



Avatars insolites de *Volpone* au XIX^e siècle

Nicole Mallet

Volume 5, Number 1, 1er semestre 1992

La pédagogie de la traduction : questions actuelles (1) et Miscellanées traductologiques

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/037114ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/037114ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association canadienne de traductologie

ISSN

0835-8443 (print)

1708-2188 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Mallet, N. (1992). Avatars insolites de *Volpone* au XIX^e siècle. *TTR*, 5(1), 209–232.
<https://doi.org/10.7202/037114ar>

Avatars insolites de *Volpone* au XIX^e siècle

Nicole Mallet

«Si la représentation d'une pièce a du sens, c'est la conspiration qu'il y a derrière.» Jacques Ferron¹

Ce n'est aucunement par goût de l'originalité à tout prix, par désir de donner dans le discours marginal que j'aborde le sujet énoncé dans mon titre. Je m'intéresse depuis un certain nombre d'années aux problèmes que pose la traduction théâtrale, en particulier dans les relations qu'elle entretient avec la culture d'arrivée et, à une plus large échelle, dans ses rapports à l'Histoire. Ma démarche se situe dans le droit fil des enquêtes polysystémiques entreprises par l'équipe bien connue des chercheurs de Louvain et de Tel-Aviv qui se proposent d'étudier l'impact des textes traduits sur le système littéraire et culturel qui les accueille². Dans le cas précis de la traduction, la théorie du polysystème fournit un outil qui permet d'organiser l'inventaire des déterminants et d'évaluer la spécificité des critères mis en jeu; elle procure donc une approche

-
1. *Les Grands soleils*, dans *Théâtre I* (Montréal, Librairie Déom, 1968), p. 17.
 2. Milan V. Dimic and Marguerite Garstin, «The Polysystem Theory: a Brief Introduction, with Bibliography», dans E.D. Blodgett et A.G. Purdy, dir. *Problems of Literary Reception/ Problèmes de réception littéraire* (Edmonton, University of Alberta Research Institute of Comparative Literature, 1988), pp. 177-196.

dynamique, diversifiée et éminemment séduisante de l'institution littéraire. Dans un article récent où il fait le point, José Lambert (1989) insiste sur la conformité de tout texte importé au genre dominant dans une société donnée. J'aimerais simplement verser à ce dossier d'enquête deux pièces qui abondent dans ce sens et vont me permettre, ce faisant, de sonder la problématique et la dynamique de l'adaptation théâtrale qu'à ce stade prématuré de mon investigation je me contenterai de considérer comme une forme théâtrale, sinon dévoyée, du moins dépendante du système socio-culturel vers lequel elle est orientée; cette définition rejoint dans sa généralité celle donnée par la majorité des dictionnaires non spécialisés; citons, arbitrairement et purement à titre d'exemple, le *Lexis*, pour qui adapter une œuvre théâtrale, c'est la «transformer afin de la rendre convenable à une nouvelle destination». Il conviendra certes de compléter et de nuancer en temps voulu cette postulation initiale.

Je combine cette hypothèse de travail à un certain nombre de présupposés théoriques connus et admis mais qu'il n'est sans doute pas superflu de rappeler. Le premier est d'ordre linguistique; il a trait au problème de la fidélité en matière de traduction, question sur laquelle on glose depuis des siècles et qui s'avère bien souvent être un faux problème, car «une traduction est une annexion», selon la formule pénétrante de Victor Hugo (1864, p. 446). Cette remarque est d'autant plus vraie qu'il s'agit de la traduction théâtrale, en vertu même du statut spécifique du texte dramatique, d'un langage qui prend en compte la phonologie, la gestuelle, la «mise en vue» de la parole, comme le disait un jour Patrice Pavis.³ Il convient de rappeler la définition pittoresque

3. «Dire et faire au théâtre. L'action parlée dans les stances du *Cid*», *Études littéraires*, XIII (1980), pp. 515-538. J'ai déjà analysé cet aspect en plus amples détails dans mon article: «Traduire le théâtre», *Bulletin de la Société des Professeurs Français d'Amérique* (1987/1988, pp. 242-262). C'est une question qui a servi de thème de réflexion par ailleurs à plusieurs rencontres récentes de spécialistes. Voir en particulier la table ronde organisée par la Société française Shakespeare lors d'un de ses colloques et dont les débats sont résumés dans *Du Texte à la scène*, éd. M.-Th. Jones-Davies (Paris, 1983), pp. 277-282; le premier numéro de *Palimpsestes*, «Traduire le dialogue. Traduire les textes de théâtre» (Paris, Service des

du théâtre donnée par Roland Barthes lors d'une interview à *Tel Quel*: c'est, disait-il,

une espèce de machine cybernétique. Au repos, cette machine est cachée derrière un rideau mais dès qu'on la découvre, elle se met à envoyer à votre adresse un certain nombre de messages [...] qui ont ceci de particulier, qu'ils sont simultanés et cependant de rythme différents. [...] le théâtre constitue un objet sémiologique privilégié puisque son système est apparemment original (polyphonique) par rapport à celui de la langue (qui est linéaire). (1964, pp. 258-259)

Il va de soi que cette spécificité du langage dramatique va se trouver sollicitée, voire exacerbée dans le cas de l'adaptation théâtrale, observation qui fait immédiatement naître un corollaire, à savoir la nécessité de s'interroger sur la fonction des traductions littérales des pièces, lorsqu'elles existent, c'est-à-dire sur le rôle joué par ces exercices philologiques dans la genèse des adaptations, et partant dans l'histoire littéraire de la société-cible examinée.

Mon deuxième postulat est emprunté à l'histoire des mentalités qui envisage le théâtre comme un événement social, une pratique collective ancrée dans l'Histoire et dans son devenir. Pour reprendre la belle définition d'Antoine Vitez: «Le théâtre est un lieu où le peuple vient écouter sa langue» (*Théâtre/Public*, p. 8). Donc, s'il est vrai qu'il n'y a jamais de traduction définitive d'un texte, en vertu même de l'évolution perpétuelle du langage de la société-cible, une telle affirmation prend toute sa valeur lorsqu'on a affaire à la traduction du théâtre sous toutes ses formes qui sont nécessairement prises dans la mouvance de l'Histoire.

