



Universidad de Valladolid



GRADO EN LENGUAS MODERNAS Y SUS LITERATURAS

TRABAJO FIN DE GRADO

LA TRADUCTION DU THÉÂTRE : *CYRANO DE BERGERAC* D'EDMOND ROSTAND

Presentado por:

Dña. Patricia Atienza Brime

Dirigido por:

Dra. Dña. Emma Bahillo Sphonix-Rust

Curso 2020-2021

RÉSUMÉ

En ce qui concerne la littérature dramatique, *Cyrano de Bergerac* (1897) d'Edmond Rostand est l'une des œuvres les plus remarquables du panorama littéraire universel. Son protagoniste possède la polyvalence du héros romantique, représentée par son célèbre nez, et ce qui ressort le plus est son esprit, la dextérité qu'il a par rapport à sa langue : soit pour vilipender un ennemi, soit pour séduire une dame, Cyrano trouve toujours ses mots. C'est précisément ce fait où réside l'intérêt de la pièce au niveau traductif, puisqu'elle présente de nombreuses difficultés à surmonter au moment de la transposer à une autre langue. Dans le texte original, les jeux de mots basés sur des ressources tels que la polysémie ou l'homonymie —parmi d'autres— abondent, mais aussi les références —explicites ou pas— culturelles au contexte social, géographique et historique du Paris du XVII^e siècle, où la pièce s'insère. Ce travail est, donc, une analyse personnelle et détaillée de tous ces éléments qui nous permettra de mieux comprendre la labueur des traducteurs et les critères par lesquels ils sont régis lors de leur tâche. De cette façon, nous comparons l'œuvre en français avec la version espagnole élaborée par Jaime et Laura Campmany en 2010 afin d'établir les différences et similitudes entre les deux textes, ainsi que les procédés utilisés par ces traducteurs pour aborder les soucis de l'original et leurs conséquentes décisions d'adaptation.

RESUMEN

En lo que a literatura dramática respecta, *Cyrano de Bergerac* (1897) de Edmond Rostand es una de las obras más relevantes del panorama literario universal. Su protagonista posee la versatilidad propia del héroe romántico, encarnada en su célebre nariz, y lo que más destaca de él es su ingenio, el hábil manejo que tiene de su lengua: ya sea para vilipendiar a un enemigo como para conquistar a una dama, a Cyrano nunca le faltan las palabras. Es precisamente en este hecho donde radica el interés de la obra a nivel traductivo, puesto que presenta numerosos obstáculos que han de salvarse a la hora de trasladarla a otra lengua. En el texto original abundan los juegos de palabras basados en recursos como la polisemia o la homonimia —entre otros—, pero también las referencias —sean o no explícitas— culturales al contexto social, geográfico e histórico del París del siglo XVII, en el que se inserta la pieza. Este trabajo es, pues, un análisis personal y detallado de todos estos elementos que nos permitirá una mayor comprensión de la labor de los traductores y de los criterios por los que se rigen en su tarea. De este modo, comparamos la obra en francés con la versión española elaborada por Jaime y Laura Campmany en 2010 a fin de establecer las diferencias y similitudes entre ambos textos, así como los procedimientos empleados por estos traductores para abordar las dificultades del original y sus consecuentes decisiones de adaptación.

TABLE DES MATIÈRES

1. INTRODUCTION	2
1.1. L'auteur : Edmond Rostand (1868-1918)	2
1.2. Contexte historique	3
1.3. L'œuvre	4
1.4. Les traductions et les adaptations	5
2. JUSTIFICATION DU SUJET	6
3. OBJECTIFS	7
4. TRADUIRE LA CULTURE	8
4.1. La labueur du traducteur	9
4.2. Méthodes de traduire la culture	10
5. LA TRADUCTION DU THÉÂTRE	11
5.1. La dimension physique et matérielle du texte dramatique	12
5.2. Le traducteur comme dramaturge	13
6. DIFFICULTÉS DE TRADUCTION DANS LA PIÈCE	15
6.1. Synonymes : le nez	16
6.2. Polysémie et homonymie	23
6.2.1. Le panache	24
6.2.2. La salade	27
6.3. Le traitement de la culture	28
6.3.1. La gastronomie	29
6.3.2. Les gascons	31
6.3.3. Littérature et histoire	35
6.3.4. La versification : la ballade du duel	46
6.4. Expressions idiomatiques françaises	48
6.4.1. « Avoir l'estomac dans les talons »	49
6.4.2. « Avoir les dents longues »	50
6.5. Traduction des noms	51
6.5.1. Roxane	52
6.5.2. Cyrano	53
6.5.3. Christian	54
6.5.4. D'autres noms propres	55
6.6. Présence d'autres langues	56
6.6.1. L'anglais	56
6.6.2. L'espagnol	57
7. CONCLUSIONS	58
8. BIBLIOGRAPHIE	60
9. ANNEXE : PROPOSITION DE TRADUCTION D'UNE SCÈNE	63

1. INTRODUCTION

Cyrano de Bergerac se trouve parmi les pièces de théâtre les plus universelles et importantes de la littérature, pourtant elle reste presque inconnue. Malgré ce fait, son influence socioculturelle postérieure est indéniable, et elle s'étend jusqu'à nos jours.

L'œuvre a été représentée pour la première fois en 1897 au Théâtre de la Porte-Saint-Martin, à Paris, et elle a connu un énorme succès dans toute l'Europe.

1.1. L'auteur : Edmond Rostand (1868-1918)

Né à Marseille le premier avril 1868, Edmond Rostand appartenait à une famille de la bourgeoisie cultivée, ce qui a suscité son premier intérêt vers la littérature, notamment le théâtre.

Il a eu des succès depuis sa jeunesse : en 1887, il a reçu le premier prix au concours de l'Académie de Marseille sur le thème « Deux romanciers de Provence : Honoré d'Urfé et Émile Zola », où il faisait l'éloge du premier, auteur auquel il rendra hommage dix ans plus tard, dans *Cyrano de Bergerac*.

Néanmoins, la véritable entrée de Rostand en littérature a eu lieu en 1890, avec son volume de poésie *Les Musardises*, qui a reçu plusieurs critiques favorables et dont certains poèmes ont été mis en musique par le compositeur Chabrier.

Mais la conquête du théâtre a été bien plus difficile pour lui : sa pièce *Le Gant rouge* (1889) n'a jamais été repris ni publié, sa proposition de l'acte *Les Deux Pierrots* à la Comédie-Française a été rejeté en 1892, et il n'a obtenu de soutien qu'en 1894, de la part de l'acteur Le Bargy, pour sa comédie en vers *Les Romanesques*.

En raison de ce succès, il a eu l'opportunité de proposer une pièce à l'actrice Sarah Bernhardt, l'une des plus célèbres de l'époque : *La Princesse lointaine*, qu'elle a aimée. Bernhardt est donc devenue une sorte de protectrice pour lui, et elle s'est plongée dans la tâche de lancer sa carrière dans le monde de l'écriture théâtrale ; à partir de ce moment, le nom de Rostand y est devenu connu. C'est grâce à elle que *Cyrano de Bergerac* existe, même si elle n'y est pas, puisqu'elle a fait possible que Rostand rencontre Constant Coquelin, l'un des meilleurs et plus grands acteurs de l'époque.

Cette rencontre a eu lieu lors des représentations de *La Princesse lointaine*, où jouait Coquelin fils, et l'acteur a demandé au dramaturge de lui écrire un rôle ; c'est à partir de cette interaction que Cyrano est né. Son importance dans le processus de création de l'œuvre est clé, puisque Rostand s'est inspiré des aspects de sa personnalité pour construire celle du héros : il a même dû lui accorder des passages prévus pour d'autres personnages car Coquelin voulait avoir plus de texte.

