

Qui dit traduire dit transmettre Entretien avec Paul Lefebvre

Christian Saint-Pierre

Numéro 133 (4), 2009

Voies/Voix de la traduction théâtrale

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/62972ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Saint-Pierre, C. (2009). Qui dit traduire dit transmettre : entretien avec Paul Lefebvre. *Jeu*, (133), 61–66.

Dossier

Voies/Voix de la traduction théâtrale

CHRISTIAN SAINT-PIERRE

QUI DIT TRADUIRE DIT TRANSMETTRE

Entretien avec Paul Lefebvre

Paul Lefebvre est traducteur, conseiller dramaturgique, metteur en scène et professeur de théâtre. Adjoint artistique au Théâtre français du Centre national des Arts (2001-2007), où il demeure attaché artistique, responsable du festival Zones Théâtrales (depuis 2003), il fut auparavant directeur littéraire au Théâtre Denise-Pelletier et codirecteur artistique du Théâtre Teesri Duniya. Depuis vingt ans, il a traduit dix-sept pièces, dont *Possibilités* et (*Oncle*) *Vania* de Howard Barker, *Un tramway nommé Désir* de Tennessee Williams, *Lulu* de Frank Wedekind, *la Baronne et la Truie* de Michael Mackenzie, *Unity, mil neuf cent dix-huit* de Kevin Kerr, *Danser à Lughnasa* de Brian Friel, *Bhopal* de Rahul Varma, *la Forme des choses* de Neil Labute et *Nature morte dans un fossé* de Fausto Paravidino.

Comment est né votre intérêt pour la traduction ?

Paul Lefebvre – J’ai été interpellé très tôt par la traduction. Au cégep, j’ai eu la chance de tomber sur quelqu’un d’extrêmement intéressant, Alain Bergman. C’est lui qui m’a initié. Il avait une formation en traduction et en linguistique, mais il avait aussi une activité artistique, il faisait partie d’un groupe de musique, alors il était sensible à beaucoup de dimensions du langage. Il m’a donné d’excellentes pistes de départ : l’importance du rythme, mais aussi celle de comprendre qu’un texte existe toujours dans un contexte culturel plus large dont le langage porte des traces évidemment très fortes. J’ai compris qu’il fallait traduire le texte comme s’il était un champ clos, tout en étant conscient qu’il n’arrive pas de nulle part.



Possibilités de Howard Barker, mis en scène par Serge Denoncourt, fut la première traduction de Paul Lefebvre (Théâtre de l'Opsis, 1989).
© François Mélillo.

Quelle est la première pièce que vous avez traduite ?

P. L. – *Possibilités*. C'est un ami torontois qui m'a fait découvrir le théâtre de Howard Barker. Quand j'ai lu *Possibilités*, j'ai eu un coup de foudre. Dans le contexte de l'effondrement idéologique de la fin des années 80, avec la chute du Mur, c'était un texte extrêmement intéressant parce qu'il portait sur le deuil des idéologies, mais s'intéressait aussi à des situations humaines qui n'avaient pas de solutions idéologiques. J'ai fait lire la pièce à Serge Denoncourt, qui a tout de suite voulu la monter. Bien entendu, j'espérais secrètement qu'il me demande de la traduire – ce qu'il a fait. Cette première traduction était passionnante à réaliser parce qu'il y avait une langue d'auteur très forte, donc qui posait des questions de rythme, de vocabulaire et de poésie. C'est là que j'ai compris que la poésie était l'art de donner une rythmique forte à une image. Le travail du traducteur est de préserver ces images et de les encoder d'une façon rythmiquement intéressante.

Vous avez ensuite pris goût à l'exercice de la traduction ?

P. L. – En effet. Après en avoir fait une, on m'en a demandé une autre, puis une autre, puis une autre... J'en fais environ une par année. La traduction est une activité très ludique. C'est comme un mot croisé qui n'a aucune solution définitive. Ça ne se termine jamais. Le texte est un univers en soi, une réalité parallèle que le traducteur, à certains moments, habite. Jovet disait à peu près ceci : « Si tu écoutes bien la langue, que tu la respirez correctement, tu vas finir par être dans le même état émotif que le poète au moment où il l'écrivait. » C'est cette respiration qu'il faut trouver, mais avec les rythmes de ta propre langue. C'est un travail qui a un certain nombre de dimensions techniques, mais qui à un moment donné doit aller à l'instinct.

Si j'ai bien compris, vous faites souvent lire des pièces dans l'espoir qu'elles soient montées et que vous puissiez les traduire ?

P. L. – Ça se passe souvent comme ça. Je fais lire une pièce à un metteur en scène, il a un coup de cœur pour elle, me demande de la traduire, et j'accepte avec joie. Je pense qu'on est tous, à divers niveaux, dans la communauté théâtrale, des entremetteurs. Unir des auteurs et des metteurs en scène, c'est une chose que je fais naturellement. J'ai fait découvrir Kevin Kerr à Claude Poissant, Fausto Paravidino à Christian Lapointe... À vrai dire, je me considère d'abord et avant tout comme un passeur. La traduction est l'une des dimensions de ce travail.

