



HAL
open science

“ Entrer dans la langue. Hilde Spiel, traductrice entre deux mondes ”

Irène Cagneau

► To cite this version:

Irène Cagneau. “ Entrer dans la langue. Hilde Spiel, traductrice entre deux mondes ”. Frédérique Am-selle; Stephanie Schwerter; Nadine Rentel. Traduire l’expérience migratoire. Perspectives littéraires, Peter Lang, 2022, 9783631870754. hal-04056517

HAL Id: hal-04056517

<https://hal.science/hal-04056517v1>

Submitted on 9 Feb 2024

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.

Entrer dans la langue

Hilde Spiel, traductrice entre deux mondes

Irène Cagneau

Introduction

À la fois écrivaine, essayiste, traductrice, journaliste, Hilde Spiel (1911–1990) fait partie des intellectuels cosmopolites viennois qui ont fait l'expérience de l'exil et de l'« entre deux mondes ». Dans ses écrits, elle s'est ainsi trouvée régulièrement confrontée aux questions de la langue, de l'identité, mais aussi, pour reprendre les propos de Daniel Azuélos, au déchirement entre le « désir de se fondre dans l'environnement politique, social et culturel des pays d'accueil » (ici la Grande-Bretagne) et la « nostalgie des jours enfuis » (Azuélos 685), sinon du pays natal.

Issue d'une famille de la bourgeoisie juive viennoise, Spiel émigre en octobre 1936 à Londres pour rejoindre son futur mari Peter de Mendelssohn. Son intégration dans le milieu intellectuel britannique est rapide. En 1937, elle devient membre du P.E.N.-Club de Londres. En 1941, elle obtient la nationalité britannique et, à partir de 1944, elle commence à travailler en tant qu'essayiste pour le *New Statesman*. Après la Seconde Guerre mondiale, elle est envoyée par ce même journal comme correspondante à Vienne, puis elle suit son mari à Berlin pendant deux ans. En 1948, elle retourne à Londres et s'installe à Wimbledon jusqu'en 1963, année de son retour définitif à Vienne où elle restera jusqu'à son décès (Schramm 14 sq.).

Dès les premières années à Londres, Spiel décide, à la différence de nombreux écrivains germanophones en exil¹, non seulement « d'entrer dans la langue anglaise » [Eintritt in die englische Sprache HFZ 154], mais aussi d'y séjourner, d'en devenir familière, de s'y « acclimater » [heimisch werden 157]. C'est cette entrée dans la langue qu'il conviendra d'éclairer dans un premier temps car elle constitue le socle fondamental de l'activité de traductrice de Spiel, le soubassement culturel et linguistique qui lui a permis d'accéder à la littérature anglaise et de la transmettre au public de langue allemande.

Dans un deuxième temps, il sera intéressant de se concentrer sur le rôle de médiatrice de l'écrivaine après son retour à Vienne. En effet, à partir du milieu des années 1960, elle contribue de façon notable – par son activité d'essayiste et de traductrice – à familiariser le public germanophone avec certains auteurs anglais, tout particulièrement avec les dramaturges James Saunders et Tom Stoppard. Le succès de ces deux auteurs sur les scènes allemandes et autrichiennes est important, si bien que James Saunders est sans doute plus connu aujourd'hui dans l'espace germanophone que dans l'espace anglophone. Enfin, dans un troisième temps, c'est le geste de la traduction lui-même qui retiendra notre attention, en particulier à travers la lecture de la correspondance de Spiel avec les auteurs traduits et de son essai sur les « joies et les peines de la traduction » (« Freuden und Leiden des Übersetzens »), paru en 1977 dans la revue viennoise *Maske und Kothurn*.

1. « Entrer dans la langue » : exil et acclimatation

À la différence de la majorité des écrivains germanophones en exil, qui, pour diverses raisons, ont fait le choix de continuer à écrire dans leur langue maternelle (par exemple Lion Feuchtwanger, Hermann Broch ou Heinrich Mann), Spiel s'efforce, dès son arrivée à Londres, de s'acclimater à la langue d'accueil, ainsi qu'elle le souligne de façon récurrente

¹ Sur ce sujet, on consultera, entre autres, Azuélos 683-687, Banoun ; Enderle-Ristori ; Le Moël 11-21, Enderle-Ristori 9-19, Bischoff ; Gabriel ; Kilchmann 9-25.

dans ses mémoires. Il s'agit bien, pour l'écrivaine, d'opérer une « entrée dans la langue anglaise » qu'elle comprend comme une entrée dans le mot, dans l'écrit et, plus largement, dans une communauté d'écrivains britanniques : « unser Eintritt in die englische Sprache, ins geschriebene Wort, schließlich in eine Gemeinschaft von Schriftstellern in diesem Lande » (HFZ 154) [notre entrée dans la langue anglaise, dans l'écrit et, finalement, dans une communauté d'écrivains de ce pays].