Le triomphe de *Cyrano de Bergerac* n'a pas été prévu : au moment des dernières répétitions, Coquelin était le seul à conserver l'optimisme. Une célèbre anecdote à propos de la première montre un Rostand désespéré qui demande pardon à l'acteur pour l'avoir « entraîné dans cette désastreuse aventure ! » (Gérard, 1935, p. 14)¹. Malgré ces mauvais présages, la pièce surpasse les quatre cents représentations dans sa première sortie.

Cependant, ses triomphes théâtraux n'ont pas duré longtemps, et après *Cyrano de Bergerac* et *L'Aigle* (1900), l'insuccès a commencé à le poursuivre : à partir de 1910, il n'a pas fait jouer de nouvelles pièces.

Edmond Rostand est mort le 2 décembre de 1918 à Paris, France.

1.2. Contexte historique

Cyrano de Bergerac a été écrit entre 1896 et 1897, et elle a débuté à Paris en décembre —les critiques n'arrivent pas à se mettre d'accord sur le jour précis, si c'est le 27 ou le 28— de 1897. Entre 1890 et 1914, la France se trouvait dans une situation relativement stable et prospère : c'est la période connue comme « la Belle Époque », caractérisée surtout par la mort du Naturalisme, l'effacement du Symbolisme et un retour au Classicisme, ainsi que par des crises du théâtre et de l'illusion réaliste dans le genre fictionnel.

La pièce de Rostand constitue une réponse à ces circonstances du panorama littéraire de la fin du XIX^e siècle. L'écrivain se retourne vers le mouvement du Romantisme, suivant le style de Victor Hugo (1802-1885), et il écrit une « Comédie héroïque en cinq actes, en vers » qui remplit ce vide de la société de l'époque.

¹ Cité par Besnier, dans Rostand (1999, p. 22).

Rostand, donc, fait usage dans sa pièce du système de versification traditionnel du théâtre classique et romantique français : il emploie des tirées de distiques alexandrins alternant entre rimes masculines et féminines. La seule exception à cette structure sont les extraits où les personnages —Cyrano, plus concrètement— parlent en vers de façon délibérée, puisqu'ils sont en train de réciter des poèmes. Dans ce cas, comme celui de la tirade du nez au premier acte ou celui la présentation des cadets de Gascogne au deuxième acte, Rostand utilise les vers octosyllabes, trisyllabes et ennéasyllabes afin de marquer la différence avec le reste du récit.

En plus, Cyrano est un héros romantique, de la même façon que les trois mousquetaires et d'Artagnan, d'Alexandre Dumas, ou don Juan Tenorio, de Zorrilla, en Espagne : il est courageux, fanfaron, querelleur et solitaire, il n'a qu'un seul amour, il exprime ses sentiments de façon lyrique ... et ce qui le caractérise le plus, c'est son orgueil. Cette identité est si importante qu'elle constitue la fin de la pièce, puisque tout ce concept est compris dans le mot « panache », le dernier mot de Cyrano avant mourir : « Mon salut balaira largement le seuil bleu, / Quelque chose que sans un pli, sans une tache, / J'emporte malgré vous, et c'est... .. Mon panache. » (Rostand, 1999, 5.7.2570-2572).

1.3. L'œuvre

Le triangle amoureux entre Cyrano, Christian et Roxane compose le sujet dominant de la pièce. Les deux hommes, amoureux de cette dernière, décident de former une alliance afin de créer le héros parfait —ayant l'esprit de Cyrano et la beauté de Christian—, celui qui pourra conquérir le cœur de la précieuse. Au-delà de cela, le cadre historique qui entoure l'action est le siège d'Arras, un épisode de la guerre de Trente Ans, auquel Cyrano et Christian doivent participer en tant que cadets de Gascogne.

Rostand situe sa pièce dans le Paris du XVII^e siècle (1640 dans les quatre premiers actes et 1655 dans le dernier), le Paris de Louis XIII qu'Alexandre Dumas avait déjà utilisé comme décor pour narrer les aventures des trois mousquetaires et d'Artagnan.

Ce Paris est aussi le Paris de la préciosité, représentée par la figure de Magdeleine Robin, dite Roxane. Elle adopte comme sien le nom de l'héroïne d'un

populaire roman de l'époque, ce qui était habituel parmi les précieuses, qui changeaient leurs prénoms —qu'elles considéraient trop communs et vulgaires— par d'autres ayant des racines grecques.

La préciosité est un mouvement féminin, littéraire et social en même temps. Elle surgit à partir de la crise du XVII^e siècle et son origine se trouve dans les ruines de l'Humanisme. Son précurseur est Honoré d'Urfé, qui en a établi la base avec son œuvre de culte *L'Astrée* (1607), que les précieuses discutaient dans leurs salons.

Elle est très liée au langage : ces femmes donnent beaucoup d'importance à la culture et à la politesse, puisqu'elles visent à s'enfuir de la brutalité masculine. La beauté du langage à employer lors de la cour —cet esprit auquel Cyrano et Roxane font référence à plusieurs reprises— est si essentielle qu'elle détermine l'intrigue principale de la pièce.

Enfin, les scènes se succèdent dans un monde que l'auteur connaissait depuis très longtemps et qu'il aimait, jouées par un personnage réel —qu'il a élevé à la catégorie de mythe— découvert à l'école à travers le chapitre que Théophile Gautier avait consacré à Cyrano de Bergerac.

Rostand a donc introduit dans son œuvre des personnages historiques : le vrai Cyrano, ainsi que ses proches. Les deux, par contre, ne partagent pas que le nom et, en quelque sorte, la profession. Hercule-Savinien Cyrano de Bergerac était un poète et dramaturge appartenant à un milieu libertin et ayant une pensée, également libertine, qui faisait prévaloir dans l'amour le plaisir, la passion et le corps humain face à l'esprit. Cette thèse est complètement différente de celle que le Cyrano fictionnel défend dans l'œuvre, mais le texte comporte quand même des références à cette personnalité, comme nous l'analyserons ci-après.

1.4. Les traductions et les adaptations

Cyrano de Bergerac a été traduit et adapté à plusieurs reprises et de diverses façons, depuis sa publication et première représentation. Dans quelques cas, le format original en vers —même avec des passages purement poétiques— a été respecté, tandis que dans d'autres, les dialogues n'ont maintenu que le message, pas la forme.

La première traduction en espagnol de la pièce est celle des traducteurs catalans Vía, Oriol Martí et Tintorer, qui date de 1899 et que Rubén Darío célèbre dans son poème « *Cyrano en España* » (1900). Montserrat Cots affirme, dans *La versión española del « Cyrano de Bergerac » de Edmond Rostand*, qu'ils ont essayé de traduire ce qui ressemblait Victor Hugo par des vers qui ressemblaient José Zorrilla (2007, p. 291).

Cette version a été jugée par le poète nicaraguayen —et par de divers critiques— comme essentiellement fidèle au texte original, même si elle n'était pas complètement correcte, lorsqu'il affirmait que « los catalanes han llenado bien su tarea hasta donde es posible en el medio en que tenían que presentarse » (Darío, 1900, p. 33).

En ce qui concerne les adaptations, les plus remarquables dû à leur succès à niveau international sont le film de 1950 —dirigé par Michael Gordon, qui a valu l'Oscar du meilleur acteur à José Ferrer— et le film de 1990 —dirigé par Jean-Paul Rappeneau, avec Gérard Depardieu dans le rôle principal—. Les scénarios des deux films ont respecté la pièce originale, bien qu'ils aient dû faire des réductions ou des réécritures, puisque l'œuvre de Rostand était si longue que sa mise en scène durait environ cinq heures.

