboration avec Dominique Venard *Der Verschwender* (1834) de Raimund sous le titre *Le Prodigue*, traduction qui accéda à la scène cinq ans plus tard, en 1997, dans une version sensiblement resserrée, dans le cadre des semaines du théâtre autrichien orchestrées par le traducteur et metteur en scène Heinz Schwarzinger.

Après une étude du travail langagier spécifique que requiert la traduction d'un théâtre fortement empreint de particularismes autrichiens et truffé d'oscillations entre langue soutenue, langue courante et dialecte viennois, cet article se penchera sur les tentatives de récréation dans la traduction de la langue des personnages comiques, ainsi que sur l'adaptation scénique que Schwarzinger a faite de la traduction de Muller/Venard. Il s'agira ici d'interroger la notion d'erreur, en particulier d'erreur culturelle et/ou linguistique, dans ses liens avec la récréation d'effets linguistiques, comiques, voire scéniques analogues, donc avec les licences du traducteur, en se demandant si, au fond, la notion forte d'« erreur culturelle » ou d'« erreur de traduction » n'est pas plutôt à considérer comme l'expression de *choix* du traducteur, nécessairement subjectifs (et contestables) mais qui possèdent leur cohérence interne et témoignent ainsi de la liberté créatrice du traducteur, de son art de l'interprétation ainsi que de la productivité de « l'erreur » en traduction. N'étant ni juge ni censeur, nous ne récuserons pas ici l'erreur en traduction, mais insisterons sur sa valeur également heuristique, à la manière de ce que propose Nicolas Froeliger dans *Les noces de l'analogique et du numérique* :

Il existe en effet des erreurs intelligentes, c'est-à-dire révélatrices d'un état d'esprit, d'une démarche de pensée qui permet de mieux comprendre ce qu'aurait dû ou pu être une

traduction réussie. Loin de les condamner ou de les fustiger, il convient d'en user : elles sont un moyen d'accès à une réflexion argumentée. (2013 : 25-26)

Notre propos ne consistera donc pas à rejeter *a priori* l'erreur, en particulier culturelle, en traduction mais à montrer dans quelle mesure elle peut nourrir la réflexion traductologique.

1. Traduire la langue de Raimund

Dans le cadre d'une contribution consacrée aux traductions italiennes de la pièce *Zu ebener Erde und erster Stock* [*Rez-de-chaussée et premier étage*, 1835] de Johann Nestroy (1801-1862), l'autre grand nom du théâtre populaire autrichien au XIX^e siècle, Gabriella Rovagnati, plaçant – comme beaucoup (trop ?) de traductologues – son argumentation sur le terrain de l'éthique, a évoqué la « responsabilité linguistique » particulière « qu'un traducteur doit assumer à l'égard de toute œuvre » (Rovagnati, 2003 : 150). Cette « responsabilité » s'applique tout autant au traducteur de Nestroy qu'au traducteur de Raimund, les deux auteurs ayant largement recours, dans leurs pièces respectives, à de subtils contrastes entre les registres de langue et de style (expressions à coloration dialectale, métaphores, jeux de mots complexes, etc.), comme nous aurons l'occasion de le montrer par la suite.

1.1 Traduire les passages en allemand soutenu

C'est à Gunther Wiltschko (1973) et Sigurd Paul Scheichl (1991) que l'on doit les analyses les plus convaincantes de l'utilisation que Raimund fait de la langue allemande. Scheichl part de l'idée que Raimund n'introduit aucunement les contrastes entre niveaux de langue (entre la langue soutenue et la langue courante viennoise, bien plus importante chez Raimund que le dialecte proprement dit) de manière naïve ou irréfléchie, mais au contraire comme un moyen artistique parfaitement conscient (cf. Scheichl, 1991 : 57). S'ajoute à cet élément central le fait que les œuvres de Raimund, au même titre que celles de Nestroy, divergent aussi bien de la norme d'un allemand standard homogène (ou prétendu tel) que du pur dialecte. Raimund utilise l'allemand parlé en Autriche à l'époque qui permettait bien plus de variations linguistiques sur les scènes des faubourgs de Vienne que sur la scène « noble » du *Burgtheater* ou que dans la tradition classique.

L'erreur de traduction – si erreur il y a – sera donc à entendre ici non pas comme une éventuelle infraction à la restitution fidèle d'une langue parfaitement normée, mais bien comme la non-restitution de cette déviance par rapport à la norme linguistique de l'allemand standard (haut-allemand). Le premier problème auquel se heurte le traducteur de Raimund semble en tout cas bien tenir à une recreation aussi satisfaisante que possible du jeu sur les

registres de langue, qu'il faut également considérer dans le contexte de l'aspiration de Raimund à un ennoblissement de la comédie populaire viennoise traditionnelle (cf. Lacheny, 2015).