Cette entrée dans la langue s'opère à plusieurs niveaux. Elle passe tout d'abord par la lecture ; dans son autobiographie, Spiel utilise le verbe réfléchi « sich einlesen » (155) dont le préverbe séparable « ein- » indique littéralement une immersion, par le biais de la lecture, dans les écrits de langue anglaise, qu'ils soient théoriques ou littéraires. Dans l'essai « Das vertauschte Werkzeug », daté de 1973, l'écrivaine insiste d'ailleurs sur ce préverbe « ein- » en jouant sur ses différents compléments verbaux. Elle montre ainsi que, dans un premier temps, ce n'est pas par le biais de sa propre écriture que l'on accède à la langue et au pays d'accueil (« sich ein-schreiben »), mais par la plongée dans la lecture (« sich ein-lesen ») et dans la vie elle-même (« sich ein-leben ») : « Kurz, man kann sich nicht ein-schreiben [*sic*], man muß sich ein-leben [*sic*] in die fremde, die gastliche Welt. Und man muß sich ein-lesen [*sic*], das versteht sich wohl » (VW 77) [Bref, on ne peut pas directement accéder à la langue par l'écriture, on doit d'abord s'acclimater à ce monde à la fois étranger et hospitalier. Et l'on doit aussi s'en imprégner par la lecture, cela va sans dire].

Grâce à la lecture, la jeune écrivaine se familiarise ainsi avec la poésie, les essais, les feuilletons littéraires des années 1930, mais aussi avec le style particulier utilisé dans les journaux et les revues, par exemple dans l'*Observer*, le *Sunday Times*, le *New Statesman* ou le magazine *Time and Tide*. Spiel explique comment elle et son mari ont étudié des heures entières l'art de l'essai britannique chez des auteurs comme Desmond Shawe-Taylor, James Agate, Raymond Mortimer, mais aussi chez de jeunes talents comme Philip Toynbee, H. P. Worsley, Cyril Connolly, sans oublier leurs prédécesseurs Charles Lamb, William Hazlitt ou encore Walter Pater. La maîtrise de l'essai, dont Spiel est une représentante éminente, tant en anglais qu'en allemand, trouve en grande partie son origine dans ces multiples lectures.

Spiel reconnaît également qu'il lui a manqué, pendant ses premières années en Angleterre, tout un faisceau de références littéraires et culturelles ; elle évoque ainsi le « terreau » [Boden 157] d'où jaillit cette imagination particulière propre aux essayistes anglais, cette puissance picturale qui se distingue par de multiples comparaisons, des analogies et des schémas de pensée caractéristiques. Le terreau évoqué par Spiel correspond notamment à celui de la littérature enfantine. C'est surtout au moment où l'écrivaine et son mari ont des enfants (un garçon et une fille qui grandiront en Angleterre) qu'ils rattrapent en quelque sorte ce qui leur a fait défaut dans leur apprentissage : les rimes et les chansons, les histoires fantasques, les poèmes amusants de Lewis Carroll et d'Edward Lear, d'A. A. Milne et de Beatrix Potter, tout un bagage cognitif constitué de références et d'allusions qu'il convient de saisir et d'élucider. Certes, comme Spiel le souligne, ces dernières peuvent sembler « limpides » [einsichtig 157] aux lecteurs britanniques, mais pas à des exilés. C'est à partir de là que la jeune écrivaine peut affirmer que son acclimatation est en bonne voie : « Nun gut, wir wurden langsam heimisch im Bereich der englischen Literatur » (157) [Nous commençâmes alors à nous sentir à l'aise dans le domaine de la littérature anglaise].

Dans la pratique, cette acclimatation se manifeste non seulement par l'écriture d'essais et de romans en anglais, mais aussi par la traduction et l'auto-traduction. On peut citer par exemple le roman *Flute and Drums*, publié en 1939 chez Hutchinson, qui consiste en une auto-traduction du roman *Flöten und Trommeln*, rédigé au début de l'année 1936. Spiel écrit aussi un premier roman en anglais, *Fruits of Prosperity*, terminé en 1943, qui ne trouvera cependant pas d'éditeur en Angleterre. Il sera, en revanche, traduit en allemand en 1981 sous

le titre *Früchte des Wohlstands*. C'est également à cette période que l'écrivaine réalise ses premières traductions d'auteurs anglais, assez ponctuelles cependant, parmi lesquels figurent par exemple *A Way Through the Wood* d'Angus Wilson (*Elf Jahre und ein Tag*, 1952), *Black Narcissus* de Rumer Godden (*Uralt der Wind vom Himalaja*, 1952) ou encore *The Light of Heart* d'Emlyn Williams (*Die leichten Herzens sind*, 1952).