Quant au théâtre, Kevin Kline a aussi joué ce personnage en 2008, dans l'adaptation pour la télévision filmée en Broadway devant un public en direct. La version la plus récente est celle de 2019, dirigée par Jamie Lloyd avec James McAvoy jouant Cyrano.

En Espagne, la première de la pièce a été donnée à Madrid, dans le Théâtre Espagnol, le premier février 1899, et le scénario a été créé à partir de la traduction de Vía, Oriol Martí et Tintorer. Plus récemment, José Luis Gil a incarné le héros dans l'adaptation de 2018, faite par Carlota Pérez Reverte et Alberto Castrillo-Ferrer, qui se sont également basés sur la première traduction en espagnol de l'œuvre.

2. JUSTIFICATION DU SUJET

En effet, la langue française est vraiment riche en homonymes, paronymes, et d'autres figures littéraires qui la rendent très productive lorsqu'il s'agit de créer des jeux de mots, et celle-ci est une caractéristique dont Edmond Rostand fait un usage constant tout au cours de l'ensemble de sa pièce. C'est surtout cela qui fait que *Cyrano de*

Bergerac présente de nombreuses complications au moment d'adapter ce style d'écriture dans une autre langue.

Notre intérêt par rapport à l'étude de cette pièce, donc, réside notamment sur ce fait, mais il ne s'arrête pas là. En plus, malgré son influence dans le panorama littéraire, l'œuvre est souvent méconnue : les références au texte original même dans la culture contemporaine sont abondantes, mais la source originale passe souvent inaperçue. Il est par conséquent convenable d'en faire une analyse, afin de mieux comprendre l'une des chefs-d'œuvre du théâtre français.

D'une autre part, du point de vue personnel, *Cyrano de Bergerac* est une pièce que j'aime et que je connais depuis longtemps en tant que lectrice, spectatrice et actrice, ce qui a aussi motivé mon choix.

3. OBJECTIFS

Dans ce travail, nous visons à réfléchir à propos des soucis à surmonter lors de l'élaboration d'une traduction de l'œuvre qui reste le plus fidèle possible à l'originale. À cet effet, nous allons analyser la pièce de Rostand, le contexte dans lequel elle s'insère, les références culturelles qui y apparaissent et —par rapport à l'écriture— les jeux de mots, la rime et d'autres problèmes qu'elle pourrait montrer. De la même façon, nous observerons également les approches et stratégies de traduction utilisées dans l'édition espagnole de l'œuvre réalisée par Jaime et Laura Campmany.

Le choix de cette traduction, qui date de 2010 et qui a été commandée par le directeur du Théâtre Espagnol, n'est pas hasardeux : il répond au besoin de compter avec une adaptation qui non seulement préserve la poéticité du récit, mais qui conserve aussi la versification de Rostand. Jaime Campmany affirme dans son prologue (2010, pp. 24-25) que la sienne est la seule version —excluant la catalane de Xavier Bru— à respecter complètement la métrique de l'auteur, ce à quoi nous adhérons. En outre, elle n'enlève non plus ni les anachronismes présents dans le texte source ni le manque de documentation dont Rostand fait preuve dans certains extraits, et c'est en raison de ces particularités que nous la considérons comme la plus adéquate.

En ce qui concerne notre ligne de recherche, aucun manuel de traduction n'a été utilisé, puisque le but ultime du travail est de faire une réflexion la plus personnelle possible à propos des éléments potentiellement problématiques de la pièce par rapport à

sa traduction, ainsi qu'une analyse détaillée des décisions des élaborateurs de la traduction choisie.

Finalement, nous voudrions proposer une traduction alternative d'un passage précis de la pièce —plus concrètement, de la célèbre scène du balcon— afin de mettre en pratique le besoin de tenir compte de tous ces détails que nous allons exposer dans la partie théorique du travail.

4. TRADUIRE LA CULTURE

Étant donné que le but de la traduction est de communiquer un message, Jakobson (1959/1969, p. 79) distingue trois niveaux à l'intérieur de cette tâche : la traduction intralinguale ou reformulation, la traduction interlinguale ou proprement dite et la traduction intersémiotique ou transmutation. De celles-ci, c'est la traduction interlinguale qui est objet de notre analyse, puisqu'elle consiste à interpréter un message formulé en une langue dans une autre différente, c'est-à-dire, à passer des signes linguistiques de la langue de départ à ceux de la langue d'arrivée.

Quant aux textes, ils servent tous à transmettre la culture de façon implicite ou explicite, ce qui rend le travail des traducteurs sujet des discussions, et qui suscite des débats à propos de la méthodologie à suivre. Combien faut-il s'éloigner du texte source pour réussir à transférer la culture au texte cible ? Il s'agit donc de déterminer à quel point la langue et la culture sont-elles indissociables, une controverse qui dure depuis longtemps.

Certains auteurs —dont Schleiermacher, Berman, Meschonnic et Venuti— soutiennent que langue et culture font partie d'un ensemble, tandis que d'autres —dont Ladmiral, Neubert, Shreve et Lederer elle-même— contestent cette idée. D'une part, ces premiers considèrent que la langue véhicule la culture non seulement dans le message à transmettre, mais également dans le choix des mots précis qui sont utilisés, alors ils défendent la non-séparation des deux concepts. D'une autre part, ces derniers —et c'est à cette théorie que nous nous adhérons— interprètent la littéralité dans la traduction comme une pratique intéressante mais pas utile, car elle peut faire tomber le texte dans l'illisibilité (Lederer, 2020, pp. 18-20).

De ce fait, et puisque le but ultime de la traduction est de transposer le sens d'un texte d'une langue à une autre, il est convenable de privilégier celui-ci face à la forme

ou aux structures propres de la langue source : les aspects culturels —et pas la culture dans son entier, c'est un terme trop ample pour viser à tout communiquer à travers un simple texte— doivent ainsi être traduits par le processus habituel de compréhension, déverbalisation et reverbération, de la même façon que le reste du message. Alors, comment définir la culture ? Citant les mots de l'UNESCO (1982) :

Dans son sens le plus large, la culture peut aujourd'hui être considérée comme l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances. (p. 1)

Ces traits distinctifs d'un groupe social sont partagés par les membres de ce groupe, mais pas nécessairement par d'autres récepteurs du texte qui, dans un premier temps, n'en connaissent même pas la langue. Tenant compte de cela, lors de la traduction littéraire l'objectif n'est pas d'apprendre le lecteur ni la langue originale ni la culture non plus, mais de lui faire éprouver des émotions semblables à celles que l'auteur cherchait à provoquer chez le public auquel le texte source est destiné.

4.1. La labour du traducteur

Afin de réussir cette tâche, il est fondamental de prendre en considération le fait que la réception des allusions culturelles —implicites ou explicites— varie selon les lecteurs, le contexte et, bien entendu, l'époque. Dans un monde globalisé comme le nôtre, le besoin d'adapter les références n'est pas si urgent que dans le cas qui nous occupe —celui d'une pièce qui date de la fin du XIX^e siècle— grâce à l'existence d'un imaginaire partagé, surtout entre la France et l'Espagne, qui sont des pays —et par conséquent, ses langues et ses cultures le sont aussi— vraiment proches.

