

# TRADUCTION DE SCÈNES-LIMITES DU THÉÂTRE DE IONESCO: LA PART DE L'IMPLICITE ET LA CHUTE DU LANGAGE

CÉCILE VILVANDRE DE SOUSA  
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

Lorsqu'on aborde la traduction d'un texte du théâtre de Ionesco, l'un des principaux aspects dont on doit tenir compte est le caractère dynamique de son langage, servant d'agglutinant des obsessions et frustrations personnelles; en effet, c'est au travers de la dégradation du langage que s'opère de manière progressive la métamorphose d'une situation criticable que l'auteur grossit et fait basculer dans l'absurde. Ainsi, en observant de près ces scènes-limites, nous pouvons facilement imaginer que la traduction littérale de ces textes aboutirait forcément à un échec. C'est encore ce que j'ai pu constater en examinant les traductions à l'espagnol qui ont été faites de son œuvre.

Par conséquent, l'objet de notre intervention à ce colloque sera de proposer une traduction possible à l'espagnol de certaines tirades illustrant les mécanismes linguistiques dont l'auteur a disposé pour créer une «parole neuve». Peut-être ainsi comprendrons-nous mieux qu'une fois de plus, on ne doit pas s'obstiner à rester forcément très près du texte original pour le traduire car sa traduction pourrait en être aussi gratuite que si elle devient trop libre en s'y détachant.

Le texte que nous avons sélectionné est un extrait de *Jacques ou la soumission* (1950), pièce qui parodie un drame de famille. Le devoir du clan familial étant de perpétuer la race, Jacques n'y sera définitivement intégré que lorsque ses parents l'auront marié, selon leur propre volonté. Pourtant, alors que rien ne le laissait prévoir après sa soumission, -on lui a fait admettre qu'il «adore les pommes de terre au lard»- Jacques va manifester sa mauvaise volonté devant la fiancée qu'on veut lui imposer. La présentation sur sa demande d'une seconde fiancée, Roberte II, ne le fait pas changer d'avis. Ayant épuisé toutes les ressources du langage de l'ordre et de la tradition, les deux familles vont se retirer, laissant Jacques seul avec Roberte II. C'est avec une longue scène de séduction que Roberte poursuit l'entreprise de domination menée depuis le début par la famille en déployant tous les sortilèges du langage de l'amour. Il s'agit d'une histoire invraisemblable, mais le sens ici n'a aucune importance: ce sont les changements de rythme, et le pouvoir de suggestion des sonorités qui agissent sur Jacques. En effet, c'est la première fois qu'une personne devant lui donne aux mots des résonances affectives et il est subjugué par le pouvoir magique de l'évocation érotique. C'est ici que vient prendre place le texte que nous nous proposons de traduire. La réplique extasiée qui suit «Cha-a-armant!» et la modulation sur la première syllabe confirme également que les implications érotiques contenues dans le récit de Roberte ont agi sur lui. C'est à partir de cette syllabe que va se dérouler le jeu des questions et des réponses, grâce auquel le piège de la séduction se referme définitivement sur lui. Ce texte, à première vue, semble impossible à traduire, du moins littéralement. C'est pourtant sous cet aspect que les différentes versions consultées le reproduisent.

ROBERTE II.- Mettez-vous à votre aise. Enlevez ceci (*Elle montre le chapeau*)... qui vous couvre. Qu'est-ce que c'est? Ou qui est-ce?

JACQUES, *encore extasié*.- Cha-a-armant!

ROBERTE II.- Qu'est-ce que c'est, sur votre tête?

JACQUES.- Devinez! C'est une espèce de chat. Je le coiffe dès l'aube.

ROBERTE II.- C'est un château?

JACQUES.- Je le garde toute la journée sur ma tête. À table, dans les salons, je ne l'enlève jamais. Il ne me sert pas à saluer.

ROBERTE II.- C'est un chameau? Un chaminadour?

JACQUES.- Il donne des coups de pattes, mais il sait travailler la terre.

ROBERTE II.- C'est une charrue!

JACQUES.- Il pleure quelquefois.

ROBERTE II.- C'est un chagrin?

JACQUES.- Il peut vivre sous l'eau.

ROBERTE II.- C'est un chabot?