Chez Spiel, cette entrée dans la langue et la culture anglaise n'est cependant pas sans susciter des doutes quant à sa propre création littéraire. À son arrivée à Londres, elle a vingt-cinq ans, elle a déjà publié un roman primé à Vienne, *Kati auf der Brücke* (1933), et commence tout juste à trouver son propre style d'écriture en allemand. Or l'exophonie, le fait d'écrire dans une autre langue que la sienne, implique nécessairement ce qu'elle appelle, dans sa conférence « Psychologie des Exils » (1975), une « perte de la langue » :

Es geht um die Sprache, vielmehr um deren Verlust. Jeder, der die Heimat verließ, hatte diese Barriere zu überwinden. Es wäre darüber viel zu sagen, weit mehr als im Rahmen dieses Vortrags möglich ist. Über das Bewußtsein, ein mehr oder minder perfektes, aber mit großer Mühe selbstgeschmiedetes und brauchbares Werkzeug besessen zu haben, das einem jäh aus der Hand geschlagen worden ist. Über die Furcht, der einen künstlerischen Ausdrucksform beraubt zu sein, über die man verfügte, ohne wahre Hoffnung, daß sie jemals ersetzbar sei. Denn wenn es auch im Bereich der Möglichkeit schien, ein anderes Idiom, in diesem Fall das englische, eines Tages hinreichend zu beherrschen: würde jene Einzigartigkeit, jene Unverwechselbarkeit, die man als raison d'être der eigenen Kunstausübung ansah, darauf übertragbar sein? (PE 433).

[Il s'agit de la langue, et, bien davantage, de sa perte. Tous ceux qui ont quitté leur pays ont dû surmonter cette barrière. Il y aurait beaucoup à dire sur ce sujet, bien plus que ce qui est possible dans le cadre de cet exposé. Sur la conscience d'avoir possédé un outil plus ou moins parfait, mais forgé par soi-même au prix de beaucoup d'efforts et opérationnel, qui nous a été brusquement arraché des mains. Sur la crainte d'être privé de la seule forme d'expression artistique dont on disposait, sans véritable espoir qu'elle puisse un jour être remplacée. Car s'il semblait possible de maîtriser un jour suffisamment un autre idiome, en l'occurrence l'anglais, cette singularité, ce caractère unique que l'on considérait comme la raison d'être de sa propre pratique artistique serait-il, quant à lui, transposable ?]²

Les images de l'outil [Werkzeug] et de la forge [Schmiede – selbstgeschmiedet] illustrent ici le travail artisanal, sinon le labeur que représente la création stylistique et littéraire. Spiel évoque le sentiment d'avoir été dépouillée, privée de façon abrupte de cet outil dont elle doute qu'il puisse être « transposé » [übertragbar] dans une autre langue. Ce questionnement traverse nombre de ses écrits, en particulier l'essai « Das vertauschte Werkzeug », déjà cité, qui traite précisément de la question du changement de langue chez les écrivains en exil. Dans cet essai, Spiel salue le travail de certains auteurs téméraires, de Vladimir Nabokov à Jolán Földes en passant par Robert Neumann ou Arthur Koestler, qui ont osé ce changement et se sont risqués à « conquérir un nouvel espace linguistique selon ses propres règles » [den neuen Sprachraum nach dessen Spielregeln zu erobern VW 76], forgeant alors un nouvel outil de création littéraire, subtil et délicat chez Nabokov, maniériste chez Robert Neumann ou encore fluide et limpide chez Koestler. Spiel explique, pour sa part qu'elle a toujours essayé de respecter deux règles fondamentales quand elle écrivait en anglais : d'une part, n'utiliser que la syntaxe et le vocabulaire que l'on maîtrise sans effort au moment de l'écriture, d'autre part, ne jamais chercher à traduire le fil de sa pensée d'une langue à l'autre (76).

Malgré cette acclimatation, que l'on peut juger parfaitement réussie dans le cas de Spiel, la force d'attraction de la langue et de la culture d'origine est indéniable, comme l'écrivaine l'évoque dans ses mémoires. Après son bref séjour à Vienne, puis à Berlin entre 1946 et 1948, elle ne peut s'empêcher de constater que sa langue maternelle, la langue allemande, a, en quelque sorte, repris ses droits : « wir aber waren von der deutschen Sprache, ja der deutschen Welt wieder vereinnahmt, ob wir's wollten oder nicht » (HFZ 234) [que nous le voulions ou non, nous avons été récupérés par la langue allemande, par le monde allemand]. Le verbe

² Cette traduction et les suivantes, placées entre crochets, sont de l'auteur de l'article.

« vereinnahmen », utilisé ici par Spiel, peut être compris comme une « récupération » inévitable du locuteur par sa langue maternelle quand il rentre dans son pays d'origine. L'écrivaine ajoute que jamais, depuis cette période, elle n'a réussi complètement à « retourner dans la langue anglaise » [und fanden in die britische [Sprache] nie mehr ganz zurück 234] même si elle a longtemps continué à écrire en anglais.

2. Traduire, familiariser, acclimater : James Saunders et Tom Stoppard sur les scènes germanophones

En 1963, quand Spiel rentre définitivement à Vienne, le « retour » vers la langue allemande a donc déjà eu lieu. En effet, lors de son séjour en Angleterre, elle a publié un grand nombre d'essais dans des médias de langue allemande, par exemple le *Münchener Merkur*, la *Neue Zeitung*, le *Tagesspiegel*, la *Süddeutsche Zeitung*, *Neues Österreich* et d'autres encore (Wiesinger-Stock 122 sq.). L'apogée de ses activités de journaliste et d'essayiste est atteint en 1963 quand elle signe un contrat exclusif avec la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* pour devenir correspondante culturelle à Vienne, un poste qu'elle occupera pendant vingt ans.