En tout cas, le traducteur chargé de créer le texte cible doit posséder des connaissances approfondies des deux langues avec lesquelles il va travailler, ainsi que de leurs cultures respectives. C'est lui qui est censé prendre des décisions telles que quoi changer ou quoi laisser tel quel, en fonction de la capacité générale de compréhension de la société d'arrivée, sans donner des explications qui puissent rendre la rédaction redondante ni manquer celles qui s'avèrent nécessaires :

Pour les transmettre [des choses ou des faits qui leur sont inconnus] aux lecteurs d'une autre culture, la décision du traducteur sera toujours ad hoc, déterminée à chaque fois par le contexte ainsi que par la visée de la traduction. (Lederer, 2020, p. 27)

Une traduction littérale —justifiée par la notion d'indivisibilité entre langue et culture— répondrait donc au désir de la part du traducteur de montrer les différences existantes entre la culture d'origine et celle d'arrivée, de façon à laisser le récepteur en tirer des conclusions à propos de ce sujet, ce qui peut occasionner la perte d'une partie essentielle du récit : les émotions, auxquelles tout texte littéraire fait appel. Si l'usage langue ne résulte pas naturel au lecteur, il ne ressentira ce que l'auteur prétendait qu'il ressent, alors cela pourrait être considéré un échec de la part du traducteur.

Nous constatons ainsi que la labueur du traducteur est celle d'éviter, autant que possible, cette perte de l'essence du texte original, même si cela signifie réaliser des changements par rapport aux structures qui ne peuvent pas être extrapolées d'une langue à une autre si elles n'existaient pas déjà dans la langue cible. Plutôt qu'une adaptation, le traducteur élabore une récréation afin que l'expression se conforme davantage à celle de la culture d'arrivée. Dans ce but, il est indispensable qu'il ne fasse que les modifications strictement nécessaires, tout en respectant le style particulier de l'auteur, sa manière de rédiger : cela diffère des exigences grammaticales de la langue, le seul aspect de la narration susceptible d'être modifié dans la traduction.

4.2. Méthodes de traduire la culture

Les référents culturels ne comprennent pas que les aspects de la culture que l'UNESCO mentionne dans sa définition, mais aussi les expériences partagées par l'ensemble des intégrants d'une culture donnée : « ...le produit de nos interactions avec notre environnement physique ou avec d'autres individus au sein de notre culture » (Collombat, 2020, p. 39).

Ces référents créent des images chez le lecteur qu'il faut analyser avant de commencer à traduire le texte, afin de décider la façon correcte de le faire : ce sont les métaphores conceptuelles, qui renvoient à des domaines conceptuels qui se comprennent en raison d'autres. Ces métaphores font partie des cultures, et, en conséquence, elles peuvent varier en fonction de ces dernières.

Stienstra (1993)² en distingue trois types différents : les « *universal metaphors* » (métaphores universelles), les « *culture-overlapping metaphors* » (métaphores qui se chevauchent) et les « *culture specific metaphors* » (métaphores spécifiques à une

² Cité par Collombat (2020, p. 40).

culture). Elle soutient que de nombreuses expériences sont partagées par l'ensemble de l'humanité —ou au moins par de diverses cultures—, c'est leur expression à niveau linguistique qui change selon la société qui les exprime.

Par rapport à la traduction, il n'existe pas un critère unique qui unifie le traitement de ces référents culturels lors de leur apparition dans des textes, sinon qu'ils seront abordés conformément au jugement du traducteur. Ce sera lui qui détermine quelle stratégie est la plus convenable en chaque cas.

Les images peuvent subir des changements référentiels en fonction de la culture à laquelle la traduction se rattache : dans ces cas, la forme n'est pas conservée. Le traducteur adapte la métaphore de façon à le rendre compréhensible au sein de la culture cible au moyen de la substitution des références, qui sont censées évoquer des sentiments pareils à ceux éveillés chez la culture source par le texte original. Ainsi, des équivalences sont créées.

Les métaphores conceptuelles, par contre, ne sont pas le seul obstacle qu'il est nécessaire de surmonter lors d'une traduction. La lexiculture —qui comprend les proverbes, les expressions populaires, même les gestes...— et les collocations —dont l'origine est culturelle— sont fixées, et elles changent selon la langue car, comme nous avons déjà commenté, la provenance des expressions imagées d'une société consiste en les expériences de ses membres.

Compte tenu de ce qui précède, la proximité de la langue française et l'espagnole —ainsi que celle de leurs cultures— facilite la tâche du traducteur, puisqu'elle lui permet de ne pas trop s'éloigner de la source et, par conséquent, d'être plus fidèle au style de l'auteur.

5. LA TRADUCTION DU THÉÂTRE

En plus des soucis que nous venons de mettre en relief par rapport à la traduction en général et, plus particulièrement, à la traduction de la culture, celle du théâtre comporte des problèmes caractéristiques du genre qu'il faut adresser.

La dramaturgie d'une pièce théâtrale ne comprend pas que sa dimension textuelle, au contraire : les didascalies jouent un rôle fondamental, puisqu'elles décrivent les actions que les acteurs doivent réaliser lors de l'interprétation des

personnages, ainsi que les indications pertinentes pour les décors et la mise en scène. En somme, pour la traduction du théâtre, il faut prendre en considération les interprètes en plus que l'auteur, et l'aspect sonore des paroles en plus que l'écrit.

5.1. La dimension physique et matérielle du texte dramatique

En rapport avec cette idée, Frigau Manning et Karsky (2017, p. 8) repèrent le terme « jouabilité » (traduction du concept anglophone *performability*), qui fait référence à l'adéquation du texte en scène, à sa susceptibilité d'être représenté. Il est donc question de déterminer si la traduction fonctionne ou pas au moment de la représentation de la pièce, ce qui requiert une collaboration entre traducteur et acteur —comme le signale Ubersfeld (1982, pp. 234-235)³— en plus que celle entre traducteur et auteur, de la même façon que le dramaturge doit tenir compte des acteurs au moment de la rédaction de son œuvre afin de garantir son succès.

Étant donné qu'une pièce s'adresse à des spectateurs, de même que tout écrit s'adresse à un public, ces derniers doivent participer aussi à la traduction. Il ne suffit pas seulement de parvenir à rendre le texte naturel —quelque chose qui « sonne bien »—, mais également à garantir que sa réception chez l'auditoire soit aisée, et cette réception comprend les mots, la voix, les gestes... à la fin, la projection de la pièce sur la scène.

Frigau Manning et Karsky font référence à un étude de Florence Baillet à propos de *La Boîte de Pandore* de Frank Wedekind, qui « ... montre que le texte relève davantage d'un "faire" que d'un "dire" » (2017, p. 9). Ainsi, l'importance des acteurs, des spectateurs et de l'espace dans le domaine théâtral —puisqu'elle peut être extrapolée à d'autres pièces— est mise en exergue, ce qui explique qu'elle soit transposée à celui de la traduction.

Cette idée est corroborée par la notion que chaque typologie textuelle doit être abordée d'une façon différente au reste en fonction de ses caractéristiques et se concentrant toujours sur les particularités qui la différencient des autres et l'inscrivent dans celle à laquelle elle appartient. Ce serait déraisonnable de considérer que le seul facteur à en tenir compte lors d'une traduction est sa proximité au texte original alors que de nombreux paramètres différents entrent en jeu, car si la catégorie des textes est

³ Cité par Decroisette (2017, p. 20).

dissemblable, leur traduction —et les techniques de traduction correspondantes— doit l’être aussi :

... le traducteur ne peut affronter son travail avec les mêmes critères que ceux qu’il utiliserait pour un texte littéraire destiné à la seule lecture, sauf à penser qu’il traduit pour la page, et non pour la scène, ce qui peut arriver certes dans une optique exclusivement philologique et divulgatrice du texte dramatique, mais qui s’oppose à l’essence même de ce texte, conçu dans l’esprit de l’auteur pour la représentation, le plus souvent en fonction de corps, de voix, d’espaces de jeu bien précis. (Decroisette, 2017, p. 21)

Bien que l’écrit représente une partie fondamentale des récits dramatiques, il s’avère nécessaire de ne pas y rester, puisque ce type de narration se distingue du reste par aller plus loin que cela. Alors, la labueur du traducteur devient une interprétation plus active du texte, car le travail que les acteurs doivent réaliser afin de se mettre dans la peau des personnages —en plus que celui que le metteur en scène réalise— est similaire à celui que le traducteur doit effectuer dans le but de réussir à adapter la pièce source dans la langue cible.