Un premier problème de traduction très concret est constitué par la transposition des noms de personnages qui sont chez Raimund, comme chez Nestroy, souvent « parlants » et produisent un effet comique immédiat. Se pose ici la question de savoir si ces noms doivent être, par conséquent, traduits avec minutie ou bien conservés tels quels. Dans la traduction du *Verschwender* par Muller/Venard, tous les noms sont, dans le premier acte, réutilisés sous leur forme originelle, à l'exception d'un personnage à l'intérêt tout particulier dans le cadre d'une réflexion sur l'erreur culturelle en traduction : Dumont, qui renoue avec le type traditionnel comique dans le théâtre populaire viennois du chevalier français, devient, dans la traduction, un « Sir Dumond » anglais tout aussi risible.

Les traducteurs optent ainsi, dès l'onomastique, pour un *déplacement culturel* de la satire concentrée sur un personnage français maltraitant la langue allemande (stéréotype linguistique dont le prototype se trouve dans *Minna von Barnhelm* de Lessing) vers un personnage anglais. Comme nous le verrons plus tard, ce déplacement culturel ne rend pas forcément la pièce moins amusante, mais elle modifie assurément la perception que le public francophone d'aujourd'hui aura de la satire culturelle inscrite dans le texte de Raimund. La seule autre différence sur le plan de l'onomastique concerne le maître menuisier Valentin, qualifié à partir du troisième acte de Valentin Holzwurm, un nom à la fois parlant et comique qui devient, en traduction, « Valentin Verabois », ce qui correspond littéralement au nom initial dans le texte allemand. La non-traduction des autres noms ne constitue toutefois pas un déficit au regard de l'original dans la mesure où il ne s'agit pas de noms parlants à effet comique.

Mais, plus fondamentalement, se pose la question de la traduction du contraste entre les niveaux de langue, aussi bien au sein du discours d'un personnage qu'au sein des divers dialogues entre les personnages, qui reposent bien souvent sur des phénomènes de tensions linguistiques, par exemple la tension entre dialecte et langue standard (Wolf et Sockel, scène I, 5), la tension entre allemand erroné et dialecte (Dumont et la vieille femme, scène II, 5) ou bien encore la tension entre langue soutenue et langue courante viennoise (Flottwell et Valentin, scène III, 4).

La première question est donc de savoir qui, dans *Der Verschwender*, parle un allemand soutenu. D'après Wiltschko, il s'agit de la langue des personnages sérieux, voire d'un univers idéal : conformément à la tradition du théâtre populaire viennois, c'est la langue

utilisée par les personnages allégoriques et les esprits, les couples d'amants sérieux, les érudits et les personnages qui occupent une position élevée dans l'échelle sociale, comme Flottwell ici (cf. 1973 : 10). Ces personnages s'opposent par la noblesse de leur discours à la langue des rôles comiques qui ont, eux, largement recours à la langue courante viennoise, voire au dialecte (sachant qu'une distinction stricte entre langue courante et dialecte est parfois difficile à établir). Par « langue courante viennoise », nous entendons ici un allemand standard tel qu'il était parlé à Vienne à cette époque, un allemand « autrichien » donc, différent de l'allemand standard tel qu'il était parlé en Allemagne (du Nord surtout). Chez Raimund, « la langue courante et le comique » (Scheichl, 1991 : 61) constituent en tout cas, à l'évidence, un couple inséparable.

Parmi les personnages qui emploient un allemand soutenu dans la pièce, il y a tout d'abord Flottwell, chez qui l'on trouve toutefois aussi des traces de la langue courante propre à l'Allemagne du Sud et à l'Autriche, même si celles-ci ne sont pas dominantes dans l'emploi qu'en fait le personnage. En l'occurrence, la question du niveau de langue ne semble pas constituer un défi insurmontable pour la traductrice, qui opte pour une restitution dans un français « soutenu » et tient compte des métaphores et comparaisons utilisées par Flottwell. Dans la scène où il apparaît pour la première fois (I, 9), le riche bourgeois déclare notamment :

Nicht wahr, Freund Helm, man muß das Leben von der schönen Seite fassen? **Der Himmel ist** sein herrlichstes Symbol. **Die glühnde Sonne** gleicht dem heißen Brand der Liebe, der **mildgesinnte Mond der innigen Freundschaft, die reiche Saat der Sterne** ist ein Bild der Millionen Freuden, die im Leben keimen. **Die ersten Wolken** sind zwar **kummervolle Tage**, doch Frohsinn ist **ein flüchtiger Wind**, der sie verjagt. (Raimund, 2003 : 22)