JACQUES.- Il peut aussi flotter sur l'onde.

ROBERTE II.- C'est une chaloupe?

JACQUES.- Tout doucement.

ROBERTE II.- C'est un chaland?

JACQUES.- Il aime parfois vivre caché dans la montagne. Il n'est pas beau.

ROBERTE II.- C'est un chalet?

JACQUES.- Il me fait rire.

ROBERTE II.- C'est une chatouille, ou un chapitre?

JACQUES.- Il crie, il me casse les oreilles.

ROBERTE II.- C'est un chahut?

JACQUES.- Il aime les ornements.

ROBERTE II.- C'est un chamarré?

JACQUES.- Non!

ROBERTE II.- Je donne ma langue au chat.

JACQUES.- C'est un chapeau.

ROBERTE II.- Oh, enlevez-le, Jacques. Mon Jacques. Chez moi, vous serez chez vous. J'en ai tant que vous voudrez, des quantités!

JACQUES.- ...De chapeaux?

ROBERTE II.- Non... des chats... sans peau!

JACQUES.- Oh, mon chat... (*Il enlève son chapeau, il a des cheveux verts*).

ROBERTE II.- Oh, mon chat...

JACQUES.- Ma chatte, ma châtelaine.

ROBERTE II.- Dans la cave de mon château, tout est chat...

JACQUES.- Tout est chat.

ROBERTE II.- Pour y désigner les choses, un seul mot: chat. Les chats s'appellent chat, les aliments: chat, les insectes: chat, les chaises: chat, toi: chat, moi: chat, le toit: chat, vingt: chat, trente: chat, tous les adverbes: chat, toutes les prépositions: chat. Il y devient facile de parler...

JACQUES.- Pour dire: dormons, chérie...

ROBERTE II.- Chat, chat.

JACQUES.- Pour dire: j'ai bien sommeil, dormons, dormons...

ROBERTE II.- Chat, chat, chat, chat.

JACQUES.- Pour dire, apporte-moi des nouilles froides, de la limonade tiède, et pas de café...

ROBERTE II.- Chat, chat, chat, chat, chat, chat, chat, chat.

JACQUES.- Et Jacques et Roberte?

ROBERTE II.- Chat, chat. (*Elle sort sa main à neuf doigts qu'elle avait tenu cachée sous sa robe*).

JACQUES.- Oh oui! C'est facile de parler... Ce n'est même plus la peine...  
(*Il aperçoit la main à neuf doigts*) Oh! Vous avez neuf doigts à votre main gauche? Vous êtes riche, je me marie avec vous... (Ionesco 1981: 128-129)

Au début du jeu, Roberte l'invite à se découvrir mais elle ne veut pas prononcer elle-même le mot «chapeau»; elle pose la question «Qu'est-ce que c'est?» ou «Qui est-ce?»; question double car le chapeau est ici un symbole: c'est un objet mais, en même temps, c'est le signe distinctif de la personnalité de Jacques. Si nous voulons reproduire le vouloir dire implicite de l'auteur qui a théâtralisé ce rapport de force au moyen du langage, on tentera de reproduire en espagnol le jeu essentiel sur la première syllabe entre «Cha-a-armant!» réponse extasiée de Jacques qui est tombé dans le piège qu'on lui a tendu, «chapeau» qui symbolise son anti-conformisme et «c'est une espèce de chat» qui annonce la succession de mots en «cha-» débités par Roberte. Il est évident que la traduction de «Cha-a-armant!» par «¡En-can-ta-dor!» et de «C'est une espèce de chat» par «Es una especie de gato» ne saurait respecter ce lien phonique avec «sombbrero» qui pourrait donner par exemple:

JACQUES.- ¡Estoy a- a- sombrero!

ROBERTE II.- ¿Qué es lo que tiene en la cabeza?

JACQUES.- ¡Adivínelo! Tiene algo que ver con la sombra. Lo tengo en la cabeza desde el alba.