Bense Ferreira Alves soutient que « ... les traducteurs de théâtre mettent constamment en scène les situations décrites par l’auteur/e dans le texte original afin de voir ce qu’eux ou d’autres diraient dans ces mêmes situations » (2017, p. 157). Cette affirmation renvoie au système interprétatif de Stanislavski (1938/2007, pp. 216-221), qui affirme que l’acteur doit vivre une action au lieu de représenter une fiction, ce qui rendra sa performance plus convaincante et vraisemblable : il doit agir, lors de son interprétation, de la même façon qu’une personne agirait dans la vie réelle. Ainsi, l’acteur doit-il récupérer de son vécu —c’est le concept de la mémoire émotionnelle ou affective— des émotions identiques à celles éprouvées par le personnage afin de réussir à exprimer ces dernières. C’est ici où s’établit le parallélisme entre acteur et traducteur : dans cette notion que le texte doit être naturel dans son contexte.

Le traducteur ne peut pas oublier que le théâtre est une expérience qui vise à être vécue, pas lue.

5.2. Le traducteur comme dramaturge

Certaines caractéristiques des pièces présentent plus de soucis que d’autres au moment de les traduire, puisque certains aspects de la dramaturgie ne sont pas présents explicitement dans le texte : ce sont le metteur en scène et les acteurs qui doivent en déchiffrer le sens, l’énergie... Cela est notamment perceptible dans les gestes et les

interjections, dont les interprétations varient beaucoup d'une langue à une autre, et en conséquence, d'une culture à une autre aussi.

D'une part, une seule interjection peut exprimer de nombreux sentiments dans une même langue, de telle façon que chacune des possibilités existantes est déterminée par le contexte. D'autre part, toutes les interjections ne sont pas universelles, puisque toutes les cultures n'extériorisent pas les mêmes sentiments de la même manière. Et dans le cas des gestes, il existe une dichotomie pareille.

Néanmoins, il n'est pas question de traduire ces aspects des dialogues, ces traits de personnalité des personnages, de la manière la plus facile, sinon de tenir compte des possibilités d'interprétation des équivalents trouvés en la langue cible (Decroisette, 2017). Les mots conditionnent les choix interprétatifs des acteurs, ouvrant ou fermant leurs options, puisqu'ils doivent s'en tenir au texte —dans ce cas, la traduction de l'original— pour représenter les personnages ; bien que les restrictions à cet égard ne soient pas trop strictes, elles existent quand même. La traduction devient donc une sorte de dramaturgie, le traducteur jouant le rôle du dramaturge.

Patrice Pavis, dans son *Dictionnaire du théâtre* (2004, p. 386)⁴, présente des étapes dans le procédé de traduction, où T0 ferait référence au texte original : « il n'est pas exagéré de dire que la traduction est en même temps une analyse dramaturgique (T1-T2), une mise en scène (T3) et une adresse au public (T4) qui s'ignorent », relativisant ainsi son modèle précédent, qui séparait la traduction de l'analyse dramaturgique en deux étapes différentes —T1 et T2 respectivement—. Tandis que ce paradigme résulte intéressant, puisqu'il unifie l'analyse et la traduction —qui ne sont plus consécutifs, sinon simultanés—, il pourrait rester encore plutôt limité, car il efface toute trace des autres acteurs, en dehors du traducteur —metteur en scène, interprètes, spectateurs—, de l'activité traductive. Florence Baillet (2017, p. 43) propose alors d'étendre cette dernière à l'effet de pouvoir repérer les aspects extérieurs au texte écrit —la mise en scène, les éditions...— qui ont inspiré chaque aspect de sa traduction.

Pavis exprime la notion de « verbo-corps », qu'elle définit comme « l'alliance du geste et du mot » (2004, p. 387)⁵. D'après ce concept, il faut remarquer quels mouvements, quelles expressions physiques et vocales s'associent au texte —tout en

⁴ Cité par Baillet (2017, p. 43).

⁵ Cité par Baillet (2017, p. 50).

tenant compte de la mise en scène de la pièce aussi— pour enfin en trouver un équivalent. De cette façon, la traduction est rendue plus ample, puisqu'elle ne contient pas seulement la signification de chaque mot, mais également les sentiments et sensations y associés.

En définitive, nous pouvons constater que le processus de traduction est beaucoup plus ample que pour ne comprendre que la figure du traducteur. De nombreux agents y participent plus ou moins activement, et ils y contribuent tous d'une manière ou d'une autre.

6. DIFFICULTÉS DE TRADUCTION DANS LA PIÈCE

En plus de ces difficultés intrinsèques à la traduction de la culture d'une part et à celle des textes théâtraux d'autre part, il est également nécessaire de tenir compte de la phraséologie particulière de l'auteur du texte à traduire, puisqu'elle doit être préservée à tout prix.

Il pourrait être considéré que traducteur n'est donc qu'un intermédiaire, une sorte d'outil pour permettre qu'un certain texte arrive au plus grand nombre de personnes possible ; cependant, dans le cas des textes théâtraux, cette affirmation n'est pas complètement vraie :

Face à un texte de théâtre, le traducteur n'est plus seulement intermédiaire entre l'auteur, son texte et le lecteur. Il sert l'auteur certes, et son texte, mais ce texte est multiple et mouvant ; non seulement il résulte souvent d'une représentation, donc de l'intervention de « coauteurs » antérieurs, acteurs, metteur en scène et spectateur, mais il est destiné, par essence, à d'autres coauteurs potentiels, sans cesse renouvelés, utilisant sa mémoire et de son infinitude (Decroisette, 2017, p. 20).

Même si la tâche du traducteur ne se limite pas à la simple transmission du texte, il doit quand même rester anonyme à l'intérieur de l'écrit, y devenir invisible. C'est là où réside le plus grand obstacle à sa mission, puisque chacun de ses choix traductifs sera limité par sa proximité —ou le manque d'elle— aux particularités stylistiques du texte source, à savoir celles de l'auteur.

Par ailleurs, la pièce objet de notre analyse présente une difficulté supplémentaire, qui naît du fait que c'est une « Comédie héroïque en cinq actes, en vers » : en plus que le lyrisme du récit, que la jouabilité de l'œuvre et que le style de l'auteur, la rime doit aussi être respectée afin de rester fidèle à l'esprit du texte source. Alors, une chaîne de priorités doit être établie, ce qui conditionne toutes les traductions existantes de *Cyrano de Bergerac*. Tandis que certaines choisissent de favoriser l'exactitude au niveau sémantique —reléguant ainsi la forme au second plan—, d'autres préfèrent faire passer la rime avant le reste. C'est le cas de la traduction de Campmany et Campmany, qui est aussi sujet de ce travail.

Nous considérons donc que le format en vers de la pièce est fondamental pour la comprendre, puisqu'il est en rapport avec le Romantisme dont elle se nourrit : le courant théâtral romantique a été codifié par Victor Hugo au XIX^e siècle, et l'un de ses piliers est le recours à la versification avant qu'à la prose, qui était rejetée dû à sa réception comme propre au théâtre bourgeois. Ainsi, l'importance du vers est primordiale dans cette pièce en particulier, et une bonne traduction devrait le conserver, ce qui justifie que, souvent, la version en espagnol ne soit pas complètement exacte et qu'elle s'éloigne de plus du texte original.