Est-ce que le désir de traduire naît parfois d'une insatisfaction suscitée par les traductions existantes ?

P. L. – C'est arrivé avec *Un tramway nommé Désir*. La traduction de Paule de Beaumont est presque un travestissement de l'œuvre originale. Mais parfois les insatisfactions envers la traduction franco-française sont plus subtiles. Si je prends l'exemple de *Nature morte dans un fossé*, il y avait plusieurs expressions argotiques françaises qui brouillaient la compréhension. Ce n'est pas que la traduction parisienne était mauvaise, c'est juste que les solutions linguistiques nous privaient de l'affect des mots. Il ne s'agissait pas de faire une traduction en québécois, mais de travailler avec notre matériau linguistique pour faire passer le texte de l'auteur.

Qu'est-ce que vous traduisez avant tout : les références culturelles, les mots, le phrasé ou les idées ?

P. L. – Traduire pour le théâtre est quelque chose de particulier. Est-ce que je traduis un texte ou la relation qu'il y avait entre la production d'origine et son public ? Autrement dit, est-ce que je traduis un texte ou un théâtre ? Ce sont deux choses bien différentes. Je pense qu'une dramaturgie est essentiellement un pacte de connivence entre une communauté de dramaturges et sa société. Quand j'ai commencé à traduire, je traduisais cette relation. Ce qui n'est pas évident, notamment parce qu'en théâtre on n'a pas droit à des notes en bas de page. Je tentais donc d'amenuiser le plus possible l'altérité de l'écriture. Ça peut mener à un travail de transmission, mais ça peut aussi poser un problème si l'on se rend jusqu'à la transposition, comme faire se passer à Saint-Bruno ce qui se passe dans l'original en banlieue de Dallas. En fait, qu'est-ce que ça veut dire de donner comme sienne l'image que l'autre donne de lui-même ? En ce moment, je souhaite préserver le plus possible dans mes traductions la place de l'altérité, une altérité avec laquelle on peut entretenir un rapport. André Markowicz a prouvé que le français était beaucoup plus élastique qu'on le croyait. La tendance à l'unité du niveau de langue, quasi omniprésente en français, peut être abandonnée au profit d'une langue qui voyage (comme chez Shakespeare) d'un niveau à l'autre. Le français peut se rapprocher d'un mot à mot de l'original sans se dénaturer. Trouver cette juste tension est l'une de mes préoccupations.

Quelle est votre position sur la délicate question des niveaux de langue ?

P. L. – C'est extrêmement compliqué. Je pense qu'il faut trouver des équivalences en étant toujours à l'écoute de l'original. Au théâtre, on y croit ou on n'y croit pas. Le théâtre, c'est essentiellement un art de convention. Si l'on traduit du théâtre américain ou encore du théâtre anglo-saxon dépeignant un milieu populaire (Irlande, Écosse, Angleterre) avec la langue populaire québécoise, les gens ne décrochent pas. Ça rentre dans la convention. En même temps, pour les autres cultures, allemande, italienne, polonaise, voire russe, on a toujours l'impression que ces gens-là sont plus ou moins des Français de France, des Européens qu'on ne peut pas faire parler avec une langue populaire québécoise. Qu'on le veuille ou non, comme traducteur aussi bien que comme auteur, on travaille à partir de ce genre de conventions. C'est notre travail d'étirer les conventions, mais en même temps si on les étire trop, les gens n'y croient plus. On

en revient à la question de reproduire ou non la relation entre le spectacle d'origine et son public. Par exemple, la classe sociale que Serge Boucher représente, c'est celle qui est assise chez Duceppe. Or, au Canada anglais, cette classe sociale ne met pas vraiment les pieds au théâtre. C'est le genre de choses qu'il faut prendre en compte quand on traduit. En même temps, il faut se retenir de projeter des choses sur les dramaturgies étrangères.

Vous avez le sentiment de traduire pour qui ?

P. L. – Je travaille résolument pour l'auteur. Même si je ne le rencontre ou ne lui parle jamais. Cela dit, il arrive qu'un metteur en scène ou un directeur artistique m'incite à emprunter une voie qui ne me convient pas du tout. Ça peut me rendre furieux, surtout quand j'ai l'impression de mieux connaître le texte que mon interlocuteur, mais j'accepte de trouver un compromis. Ce sont eux les patrons. Ce sont eux qui me payent. De toute façon, traduire est une suite de deuils. Au début, on se retrouve avec un texte, on l'épluche, on le décortique, on veut traduire toutes ses dimensions. Mais ce n'est pas possible. Ça donnerait un horrible Frankenstein. Il faut faire des choix.

Comment procédez-vous pour traduire un texte écrit dans une langue que vous ne parlez pas ?