L'ensemble des images introduites ici réapparaissent dans la traduction sous une forme tantôt littérale (*Die glühnde Sonne* / « Le soleil ardent »), tantôt accentuant la poésie de l'original (*dem heißen Brand der Liebe*, littéralement « le brasier de l'amour », devient « la brûlure de l'amour ») :

N'est-ce pas, cher Helm, qu'il faut voir la vie du bon côté ? **Le ciel** en est un symbole magnifique. **Le soleil ardent** est semblable à **la brûlure de l'amour, la lune bienveillante à l'amitié sincère**, et **le foisonnement des étoiles** est à l'image des millions de plaisirs que procure la vie. **Les sévères nuages** sont certes **comme des jours chagrins**, mais la joie est **une brise** qui les éloigne. (Raimund, 1992 : 19)

Même si l'on pourrait discuter de tel ou tel choix de traduction (par exemple *ernst*, « sérieux », traduit par « sévère »), on constate que la traductrice s'applique d'abord à rendre

aussi précisément que possible un niveau de langue, en l'occurrence la langue soutenue de Flottwell, ce qui renforce encore la poésie de l'original raimundien.

La langue des « esprits » [*Geister*], des fées et autres magiciens, personnages traditionnels dans le théâtre populaire viennois, présente une évidente parenté avec celle de Flottwell. La fée Cheristane se sert ici de traits d'oralité, notamment d'apocopes typiques de l'allemand parlé dans le sud de l'Allemagne et en Autriche, même si sa langue tend fondamentalement (comme celle de Flottwell) vers un allemand soutenu aux tonalités pathétiques ou poétiques, comme dans la scène I, 13 où les deux protagonistes se retrouvent précisément dans la langue même : « Zieh mich nicht auf diese Höhe, sie zeigt ein Paradies mir, das ich nie betreten darf. Ich habe dich getäuscht! Ich bin nicht das Geschöpf, das du in diesem Augenblick noch in mir suchst » (Raimund, 2003 : 28). Si l'on fait abstraction de syncopes et d'apocopes éparses, Cheristane – contrairement à Valentin ou Rosa – n'a pas recours à des expressions ou à des termes dialectaux. Dans ce cas, la traductrice opte à nouveau pour un français « soigné » qui correspond à la situation de parole et au niveau de langue du personnage : « Ne m'entraîne pas sur ces hauteurs, elles me dévoilent un paradis qui m'est à jamais interdit. Je t'ai trompé ! Je ne suis pas la créature qu'à cet instant encore tu cherches en moi » (Raimund, 1992 : 26). Là encore, l'effet poétique du texte original s'en trouve accentué.

1.2 Traduire la langue des personnages comiques

Deux personnages comiques semblent bien plus intéressants que les personnages seulement « sérieux », qui ont recours à un niveau de langue soutenu : l'un français (Dumont), situé au sommet de l'échelle sociale, parle un allemand très mal assuré ; l'autre autrichien (Valentin), appartenant au « bas peuple », parle un allemand populaire mâtiné de dialecte viennois.

Le personnage du chevalier français Dumont joue un rôle central parmi les amis de Flottwell : c'est le seul d'entre eux à apparaître plusieurs fois dans le premier acte (scènes 8-9) comme dans le deuxième (scènes 4-7). Ce personnage est intéressant non seulement parce qu'il est l'un des rares rôles estampillés « français » (devenant anglais, y compris sur le plan de l'accent et de la langue, dans la traduction française !) dans l'œuvre de Raimund, mais encore parce qu'il place le traducteur face à des problèmes très spécifiques, indissociablement linguistiques et culturels. Dès la première apparition du personnage à la scène I, 8, son caractère méditatif ainsi que ses connaissances rudimentaires en allemand, sources de comique, sont clairement exposés : « Ah bon jour, mes amis ! (*Er spricht gebrochen deutsch.*) Wie aben Sie geschlafen? [...] Ja, Messieurs, der Natur sein groß. Ick aben wieder geschwelgt

in ihren Reizen. Der ganzen Nacht bin ick am Fenster gelegen, um der Gegend zu betrachten. O charmant! » (Raimund, 2003 : 19).