L'équipe de chercheurs qui se regroupe sous l'étendard du polysystème a travaillé sur les traductions de Shakespeare à l'époque

Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1987) et les *Sixièmes assises de la traduction littéraire* (Arles, 1989), «Traduire le théâtre» (Atlas/Actes Sud, 1990).

romantique⁴. Dans l'ordre de l'excellence comme dans celui de l'importation du théâtre élisabéthain en France, Ben Jonson vient immédiatement après Shakespeare et la pénétration de son théâtre s'est faite dans le sillage de celle du barde⁵. Un survol historique, même succinct, fait ressortir la popularité de la comédie de *Volpone*. *Volpone or the Fox* fut jouée par les King's Men pendant la saison théâtrale 1605-1606 et publiée en 1607. C'est une comédie en cinq actes et en vers qui, par sa facture et sa symbolique s'apparente à la «morality play», qui est elle-même une sorte de dramatisation de la poétique de la fable. Le thème autour duquel s'articule l'action est celui de la course à l'héritage traité de façon ironique et fort ludique. Volpone, le renard, est un riche Vénitien qui s'entend avec son compère Mosca, la mouche, pour contrefaire l'agonisant et promettre à tous ceux qui viennent le voir, eux aussi porteurs de noms évocateurs (Voltore, le vautour; Corbaccio, le corbeau; Corvino, la corneille), de les coucher sur son testament, tout en leur extorquant force richesses et en se gaussant par derrière de leur sordide avidité. L'un ira même jusqu'à lui offrir sa propre femme, la douce et pure Celia.

La comédie a la structure d'une pièce de la Renaissance anglaise avec un «subplot» ou intrigue secondaire qui entretient avec l'intrigue principale des rapports de specularité bien connus. Elle a aussi toutes les outrances verbales et gestuelles du théâtre élisabéthain; le thème de départ se conjugue à celui de la cupidité humaine et à son motif historique le plus spectaculaire, la fascination exercée par l'or. Après maintes péripéties et maints rebondissements, tout se termine de façon très morale: la bande d'oiseaux de proie sera dispersée, les deux lascars seront pris à leur propre piège et punis, Volpone enfermé chez les fous et Mosca envoyé aux galères. Comme toute grande création dramatique élisabéthaine, cette comédie fait figure de microcosme et

4. Se reporter à José Lambert, «How Émile Deschamps translated Shakespeare's *Macbeth*, or theatre system and translational system in French literature (1800-1850)», *Dispositio*, vol. VII, n° 19-20 (1982), pp. 53-63.

5. Je me permets de renvoyer à mon article «la Fortune de Ben Jonson en France», paru (sous le nom de Bonvalet-Mallet) dans *la Revue d'Histoire du Théâtre*, 1985/4, pp. 331-342.

offre une vision de la société, ici satirique, qui dénonce la corruption, la folie d'un monde malade et, en dernier ressort, son dénouement fustige le mammonisme et la bestialité.

Volpone demeure doublement gravée dans la mémoire des francophones contemporains: d'abord, grâce à la production de Charles Dullin à l'Atelier en 1928, sur le texte de Stefan Zweig mis en français par Jules Romains, ensuite, à cause de la version cinématographique de Maurice Tourneur en 1939 avec Harry Baur dans le rôle de Volpone, Louis Jouvet dans celui du parasite Mosca tandis que Dullin jouait Corbaccio. Ce n'était cependant pas la première fois que la pièce traversait la Manche. En s'appuyant sur l'admirable travail bibliographique de Madeleine Horn-Monval (1963), on peut dresser la liste suivante des traductions et adaptations françaises de *Volpone* depuis le dix-septième siècle jusqu'à nos jours:⁶

1662: *Sir Politick Would-Be*, pièce inspirée de l'intrigue secondaire («Subplot») de la comédie, écrite par Saint-Évremond en collaboration avec Lord Buckingham, *Œuvres de Saint-Évremond* mises en ordre et publiées par René de Planhol, Paris, 1937, 3 vol., t. II, pp. 233-247.

1835: *Volpone ou le Renard*, traduction d'Amédée Pichot et Defauconpret dans *Théâtre Européen*, 56^e et 57^e livraisons, Paris, Guérin et Cie, 2 vol., t. II(1), 59 p.

1856-1858: *Une Succession... à l'américaine*, comédie en trois actes et en vers, imitée de *Volpone* de Ben Jonson par Thalès de Milet, feuillets du *Crispin* du 15 octobre 1857 au 14 février 1858, Bruxelles, J. Vanbuggenhoudt.

6. Pour élargir cet éventail et le mettre en perspective, je renvoie à mes quelques travaux dans ce domaine: «Une curiosité littéraire: Le *Sir Politick Would-Be* de Saint-Évremond», *Revue de Littérature Comparée* (janvier-mars 1980), pp. 80-90; «Adaptations et traductions de Ben Jonson au XVIII^e siècle», *Les Lettres Romanes*, t. XXXV (1981), pp. 199-234; «Marcel Achard adaptateur de Ben Jonson», *Revue d'Histoire du Théâtre* (1983), pp. 348-363.

1863: *Volpone ou le Renard*, traduction par Ernest Lafond, *Les Contemporains de Shakespeare*, Paris, Hetzel, t. I (1).

1874: *Les Héritiers Rabourdin* par Émile Zola qui en a «pris l'idée première» dans *Volpone*.

1909: *Volpone ou le Renard*, adaptation d'Alexandre Blanchard, *Mémoires de l'Académie des Sciences, des Arts et des Lettres d'Amiens*, Amiens, Yvest et Teillier, pp. 139-247.

1920: *Volpone ou le Renard*, traduction de Georges Duval dans la collection «les Meilleurs auteurs classiques français et étrangers», Paris, Flammarion, 355 p.

1929: *Volpone*, adaptation de Jules Romains et Stefan Zweig, Paris, Gallimard, 189 p.

1934: *Volpone ou le Renard*, traduction de Maurice Castelain dans *Théâtre anglais de la Renaissance*, Paris, Les Belles-Lettres, 287 p. (Édition bilingue.)

1943: *Volpone*, adaptation de Paul Achard, Paris, La Nouvelle France, 357 p. (Édition de luxe avec cuivres gravés de Jean Mohler.)

