

Narcissisme et humilité du traducteur

René Gingras

Number 133 (4), 2009

Voies/Voix de la traduction théâtrale

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/62971ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gingras, R. (2009). Narcissisme et humilité du traducteur. *Jeu*, (133), 55–60.

Dossier

Voies/Voix de la traduction théâtrale

RENÉ GINGRAS NARCISSISME ET HUMILITÉ DU TRADUCTEUR

Après plus de deux décennies de traduction, je constate avec amusement qu'à force de travail et d'efforts, on arrive à évoluer pour le mieux, c'est bien sûr... mais sur le fond on change bien peu. Comme pour le reste, autrement dit.

Contrairement à des traducteurs qui se spécialisent dans la traduction d'un auteur, par affinité, devoir ou souci d'approfondissement, j'ai commencé à traduire pour le plaisir de travailler la langue d'arrivée. À l'image de Monsieur Jourdain, je faisais de la traduction « classique » sans le savoir. C'est Du Bellay, grand traducteur, qui avait posé le mieux ce principe en français, au XVI^e siècle : traduire les classiques de l'Antiquité d'abord et avant tout pour enrichir la langue française en voie d'élaboration.

C'est peu à peu que mon narcissisme de traducteur s'est rappelé d'où il tirait sa légitimité, c'est-à-dire de l'auteur. Et qu'il en a tiré les conséquences. Je vais tenter de raconter ici, cahin-caha, ce parcours.

J'ai commencé à traduire pour le théâtre dans ces années où les traductions qui arrivaient par l'entremise des maisons d'édition françaises étaient l'objet d'une suspicion systématique, et où l'on se battait pour obtenir les droits pour traduire ici. Pour justifier cette position, on parlait alors, en gros, de l'évolution de la langue, qui s'était faite en parallèle sur les deux continents.

Pour ma part, pour traduire de l'anglais, je suis parti de là, de ce principe d'une langue d'arrivée ancrée dans une réalité sociale et géographique. Mais très tôt, mon souci a été de tenter de



Illustration pour la couverture de *Jeu 56* sur la « Traduction théâtrale » (1990.3).
© Kamila Wozniakowska.

rapprocher les deux français. Pourquoi ce réflexe ? Probablement en écho au rapport de la société québécoise avec sa langue, partagée entre le désir d'assumer ses particularismes et la crainte que ceux-ci ne l'isolent encore plus qu'elle ne l'est, sur le plan linguistique, du reste du monde.

J'arrivais en outre d'une école de jeu. Dans le texte, c'est donc l'énonciation qui m'intéressait d'emblée : le rythme, la respiration comme supports au sens et à son impact. Encore là, mon intérêt pour la traduction se portait d'abord sur le résultat, sur le rendu. Bien sûr, il y avait le plaisir sourd de plonger dans l'œuvre d'un autre, de la lire et la relire pour mettre à nu la charpente, repérer les thèmes et les images, tisser les rapports, faire apparaître le tout sur la toile de fond de l'œuvre globale de l'auteur et de la société d'où il parlait. Mais tout cela n'était que le hors-d'œuvre. Ce qui satisfaisait vraiment mon appétit, c'était la partie « réécriture » : redonner le tout dans l'autre langue. J'étais conforté en cela par l'idée très répandue dans toute la machine du théâtre que la traduction « ne devait pas se sentir » : autrement dit que l'auditeur devait avoir accès à ce qui se passait sur scène sans décalage, sans s'arrêter à la façon dont c'était mis en mots. Ne pas se rendre compte que c'était traduit.

C'est plus tard que l'humilité est entrée en jeu. L'auteur. Plus précisément : les auteurs. Ces gens à qui le traducteur, dans la conception décrite ci-dessus, prêtait sa voix. S'ils étaient différents, n'était-il pas injuste de les soumettre au goulot d'étranglement de la voix d'un traducteur ?

LA LANGUE QUI BOUGE

Pour la plupart, j'imagine, la primauté du texte original dans tout projet de traduction va de soi. En fait, ce que j'essaie de faire valoir ici, c'est que ce n'est pas si simple. La partie textuelle du théâtre appartient certes à l'histoire littéraire, mais dans le « vrai » monde du théâtre, dans la petite cérémonie éphémère qui se déroule entre un espace scénique et un public, le texte est affaire d'énonciation. S'il faut le rattacher à une histoire, c'est à celle de la langue parlée. Certes, cette langue parlée, une fois passée dans le creuset de l'auteur dramatique, par une série de processus qui lui donnent un rythme et une voix uniques, n'a presque plus rien de réaliste parfois, mais sa respiration fondamentale est là, dans la parole incarnée, et pas dans la logique intellectuelle, pas même dans le système linguistique relativement figé du récit écrit.