Pour saisir pleinement ce type de comique, il est évident que le public de l'époque devait connaître non seulement le français mais aussi le stéréotype linguistique attaché au personnage du chevalier français dans la tradition du théâtre populaire viennois. La question est donc ici de savoir ce que le traducteur peut faire du discours lui-même fautif d'un personnage dans lequel les emprunts au français, les fautes de langue ainsi que les incertitudes en allemand – tant au niveau de la grammaire (genres, déclinaisons, conjugaisons) qu'au niveau de la prononciation (pour le moins hésitante) – sont légion. Sylvie Muller fait en l'occurrence un choix audacieux : « *Hello my friends !* (Il parle mal le français) : Comment vous avez dormi ? [...] Oui, *my friends*, le nature est très grand. Je me souis laissé griser par ses charmes. Toute la nouit, je souis resté à la fenêtre, pour admirer le paysage. *O lovely !* » (Raimund, 1992 : 16)

L'analyse de la traduction de la langue du « Chevalier Dumont » rebaptisé « Sir Dumond » révèle plusieurs procédés intéressants. Les passages initiaux en français (« Ah bon jour, mes amis ! » ou « Messieurs » et « O charmant ! » ainsi que « perdu » dans son monologue de la scène II, 4 ; « Ah ma belle Rosa », « Ich sein zu enchanté » et « Ich müssen Sie embrasser » adressés à Rosa dans la scène II, 6) sont presque systématiquement transposés en anglais : « *Hello my friends* », « *my friends* », « *O lovely* », « *lost* », « Ah, *my beautiful Rosa !* », « Je suis trop *excited* » et « Je dois vous faire un *kiss* ». Faut-il parler ici d'erreur culturelle, dans la mesure où la satire d'un personnage français est, par ce biais, déplacée sur un personnage anglais ? Ce faisant, la traductrice, ignorant l'utilisation comique du personnage du chevalier français, semble effectivement commettre une erreur culturelle, voire un contresens au regard de l'histoire du théâtre populaire viennois.

Dans l'original, le personnage parle « mal l'allemand » [*gebrochen deutsch*], comme un Français qui parlerait allemand ; dans la traduction, en toute logique, il parle « mal le français », comme un Anglais qui parlerait français, de sorte que l'étranger dans la langue (pour citer Berman), à effet comique ici, se trouve totalement préservé. L'erreur culturelle tout juste évoquée ci-dessus serait donc, en quelque sorte, contrebalancée par une erreur linguistique assumée (les erreurs en allemand dans l'original étant remplacées par les erreurs en français dans la traduction) qui, par voie de conséquence, n'en serait plus une mais prendrait alors valeur de recreation des procédés linguistiques de l'original.

Les expressions et les termes fautifs en allemand sont, par conséquent, traduits d'une manière tout aussi « erronée » en français : « aben » (au lieu de *haben*) devient ainsi « avez »

(au lieu de la forme verbale correcte « avez »). Il faut par ailleurs saluer la traduction du genre, utilisé à tort en allemand, « der Natur » (au lieu de *die Natur*), qui devient « le nature », typiquement anglais (au lieu du genre correct en français, « la nature »). Ce que la traductrice n'a pas pu transposer de manière fautive (« Der ganzen Nacht » et « ick ») est compensé ailleurs, par un autre terme ou une autre expression, doublés d'une faute d'accent (ce qui est aussi partiellement le cas en allemand), comme « souis » et « nouit » au lieu des formes correctes « suis » et « nuit ». Dans la scène suivante, la traductrice a recours à la même stratégie : la phrase de Dumont « Mackt mir der Fenster auf, daß ick der Landschaft kann betrachten » devient, dans la traduction française, « Ouvrez-moi le fenêtre, que je pouis voir le nature » (Raimund, 1992 : 18). Les formes masculines erronées « der Fenster » et « der Landschaft » (à la place de *das Fenster* et de *die Landschaft*) deviennent des masculins tout aussi faux en français. Il y a donc ici une réelle cohérence dans la démarche de la traductrice, qui s'applique à s'approprier un geste d'écriture, un effet (comique dans le cas présent), dont la logique repose précisément sur la déviance par rapport à la norme d'un « bien-parler ». En l'occurrence, les licences prises par l'auteur dans la langue source à l'égard d'une langue allemande parfaitement normée incitent pour ainsi dire d'elles-mêmes le traducteur à élargir les possibilités grammatico-sémantiques de la langue cible – point précis sur lequel s'ouvre un grand espace de liberté et de créativité pour le traducteur.

Un autre passage témoigne éloquemment de l'utilisation subtile que Raimund fait de la langue de ses personnages et des défis qu'il pose à ses traducteurs : la scène II, 5, qui repose sur le contraste comique entre le romantisme sirupeux dont fait preuve Dumont lorsqu'il parle de la nature d'une part et le réalisme d'une « vieille femme édentée » d'autre part. Le contraste linguistique entre l'allemand fautif de Dumont et la langue fortement teintée de dialecte de la vieille femme est ici particulièrement savoureux : aux mots de Dumont « Das machen deiner Schönheit eben aus. Du sein vortrefflich alt. Au contraire, du sollen noch mehr Falten haben. » (Raimund, 2003 : 40) s'oppose aussitôt la langue de la vieille : « Hören S' auf! Was sehen S' denn jetzt an mir? Hätten S' mich vor vierzig Jahren angeschaut. Jetzt bin ich schon ein altes Weib » (*ibid.*) ; « Er hat im Ernst ein Aug auf mich; aber 's andre druckt er zu » (*ibid.*).