1948: *Volpone ou le Renard*, traduction de Pierre Messiaen dans *Théâtre anglais*, Paris, Desclée de Brower, t. XV, pp. 775-888.

1963: *Volpone*, adaptation inédite de Joël Masson pour la Maison de la culture de Caen.

Je limiterai mon analyse aux quatre versions élaborées au XIX^e siècle qui se rangent sans hésitation dans deux catégories bien distinctes impliquées dans la formulation de leur titre: les deux *Volpone ou le Renard*, dus à Pichot/Defauconpret et Ernest Lafond, respectivement en

1835 et 1863, sont des traductions littérales⁷ tandis que les deux autres textes (*Une Succession... à l'américaine* et *les Héritiers Roubourdin*) sont des œuvres que leurs auteurs reconnaissent leur avoir été inspirées par la pièce de Ben Jonson mais qui s'éloignent de la lettre du texte à bien des égards. Ce sont ces déviances avant tout que je me propose d'examiner et d'interroger.

I. Une Succession... à l'américaine.

Thalès de Milet (alias Francisque Tapon-Fougas) fait paraître dans une série de numéros du *Crispin*, journal dont il est, selon ses propres termes, «le seul rédacteur à Bruxelles», *Une Succession... à l'américaine*, comédie en trois actes et en vers «imitée du *Volpone* de Ben Jonson». Le texte, composé en janvier 1856, sera publié sous forme de feuilletons entre le 15 octobre 1857 et le 14 février 1858. Il fait partie d'une trilogie américaine conçue par l'auteur et dont les deux autres composantes sont *l'École du journalisme à New York* et *l'École*

-
7. Non seulement le texte dramatique mais ses alentours sont traduits. C'est ainsi que le célèbre et acrobatique acrostiche de Ben Jonson:

The Argument

V olpone, childless, rich, feigns sick, despairs,
O ffers his state to hopes of several heirs,
L ies languishing; his Parasite receives
P resents of all, assures, deludes; then weaves
O ther cross plots, which ope themselves, are told.
N ew tricks for safety are sought; they thrive; when, bold,
E ach tempts th'other again, and all are sold.

devient par l'habile truchement de Pichot/Defauconpret :

Argument

V olpone est sans enfants, il semble presque mort,
Offre à maints héritiers son bien en espérance,
L es trompe et se rit d'eux, avec Mosca d'accord;
P arasite qu'on flatte en toute confiance,
O n croit l'avoir séduit par de secrets présents;
N ouvelle ruse alors et nouvelle exigence;
E t chacun avec lui perd son or et son temps.

Belle preuve que ces activités de traduction étaient d'abord destinées au regard d'un lecteur ou d'une lectrice et non à celui d'un spectateur ou d'une spectatrice.

des mandrins à New York. L'histoire ne dit pas pourquoi cet écrivain peu connu a opté pour un pseudonyme aux effluves antiques. Il est permis de penser qu'en signant du nom d'un des sept sages de la Grèce une triple étude satirique des mœurs américaines, Tapon-Fougas visait à se placer dans une tradition comique héritée de l'antiquité qui, au temps du classicisme français, a souvent pris la forme du style burlesque. L'auteur semblerait déjà infléchir l'entreprise de décodage de ses lecteurs et lectrices potentiels vers une semblable orientation.

Sans entrer dans le détail de l'histoire des lettres françaises en Belgique, il est bon de rappeler qu'au début des années 1850 la nation belge n'a que vingt ans d'âge; si son patrimoine littéraire va se constituer à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, la Belgique francophone est encore tributaire des goûts, des modes et des modèles parisiens, surtout en ce qui touche le répertoire théâtral, d'autant plus qu'il y a des tournées qui viennent fréquemment de Paris apporter en terre wallonne les gaîtés, les virevoltes faciles du vaudeville qui fait les délices du public du Second Empire. Les maîtres du théâtre en vogue sont alors Labiche (1815-1888) qui donnera ses lettres de noblesse au vaudeville et Augier (1820-1889) dont les comédies moralisatrices régalaient les Parisiens⁸.

Dans le même ordre d'idées, l'anglophilie des milieux littéraires français est très sensible aussi en Belgique. Comme le fait remarquer l'historien des littératures, Robert Gilsoul (1963), c'est un «magnétisme qui opère sur la Belgique de langue française [...] par le détour de la France» (p. 325). La presse périodique, en particulier la *Revue britannique*, a une influence considérable dans la diffusion de la littérature anglaise en Belgique. À partir de 1839, la direction de ce périodique influent est entre les mains d'un de ces infatigables découvreurs des littératures étrangères, Amédée Pichot, qui est justement celui qui a revu et co-signé la traduction de *Volpone* de Defauconpret, texte qui a servi à Tapon-Fougas.

8. C'est ainsi que *le Chapeau de paille d'Italie*, par exemple, date de 1851, *le Gendre de Monsieur Poirier* de 1854, *le Mariage d'Olympe* et *la Ceinture dorée* de 1855, autant de comédies qui se situent en plein dans la décennie qui nous intéresse.

Ces remarques socio-historiques posées, tournons-nous vers le texte de la pièce. La première page du texte dramatique imprimé contient divers indices fort intéressants. Outre le titre sur l'énoncé duquel je reviendrai, elle comporte la liste des personnages:

RENARDINOS, charlatan et aventurier	40 ans.
GRIFFAUTOUR, avocat	35 ans.
BUSIROS, propriétaire	78 ans.
CORNILLARD, spéculateur, époux de Cécile	35 ans.
LADY TEMPÊTE, touriste	28 ans.
CÉLIE, femme de Cornillard	20 ans.
BLAIROZ, valet et compère de Renardinos	45 ans.
CARLOS, fils de Busiros	25 ans.
BETTY, femme de chambre de Lady Tempête	20 ans.
FURET, domestique de Renardinos.	
Un esclave de Cornillard.	
Le Chef des Alguazils.	
Alguazils.	

L'action se passe de nos jours.— La scène est à La Havane, île de Cuba.