D'autre part, ce jeu sur la première syllabe avec ses implications érotiques, et par lequel Roberte incite Jacques à prononcer le mot «chapeau», ne trouve aucune équivalence dans les versions consultées: les incohérences du genre «- ¿Qué es lo que tiene en la cabeza?», «- ¡Adivínelo! Es una especie de gato. Lo tengo en la cabeza desde el alba», «- ¿Es un castillo?» nous font plutôt penser à un dialogue de sourds qu'à la prise en charge du signifié implicite par le signifiant. À la rigueur, les réponses de Roberte ne gardent qu'un lien sémantique avec les pistes que Jacques lui tend pour jouer aux devinettes: «- Me hace reír», «- ¿Es una cosquilla? ¿O una crítica?». Peut-être suffisait-il de jouer avec les dérivés de «sombbrero» et de «sombra»:

JACQUES.- Tiene algo que ver con la sombra. Lo tengo en la cabeza desde el alba.

ROBERTE II.- ¿Es un sombrero?

JACQUES.- Lo conservo en la cabeza durante todo el día. Nunca me lo quito ni en la mesa, ni en los salones. No me sirve para saludar.

ROBERTE II.- ¿Es un sombrero asombrado?

Cette association sémantique qui semble un peu gratuite, prétend reproduire par le jeu des allitérations et des assonances le doublet «C'est un chapeau? Un chaminador?». Mais aussi «sombbrero» contredit ironiquement l'affirmation précédente («No me sirve para saludar»), et vient rehausser le ton burlesque de la scène.

JACQUES.- Da patadas, pero sabe trabajar la tierra.

ROBERTE II.- ¡Tiene mala sombra!

JACQUES.- A veces llora.

ROBERTE II.- ¿Es sombrero?

L'inconvénient est que de telles associations sont très vite épuisées et à ce stade de la traduction, nous nous sommes retrouvés dans une impasse face à l'impossibilité

de trouver un dérivé de «sombbrero» susceptible de «vivre sous l'eau» ou de «flotter sur l'onde». Nous avons donc supprimé à regret ces quelques répliques pour rester fidèle au «sens» implicite du jeu de mots qui symbolise la réduction de l'insoumission de Jacques, comme nous l'avons signalé précédemment.

JACQUES.- Me hace reír.

ROBERTE II.- ¿Es una sombrisa? ¿O una sombra?

Cette création procédant du télescope entre les mots «sombra» et «sonrisa» - Sombr(a) + (Son)risa = Sombrisa- nous a paru pertinente dans cette scène finale où la chute du langage s'accroît.

Dans la deuxième partie de la version française, le jeu linguistique se complique puisque l'on aboutit à la substitution du mot «chapeau» par le mot «chat»; Jacques est alors victime de l'amour-possession qui détruit sa personnalité. Dans l'univers où Roberte l'entraîne, le langage n'exprime plus que la matérialité du désir physique: «Pour y désigner les choses, un seul mot: chat». Cette réduction aboutit à la destruction de toutes les valeurs spirituelles. Le dernier stade de la dissolution de la personnalité est atteint lorsque Jacques reconnaît lui-même l'inutilité de la parole: «Oh oui! C'est facile de parler... Ce n'est même plus la peine!». Il aperçoit au même moment la main à neuf doigts de Roberte. Cette particularité étant le signe de la richesse, il décide aussitôt de l'épouser. Sa soumission ne fait plus de doute puisqu'il reconnaît maintenant les valeurs anti-spirituelles.

Dans notre version espagnole, vu le peu de moyens dont nous disposons pour donner suite à cette singulière énumération, nous nous sommes résolus à anticiper ce dernier stade de la dégradation du langage en introduisant définitivement des mots précédés du suffixe «sobre», en rapport phonique avec «sombbrero», et dont l'utilisation exclusive à la fin de la scène traduit celle de «chat» en français; en voici le résultat:

JACQUES.- Grita y me rompe los oídos.

ROBERTE II.- ¿Es sobre-agudo?

JACQUES.- Le gustan los adornos.

ROBERTE II.- ¿Está sobre-cargado?

JACQUES.- ¡No!

ROBERTE II.- Me doy por vencida.

JACQUES.- Es un sombrero.

ROBERTE II.- ¡Oh, quíteselo!; quíteselo, Jacques, mi Jacques. En mi casa estará usted en su casa. ¡Tengo tantos como usted deseé! ¡Cantidades!

JACQUES.- ¿De sombreros?

ROBERTE II.- No... de sombras...

JACQUES.- ¡Oh, mi sombra! (*Se quita el sombrero. Tiene cabellos verdes*).