Dans sa traduction, Muller opte également pour une opposition linguistique entre le français indigent de « Dumond » (« Justement, ça faire ta beauté. Toi être superbement vieille. *On the contrary*, toi devrais avoir encore plus de rides » : Raimund, 1992 : 39) et la langue aux accents campagnards de la vieille : « C'est pas bientôt fini ! C'est quoi que vous regardez ? Fallait me voir y a quarante ans ! Maintenant je suis vieille » (*ibid.*) ; « Sérieux,

j’lui ai tapé dans l’œil ; n’empêche que l’autre, il le ferme » (*ibid.*). La traductrice rend ici justice au comique de l’original non seulement parce qu’elle tient compte du niveau de langue initial, mais encore parce qu’elle ajoute au comique des échanges verbaux un jeu de mots en utilisant l’expression idiomatique très visuelle « taper dans l’œil de quelqu’un ». La traduction de la dernière phrase de la vieille (« Wenn man einmal recht schön war und man wird noch so alt, es bleibt doch allweil noch a bissel was übrig ») se révèle, en revanche, un échec dans la mesure où les traces relevant de la langue courante voire du dialecte (« allweil », « a bissel », « was » : « tout le temps », « un peu », « quelque chose ») sont totalement aplanies : « Quand on a été vraiment belle, même très vieille, il en reste toujours quelque chose » (*id.* 40). Peut-être aurait-on pu accentuer ici l’oralité pour rendre ce problème de niveau de langue : « Quand on a été vraiment belle, une fois devenue très vieille, il en reste toujours un p’tit que’que chose » ?

Pour résumer, Sylvie Muller fait ici preuve de stratégies de traduction cohérentes ainsi que d’une réelle inventivité. En termes d’erreur culturelle, on peut simplement s’interroger, comme nous l’avons fait ci-dessus, sur la pertinence de transformer la satire d’un personnage français en satire d’un protagoniste anglais...

Avec le personnage de Valentin, qu’il interpréta lui-même sur scène, Raimund élargit par ailleurs les caractéristiques du personnage comique traditionnel en faisant d’un rôle à la fonction surtout comique (et/ou critique) un personnage d’une plus grande complexité et plus différencié, ce qui se reflète également au niveau linguistique : contrairement à Hanswurst/Arlequin et à ses avatars comiques sur les scènes populaires viennoises, incapables d’évolution, Valentin suit une évolution linguistique au moins partielle dans la pièce, correspondant à son élévation sociale (certes modeste), même si son niveau de langue le plus fréquent reste le dialecte viennois.

Dans les deux premiers actes de la pièce, Valentin possède encore largement les caractéristiques traditionnelles et le niveau de langue de Hanswurst ou d’Arlequin : dans son célèbre chant d’entrée, il se présente comme un personnage comique encore naïf issu de cette tradition. Ses vers relevant de la langue courante « Heissa lustig ohne Sorgen / Leb ich in den Tag hinein, / Niemand braucht mir was zu borgen, / Schön ists, ein Bedienter z’ sein. [...] / Alle Säck hab ich voll Maxen, / Was den Mädchen so gefällt » (Raimund, 2003 : 14) sont transposés dans un niveau de langue qui tente de recréer avec précision l’oralité et la musicalité des vers de Raimund : « Guilleret et sans soucis, / C’est au jour le jour que j’vis ! / Moi, personne ne me doit rien, / Êtr’ domestiqu’ c’est vraiment bien ! [...] L’argent, mes poches en sont pleines / Pour plaire aux filles c’est une aubaine ! » (Raimund, 1992 : 10). Les

éléments linguistiques relevant de l'allemand parlé dans le sud des pays de langue allemande (en particulier en Autriche), surtout les syncopes et apocopes, sont ici remplacés par des élisions similaires et traduits dans un français oral. Pour restituer les « licences » linguistiques de Rosa et de Valentin à l'égard de l'allemand soutenu (apocopes, syncopes, suppression fréquente du pluriel, marquage de cas imprécis), la traductrice a recours à un français courant qui peut également contrevenir aux règles grammaticales du français correct, c'est-à-dire d'une langue parfaitement normée : la phrase de Rosa « Ich weiß schon, wem ich heirat. » (Raimund, 2003 : 17), littéralement « Je sais bien/déjà à qui j'épouserai », est, du point de vue de l'allemand standard tel que Gottsched et Adelung en ont fixé les règles dans l'aire germanique, tout aussi douteuse que la traduction par « Je sais déjà qui je marierai » (I, 6 ; Raimund, 1992 : 13).