Une note en bas de page indique que «les cinq [premiers] personnages devaient être, dans la pensée de l'auteur, représentés par Levassor pour qui cette pièce a été écrite sur sa demande, en moins de six jours, du 15 au 20 janvier 1856». Puis on lit cette avertissement: «Dans le cas où quelque comédien hors ligne voudrait tenter l'épreuve [...] il devrait se faire suppléer physiquement, dans deux ou trois situations du rôle de Renardinos, par un *homme de paille*». Ces précisions liminaires constituent un indice historique significatif qui renvoie immédiatement à l'univers du vaudeville, ce genre badin et sans prétention né au siècle précédent et qui, vers la fin du XIX^e avait pris la forme d'une comédie bouffonne au rythme endiablé, au dialogue truffé de mots d'auteur, utilisant souvent les tics d'un acteur à la mode et mettant en scène les déboires conjugaux et autres tribulations de même farine de la petite bourgeoisie besogneuse et traditionaliste du Second Empire qui en constituait en même temps le public le plus assidu et le plus friand. Certes Tapon-Fougas s'est montré sensible à la veine ludique qui

informe toute l'inspiration de l'action de *Volpone* mais il l'a réduite aux proportions prosaïques d'un numéro de cirque ou de music-hall.

En tête de la livraison du 24 janvier, c'est-à-dire du troisième acte, il place une espèce de préface qu'il appelle «Réponse anticipée aux Basiles connus et inconnus», qui, sous couvert de justifier ses visées et sa façon de faire, est une véritable pétition de principe où, à l'instar des théoriciens de l'esthétique classique, il prône l'alliance souhaitée et possible au théâtre du divertissement et du propos didactique. S'abritant derrière le génie de Ben Jonson, il cautionne sa propre création non sans pharisaïsme et écrit:

Ainsi que l'annonçait notre dernier feuilleton, nous voulons, avant de continuer cette petite comédie, rassurer le lecteur au sujet du reproche d'immoralité qu'ont peut-être déjà fulminé certains pieux et grands journaux, aussi bêtes que dévots et ignorants [...]!

Donc, nos charmantes et aimables lectrices peuvent se rassurer; tout ce qu'elles vont lire de plus scabreux est traduit presque textuellement de la pièce originale du *Volpone* de Ben Jonson qui a été représentée, depuis trois cents ans, mille fois devant les belles ladies de l'Angleterre [...]; nous tenons à la disposition de tous ceux qui désirerons s'assurer du fait, la comédie de Ben Jonson, traduite par Amédée Pichot.

On verra que non seulement nous avons énormément adouci la crudité de l'expression de l'original, mais qu'afin de rendre la donnée de la fable plus *acceptable* [je souligne], nous avons transporté l'action dans le monde conquis et moralisé par Fernand Cortez et l'inquisition, monde où le sens moral et les rapports moraux de la famille sont devenus généralement aussi mythologiques que les Incas eux-mêmes. Nous ajouterons que le but du théâtre de Ben Jonson, quelque fût la crudité et la brutalité du détail de ses pièces, était essentiellement moralisateur et réformateur.

À l'appui de cette mise en garde, il donnera en notes (III,6), quelques passages textuels de la comédie de Ben Jonson qu'il a «imités» en signalant: «ces citations prouveront suffisamment, nous l'espérons, aux

yeux les plus prévenus, que l'imitation a beaucoup adouci l'immoralité de l'original..., si toutefois vérité est immoralité!»⁹

Un examen suivi du texte dramatique écrit permet aisément de faire le constat des transformations subies par divers éléments dramaturgiques. Tout d'abord, Tapon-Fougas télescope les cinq actes classiques de Ben Jonson en trois, chiffre quasiment consacré de la farce ou de toute forme dramatique comique équivalente. La scène est à La Havane, de nos jours; l'auteur transpose donc le décor dans l'espace et dans le temps, mû en cela, comme il le précise dans les lignes citées plus haut, par un double souci de vraisemblance et de moralité. Il est sans doute permis d'inférer que dans l'imagination du public bourgeois de la deuxième moitié du XIX^e siècle, l'île de Cuba permettait une distanciation exotique analogue à celle engendrée par la République de Venise chez les Élisabéthains ou la Turquie chez les spectateurs louis-quatorziens, ce que le titre (*Une succession... à l'américaine*), dans sa formulation, y compris la ponctuation interne,

9. À titre d'exemple, voici la réponse, rimée et édulcorée, de Cornillard face aux scrupules de sa femme:

D'accord. Si je pensais que ce fut un péché,
Bien loin de vous presser, j'aurais tout empêché...
Oh! S'il se fut agi de quelque beau jeune homme.
D'un français sémillant, qu'entre mille on renomme.
Débauché, possédant *Faublas* et *L'Arétin*;
De quelque Italien, consommé libertin;
Ce serait un péché bien gros, abominable;
Mais c'est tout au contraire une oeuvre charitable
Pour guérir un vieillard; un trait de piété
Qui me fera rentrer dans ma propriété...

Et le passage correspondant déclamé par le Corvino du *Volpone* de Defauconpret:

«D'accord. Si je pensais que ce fut un péché, je ne vous presserais pas de le commettre. S'il s'agissait de quelque jeune Français, d'un Toscan à sang ardent qui eût lu *Arétin*, qui en eût étudié toutes les gravures, qui connût tous les détours du labyrinthe de la débauche, qui fût profès en libertinage, et que je m'avisasse de jeter les yeux sur lui et de l'approuver, ce serait un péché; mais ici tout au contraire, c'est une oeuvre de piété, un acte de charité pour guérir un vieillard; un trait de politique honnête pour m'assurer ce qui m'appartient.»

semble cautionner, présentant un problème de société connu des spectateurs mais suffisamment éloigné pour permettre un certain détachement.