P. L. – Je ne crois pas du tout à la traduction littérale. Quand je traduis un texte de langue que je ne parle pas, j'ai besoin d'un cotraducteur. J'ai besoin d'établir un dialogue avec quelqu'un qui parle la langue. Traduire une langue qu'on ne connaît pas, c'est à peu près comme baiser avec des mitaines. Il y a quelque chose qu'on n'arrive pas à toucher. Quand on travaille avec quelqu'un, on peut le bombarder de questions concernant les métaphores, les niveaux de langue, etc. Je commence toujours par demander à entendre la réplique dans la langue originale. J'ai même demandé en début de travail à un cotraducteur de commencer par me lire de la poésie classique de la langue originale : ça me donne beaucoup d'indications sur la rythmique, le son, les cadences naturelles de la langue. Tout cela est très important.

Quelle serait votre force comme traducteur ?

P. L. – Je dirais que c'est la rythmique. Je passe beaucoup de temps là-dessus. Il faut que les phrases aient un rythme juste. Il faut que les accents toniques et les respirations soient aux bonnes places. Il faut que l'acteur puisse jouer ce que j'écris les deux pieds bien ancrés au sol. Pas besoin de vous dire que devant mon ordinateur je marmonne continuellement et que, comme Flaubert, je gueule régulièrement. Quand on traduit du théâtre, ce qu'il faut qu'on traduise, c'est le théâtre. Mais le théâtre dans un texte il n'est pas toujours à la même place. Parfois, il est dans la rythmique d'un échange, parfois dans la précision d'une idée, parfois dans la possibilité pour un acteur d'avoir une montée d'émotions, parfois dans une consonne dure qui est l'équivalent d'un bloc de départ pour un sprinter.

Autrement dit, le rythme est crucial ?

P. L. – En effet, il y a une vélocité à trouver. Valéry, dans sa postface à sa propre traduction des *Bucoliques* de Virgile, donnait une définition très particulière de la poésie. Il disait qu'elle était « l'art de contraindre continûment le langage à intéresser immédiatement l'oreille au moins autant qu'il ne fait l'esprit ». Ce qui montre que même lorsqu'un dramaturge veut faire une illusion de langue réaliste, une illusion de parole, l'essentiel du travail est de créer quelque chose qui accroche, quelque chose qui brouille, pour créer toujours une tension chez celui qui écoute. On semble loin de la traduction, mais en réalité on en est très proche. Parce que s'il y a quelque chose qui m'a fait comprendre le fonctionnement du langage théâtral, c'est bien l'acte de traduire.



Un tramway nommé Désir de Tennessee Williams, traduit par Paul Lefebvre et mis en scène par Claude Poissant (TPQ, 1994). Sur la photo : Louise Turcot (Blanche DuBois) et Julie McClemens (Stella). © Yves Richard.

Est-ce qu'il y a, selon vous, des parallèles à faire entre l'évolution de la dramaturgie et celle de la traduction au Québec ?

P. L. – On a commencé en même temps à s'affirmer d'un point de vue dramaturgique et à traduire. C'est fondamental. Au même moment où *les Belles-Sœurs* arrivent, Éloi de Grandmont fait sa célèbre adaptation du *Pygmalion* de George Bernard Shaw et Yvan Canuel, sa traduction de *A Taste of Honey* de Shelagh Delaney. En fait, le joual est apparu comme langue de traduction quelques mois avant d'apparaître comme langue d'auteur. C'est assez particulier. Je pense que l'irruption de dramaturges étrangers qui avaient une langue très parlée, comme Pinter, nous a pour ainsi dire donné l'exemple. On a compris qu'on pouvait nous aussi employer une langue populaire.

Est-ce que les traductions, vos traductions, sont périssables ?

P. L. – Selon Boris Vian, une traduction demeure pertinente pendant quinze ans. Il avait probablement raison. Qu'on le veuille ou non, on n'est pas seul à traduire. On traduit avec les tics linguistiques de sa société, de son présent, de son histoire personnelle. Dieu sait combien de temps cela va demeurer acceptable. Il y a effectivement des choses auxquelles on croit aujourd'hui et auxquelles on n'aurait jamais cru il y a vingt ans. Et vice versa. Garneau m'avait dit, alors que je commençais à traduire et que lui-même venait de terminer son fameux *Macbeth* : « Le problème, c'est que les traducteurs sont des gens polis et humbles, et que les auteurs sont des gens impolis avec des *ego* terrifiants. » Autrement dit, comme traducteur, il faut assumer l'excès, c'est ce qu'il y a de plus difficile à traduire. Ce qui fait le génie de l'auteur, c'est ce qu'il a de non normatif. C'est ça qu'il faut restituer, avant tout, son idiosyncrasie. Si on y arrive, nos traductions devraient pouvoir traverser un peu plus de temps. ■

Unity, mil neuf cent dix-huit
de Kevin Kerr, traduit par
Paul Lefebvre pour la mise
en scène de Claude Poissant
(Théâtre PàP, 2003).
© Yanick Macdonald.