C'est à cette période, celle des années 1960-1970, que ses traductions d'auteurs britanniques sont les plus nombreuses et les plus régulières. On pourrait penser à première vue – et à la lecture de certains commentaires – que c'est elle qui, par sa connaissance de la langue et du milieu intellectuel londonien, est à l'origine de la découverte et de l'implantation dans l'espace germanophone de dramaturges comme James Saunders ou Tom Stoppard. La réalité est cependant plus complexe : ces traductions doivent être replacées dans un vaste réseau d'« importation littéraire » (Wilfert 34), au cœur duquel figure l'éditeur allemand Klaus Juncker, un ami de Spiel. Il dirige le Rowohlt-Theater-Verlag, une maison d'édition fondée en 1957, spécialisée dans le théâtre de l'avant-garde européenne avec – concernant l'Angleterre – des auteurs comme Harold Pinter, Joe Orton, Tom Stoppard ou encore Alan Ayckbourn.

C'est Juncker qui découvre avec enthousiasme l'œuvre de Saunders, proposant alors à Spiel de traduire ses pièces en allemand (elle traduira vingt-deux pièces en tout). C'est lui également qui lui confiera la traduction de huit pièces de Stoppard (Rauchbauer ; Wittmann 118). La présence de ces auteurs sur les scènes germanophones est donc le fruit d'une entreprise commune, comme le montrent les archives de Spiel conservées à la Bibliothèque nationale autrichienne. On y trouve une correspondance très riche entre Saunders, Juncker et la traductrice, mais aussi des notes sur les représentations théâtrales en Allemagne et en Autriche, des comptes rendus de spectacles, des commentaires de certains passages par le dramaturge, des lettres et des textes de Spiel sur les œuvres traduites³.

Spiel est une éminente spécialiste du théâtre anglais, qu'elle a fréquenté avec assiduité pendant toute la durée de son séjour à Londres. En tant qu'écrivaine et traductrice, elle est sans doute aussi l'une des plus qualifiées pour juger du caractère traduisible ou intraduisible des pièces britanniques. Comme le montre Klaus Siebenhaar, la spécificité de l'écrivaine en matière de théâtre repose principalement « sur son expérience culturelle de l'exil » [in der kulturellen Erfahrung des Exils 94]. Si cette remarque concerne surtout la période où Spiel rédigeait des critiques théâtrales pour *Die Welt* à Berlin en 1946-1948, elle peut être élargie à la carrière de l'écrivaine en son entier. Spiel est en effet, comme le souligne Siebenhaar, une « traductrice » [Übersetzerin 94] au sens large du terme ; elle a su, dans un dialogue interculturel, transmettre son « savoir sur la vie à l'étranger » [das Wissen um das Leben in

³ Les archives Hilde Spiel sont consultables à la Bibliothèque nationale autrichienne depuis 1991. Voir <https://www.onb.ac.at/bibliothek/sammlungen/literatur/bestaende/personen/spiel-hilde-1911-1990/15-details> (consulté le 24 janvier 2022). L'accès à ces archives n'a pas été possible en 2021.

der Fremde 94], emportant « son monde de l'exil dans ses bagages » [ihre Exil-Welt im Reisegepäck 94] pour ensuite le diffuser dans son pays d'origine.

Grâce à ce travail de traduction et de diffusion, illustré, entre autres, par un essai détaillé de Spiel sur Saunders dans le journal *Die Zeit* en 1975 (« Im Strom des Absurden » 65-73), le dramaturge anglais, relativement peu connu dans son propre pays, connaît un succès important en Allemagne et en Autriche à cette période. Ses premières pièces sont jouées régulièrement à Berlin et à Hambourg. À Vienne, c'est le Theater in der Josefstadt qui accueille la plupart de ses productions. On trouve également de nombreuses représentations en Suisse, notamment à Zurich (Olsson 341 sq.).

La pièce qui rencontre le plus de succès est *Ein Duft von Blumen* (*A Scent of Flowers*), créée à Londres le 30 septembre 1964 au Duke of York's Theatre et, dans sa version allemande, le 19 février 1965 au Schlosspark-Theater de Berlin. Elle raconte, sous forme de *flashbacks*, l'histoire de la jeune Zoé qui vient de se suicider et qui, au fil du temps, disparaît de plus en plus de la mémoire des vivants. La jeune femme est cependant encore bien réelle dans le monde et sur scène ; dans les bribes de ses souvenirs se révèlent progressivement son histoire d'amour malheureuse et les causes de son suicide. Dans son essai sur la traduction, Spiel mentionne cette pièce et les difficultés linguistiques qu'elle a rencontrées. Elle précise ainsi que ce ne sont pas tant les passages lyriques de la pièce qui lui ont posé problème mais, bien davantage, le langage quotidien et familier :

selbst die verschlüsseltste und hermetischeste Poesie [ist] im Grunde leichter zu übertragen als die idiomatische Umgangssprache, dieser alltägliche Wortabtausch, der sowohl in Salonkomödien wie auch in manchen anspruchsvolleren Stücken das Gerüst darstellt, an dem die Handlung hängt. (FLÜ 225 sq.)