C'est au niveau de l'élaboration des personnages que les changements sont les plus évidents et les plus parlants. Rapprochons la liste citée précédemment de celle du modèle anglais:

Volpone, a Magnifico
Mosca, his parasite
Voltore, an Advocate
Corbaccio, an old Gentleman
Corvino, a Merchant
Avocatori, four magistrates
Notario, the Register
Nano, a Dwarf
Castrone, an Eunuch
[Sir] Politick Wouldbe, a Knight
Peregrine, a Gent[leman]-traveler
Bonario, a young Gentleman [son of Corbaccio]
Fine Madame Wouldbe, the Knight's wife
Celia, the Merchant's wife
Commendatori, Officers
Androgyno, a Hermaphrodite
Servatore, a servant
Grege
Women

Il est clair que tout en gardant le bestiaire de Ben Jonson, Tapon-Fougas a modernisé les référents et s'est livré à certains jeux onomastiques destinés à rendre les symboles plus accessibles à son public. Le nom de «Renardinos» est évidemment plus éloquent pour les gens du milieu du XIX^e que «Volpone», trop lié à son étymologie latine et donc moins présent dans l'imaginaire du public d'alors; de plus, la terminaison donne au nom le petit air hispanique voulu par le nouveau contexte; enfin, le «Magnifico» vénitien s'est mué sans la moindre ambiguïté en un «charlatan aventurier». Pour les mêmes raisons sémantiques et euphoniques, «Blairoz», le nom du compère, joint à sa consonnance hispanique une plus forte charge connotative de roublardise que

«Mosca» la mouche dont les référents littéraires classiques (la mouche du coche) suscite une autre association d'idées chez les francophones; le symbolisme qui s'attache au caractère rusé du petit rongeur nauséabond (le blaireau) est encore renforcé par la présence de son valet répondant au nom de Furet. Le vieux gentilhomme de Ben Jonson devient un propriétaire, Busiros; outre la touche d'espagnolisme obligé, le patronyme de «Busiros» contient les termes «buse» et «busy», donc connote l'homme d'affaires/oiseau de proie en même temps que le champ sémantique des prédateurs se trouve agrémenté d'un rien de franglais pour la couleur locale; Le marchand, signe des temps, se métamorphose en spéculateur dont le nom est porteur d'une équivoque, ô combien drôlatique, pour le public d'alors puisqu'il se nomme «Cornillard», que donc il parade affublé de la double allusion à l'oiseau de proie et au cornard; c'est lui du reste qui va offrir sa femme, la pure et belle Célie, version française romanesque de la Celia britannique. Les spectateurs de vaudeville aimaient les calembours faciles car ils retiraient de leur compréhension une satisfaction rapide, béate et euphorique. À noter aussi que la cohorte grotesque des Nano, Androgyno, Castrone, progéniture grimaçante du lubrique Volpone a disparu du plateau, donc de l'imaginaire de la pièce; les difformités ou anomalies qui font partie d'une thématique de la monstruosité chère aux Élisabéthains a été évacuée et pour cause! On aime bien la gaudriole mais on aime rire sans équivoque scabreuse.

Notre adaptateur suit le canevas de l'action originale, d'ailleurs assez linéaire puisque constitué par la succession des visites au pseudo-moribond sous la conduite du meneur de jeu crapuleux. Il a même gardé une partie du «subplot» en créant Lady Tempête et sa servante Betty, chez qui sont télescopés certains des traits caractéristiques des Would-Be et de Peregrine, tout en campant le type d'une Anglaise dégingandée et coléreuse, personnage fort prisé de son public. Seule différence notable: le dénouement est beaucoup moins puritain, rigoriste, moralisateur que son prototype élisabéthain puisque les deux coquins vont échapper à la justice, filer avec le magot non sans avoir laissé une note narquoise et un billet de banque à l'intention du reste de la ménagerie fort déconfite. L'auteur préserve ainsi la morale tout en ménageant un dénouement en forme de pirouette finale; cette clôture plus badine se substitue à la symbolique démiurgique attachée au destin final des deux compères élisabéthains; elle est aussi plus conforme au

genre vaudevillesque, comme le confirment les historiens du théâtre qui notent que la censure était plus indulgente à l'endroit du vaudeville:¹⁰

L'ALGUAZIL EN CHEF

Ces gens sont fort honnêtes.

CARLOS, lisant le billet

Oiseaux vils et pillards, coquins autant que bêtes,
C'est ainsi qu'en partant je vous fais mes adieux:
Avocat Griffautour, toi, Busiros, mon vieux,
De vos riches cadeaux je garderai mémoire;
À mes petits neveux je redirai l'histoire.
Vos dons, Lady Tempête, au front majestueux,
Seront cher souvenir des flots impétueux
Du déluge de mots pleuvant de votre bouche.
Et nous prions le ciel qu'on vous donne une douche.

LADY TEMPÊTE

Insolent polisson!

CARLOS, continuant

Pour toi, cher Cornillard,
Sans le vertueux fils de notre sot vieillard,
Ton nom serait déjà moins long d'une syllabe,
[...]
- Maintenant à vous tous que cette leçon serve,
Dans l'ardeur d'hériter mettez grande réserve,
Et pour vous y forcer, qu'en partant tout Mondor
Vous lègue, comme nous, l'infâmie au lieu d'or!...

10. Voir la présentation du vaudeville faite par Daniel Lindberg dans *le Théâtre en France*, vol. 2: *De la Révolution à nos jours* (Paris, Armand Colin, 1988), pp. 164-187.

La simple lecture de cet extrait en dit assez sur le style dramatique d'*Une Succession...* Avec le court extrait donné à la note 9, nous en avons somme toute un bon échantillon. Toute la comédie est écrite en vers comme celle de Ben Jonson. Mais il est connu que l'alexandrin n'est pas l'équivalent du vers blanc anglais: c'est devenu presque un cliché de le dire. De plus, cette prosodie, traditionnellement noble, prend ici des consonnances parodiques; ce sont pour la plupart des vers de mirliton pris dans un rythme ronflant et tourbillonnant, et corsés de calembours faciles pour amuser la galerie. Citons encore la fameuse visite de Busiros, le pendant cubain de Corbaccio; ainsi l'annonce Blairoz à son maître à la fin de la scène 4 de l'acte I:

Du seigneur Busiros le catarrhe sévit...

(On entend tousser au dehors. - Renardinus disparaît derrière les rideaux de son lit.)

Ce vieillard cacochyme a les pieds dans la fosse,
Mieux que vous n'en sauriez prendre l'allure fausse;
Pourtant sur votre tombe il espère danser...
Nous voulons à son tour, le faire financer;
Faites le mort... il entre...

(Il va au-devant de Busiros qui s'avance pesamment, courbé sur une longue canne.)

BUSIROS

Est-il mieux?

BLAIROZ

Au contraire.

BUSIROS

Bien!

BLAIROZ à part

Je voudrais sur la carcasse funéraire...

BUSIROS

L'attaque a donc été...

BLAIROZ

terrible...

BUSIROS

Bien! Très bien!