Cet ancrage de la langue dramatique dans le réel social et corporel crée, il me semble, une difficulté supplémentaire, qu'on ne rencontre pas, par exemple, dans la traduction technique ou scientifique – que je pratique par ailleurs – ni non plus dans la traduction proprement littéraire. Une difficulté dans le sens où l'écart entre les deux langues, la langue « source » et la langue « cible » comme on dit, est plus grand. Il ne s'agit pas seulement de juxtaposer deux systèmes linguistiques pour appliquer les meilleures stratégies de passage du sens ; il s'agit en quelque sorte de dissoudre les personnages pour les ressusciter dans un autre « bain » culturel. D'où, encore une fois, cette nécessité de s'attacher au rendu.

Qui plus est, au Québec, ce réservoir de « langue incarnée » dans lequel peut puiser le traducteur pour rendre la « langue incarnée » d'un auteur est en évolution rapide. Que ce soit à la faveur du passage rapide d'une société rurale à une société urbaine, du côtoiement quasi quotidien de l'anglais ou de l'accélération des contacts réels et médiatisés avec les français parlés ailleurs, la langue ici bouge particulièrement vite. D'où le défi particulier de fixer sa traduction... et l'obsession de trouver le rendu qui fera autorité.



Vu du pont de Arthur Miller,
dans une traduction de
René Gingras et une mise
en scène de Jean-Luc Bastien
(Nouvelle Compagnie Théâtrale/
Théâtre Denise-Pelletier, 1986).
Sur la photo : Gilles Renaud
(Eddy) et Linda Sorgini
(Catherine). © Robert Etchevery.

Car, c'est bien connu, la durée de vie des traductions, théâtrales en particulier, est éphémère. Elles changent, pour ainsi dire, au gré des humeurs et des certitudes affichées de l'époque. À la petite échelle de la traduction théâtrale québécoise, cela semble encore plus vrai. Il m'est arrivé de réviser une traduction à une douzaine d'années seulement d'intervalle, pour me rendre compte que « révision » était un mot faible pour décrire l'importance des changements apportés. Je ne suis pourtant pas prêt à dire que la première « trahissait » plus que la deuxième (*traduttore-tradittore*, on n'y échappe pas). Ce qui avait changé, c'était un rapport à la langue d'arrivée plus fluide. C'était moins d'attention aux particularismes sémantiques, syntaxiques et phonétiques du rendu, et plus à ceux de la respiration générale du texte.

Ce qui avait changé, c'était aussi, peut-être, d'avoir au fil du temps développé plus de moyens pour contourner la difficulté majeure que pose la différence structurelle de l'anglais et du français quand on est nord-américain et qu'on se revendique tel, quand on est préoccupé de rythme et de concret. Quand on fait face à la merveilleuse souplesse de l'anglais, à son affection pour la juxtaposition des mots qui fait image, pour les substantifs qui se verbifient et les morceaux d'adjectifs qui s'agglutinent aux prépositions par pur amour de l'effet. Et qu'on ne dispose pour ce faire que de la rigoureuse logique du français, de ses incontournables prépositions à insérer partout selon le mode d'emploi, et de sa *substantivité* aiguë (affection immodérée pour les substantifs).

Ce qui avait changé surtout, c'était un retour au souci de l'auteur. Qu'est-ce qui avait provoqué ce déplacement ? Peut-être était-ce la fatigue... Fatigue de la position inconfortable, entre deux chaises, qui est par nature le lot du traducteur dans une production théâtrale. À force d'être le porte-parole de l'auteur sans en posséder l'autorité morale. À force d'être trop souvent placé, à son corps défendant, en position de résistance face à une mise en scène qui, de plein droit, impose son interprétation du texte, parfois au prix de modifications à la traduction (la plupart du temps agréées, mais quelques fois pas...), et parce qu'il faut bien que quelqu'un se demande – c'est aussi le travail du traducteur – si ça non plus, ça ne « trahit » pas trop le sens voulu par l'auteur... si tant est que celui-ci avait son opinion arrêtée sur le sujet par ailleurs. Or qui est-il, le traducteur, pour en juger, lui qui, déjà, par le processus même de la traduction, est le premier à offrir, c'est inévitable, une interprétation ? et qui doit tout de même, c'est sa prérogative d'écrivain, maintenir à travers tout ça la cohérence de sa proposition de traduction ?...

LA PRÉSENCE INVISIBLE DE L'AUTEUR

En fait, je parle de l'évolution vers un plus grand souci de coller au texte d'origine comme d'un changement, alors qu'il s'agit probablement tout simplement d'une évolution naturelle. En vingt ans, les trois étapes par lesquelles, grosso modo, passent mes traductions sont restées les mêmes trois étapes. Mot à mot (plus ou moins littéral selon les œuvres et les époques), rendu (avec tous les choix que cela implique), vérification (la traduction à l'inverse en quelque sorte, pour rééquilibrer les écarts inévitables de rythme, peaufiner les adaptations inévitables d'images et de référents, assurer l'équivalence d'ensemble).