[même la poésie la plus cryptée et la plus hermétique est au fond plus facile à traduire que le langage courant idiomatique, cet échange de mots quotidien qui, tant dans les comédies de salon que dans certaines pièces plus ambitieuses, constitue l'ossature à laquelle est suspendue l'action.]

Le fait de ne plus habiter dans le pays de la langue source explique, au moins en partie, ces difficultés à trouver les mots adéquats et le rythme approprié pour retranscrire le langage courant des dialogues scéniques tels que les exclamations ou les supplications de Zoé auprès de son amant. Séjourner dans le pays, « habiter l'autre » (Azuélos), c'est aussi faire l'expérience de l'actualité de la langue d'accueil, de ses variations et de ses innovations. En partant, c'est éprouver le déclin et la disparition (Spiel utilise le verbe « schwinden » 224) et devoir redoubler d'efforts pour saisir et retranscrire les mots les plus quotidiens :

Immerhin, zum Übersetzen mag es noch reichen, auch wenn ich jetzt, von Österreich aus, das Wachstum und die Veränderungen der lebendigen englischen Umgangssprache nur von der Ferne verfolgen und mir zuweilen nur mit einiger Anstrengung aneignen kann. Die ideale Situation für den Übersetzer wäre, wenn schon nicht Doppelsprachigkeit, so doch ein Doppelwohnsitz. Aber selbst wenn sie bestünde, kämen dabei noch immer keine perfekten Übersetzungen zustande, denn auch die gibt es meiner Meinung nach nicht. (224)

[Néanmoins, cela peut encore suffire pour traduire, même si à présent, depuis l'Autriche, je ne peux suivre que de loin le développement et les transformations de la langue vivante anglaise familière, et ne peux parfois me l'approprier qu'au prix d'un certain effort. La situation idéale pour le traducteur serait, sinon le bilinguisme, du moins un double lieu de résidence. Mais même si cette situation existait, elle ne permettrait pas forcément de réaliser des traductions parfaites, car à mon avis, elles n'existent pas non plus.]

Outre la difficulté à retranscrire le langage quotidien, Spiel analyse d'autres écueils rencontrés lors de sa traduction des pièces de théâtre britanniques, en particulier dans le cas de Tom Stoppard. L'adaptation de ses œuvres sur les scènes germanophones n'a pas été sans heurts. C'est, de loin, l'auteur anglais qui a posé le plus de difficultés à Spiel, tant sur le plan de la langue elle-même que sur celui des relations humaines. Au début, la traductrice oppose d'ailleurs une certaine résistance à Juncker, jugeant les pièces de Stoppard difficilement traduisibles en allemand, voire intraduisibles, comme d'autres critiques après elle (Olsson

346 sq.). En 1971, avant même la création de la pièce *Jumpers* à Londres, elle est consultée par Juncker pour donner son avis sur le manuscrit et son éventuelle traduction en allemand. Elle lui confie ses doutes dans une lettre datée du 6 décembre, jugeant la pièce peu réussie. L'intrigue, en particulier, qui consiste en un mélange de roman policier et de comédie philosophique, lui semble absconse et « tirée par les cheveux » [an den Haaren herbeigezogen, Spiel, citée dans Lakner ; Snell-Hornby 205]. Certes, Spiel apprécie les réflexions délicates et humoristiques sur la théologie, la logique et l'éthique, de même que les brillantes digressions du philosophe George Moore, le personnage principal. Mais elle regrette le grotesque et la crudité de certains passages et, surtout, signale les difficultés de traduction et d'adaptation de la pièce, concernant en particulier le lexique typique du milieu de *l'establishment* académique anglais et de sa hiérarchie, totalement étranger au public germanophone. Il en est de même des nombreuses allusions de George à des philosophes contemporains que personne ne connaît en Allemagne. Elle termine sa lettre par cette remarque laconique : « Zeigen sie's doch einem mutigen Regisseur, der englisch kann. Wenn der sich dran wagt, à la bonne heure » (206) [Pourquoi ne pas la montrer à un metteur en scène courageux qui connaît l'anglais ? S'il ose, à la bonne heure].

Malgré les réserves exprimées auprès de Juncker, Spiel accepte finalement de traduire la pièce *Jumpers*. Elle sera créée à l'Akademietheater de Vienne en octobre 1973 sous le titre *Akrobaten*, connaissant un succès considérable, puis deux ans plus tard à Düsseldorf (206). Suivront les traductions d'autres pièces du dramaturge, la plus remarquable étant celle de la pièce *Travesties*, en 1976, une comédie de mœurs parodique qui a demandé plus de deux ans de travail à Spiel.