ROBERTE II.- ¡Oh, mi sombra!

JACQUES.- ¡Mi sombra! ¡Mi sombrilla!

ROBERTE II.- En el sótano de mi castillo todo se sobre-entiende.

JACQUES.- Todo se sobre-entiende.

ROBERTE II: Allí para designar las cosas, las palabras empiezan por sobre. El salto se llama sobre-salto; la mesa, sobre-mesa; lo natural, sobre-natural; el nombre, sobre-nombre; todo, sobre-todo; manera, sobre-mañera; poner, sobre-poner; salir, sobre-salir; coger, sobre-coger; cargar, sobre-cargar; llevar, sobre-llevar y vivir, sobre-vivir. Así es fácil hablar. A veces el solo sobre sobra.

JACQUES.- Para decir: durmamos, querida...

ROBERTE II.- Sobre, sobre.

Ce sont les fondements mêmes de la rationalité humaine qui sont menacés par ce phénomène. C'est pourquoi Ionesco a voulu le généraliser dans son théâtre, afin d'en montrer les conséquences ultimes. Ses personnages représentent le stade extrême atteint par celui qui a cessé de penser par lui-même. L'intelligence ne contrôlant plus le phénomène de l'expression, le mécanisme du langage se détraque, et les accidents linguistiques qui se produisent nous entraînent dans un monde absurde.

Pourtant, nous devons encore pousser plus loin notre analyse et rendre en espagnol, ce que devient le discours, privé de la garantie du sens: des aberrations se produisent qui vont jusqu'à sa désintégration totale. Sur le plan de la morphologie, le signe, étant privé de la partie qui garantit sa solidité, subit des déformations qui le défigurent. La pensée n'étant plus agissante, le signifié et le signifiant peuvent alors s'écarter l'un de l'autre. L'explication de ce phénomène est d'ordre linguistique; elle tient à la nature même du signe, «au caractère arbitraire entre signifiant et signifié, principe qui domine la linguistique de la langue» (Saussure 1962: 100). Ainsi lorsque deux mots sont proches phonétiquement, ce sont les signifiés qui permettent de les distinguer. En dehors du sens, les signifiants, subsistant seuls, peuvent dès lors facilement se confondre. Mais il peut arriver aussi que la confusion n'entraîne pas une substitution aussi totale, que l'on reste à mi-chemin entre les deux termes se contaminant -comme nous l'avons fait remarqué à propos de «sombrija». On aboutit à une sorte de compromis, avec un mot bizarre, qui ne veut plus rien dire, comme dans cette phrase de *Jacques ou la soumission*: «JACQUES-PÈRE.- Bref, je n'ai pas à faire ici son égloge» (Ionesco 1981: 103). Luis Echávarri propose la traduction suivante: «Pero no tengo por qué hacer aquí su égloga» (Ionesco 1978: 51). Le jeu linguistique a encore une fois été délaissé en faveur d'une traduction presque littérale. Cette nouvelle création est née de la contamination du mot «églogue» avec le mot «éloge», terme auquel on s'attendait dans ce contexte -églo(gue) + (élo)ge = égloge-. Dans la version espagnole, «égloga» ne garde que très peu de lien avec «elogio» tant du point de vue morphologique que du point de vue rythmique, et il sera donc difficile et presque impossible au lecteur espagnol de comprendre ce trait d'humour. Rappelons-nous à ce propos ce qu'indique Marianne Lederer sur la nécessité impérative de se faire comprendre en traduction:

Pour traduire, comprendre soi-même ne suffit pas, il faut se faire comprendre. Se faire comprendre suppose trouver l'expression juste. Comment énoncer clairement ce que l'on a compris à la lecture? Est-ce en respectant le plus possible la forme linguistique et la structure grammaticale de la langue originale? N'est-ce pas plutôt en s'en détachant et en s'efforçant d'adresser le message au lecteur sous une forme qu'il comprendra c'est à dire en utilisant la manière de s'exprimer qu'implique sa langue à lui? (Seleskovitch & Lederer 1986: 31)

Ainsi donc, «Eloquio» nous a semblé être le terme se rapprochant le plus de «elogio», ce qui donnerait dans le contexte étudié: «Pero no tengo por qué hacer aquí su eloquio», à moins de respecter la création de la version française, en reproduisant: «Pero no tengo por qué hacer aquí su eglogio», églo(ga) + (elo)gio = eglogio.