Il dort

BLAIROZ

Comme un lingot... d'or.

Il est flagrant que les dialogues, au même titre que le reste de l'écriture dramatique de cette comédie, se ressentent des impératifs stylistiques du vaudeville.

Or, si dans la première décennie du Second Empire en France — et nous savons que la Belgique suit la mode de Paris — le vaudeville est le genre théâtral comique dominant, il est une autre forme de comédie qui jouit d'un égal succès: ce sont les comédies satiriques sur le thème de l'argent. C'est l'époque de *la Ceinture dorée* d'Augier (1855) ou de *la Question d'argent* de Dumas fils (1857). Il semble donc que Tapon-Fogas dont nous avons entendu les préoccupations morales, a remanié et ajusté ses sources aux genres attendus du public et pour se faire il n'a pas craint d'amalgamer les thèmes et l'écriture dramatique de deux formes de comédie bien canonisées à l'époque: la comédie-vaudeville et la part qu'elle fait à l'improvisation, aux acrobaties gestuelles et verbales et la comédie sérieuse, réaliste, moralisatrice qui a la prétention de réformer la société en en dénonçant les abus (deux formes de théâtre comique, notons-le bien qui sont, dans la décennie en question, deux excroissances de la comédie de mœurs), pour arriver à une forme hybride qui pourrait sembler insolite et boîteuse si on la juge par rapport à la comédie d'où elle sort ou à la lumière de nos attentes de spectateurs modernes; en fait, cette tentative est un exemple clair d'*actualisation* au sens où l'entend Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre*:

Opération qui consiste à adapter au temps présent un texte ancien, en tenant compte des circonstances contemporaines, du goût du public et des modifications de l'histoire que l'évolution de la société rend nécessaires.

L'actualisation ne change pas la fable centrale, elle préserve la nature des relations entre les personnages. Seuls la datation et éventuellement la cadre de l'action sont modifiés. (1980, p. 31)

2. Les Héritiers Rabourdin

Émile Zola fit représenter *les Héritiers Rabourdin* pour la première fois le 3 novembre 1874, non au théâtre du Gymnase comme il l'aurait souhaité mais au théâtre de Cluny à Paris. Contrairement à Tapon-Fogas, il n'a pas suivi le schéma dramatique de la comédie de Ben

Jonson, se contentant d'emprunter à l'auteur anglais l'idée de cet héritage sordide et de son pouvoir dévastateur comme il s'en expliquera après coup. La pièce fit un four¹¹. Zola rédigea une longue préface (neuf pages d'écriture serrée) qui est datée du 1er décembre 1874 où il laisse libre cours à sa déconvenue et à son ressentiment. Avant d'en citer certains passages marquants et fort pertinents dans le contexte de la présente exploration, il convient de résumer l'intrigue des *Héritiers Rabourdin* pour mieux mettre en valeur l'attitude de Zola face à son modèle. Rabourdin est un vieux marchand drapier de Senlis; il est ruiné mais on continue à le croire riche. Nombre de ses parents convoitent son héritage. En collaboration avec sa filleule Charlotte, Rabourdin monte une machination de même nature que celle fomentée par le couple satanique vénitien. Il réussit à extorquer toutes sortes de présents à ses prétendus parents attentionnés en jouant le moribond. C'est Charlotte qui sortira victorieuse de l'aventure; lorsqu'on aura découvert le pot-aux-roses, elle sera parvenue à récupérer la dot qui lui revenait et que Rabourdin avait dilapidée. La transposition naturaliste du canevas de *Volpone* saute aux yeux. La différence essentielle tient au personnage de Rabourdin, dont la crapulerie sinistre est d'un autre ordre que celle de son homologue élisabéthain. En effet, le richissime Volpone s'offrait la petite comédie de la course à l'héritage comme un luxe de plus, tandis que Rabourdin qui n'a plus un sou vaillant a mis au point le sordide stratagème pour subsister aux dépens des siens. Pour faire de nouveau appel au *Dictionnaire* de Patrice Pavis, cette pièce pourrait être classée comme une adaptation au sens large: «l'adaptation, à la différence de l'*actualisation*, jouit d'une grande liberté; elle ne craint pas de modifier le sens de l'œuvre originale, de lui faire dire le contraire [...] Adapter, c'est réécrire entièrement le texte considéré comme un simple matériau» (pp. 31-32).

Écoutons maintenant les lignes emportées et singulièrement prémonitoires dans lesquelles Zola s'explique:

-
11. Par un curieux effet de boomerang, la pièce de Zola tirée d'une comédie anglaise, fut traduite en anglais par Teixeira de Mattos sous le titre de *The Heirs of Rabourdin* et montée par J.T. Green pour le «Independent Theatre» de Londres où elle fut représentée le 23 février 1894 sans plus de succès, d'ailleurs, que la version française.

J'ai reçu, écrit-il de la plume enflammée qu'on lui connaît, la plus abominable «raclée» qu'on puisse rêver. [...] Cette grande critique théâtrale, que l'étranger nous envie [...] cette institution littéraire [...] me chassait de la scène d'un seul coup de sa férule impeccable. [...] Seulement, ce qui me plonge dans une stupéfaction profonde, c'est la parfaite innocence de ces messieurs en face de mon œuvre et de ma personnalité. On les aurait placés en présence d'un Mohican ou d'un Lapon, apportant de son pays quelque joujou barbare, qu'ils n'auraient pas ouvert des yeux plus ignorants, ni émis sur le mécanisme du joujou des jugements plus extraordinaires. Pas un d'eux n'a paru se douter un instant que j'avais fait, dans *les Héritiers Rabourdin*, une tentative dramatique d'un genre particulier. [...]

Je n'ai fait que continuer une tradition que bien d'autres continueront après moi. [...] J'avoue que mon intention très arrêtée a été d'écrire un pastiche; j'entends un pastiche particulier, et fait dans un certain but d'expérience. J'ai voulu, en un mot remonter aux sources de notre théâtre, ressusciter la vieille farce littéraire [...]. Le seul rajeunissement que je me sois permis a été d'habiller les personnages comme nous et de les mettre dans notre milieu. J'ai entendu faire du réel contemporain avec le réel humain qui est de tous les temps.