3. « Jongler, cajoler, polir » : entre artisanat et création littéraire

C'est sans doute à travers cette comédie, *Travesties*, que la métaphore du traducteur en tant que jongleur, développée par Spiel dans son essai sur la traduction, prend tout son sens. Pour caractériser le travail du traducteur, elle utilise en effet l'image d'un jongleur qui doit connaître à la perfection tous les instruments dont il dispose afin de réussir des numéros de cirque complexes :

[...] da keine Möglichkeit besteht, das Handwerk, wie wir es lieber nennen wollen, zu erlernen, muß man sich zunächst fragen, ob man nicht nur die fremde Sprache, sondern vor allem die eigene wirklich besser als andere Leute kennt: so gut wie ein Jongleur seine Bälle oder Ringe oder Teller, mit denen er komplizierte Zirkusstückchen vollführt. (FLÜ 224)

[...] puisqu'il n'y a pas de possibilité d'apprendre le métier, comme nous préférons l'appeler, il faut d'abord se demander si l'on connaît vraiment mieux que d'autres non seulement la langue étrangère, mais aussi et surtout la sienne propre : aussi bien qu'un jongleur connaît ses balles, ses anneaux ou ses assiettes avec lesquels il exécute des numéros de cirque compliqués.]⁴

Spiel évoque un peu plus loin le fait de « jongler » avec les mots, de « cajoler » la langue, de la « polir » jusqu'à obtenir le résultat escompté [dieses Jonglieren, dieses Kajolieren, dieses Polieren der Sprache 225]. Concernant *Travesties*, elle confie alors que la traduction de cette comédie est la plus difficile qu'il lui ait été donné de faire (226). Il lui a fallu en effet, si l'on file la métaphore, non seulement jongler avec les mots, mais aussi avec l'intertextualité, avec les références socioculturelles, quasi intransposables selon elle dans la mesure où les pièces de Stoppard s'adressent à un public anglais érudit, sinon à des intellectuels d'Oxford et de Cambridge (Rauchbauer ; Wittmann 118 sq. ; Olsson 345 sq.).

La comédie *Travesties* est centrée sur le personnage d'Henry Carr, un vieil homme qui se souvient de Zurich en 1917, pendant la Première Guerre mondiale, et de ses relations avec

⁴ Cette traduction et les suivantes, placées entre crochets, sont de l'auteur de l'article.

James Joyce, Tristan Tzara et Lénine. Spiel qualifie l'œuvre de Stoppard de « feu d'artifice verbal » [verbales Feuerwerk FLÜ 226] et compare l'écriture du dramaturge à celle d'un brodeur ou d'un mosaïste qui attribue à chaque élément une signification qui s'insère dans le tableau général qu'il veut représenter : « Denn Stoppard geht mit der Sprache um wie jemand, der einen Gobelin stickt oder ein Mosaik legt, wobei jedem Stich und jedem Stein eine besondere Bedeutungschance zukommt » (226) [Car Stoppard manie la langue comme quelqu'un qui brode une tapisserie ou compose une mosaïque ; à chaque point, à chaque tessou, il attribue une signification particulière]. Face aux difficultés que pose le style de Stoppard, le traducteur endosse alors le double statut d'artisan et de créateur ; comme le montrent en effet Otto Rauchbauer et Monika Wittmann : « der Übersetzer [hat] auf die vorgegebenen sprachlichen Probleme individuell kreativ, aber adäquat im Hinblick auf das Original zu reagieren; seine Lösungen oszillieren notwendigerweise zwischen kongenialen und mißglückten Realisierungen » (122) [le traducteur doit réagir aux problèmes linguistiques posés de façon individuelle et créative, mais aussi de façon adéquate par rapport à l'original ; ses solutions oscillent alors nécessairement entre trouvailles de génie et réalisations ratées].

Ce jonglage permanent entre la précision du travail d'artisan et la liberté de la création littéraire s'illustre tout particulièrement dans la traduction des différentes formes poétiques qui jaillissent *Travesties*. On trouve ainsi, entre autres, un poème dadaïste, un sonnet de Shakespeare parodié dans le style dada, un chant irlandais patriotique, une scène d'opérette rimée ou encore de nombreux passages écrits sous forme de *limericks*. Les choix de Spiel sont différents selon les formes poétiques. Pour traduire le *limerick*, elle choisit ainsi de respecter le schéma des rimes (aabba) tout en restant relativement proche du contenu (122). En revanche, concernant le poème dadaïste déclamé par Tzara dans la scène d'ouverture de la pièce, elle s'éloigne volontairement de la lettre pour n'en garder que l'esprit : là où les mots fragmentés de Tzara, qui vient de découper un poème en morceaux, se caractérisent par la juxtaposition d'éléments francisés, de mots anglais et de bribes de conversation, Spiel propose un bref poème sans queue ni tête, dans le plus pur style du mouvement dada allemand (123) :

TZARA

Eel ate enormous appletzara
 key dairy chef's hat he'lllearn oomparah!
 Ill raced alas whispers kill later nut east,
 noon avuncular ill day Clara! (Stoppard 18).

TZARA

zuckungsreiterin
 antikenschubfach tief dort
 dämmerung der pfirsich
 bewacht eisige opfergabe
 nachtlicht unfroh (Stoppard 7).