Les déformations de mots sont nombreuses dans cette dernière pièce, où les personnages fonctionnent comme des automates du langage. Il suffit d'un relâchement de l'attention pour commettre des fautes contre l'usage défini par la grammaire. Lorsqu'à la place de la réflexion, ce sont des automatismes qui commandent l'expression, des confusions grammaticales se produisent, entraînant des aberrations

formelles. On assiste à la contamination d'une forme par une autre. Le participe présent, par exemple, impose sa forme au participe passé correspondant, comme cela se produit lorsque Jacqueline dit de son frère: «Il prend un air dégoûtant» (Ionesco 1981: 102). Pour créer en espagnol, un néologisme qui y réponde, rien de tel que d'exploiter les multiples possibilités que nous offre sa suffixation. Ainsi, à partir de «repugnante», traduction littérale de «dégoûtant», pouvons-nous former «repugnativa» ou «repugnitiva», ou bien à partir de «repelente», «repelectante»: «Adopta una actitud repugnativa» / «Adopta una actitud repelectante».

Cependant, à l'origine de ces déformations, il n'y a pas toujours un rapport grammatical. La cause de la contamination peut être plus éloignée, et parfois même difficile à percevoir. Lorsque Jacques-père proclame: «Je veux demeurer digne de mes aïeux» (Ionesco 1981: 104) la déformation finale du mot «aïeux» est intéressante surtout à cause du changement phonétique, qui produit un effet comique par le rapprochement de la finale avec le mot «œuf». On pourra transcoder cette création avec «Quiero seguir siendo digno de mis abuevos», ou bien encore la re-crée en entraînant le télescopage de «antepasados» avec «patosos» d'une part, ou avec «pasotas» d'autre part, ce qui produira: «Quiero seguir siendo digno de mis antepatosos» ou «Quiero seguir siendo digno de mis antepasotas».

Par contre la cause de la déformation reste imprécise lorsque Jacqueline dit à son frère «Je te déteste, je t'exerte» (Ionesco 1981: 103). On peut seulement y voir une dérivation du verbe «exécrer» que l'on reproduira comme il suit: «Te detesto, te excremento».

Un peu plus loin, lorsqu'elle plaint sa mère: «Plauvre maman», on peut sans doute observer dans ce dernier exemple la contamination du terme «pleurer». La traduction en espagnol sera plus libre puisqu'en réduisant le mot «problema» nous pouvons dire: «¡Proble mamá!». Toutes ces aberrations se produisent à un stade où la phrase, rongée par la perte de sens s'est désagrégée.

Par conséquent, au terme de cette réflexion, nous observons que notre entreprise de traduction s'en est tenu bien souvent à ne considérer que le vouloir dire implicite de ces élaborations linguistiques par lesquelles, l'auteur a souligné cette absence d'être. C'est dans ce but que nous nous sommes risqués à donner une «version libre», s'éloignant, me dira-t-on, parfois un peu trop, du sens littéral du texte original. Cependant, comme nous avons tenté de démontrer, un strict transcodage des répliques risquerait de fausser, aux yeux du lecteur espagnol, les intentions premières de l'auteur qui sous-tendent le caractère dynamique de son écriture dramatique. En effet, l'enchaînement incohérent de nombreuses tirades pourrait donner à penser qu'il ne s'agit là que d'un simple jeu gratuit et absurde, alors qu'en réalité les rapports qui s'établissent entre théâtre de dérision et langage visent à faire ressurgir une parole neuve triomphant de la réification et de l'inanité de notre condition.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Ionesco, Eugène. 1978. *Jacobo o la sumisión*, trad. de Luis Echávarri, Buenos Aires, Editorial Losada; Madrid, Alianza Tres Losada, 1985 (texte revu par Concepción García Lomas).
- Ionesco, Eugène. 1981. *Théâtre I*, Paris, Éditions Gallimard.
- Saussure, Ferdinand de. 1962. *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.
- Seleskovitch, Danica & Lederer, Marianne. 1986. *Interpréter pour traduire*, Paris, Didier Érudition.