[...] Nous avons, à cette heure, la comédie d'intrigue, un jeu de patience, un joujou donné au public. Elle règne comme un type parfait, elle a imposé un code dramatique d'après lequel tout devient longueur.[...] Nous avons encore la comédie sentimentale, une larme niaise entre deux couplets de vaudeville, un genre bâtard qui fait la joie des âmes sensibles. Mais nous avons surtout la comédie à idées, le sermon mis au théâtre, l'art dramatique consacré à l'amélioration de l'espèce.

[...] La farce [...] est la liberté illimitée de la satire.

[...] À entendre certains critiques, je suis un esprit détraqué qui n'accepte aucune règle. [...] D'autres critiques m'ont accusé de m'enfoncer dans la convention jusqu'au cou, d'être en retard de deux cents ans sur le mouvement dramatique, d'avoir ressuscité une comédie mangée aux vers.[...]

On dira que nous ne sommes plus au dix-septième siècle, que notre civilisation s'est compliquée, et que le théâtre,

aujourd'hui ne peut avoir la même formule qu'il y a deux cents ans. Cela est hors de doute. Il ne s'agit point d'un décalque. [...] Ce qu'il est bon de ressusciter, ce sont les peintures larges de caractères dans lesquelles les maîtres de notre scène ont mis l'intérêt dominant de leurs œuvres. [...] Il y a certainement là une formule à trouver. [...] C'est même parce que la formule m'échappe encore, que j'ai songé, en attendant à tenter un décalque, *les Héritiers Rabourdin*, avec l'espoir que le commerce des maîtres me mettrait sur la voie du vrai. (pp. 221-227)

C'est au terme de ce long plaidoyer en forme de manifeste pour un renouveau théâtral nourri aux sources profondes de la tradition classique que Zola précise d'où, techniquement, il est parti:

Maintenant, il est temps de dire où j'ai pris *les Héritiers Rabourdin*. [...] J'ai tout simplement pris l'idée première de ma pièce dans le *Volpone* de Ben Jonson, un des précurseurs de Shakespeare [sic!]. Je ne connais pas de théâtre plus largement audacieux. C'est une crudité splendide, une violence continue dans le vrai, une rage admirable de satire. Imaginez la bête humaine lâchée avec tous ses appétits.[...] Vous pensez bien que j'ai expurgé Ben Jonson. Ma comédie, pour laquelle on a épuisé les expressions de dégoût, est une berquinade à côté de *Volpone*.

Zola ne dit pas comment il a eu connaissance de la pièce. Il est loisible de penser qu'il l'avait lue dans la traduction élaborée par Lafond une dizaine d'années auparavant. Il reviendra encore sur l'incompréhension dont son entreprise de renouvellement de l'art dramatique a souffert à cause du conservatisme étriqué de la critique de son temps pour conclure: «Je le répète, ma cause n'est pas isolée. [...] Ce n'est pas ma pièce [...] qu'on a exécuté: c'est la formule naturaliste dont elle paraît procéder.» (p. 228)

Henri Mitterand, éminent spécialiste de Zola, n'est pas tendre envers la pièce lorsqu'il conclut sa notice de présentation par le jugement suivant:

Refuser les techniques éprouvées du vaudevilliste, sans parvenir à la profondeur du théâtre de caractères, tout en acceptant le cadre et les conventions de la scène traditionnelle, conduisait naturellement à l'échec. Quoi qu'il en dise, Zola n'a pas su choisir entre la farce, qui s'amorce dans certaines scènes et tourne court, et l'étude de mœurs, qui, de toutes façons, reste ici fort étriquée. (1969, p. 321)

Il n'en demeure pas moins que l'analyse vigoureuse que fait Zola des causes de l'échec de sa pièce est une démonstration par la négative de ce même principe d'acclimatation générique qui semble régir les adaptations théâtrales du XIX^e siècle. Le texte est d'une emphase polémique bouleversante et admirable de prescience. En effet, Zola a pathétiquement conscience d'être en porte-à-faux, incompris parce qu'en avance sur son temps en matière de répertoire dramatique. Après la chute de Napoléon III, il est certain que le théâtre était en pleine crise. Loin de vouloir renouer avec la vieille farce par passéisme, Zola souffre dans sa créativité d'avoir manqué sa participation à la réévaluation des normes, à la mutation des genres qu'il souhaitait ardemment mais qui ne devait pas se faire en un jour.

En guise de conclusion, je me contenterai de tenter d'établir un bilan provisoire:

1. Tout en me gardant des généralisations hâtives, je remarque qu'il existe un lien intéressant entre les tentatives d'adaptation et les versions juxtalinéaires réalisées par des traducteurs tels que Pichot/Defauconpret ou Lafond qui n'avaient nullement l'intention de voir mettre en scène le fruit de leur labeur. Ces traductions fidèles à la lettre du texte semblent fonctionner comme relais indispensables dans l'élaboration des diverses formes de versions destinées à la scène et à un public bien défini, bien ancré dans sa société et dans son histoire. Elles apparaissent en quelque sorte comme un génotexte à partir duquel l'exercice d'adaptation est plus un travail intralingual qu'interlingual. C'est ainsi que se complètent admirablement sourciers et ciblistes aux carrefours de l'Histoire. Ce processus n'est pas très différent de l'activité du «dramaturge» (ou «dramaturg») contemporain au sens où l'entendent les historiens de la scénographie, c'est-à-dire de ce traducteur incorporé à une équipe théâtrale, au même titre que le metteur en scène, le

régisseur, toute la troupe de comédiens, et qui travaille étroitement avec et sur un texte traduit même servilement pour élaborer de façon dynamique et collective la version qui sera représentée,¹² qui est donc, à proprement parler, le *texte dramatique*.

2. Les commentaires critiques des auteurs d'adaptation fournissent un lexique qui permet, sinon d'ébaucher, du moins de cerner une typologie de la notion d'adaptation théâtrale, genre fuyant s'il en est: imitation libre, pastiche, parodie, décalque, berquinade, comédie imitée de..., d'après..., pièce fade sans prétention, technique de «repiquage» (Clavel, p. 4), toute une terminologie émerge, souvent impressionniste, pour tenter de définir l'indéfinissable, jetant les bases d'une étude systématique des formes de l'adaptation théâtrale qui s'insérerait dans la domaine plus large de la réécriture en même temps qu'elle s'ingérerait dans la problématique de la parodie. Sans entrer dans le détail d'une enquête qui reste à faire, il ressort de la présente investigation que l'adaptation se mesure à l'aune de son adéquation ou de sa non-adéquation au système-cible et tout écart linguistique, discursif, poétique, idéologique est porteur de signification pour l'historien.