Ces questions de l'intertextualité et de la transposition de formes littéraires et poétiques d'une aire linguistique à l'autre sont régulièrement soulignées par Spiel dans sa correspondance avec Stoppard. La pièce radiophonique *Artist Descending a Staircase* (traduite sous le titre *Der Treppensturz* en 1972) fait ainsi l'objet d'un échange épistolaire nourri entre la traductrice et le dramaturge. Spiel s'interroge en particulier sur la prononciation de certains noms propres, mais aussi sur la capacité du public allemand à saisir les différentes références culturelles. Concernant la scène qui se déroule dans le quartier de Lambeth dans les années 1920, elle juge par exemple que le mot « Lambeth » est trop difficile à prononcer pour un comédien germanophone et propose de le remplacer par le quartier de « Battersea ». Dans une perspective similaire, elle préfère utiliser le mot « Tamise » chaque fois que Stoppard emploie le mot « river » dans la pièce, sans doute pour plus de clarté auprès du public (*Briefwechsel* 354). Enfin, elle demande à remplacer certains noms d'écrivains et

d'artistes britanniques par d'autres, plus connus des spectateurs germanophones : elle propose ainsi Virginia Woolf à la place d'Edith Sitwell, Henry James au lieu d'Augustus John, D. H. Lawrence plutôt que Wyndham Lewis, Corot au lieu de Landseer et Mary Pickford plutôt que Clara Bow (355). Dans sa réponse, Stoppard approuve toutes ces modifications (« You're changes are fine, thank you » 359).

Enfin, et c'est là un point important de tension culturelle qui a contribué à la fin de la collaboration entre Spiel et Stoppard, il faut préciser que la traductrice a souvent dû composer avec des pratiques théâtrales différentes d'une culture à l'autre, concernant notamment le degré d'importance – ou de priorité – donné au texte lors de sa mise en scène. Spiel était ainsi profondément irritée par les multiples changements que l'auteur et son metteur en scène attitré, Peter Wood, faisaient subir au texte allemand au moment de sa mise en scène (Rauchbauer ; Wittmann 119). On constate ici des divergences entre un théâtre anglais moderne, d'une part, où la créativité, la spontanéité, le spectaculaire priment sur le texte lui-même, et, d'autre part, une conception plus traditionnelle du côté de Spiel, et plus largement au sein du théâtre germanophone, qui a tendance à sacrifier le texte, qu'il soit en langue originale ou dans une version traduite. Dans son essai sur la traduction, Spiel fait part de ces divergences. Elle déplore que le traducteur soit souvent considéré comme une « quantité négligeable » sinon même une « qualité négligeable » (en français dans le texte, FLÜ 227) et regrette qu'un texte sur lequel elle a minutieusement travaillé, précisément pour le rendre « audible » et accessible au public germanophone, puisse être modifié par le metteur en scène, ses assistants ou les comédiens au gré des mises en scène et des lieux de représentation. C'est en partie à cause de ces déconvenues, mais aussi en raison de différends entre l'éditeur Juncker et Kenneth Ewing, l'agent de Stoppard, que la collaboration entre le dramaturge et la traductrice prend fin au milieu des années 1980 (Lakner ; Snell-Hornby 213).

Conclusion

Excepté dans son essai sur la traduction, Spiel s'est très peu exprimée publiquement sur ses activités de traductrice. Outre les déceptions qu'elle a ressenties, notamment dans ses relations avec Stoppard mais aussi avec d'autres auteurs comme Joe Orton⁵, il semblerait qu'elle ait toujours considéré ses activités d'essayiste et de traductrice comme des travaux de second rang, comme des métiers alimentaires de moindre prestige par rapport à l'écriture et à la création littéraire (Olsson 339 ; Schramm 16). Se posait également le problème de la langue elle-même, en particulier de l'anglais vulgaire, présent dans de nombreuses pièces de théâtre qui, toujours, lui faisait prendre conscience de son « déficit » [Defizit, Olsson 340] dans ce domaine de la langue parlée et de sa condition d'écrivaine « entre deux langues », qui, sans cesse, devait se réadapter à l'actualité de la langue anglaise. La question de la perte de la langue, évoquée dans la conférence « Psychologie des Exils », ressurgit alors avec acuité. Sans doute, le fait de traduire, de jongler avec les langues, avec les différents registres également, rappelait-il aussi à Spiel sa propre expérience de l'exil, sa « condition » ou son « statut » d'exilée, et ses difficultés à trouver son propre style et son écriture, et non celle d'un autre. La métaphore du jongleur n'est pas sans évoquer, d'ailleurs, la situation du migrant qui, tel un équilibriste ou un acrobate, doit sans cesse composer avec sa langue, son identité et son sentiment d'appartenance au pays d'accueil ou au pays d'origine.

Finalement, c'est sans doute dans ses romans que l'écrivaine rend compte avec le plus d'intensité de cette perte de la langue et du déchirement que cela implique. Il faut lire en

⁵ Pour des raisons financières, Spiel a traduit une pièce de Joe Orton en 1965, *Entertaining Mr. Sloane* (*Seid nett zu Mr. Sloane*), un auteur qu'elle n'appréciait pas. La pièce a connu un grand succès sur les scènes allemandes (Rauchbauer ; Wittmann 114).

particulier *Lisas Zimmer* (1965) ou encore *Anna und Anna* (1989), deux romans qui, tous deux, présentent des personnages féminins confrontés à l'émigration, au bouleversement de leur identité et à la question du double et du dédoublement.