6.1. Synonymes : le nez

Les synonymes sont des termes qui, ayant la même nature grammaticale, possèdent un rapport d'équivalence sémantique approximative. Ce lien de similarité —la synonymie— n'est pas une science exacte, sinon partielle, puisqu'un mot ne peut pas substituer à une autre dans tous les cas. Le plus souvent, c'est le contexte —intra ou intertextuel— qui détermine l'adéquation d'un terme sur un autre dans chaque cas précis. Ce sont rares les synonymes dont les acceptions se correspondent complètement, et même lorsqu'ils existent, leurs utilisations ne sont pas les mêmes : elles varient, soit d'une perspective diaphasique, diastratique, diatopique ou diachronique.

Dans l'ensemble de la pièce, quelques-uns des synonymes les plus remarquables sont ceux qui font référence à la célèbre partie du corps du héros : son nez. L'importance de cet élément est telle que Cyrano lui-même lui dédie une tirade dans le premier acte, la scène IV, et il constitue une partie fondamentale du récit de Cyrano dans la scène IX du deuxième acte, lorsque Christian l'interrompt avec des références à

l'appendice. Il représente sa laideur, celle qui l'empêche de se considérer digne de l'amour de Roxane, et constitue de cette façon la base du conflit.

Au niveau de la traduction, de différentes approches sont utilisées, mais nous pouvons constater qu'elles sont dans tous les cas conditionnées par le besoin de respecter la versification. L'une des possibilités est de faire une traduction littérale, du français « Énorme, mon nez ! / — Vil camus, sot camard, tête plate, apprenez / Que je m'enorgueilliss d'un pareil **appendice**⁶, / Attendu qu'un grand nez est proprement l'indice... » (Rostand, 1999, 1.4.290-293) à l'espagnol « ¡Diréis enorme! / Chato de chicha y nabo, desnarigado informe, / sabed que esta nariz no es para mí un suplicio / pues entiendo que un **tal apéndice** es indicio... » (Campmany & Campmany⁷, 2010, 1.4. p. 56⁸).

Dans ce cas, ce n'est que l'ordre des mots qui a subi des modifications de façon à favoriser la rime. Par contre, souvent parvenir à cela ne permet pas que toute la traduction soit exacte : « Regarde-moi, mon cher, et dis quelle espérance / Pourrait bien me laisser cette **protubérance** ! » (Rostand, 1999, 1.5.514-515) est traduit par « Mírame bien, amigo, y dime qué ganancia / puedo esperar con esta triste **protuberancia** » (Campmany & Campmany, 2010, 1.5. p. 68).

Cet extrait montre que l'élection de termes équivalents d'une langue source à une langue cible répond à plusieurs critères, qui ne sont pas forcément sémantiques. Tandis que « protubérance » a été traduit de façon littérale —par « protuberancia »—, ce n'est pas le cas d'« espérance », qu'en espagnol donnerait lieu à « esperanza », rendant ainsi la rime impossible. Il est alors question de réaliser une traduction oblique —ayant des adaptations—, avec une tournure qui puisse parvenir à transmettre le même sens avec d'autres mots, ce que Campmany et Campmany font lorsqu'ils incluent le verbe « esperar » —« Tener esperanza de conseguir lo que se desea » (Real Academia Española, s.d., définition 1)— suit à « ganancia ».

⁶ Sauf indication contraire, les mots en gras sont en lettre ronde dans le texte original.

⁷ Par opposition aux directives des normes APA, nous indiquons le nom des traducteurs au lieu de celui de l'auteur dans le cas des citations de la version espagnole car nous le considérons plus pertinent étant donné que le présent travail consiste à analyser la traduction de la pièce. Pour cette même raison, nous n'indiquons que la date de publication de la traduction, 2010, tandis que celle de la pièce originale est 1897.

⁸ Les normes APA indiquent que, dans une pièce de théâtre, il faut signaler les lignes où se trouve la citation. Cependant, étant donné qu'elles n'apparaissent pas dans l'édition espagnole que nous consultons, nous avons décidé de mettre le numéro de page à sa place.

À la fin, plutôt que de se limiter à l'usage de synonymes du mot « nariz » lors de la traduction, il ne faut que des termes appartenant au même champ sémantique pour rendre compréhensibles les références à cette partie du corps : « où il s'est glissé à quatre pattes / On ne peut faire, sans défuncter avant l'âge, / La moindre allusion au **fatal cartilage** ! » (Rostand, 1999, 2.9.1056-1057), dont la traduction « Y nadie puede hacer, sin morir de inmediato, / la menor referencia al **fatídico olfato** » (Campmany & Campmany, 2010, 2.9 p. 109).

La version française, l'originale, est plus explicite que sa contrepartie espagnole même utilisant un synonyme générique —« cartilage », dont le sens est tout à fait ample— pour ne pas nommer cette partie tabou de l'anatomie humaine. Campmany et Campmany, de leur part, y font allusion à travers le sens qui se correspond avec cet organe, conservant ainsi le sens de la phrase, la rime correspondante, mais pas la traduction littérale —le mot « cartilago » existe en espagnol—, qui n'est plus une priorité.

Dans d'autres cas, par contre, il s'avère impossible de garder aucune référence par des divers circonstances, souvent par des exigences sémantiques —le manque d'un terme précis ou l'impossibilité d'une alternative équivalente— ou phraséologiques : « Notre démon est doux comme un apôtre ! / Quand sur **une narine** on le frappe, — il tend l'autre ? » (Rostand, 1999, 2.11.1168-1169) de la version française face à « Nuestro demonio, ¿tierno como la arcilla? / Cuando le abofetean, ¿pone la otra mejilla? » (Campmany & Campmany, 2010, 2.11. p. 109) en espagnol.

Ici, bien que l'expression « tendre l'autre joue » existe dans les deux langues, le jeu de mots établi par Rostand substituant « joue » par « narine » ne peut pas être recréé en espagnol, puisque cette langue manque d'un seul terme qui fasse référence à cette partie si précise du nez. La décision prise par les traducteurs dans ce cas a consisté à conserver le dicton original au lieu d'essayer un autre qui pourrait échouer. C'est la même situation qui a lieu dans le vers précédent, où l'auteur écrit « doux comme un apôtre » au lieu de « doux comme un agneau » —l'expression réelle—, ce qui donne de la liberté créative au traducteur, car il l'a modifiée —sans doute pour faire référence à l'origine biblique de « tendre l'autre joue »— d'abord. Encore une autre fois, c'est la rime qui conditionne le choix du mot « arcilla » à cette occasion.

Par ailleurs, l'intraduisibilité de certains concepts mènent à l'élimination de certaines images dans la langue cible. C'est le cas de la Camarde, que le héros évoque à la fin du dernier acte : « Je crois qu'elle regarde / Qu'elle ose regarder **mon nez, cette Camarde !** » (Rostand, 1999, 5.6.2555-2556).

La Camarde est une figure allégorique de la mort —dont la présence est remarquable car Cyrano est sur le point de mourir— qui reçoit ce nom de l'adjectif « camard » —« qui a un nez plat et écrasé » (Larousse, s.d., définition 1)— car elle est représentée comme un squelette, manquant donc le nez. En espagnol, aucun terme similaire n'existe pour faire allusion à la mort, donc il est omis lors de la traduction : « ¿Conque busca pelea? / (*Todos retroceden.*) / Se ha atrevido a decirme que **mi nariz es fea** » (Campmany et Campmany, 2010, 5.6. p. 236).