L'adaptation des pièces du théâtre étranger s'avère un genre très protéiforme: les deux exemples envisagés dans cet exposé montrent qu'elle peut aller de la refonte partielle à la réécriture totale avec reformulation ou transposition de l'action, du dialogue, du contexte temporel; elle peut être transcription littéraire de certains éléments avec coupure ou ajout d'autres, mais il semble bien que toute cette alchimie vise à harmoniser le nouveau produit à l'idéologie socio-culturelle du système d'arrivée et surtout à l'acclimater au genre dominant.

L'adage de Victor Hugo cité à l'orée de ce travail semble bien avoir force de loi: toute traduction pour la scène est d'une manière ou d'une autre une adaptation. Ce serait une question de degré plutôt que de nature. Il y a plusieurs inclinaisons de l'oblique. À y réfléchir, la pratique n'est pas nouvelle et Zola l'avait bien senti. Elle a sa préhistoire dans l'activité des grands classiques, Molière par exemple

12. Se reporter au numéro très intéressant de *Théâtre/Public*, «Dramaturgie» (n° 67, janvier-février 1986) consacré à cette fonction.

dont le génie puisait à tour de bras dans Plaute pour créer *l'Avare* ou *Amphytrion*. Tous les traitements dramatiques et opératiques des grands mythes, Orphée, Antigone, Don Juan, Jeanne d'Arc, relèvent de la même esthétique, de la même pragmatique, de la même politique en fait, sans compter les versions cinématographiques du style *West Side Story* / *Romeo and Juliet*.

Plus près de nous dans le temps, dans l'espace et dans la pensée, c'est là une pratique bien ancrée dans la créativité canadienne intralinguale autant qu'interlinguale; depuis le fameux *Cid Maghané* de Réjean Ducharme en 1968 («Parodie en 14 rideaux pour être jouée en costume d'époque dans des meubles 1967») suivi du *Lisistrata* d'après Aristophane de Michel Tremblay (1969)¹³, nous nous trouvons devant tout un corpus qu'il ne serait pas vain d'examiner pour opérer une synthèse:

Hamlet, Prince de Québec, de Gurik (1968)

L'Impromptu de Québec ou le testament, de Marcel Dubé (1974), adaptation de la comédie de Regnard, *le Légataire universel* (1708) au contexte socio-culturel du Québec sous le régime Duplessis.

Le Bourgeois Gentleman d'Antonine Maillet (1978) qui a fait de Monsieur Jourdain un superbe marchand de «claques» montréalais.

Cré Sganarelle, adaptation par Claude Dorge (1982) du *Médecin malgré lui* pour le «Cercle Molière» de Saint-Boniface.

Le Gars de Québec, désopilante adaptation du *Revizor* de Gogol par Michel Tremblay (1985).

Le cas le plus éloquent et le plus riche d'implications est assurément le *Macbeth* de Michel Garneau dont Annie Brisset a récemment dégagé

13. À signaler qu'à pareille date Aimé Césaire composait *Une Tempête*, d'après *la Tempête* de Shakespeare, «adaptation pour un théâtre nègre» qui fut créée au festival d'Hammamet de Jean-Marie Serreau.

magistralement les appartenances nationalistes¹⁴. *Le Volpone* de Ben Jonson, au même titre que les pièces de Shakespeare ou de Molière, est un chef-d'œuvre perdurable mais non intouchable et ce qu'ont tenté de faire Thalès de Milet et Zola au XIX^e siècle obéit à des critères idéologiques similaires à ceux qui sont invoqués au Québec. Il ne s'agit pas de dépoussiérer ni même de remettre à neuf les vieilles pièces mais bien plutôt de s'en approprier les messages, non seulement pour les rendre accessibles à un public concret bien incarné dans le temps et l'espace, mais pour qu'ils s'insèrent dans son patrimoine culturel; c'est une entreprise régénératrice, créatrice et créative qui assure la continuité du dialogue avec le passé et avec l'étranger.

Université de l'Alberta

Références

- BARTHES, Roland (1964). *Essais critiques*. Paris, Éditions du Seuil («Points»).
- CLAVEL, Marcel (juin 1957). «L'adaptation théâtrale», *Traduire*, 51, pp. 3-5.
- GILSOUL, Robert (1963). *Les Influences anglo-saxonnes sur les lettres françaises en Belgique de 1850 à 1880*. Bruxelles.
- HORN-MONVAL, Madeleine (1963). *Répertoire bibliographique des traductions et adaptations du théâtre étranger du XV^e siècle à nos jours*, Paris, C.N.R.S., 8 vol. (consulter vol. V).
- HUGO, Victor (1864). «Les traducteurs», in «Préparation et alentours de *William Shakespeare*», *William Shakespeare*, éd. Bernard Leuilliot, Flammarion, 1973, pp. 423-449.

14. «Le travail perlocutoire de la traduction: *Macbeth* québécois», *Meta*, XXXIV (1989), pp. 179-194.

JONSON, Benjamin [Ben] (1607). *Volpone or the Foxe*, in *The Works of Ben Jonson*, ed. C.H. Herford and Percy Simpson, vol. V, Oxford, Clarendon Press, pp. 22-137.

LAMBERT, José (1989). «L'époque romantique: les genres, les traductions et l'évolution littéraire», *Revue de littérature comparée*, avril-juin, pp. 165-171.

PAVIS, Patrice (1980). *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Éditions sociales.

THALÈS de MILET (alias F. Tapon-Fougas) (1857-58). *Une Succession... à l'américaine*, feuilletons non paginés découpés du *Crispin*, 15 octobre 1857 - 14 février 1858, Bruxelles, J. Vanbuggenhoudt, s. d.

ThéâtrePublic (1982), «Traduire», n° 44, mars-avril.

ZOLA, Émile (1874). *Les Héritiers Rabourdin*, in *Œuvres complètes t. 15*, Cercle du Livre Précieux, 1969, pp. 221-321.