Bibliographie

Azuélos, Daniel. « L'exil et la langue ». *Habiter ou ignorer l'autre. Les écrivains de l'exil*, Daniel Azuélos (dir.), *Études germaniques*, vol. 4, n° 252, 2008, p. 683-687.

Azuélos, Daniel (dir.). *Habiter ou ignorer l'autre. Les écrivains de l'exil, Études germaniques*, vol. 4, n° 252, 2008.

Banoun, Bernard ; Enderle-Ristori, Michaela ; Le Moël, Sylvie (dir.). *Migration, exil et traduction. Espaces francophone et germanophone XVIII^e-XX^e siècles*, Presses Universitaires François Rabelais, 2011.

Bischoff, Doerte ; Gabriel, Christoph ; Kilchmann, Esther (dir.). *Sprache(n) im Exil*, « Exilforschung », vol. 32, édition text + kritik, 2014.

Enderle-Ristori, Michaela (dir.). *Traduire l'exil*, Presses Universitaires François Rabelais, 2012.

Hansel, Michael ; Schramm, Ingrid (dir.). *Hilde Spiel und der Literarische Salon*, StudienVerlag, 2013.

Lakner Antonina, Cordelia ; Snell-Hornby, Mary. « Weshalb Tom Stoppard auf deutschsprachigen Bühnen nur eine Zeiterscheinung blieb ». *Unterwegs zu einer hermeneutischen Übersetzungswissenschaft*, Larisa Cercel ; John Stanley (dir.), Narr, 2012, p. 202-223.

Olsson, Barbara. « Die Kulturvermittlerin Hilde Spiel. Journalistische Theaterkritik und Übersetzungsarbeit in den Wiener Jahren 1963-1982 ». *Weltbühne Wien. Die Rezeption anglophoner Dramen auf der Wiener Bühne des 20. Jahrhunderts*, Ewald Mengel ; Ludwig Schnauder ; Rudolf Weiss (dir.), Wissenschaftlicher Verlag, 2010, p. 317-352.

Neunzig, Hans A. ; Schramm, Ingrid (dir.). *Hilde Spiel, Weltbürgerin der Literatur*, Profile, Bd. 3, Paul Zsolnay Verlag, 1999.

Rauchbauer, Otto ; Wittmann, Monika. « "Mordio – Feurio – Diebio". Hilde Spiels kreative Leistung als Übersetzerin englischer Dramatik », *Hilde Spiel, Weltbürgerin der Literatur*, Hans A. Neunzig ; Ingrid Schramm (dir.), Profile, vol. 3, Paul Zsolnay Verlag, 1999, p. 111-124.

Schramm, Ingrid. « Welche Welt war ihre Welt? Ein literarisches Leben zwischen hellen und finsternen Zeiten », *Hilde Spiel, Weltbürgerin der Literatur*, Hans A. Neunzig ; Ingrid Schramm (dir.), Profile, Bd. 3, Paul Zsolnay Verlag, 1999, p. 9-22.

Siebenhaar, Klaus. « Ich in Klammern. Hilde Spiel als Theaterkritikerin der Welt im Nachkriegs-Berlin », *Hilde Spiel, Weltbürgerin der Literatur*, Hans A. Neunzig ; Ingrid Schramm (dir.), Profile, Bd. 3, Paul Zsolnay Verlag, 1999, p. 87-95.

Spiel, Hilde. « Freuden und Leiden des Übersetzens », *Maske und Kothurn* 23, 1977, p. 224-228. [cité FLÜ dans l'article]

Spiel, Hilde. *Die hellen und die finsternen Zeiten. Erinnerungen 1911-1946*. List, 1989. [cité HFZ dans l'article]

Spiel, Hilde. « Psychologie des Exils ». *In meinem Garten schlendernd*. Ullstein, 1991, p. 424-439. [cité PE dans l'article]

Spiel, Hilde. « Das vertauschte Werkzeug. Schriftsteller in zwei Sprachen », *Das Haus des Dichters*. List, 1992, p. 73-78. [cité VW dans l'article]

Spiel, Hilde. « Im Strom des Absurden. James Saunders: ein Porträt », *Das Haus des Dichters*, List 1992, p. 65-73.

Spiel, Hilde. *Briefwechsel*, hrsg. von Hans A. Neunzig. List, 1995.

Stoppard, Tom. *Travesties*, Faber & Faber, 1975.

Stoppard, Tom. *Travesties*, Dt. von Hilde Spiel, Rowohlt, 1976.

Wiesinger-Stock, Sandra. *Hilde Spiel. Ein Leben ohne Heimat?* Verlag für Gesellschaftskritik, 1996.

Wilfert, Blaise. « Cosmopolis et l'homme invisible. Les importateurs de littérature étrangère en France 1885-1914 », *Actes de la recherche en sciences sociales* 144, 2002, p. 33-46.