La référence à l'appendice est conservée quand même, de façon à exprimer cet aspect du tempérament de Cyrano, qui continue à ne pas supporter que les gens se moquent de son nez même pas au moment de sa mort.

Acte I, scène IV

Cette scène constitue la première apparition du héros de la pièce, dont le lecteur connaît déjà quelques traits de personnalité grâce aux descriptions qui en font d'autres personnages. Cyrano est un poète, un homme cultivé —en plus que querelleur—, alors il doit en faire preuve au moyen de son vocabulaire : il y réussit grâce à la synonymie, souvent basée sur des images métaphoriques, dont il se sert pour parler de son nez dans la tirade.

La variété s'y avère essentielle, puisqu'elle sert à Cyrano pour exhiber son éloquence et démontrer aux personnages —ainsi qu'aux lecteurs et spectateurs— qu'il est possible de se moquer de son nez avec esprit, c'est pourquoi il ne peut pas risquer de tomber dans la répétition : cela résulterait monotone. En conséquence, les métaphores et les manières de faire des allusions voilées, subtiles, à son nez se succèdent tout au long de l'extrait.

La plupart des traductions sont littérales —« péninsule » par « península », « oblongue capsule » par « cápsula oblonga », « poids » par « peso », « croc » par « gancho », « nez magistral » par « nariz magistral »...—, de sorte que, dans chacun de ces cas, c'est le reste du vers qui doit être modifié afin de parvenir à conserver la rime.

En espagnol, la tirade est composée par des couples de vers ennéasyllabes ayant une rime consonantique, contrairement à la structure générale de la pièce —vers de quatorze syllabes, « alejandrinos » en espagnol— et à celle de la version originale française, dont les vers sont alexandrins.

Par contre, nous trouvons également des changements remarquables : « Pédant : “L'animal seul, monsieur, qu'Aristophane / Appelle Hippocampelephantocamélos / Dut avoir sous le front tant de chair sur tant d'os !” » (Rostand, 1999, 1.4.333-335), qui devient « Pedante: ni el más puro ejemplar africano / del orden proboscidio, vulgarmente, elefante, / debió de tener nunca **trompa** tan abundante » (Campmany & Campmany, 2010, 1.4. p. 58).

Bien qu'en français Cyrano fasse référence à un animal imaginaire —citant le poète comique grec Aristophane—, cette comparaison n'a pas lieu en espagnol. Dans le texte cible, les traducteurs établissent l'analogie entre son nez et la trompe d'un éléphant à sa place, afin d'éviter la mention à un personnage historique probablement plus méconnu en Espagne qu'en France. De cette façon, la moquerie s'avère pédante avec l'usage du mot « proboscidio » au lieu du poète classique, qui n'apparaît dans la version originale que pour faire un clin d'œil à une lettre du Le Bret historique adressée au Cyrano historique, dont il était l'éditeur : « ... je croy qu'il y auroit jus tice de luy ordonner de ne se dire au plus que l'Hippocampelephantocamelos de Lucille, qui après Aristophane baptisa ainsi un Pédant... » (Cyrano de Bergerac, 1858, p. 153, note).

Cette omission en espagnol rend donc inutile une explication qui serait trop longue pour l'inclure dans le texte et qui, au cas de l'ajouter dans une note de bas de page, serait inaccessible pour le public lors de la représentation de la pièce.

Un autre changement serait : « Campagnard : “Hé, ardé ! C'est-y un **nez** ? Nanain ! / C'est queuqu'navet géant ou ben queuqu'melon nain !” » (Rostand, 1999, 1.4.346-347) par « Zafío: ese *piazo cosa* no es una **napia**, hermano. / O es un rábano enorme, o es un melón enano » (Campmany & Campmany, 2010, 1.4. p. 58).

Étant donné que cette moquerie est faite d'un ton « campagnard » —ce que Rostand exprime avec des interjections ou façons de parler familiers—, les traducteurs choisissent « *napia* », un synonyme du mot « nariz » —la traduction littérale, neutre, de « nez »— qui appartient à une autre variété diastratique —celle qui est déterminée par le

niveau socioculturel du locuteur—, une populaire. Cela n'est pas possible en français, puisqu'il n'existe aucun synonyme de « nez » dont la différence ne soit que le registre social, mais en espagnol, il permet de transmettre le sens de ces vers plus précisément.

En tout cas, il convient de constater que la vulgarité est aussi exprimée à travers la transcription de la prononciation campagnarde des mots : « queuqu'navet » au lieu de « quelque navet » et « *piazo cosa* » au lieu de « pedazo de cosa » (qui est aussi une expression populaire, à son tour).

Acte II, scène IX

La première interaction entre Cyrano et Christian a lieu dans cette scène, où Christian essaie de démontrer au reste du régiment —composé exclusivement de gascons— qu'il est courageux même s'il ne vient pas de la Gascogne, mais du Nord. Dans ce but, il ose mentionner à haute voix le sujet tabou par excellence, le nez de Cyrano, l'introduisant habilement dans des interruptions qu'il fait lors du récit de ce dernier à propos de sa lutte contre cent hommes de la nuit précédente.

En conséquence, les allusions au nez sont abondantes, et elles ne peuvent pas être omises puisqu'elles constituent la totalité des participations orales de Christian et leur présence est indispensable pour bien comprendre la scène. Une sorte de jeu s'établit entre Cyrano et Christian, l'un essayant de continuer son monologue sans se laisser envahir par la colère —étant donné que l'impertinent est l'homme que Roxane aime—, et l'autre profitant chaque opportunité pour y relier ses interventions.

Pour quelques occurrences, des soucis apparaissent lors de la traduction, car les moments idéaux en français pour introduire un « nez » ne sont pas toujours pertinents en espagnol :

CYRANO

...

Et je marchais, songeant que pour un gueux fort mince

J'allais mécontenter quelque grand, quelque prince,

Qui m'aurait sûrement...

CHRISTIAN

Dans le **nez**... (Rostand, 1999, 1.4.1076-1078)

CYRANO.

...

Y marchaba pensando que por un tipo astroso
iba yo a alzar mi espada contra algún poderoso
y a darle...

CRISTIÁN.

¡En **las narices!** (Campmany & Campmany, 2010, 1.4. p. 111)

Cet extrait illustre cette notion d'adéquation à une seule langue. L'expression française que Christian complète est « avoir quelqu'un dans le nez », qui a le sens de ne pas supporter une personne. Par contre, l'expression équivalente en espagnol n'appartient pas au champ sémantique du nez, mais à celui des sourcils —« tener a alguien entre ceja y ceja »—, alors il faut y trouver une alternative —peut-être moins ingénieuse, car elle ne s'appuie sur aucune expression réelle—, ce qui font Campmany et Campmany avec « dar a alguien en las narices ».

De la même façon que la phraséologie, les onomatopées sont une autre formule à laquelle le dramaturge a recours :

CYRANO

et je charge !

J'en estomaque deux ! J'en empale un tout vif !

Quelqu'un m'ajuste: Paf ! et je riposte...

CHRISTIAN

Pif! (Rostand, 1999, 1.4.1089-1091)

CYRANO.

Lo mato,

y voy por el segundo para darle igual trato.

Pareja suerte espera al tercero...

CRISTIÁN.