Mais à cette troisième étape, la vérification, s'est ajoutée presque naturellement une couche de complexité. La priorité s'est un peu déplacée. Il ne s'agit plus de faire en sorte « d'oublier que c'est traduit » – autrement dit, par boutade, de se faire passer pour l'auteur ! Il s'agit de faire peser la présence invisible de l'auteur dans un rendu qui n'est pas dans sa langue, quitte à gauchir légèrement la fluidité, le « naturel » de cette dernière. Peut-être en fin de compte cette troisième étape, que j'ai appelée « vérification », devrait-elle plutôt s'appeler une « reconnaissance » ?



Le Retour de Pinter, traduit par René Gingras, mis en scène par Yves Desgagnés (TNM, 2009). Sur la photo : Patrice Robitaille (Lenny), Hubert Proulx (Joey) et Jean-François Pichette (Teddy). © Yves Renaud.

L'affaire est délicate et peut-être qu'un exemple ici pourrait mieux résumer, en terminant, pourquoi elle est cependant importante. Il s'agit de la traduction de *The Homecoming* de Harold Pinter, à laquelle je me suis attaqué récemment¹. (Mentionnons en passant que les difficultés faites aux traductions par l'embargo de certaines maisons d'édition, auxquelles je faisais allusion au début, existent toujours et qu'il a d'abord fallu aplanir ce vieux problème.)

L'une des grandes difficultés présentées par cette pièce, et cet auteur en général, est que le sous-texte ne fait pas seulement partie de la construction normale des personnages et des situations : il constitue l'enjeu même de la situation dramatique ! Toute l'habileté de l'auteur réside dans le fait même que ses personnages ne disent jamais, ou que rarement, la vérité ; que dans leur univers, on ne « dit pas des choses »... on « joue des mots », dans le but apparent de déstabiliser l'interlocuteur et d'ainsi établir sur lui une sorte de domination plus ou moins perverse. C'est ainsi que, par exemple, Lenny, qui est présenté comme un voyou violent et un *pimp*, manie le langage avec force adjectifs, adverbess et propositions relatives, alors que Teddy, son frère, qui se présente pourtant comme professeur dans une prétendue université d'élite américaine, évite systématiquement les injonctions à s'exprimer. Et rien ne montre mieux ce rapport fuyant de l'auteur avec une « vérité » qui ne semble pas pouvoir s'énoncer (parce qu'elle n'existe pas ?) que sa ponctuation. Plus précisément, son usage méticuleux de deux outils de ponctuation omniprésents : les trois points et les silences. À ne pas confondre évidemment...

Le défi du traducteur se présente donc ici à l'inverse de la démarche habituelle. Tout pour ne pas éclairer ce que l'auteur veut garder caché ! Encore faut-il, pour cacher, pour ne pas révéler par inadvertance, savoir précisément ce que l'on cache. Poser – en tant que traducteur, mais aussi en tant que metteur en scène et acteur – une hypothèse d'interprétation, puis soigneusement brouiller la piste. Dans le cours de la traduction, ces points de suspension, ces silences, ne peuvent pas faire l'objet d'un marchandage : ils doivent être posés là, au milieu du texte traduit, au même endroit que dans le texte original, et le texte qui précède, le texte qui suit, doivent

prendre en compte le sens qu'ils contiennent en creux. Bref, le texte de Pinter est une sorte de champ de mines. Il impose de se coller à lui au plus près.

Il est en outre un ravissement pour qui se targue de travailler l'énonciation dans sa traduction, à cause de l'illusion du réalisme dont il joue, et qui se manifeste par des niveaux de langue variables, et des dialogues où se côtoient inventions linguistiques et fausse pauvreté du verbe. ■

Auteur dramatique, scénariste et traducteur agréé, **René Gingras** a écrit plusieurs pièces produites sur les scènes professionnelles, dont *Syncopé* (1983, Prix du Gouverneur général du Canada), *le Facteur réalité* (1986), *la Compagnie des animaux* (1989), *D'Avila* (1999), *Jacinthe de Laval* (2000), ainsi que *www.Désir* (2008), présentée en lecture publique au Festival TransAmériques. Il a traduit une vingtaine de pièces signées Arthur Miller (*les Sorcières de Salem*, *Comme une histoire d'amour*, *Vu du pont*), Tennessee Williams (*la Ménagerie de verre*, *Soudain l'été dernier*), Tom Stoppard (*la Vérité des choses*), Eugene O'Neill (*Noël de force*, *le Deuil : mode d'emploi*), Gorki (*les Bas-Fonds*) et Tchekhov (*Oncle Vania*, *la Mouette*), en collaboration avec Élisabeth Bourget, et, plus récemment, Harold Pinter (*le Retour*). Il enseigne à l'Université Concordia et à l'École nationale de théâtre, dont il a été titulaire de la section écriture dramatique de 1991 à 1995.

1. *Le Retour* a été présenté au Théâtre du Nouveau Monde en novembre 2008, dans une mise en scène d'Yves Desgagnés.