Du point de vue de la traduction, les passages les plus intéressants de la pièce sont donc ceux qui mettent en scène des personnages comiques, dont la langue diverge de la norme du « haut allemand » ou entre directement en conflit ou en tension avec elle. La traductrice rend la plupart du temps justice au jeu de contrastes linguistiques savamment mis en œuvre par Raimund. Si la coloration proprement dialectale (viennoise) des dialogues paraît difficilement transposable, ce qui l'est en revanche, c'est ce jeu de contraste linguistique (cf. déjà Mounin, 1955) entre les personnages sur lesquels repose toute la saveur de la langue de Raimund : contraste entre niveaux de langue, contraste également – comme dans le cas de Dumont/Sir Dumond – entre les différentes langues d'où jaillit précisément l'effet comique. Pour ne pas s'exposer à l'erreur, il s'agit alors, par-delà la quête toujours illusoire d'une traduction « biunivoque » (Forget, 1994 : 6), de s'approprier un principe voire un geste d'écriture profondément marqué par le jeu sur et avec le langage.

2. Traduction théâtrale et erreur ? Du texte écrit au texte parlé et chanté

Cinq ans après la traduction de Sylvie Muller, Heinz Schwarzingger décida d'inscrire Raimund au programme de la onzième semaine du théâtre autrichien de Paris (du 13 au 19 octobre 1997) qui, sous le titre « Comédies autrichiennes », commença précisément par Raimund (cf. Schwarzingger, 2001 : 279).

D'une part, une large marge de manœuvre fut laissée aux comédiens, à leur capacité d'adaptation et à leur créativité ; d'autre part, la traduction fut considérablement resserrée pour les besoins de la lecture publique proposée. Parmi les passages chantés conservés, on trouve le célèbre *Hobellied* de Valentin (III, 6), qui contient le message de l'égalité de tous les hommes face au « destin » et à la mort :

<i>Hobellied</i> de Valentin (III, 6)	Traduction de Sylvie Muller	Traduction de Heinz Schwarzinger
<p>Da streiten sich die Leut herum Oft um den Wert des Glücks, Der eine heißt den andern dumm, Am End weiß keiner nix. Da ist der allerärmste Mann Dem andern viel zu reich. Das Schicksal setzt den Hobel an Und hobelt s' beide gleich.</p> <p>Die Jugend will halt stets mit Gwalt In allen glücklich sein, Doch wird man nur ein bisschen alt, Da find man sich schon drein. Oft zankt mein Weib mit mir, o Graus! Das bringt mich nicht in Wut. Da klopf ich meinen Hobel aus Und denk, du brummst mir gut.</p> <p>Zeigt sich der Tod einst mit Verlaub Und zupft mich: Brüderl, kumm! Da stell ich mich im Anfang taub Und schau mich gar nicht um. Doch sagt er: Lieber Valentin!</p> <p>Mach keine Umständ! Geh! Da leg ich meinen Hobel hin Und sag der Welt Adje.</p>	<p>Les gens discutent souvent trop Du bonheur qu'on pourrait avoir Que l'un traite l'autre d'idiot Et on sait vraiment plus qui croire. Pour l'autr' mêm' le plus miséreux Est toujours le plus riche des deux.</p> <p>Le destin avec son rabot Saura bien égaliser l' lot.</p> <p>Les jeunes veulent, c'est évident, Du bonheur immédiatement. Mais c'est sûr que l'âge venant, On finit par s'accommoder. Ma femm' me dispute souvent Mais ça ne peut plus me fâcher. Je chass' les copeaux du rabot Ronchonner c'est pas mon boulot.</p> <p>La mort peut bien venir toquer, À ma porte pour m'emmener, Je saurai bien, pour l'ignorer, Fair' le sourd, ne pas m' retourner. Mais qu'elle me dis' : mon cher Valentin, Il est temps de nous en aller, Je pos' mon rabot sur l' côté. Adieu le monde, je prends sa main.</p>	<p>Les gens discutent souvent trop Du bonheur qu'on peut avoir Que l'un traite l'autre d'idiot On ne sait plus qui croire. L'un est on n' peut plus miséreux, Un autre riche pour deux : Le destin avec son rabot Rabotera bien le lot.</p> <p>Les jeunes réclament partout toujours Le bonheur, tout, tout de suite... Mais quand on va sur ses vieux jours On s'accommode bien vite... Ma femme elle me dispute souvent Mais ça n' peut plus m' fâcher : J'ôte les copeaux de mon rabot, À elle le dernier mot !</p> <p>La mort a beau venir toquer, « Frérot, j' suis là pour toi... » Je fais semblant de l'ignorer Et ne m' retourne pas... Mais elle dit : « Valentin, l'ami, Traîne pas, tout est fini... » Alors je pose mon rabot, Salut, vieux monde, si beau !</p>

En l'occurrence, le metteur en scène Heinz Schwarzinger (également lui-même traducteur et comédien) intervient dans la traduction pour corriger des inexactitudes ou des erreurs manifestes. Dans la première strophe, Schwarzinger conserve la rime utilisée par Sylvie Muller et, à part quelques modifications minimales, c'est surtout le changement des vers 5-6 qui frappe ici : dans le cas présent, Schwarzinger corrige à bon droit une erreur de traduction qui repose à l'évidence sur une interprétation elle-même erronée du texte original. Dans les quatre premiers vers de la deuxième strophe, Schwarzinger modifie les rimes finales pour rétablir les rimes croisées de l'original.

Les principales divergences concernent la troisième strophe, dans laquelle chaque vers fait l'objet d'un remaniement important. L'élément le plus frappant est le fossé que l'on

constate dans la transposition du deuxième vers de la strophe, fortement teinté de dialecte viennois (« Und zupft mich: Brüderl, kumm! »), qui devient chez Muller « À ma porte pour m’emmener » et, chez Schwarzingger, « Frérot, j’ suis là pour toi... ». On peut ici qualifier la traduction proposée par Schwarzingger de plus réussie dans la mesure où la caractérisation de la mort comme « petit frère », « frérot » (« Brüderl ») est traduite, même si la mort est plutôt une femme en français, tandis que cet aspect disparaît presque totalement dans la traduction de Muller. Le choix par Schwarzingger du discours direct (« Valentin, l’ami, / Traîne pas, tout est fini... ») et de tournures plus familières que chez Muller (« Salut, vieux monde, si beau ! », qui rime avec « rabot ») correspond en outre mieux au niveau de style courant, voire familier, de Valentin que le solennel « Adieu le monde, je prends sa main » proposé par Muller.

Au total, la langue courante viennoise de Valentin est rendue efficacement par l’utilisation d’un français oral qui rend justice aux formes linguistiques typiquement autrichiennes, comme les diminutifs en -el ou -erl. Il est en même temps évident que les modifications auxquelles Schwarzingger soumet la traduction de Sylvie Muller vont dans le sens d’une adaptation théâtrale : le rôle 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. Dans cet éloignement ponctuel par rapport à la traduction de Muller se reflètent des exigences de la traduction théâtrale qui ne correspondent pas forcément à celles de la traduction « écrite », voire s’opposent à elles, à moins que l’on n’attende de la traduction d’une pièce de théâtre qu’elle intègre déjà en son sein cette théâtralité du texte (Maurice Abiteboul / Marc Lacheny, 2018). Ici, le problème se résout pour ainsi dire de lui-même dans la mesure où Schwarzingger occupe les deux fonctions de traducteur et de metteur en scène. Quel rôle revient au traducteur dans un tel contexte ? Lui échoit-il la tâche de produire une traduction qui anticipe ou prépare une mise en scène/en bouche spécifique, sans quoi le traducteur s’expose directement à l’erreur, non pas sur le plan du sens, mais sur le plan de l’effet du texte ? Ou bien revient-il au contraire à l’auteur dramatique ou au metteur en scène de trancher cette question ? Bernard Faivre d’Arcier, l’ancien directeur du Festival d’Avignon, est d’avis que toute traduction théâtrale constitue nécessairement déjà une adaptation :

L’impératif, ici, c’est la scène, la conjonction de l’espace et du mouvement. Du coup, la traduction ne peut plus se contenter de donner à comprendre. Elle doit aussi – et je dirais même avant tout – donner à voir et à entendre. [...] C’est dire que la traduction pour le théâtre est d’emblée et indissociablement une adaptation. (Monod, 1990 : 15)

Bernard Lortholary est de l'avis contraire :

[...] je pense que si adaptation il y a, c'est l'affaire des gens de théâtre. Pour ma part, je suis traducteur et lorsque je traduis également un texte de théâtre, je veux d'abord fournir aux gens de théâtre la traduction la plus exacte et la plus efficace oralement et scéniquement (*id.* 18).

Les critiques de la « traduction-adaptation » ou de la « traduction libre » fustigent le plus souvent l'écart qui sépare le texte cible du texte source. Or toute traduction repose précisément sur une interprétation singulière du texte, ainsi que sur des pré-décisions d'ordre théorique et des critères subjectifs qui relèvent déjà en grande partie de l'adaptation et dont l'erreur culturelle n'est pas nécessairement exclue. De l'autre côté se dressent les tenants de la « traduction-recréation », pour qui l'erreur culturelle peut sans doute constituer, parmi d'autres, une des modalités de reconstruction de l'original. C'est éventuellement sous cet angle que l'on pourrait lire certains choix de traduction de Sylvie Muller, notamment sa décision d'« angliciser » systématiquement le personnage très français de Dumont.

Conclusion

Entre l'exigence de précision (lexicale comme syntaxique) imposée au traducteur et la plus grande liberté permise, par définition, à l'adaptateur, la traduction française de *Der Verschwendener* révèle des divergences méthodologiques importantes qui, loin d'étouffer l'original, témoignent de l'espace de créativité laissé tant au traducteur qu'au metteur en scène qui, à son tour, s'empare de l'œuvre de Raimund.

L'erreur de traduction, concernant Raimund, consiste à l'évidence en la non-restitution de l'intense travail sur et avec le matériau linguistique, lequel engendre lui-même une musicalité, un souffle, un phrasé, une dynamique et un rythme qui font précisément la spécificité à la fois linguistique, théâtrale et culturelle (autrichienne) des pièces de Raimund. C'est seulement au prix de cette restitution, mieux de cette récréation des effets (surtout comiques) de l'original que le traducteur parviendra à faire passer en français l'oralité et « les potentialités de cette œuvre, et pas seulement son sens » (Jean-Louis Besson / Heinz Schwarzingger, 2006 : 140) ou sa littéralité. Les notions paralysantes d'erreur culturelle et de perte (consubstantielle à l'acte même de traduction) peuvent alors céder la place à la liberté de choix du traducteur, non plus soupçonné de trahison ou d'erreur(s) éventuelle(s) à l'égard du texte source, mais pleinement reconnu dans son rôle de créateur, voire de co-créateur.

Bibliographie

- Abiteboul, Maurice et Lacheny, Marc (dir.). *Le théâtre au risque de la traduction = Théâtres du Monde*, n° 28, 2018.
- Besson, Jean-Louis et Schwarzsinger, Heinz. « En traduisant *Les Derniers Jours de l'humanité* ». *Agone*, n° 35-36, 2006, pp. 135-140.
- Forget, Philippe. *Il faut bien traduire. Marches et démarches de la traduction. Traduire/Übersetzen I*. Paris, Masson, 1994.
- Froeliger, Nicolas. *Les noces de l'analogique et du numérique. De la traduction pragmatique*. Paris, Les Belles Lettres, 2013.
- Hein, Jürgen. *Ferdinand Raimund*. Stuttgart, Metzler, 1970.
- Lacheny, Marc. « Raimund in Frankreich ». *Nestroyana*, n° 31, 2011, pp. 58-70.
- . « Raimunds Schiller-Rezeption. Eine unerwartete Begegnung zwischen Wiener Volkstheater und Weimarer Klassik ». Dans Anne Feler, Raymond Heitz, Gérard Laudin (dir.), *Dynamik und Dialektik von Hoch- und Trivialliteratur im deutschsprachigen Raum im 18. und 19. Jahrhundert. I. Die Dramenproduktion / Dynamique et dialectique des littératures « noble » et « triviale » dans les pays germanophones aux XVIII^e et XIX^e siècles. I. La production dramatique*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2015, pp. 273-291.
- Monod, Sylvère. *Sixième assis de la traduction littéraire. Arles (1989)*. Paris, Actes Sud, 1990.
- Mounin, Georges. *Les belles infidèles*. Cahiers du Sud, 1955.
- Raimund, Ferdinand. *Der Verschwender*. Stuttgart, Reclam, 2003.
- . *Le Prodiges*, traduit par S. Muller ; D. Venard. Cote : ALL93D113. Maison Antoine Vitez, Centre International de la Traduction Théâtrale, 1992.
- Rovagnati, Gabriella. « Launen des Einfalls. Die italienischen Übersetzungen von Nestroys *Zu ebener Erde und erster Stock* ». *Nestroyana*, n° 23, 2003, pp. 149-157.
- Scheichl, Sigurd Paul. « Wer spricht bei Raimund hochdeutsch ? ». *Cahiers d'études germaniques*, n° 20, 1991, pp. 55-65.
- Schwarzsinger, Heinz. « Les “Semaines du théâtre autrichien” : un théâtre de résistance ». *Austriaca*, n° 53, 2001, pp. 257-281.
- Sixièmes Assises de la traduction, 1989. Traduire le théâtre*. Arles, Actes Sud, 1990.
- Wiltschko, Gunther. *Raimunds Dramaturgie*. Munich, Fink, 1973.