¡Lo **huelo!** (Campmany & Campmany, 2010, 1.4. p. 112)

Ce cas est encore plus difficile, puisqu'avec ce mot, Rostand joue avec les onomatopées —« Pif » pourrait en être une—, mais en espagnol aucun mot en relation avec ce champ lexical du nez renvoie à cette idée de sonorité, de perception acoustique. Par conséquent, la traduction espagnole fait sans onomatopées —« Paf » est omise— et fait allusion au sens de l'odorat à sa place, utilisant une expression qui signifie « supposer ».

Dans l'adaptation en espagnol de cette scène, les interventions de Christian ont été réduites en une, de neuf à huit, pour combiner précisément les deux dernières en une, dû au fait que cette onomatopée s'avère intraduisible et aussi au format, puisque les vers de la traduction en espagnol sont plus longs que les originaux et ils posent plus de problèmes lors de l'ajout de commentaires brefs.

6.2. Polysémie et homonymie

La polysémie est un phénomène du langage, constitutif de toutes les langues, qui s'explique par le nombre illimité de réalités qui doivent être exprimées au moyen d'un nombre limité d'éléments. Un terme est polysémique lorsqu'il contient plus d'une signification.

Pour sa part, l'homonymie consiste également en un signifiant ayant plusieurs signifiés, mais elle diffère de la polysémie par des critères étymologiques. Deux homonymes n'appartiennent pas nécessairement à la même catégorie grammaticale car l'origine de chacun des termes est différente. Les homonymes sont classés en homophones —lorsque leur prononciation est pareille— et homographes —lorsque leur graphie est pareille—, et tandis qu'en espagnol tous les homographes sont homophones, ce n'est pas toujours le cas en français. Néanmoins, les homographes non homophones ne sont pas considérés comme des homonymes.

La problématique de ces deux figures apparaît lorsqu'elles sont utilisées de façon à créer des jeux de mots dans le texte, puisque la polysémie et l'homonymie des termes sont le plus souvent caractéristiques de chaque langue.

Pour cette raison, dans le cas de la polysémie, la traduction d'un certain mot en une langue cible ne contient pas nécessairement toutes les significations renfermées dans le mot de la langue source. D'autre part, en ce qui concerne l'homonymie, deux mots qui partagent un même signe linguistique dans la langue source ne le partagent pas

forcément dans la langue cible, car les évolutions des mots varient d'une langue à une autre.

6.2.1. Le panache

Ce terme apparaît à trois reprises dans l'ensemble de la pièce, mais sa polysémie n'est mise en relief qu'à la fin, lorsque Cyrano l'évoque au moment de sa mort et il devient non seulement son dernier mot en vie, mais aussi le dernier mot de l'œuvre.

Cette différence par rapport aux significations du mot qui entrent en jeu à chaque moment de la pièce se manifeste dans les diverses façons de le traduire. Ainsi, sa première apparition se produit tout au début de la comédie héroïque, à l'intérieur de la description que Ragueneau —le rôtisseur-pâtissier avec des rêves de poète— donne de Cyrano avant qu'il entre en scène : « ... Feutre à **panache triple** et pourpoint à six basques... » (Rostand, 1999, 1.2.108).

Dans cet extrait en particulier, le portrait qu'il fait du héros n'est qu'au niveau physique —plus précisément, il dépeint sa façon de s'habiller—, donc ce « panache triple » ne fait référence qu'à un « assemblage décoratif de plumes flottantes » (Larousse, s.d., définition 1). Par conséquent, sa traduction est : « ... El sombrero, **triplume**, y, asomando al soslayo... » (Campmany & Campmany, 2010, 1.2. p. 41), où deux mots en français ont donné lieu à un seul terme —avec un préfixe indiquant le numéro trois— en espagnol qui comporte le même sens.

De même, la deuxième référence au panache renvoie à cette définition de décoration des casques et, au moyen de la synecdoque, elle désigne ce dernier : « Qu'Henri quatre / N'eût jamais consenti, le nombre l'accablant, / À se diminuer de son **panache blanc** » (Rostand, 1999, 4.4.1860-1862). C'est Cyrano qui y emploie le terme pour réprover la rendition de de Guiche, représentée à son tour par ce panache qu'il enlève de sa tête. Bien que le terme aille plus loin dans cet extrait —car le panache symbolise la force du comte—, il le fait à travers une métaphore, de façon que ce même sens peut être évoqué en espagnol avec une traduction littérale du terme : « Os digo / que el rey Enrique IV, en semejante empacho, / antes entrega el alma que arrojar el **penacho** » (Campmany & Campmany, 2010, 4.4. p. 176). « Penacho » a donc l'acception de « Adorno de plumas que sobresale en algunos cascos, morriones, tocados y cabezas de las caballerías engalanadas » (Real Academia Española, s.d., définition 2).

Finalement, le dernier « panache » est celui qui s'avère problématique, puisque c'est celui où la polysémie du mot s'avère essentiel dans le but de rendre la fin de la pièce —ainsi que les derniers mots du moribond Cyrano— compréhensible pour ses récepteurs :

CYRANO

...

Mon salut balaira largement le seuil bleu,

Quelque chose que sans un pli, sans une tache,

J'emporte malgré vous,

Il s'élançait l'épée haute.

et c'est...

...

ROXANE, *se penchant sur lui et lui baisant le front*

C'est ?...

CYRANO, *rouvre les yeux, la reconnaît et dit en souriant*

Mon panache. (Rostand, 1999, 5.7.2570-2572)

L'importance de cet élément est accentuée par le fait qu'il annonce le rideau. Les derniers mots d'une œuvre de n'importe quel genre sont toujours décisifs, et ils doivent alors être remarquables en quelque sorte, afin de transmettre un sens de fermeture chez les récepteurs, les spectateurs, dans ce cas. Le choix de Rostand, alors, n'est pas hasardeux, et son intention est de rappeler que, bien que Cyrano ait tout perdu —son amour, son argent, même sa gloire—, il conserve une dernière chose à la fin : son panache. Ce panache fait référence à son feutre, qu'il tient encore, mais également à l'esprit dont il a fait preuve tout au long de sa vie, et de la pièce aussi. C'est alors l'« éclat, brio, fière allure » (Larousse, s.d., définition 3) de ses discours, et cette notion doit être exprimée aussi dans la traduction, comme le font Campmany et Campmany :

CYRANO. (*Con inmenso desprecio.*)

...

Es algo que me llevo para que Dios sonrís,

y en sus brazos me tome divertido y feliz.

...

ROXANA. (*Inclinándose y besándole en la frente.*)

¿Qué es ello?

CYRANO. (*Abre los ojos, reconoce a ROXANA y exclama sonriendo*)

Mi penacho, lleno de gallardía,

y la brava apostura de mi fiera nariz. (Campmany & Campmany, 2010, 5.7. p. 236)

Le procédé de traduction utilisé est celui de l'amplification —à partir de la classification des techniques de Molina et Hurtado Albir (2002, p. 500)—, qui consiste à introduire des précisions, des rajouts informatifs qui n'apparaissent pas dans le texte original. Le mot « penacho » en espagnol, est polysémique aussi, mais il exprime « vanidad, presunción o soberbia » (Real Academia Española, s.d., définition 5), des valeurs similaires mais ayant connotations négatives qui, en conséquence, ne fonctionnent pas dans ce contexte.

De cette façon, l'ajout de « gallardía » renvoie à cette « fière allure » comportée dans le mot française, et d'ailleurs l'incorporation du nez remplit cette même fonction : le nez —notamment sa grande taille— a été considérée tout au long de la pièce comme un indice de diverses qualités favorables, telles que l'affabilité, la bonté, le courage... comme l'indiquait Cyrano au premier acte, avant la tirade du nez.

CYRANO

...

Attendu qu'un grand nez est proprement l'indice

D'un homme affable, bon, courtois, spirituel,

Libéral, courageux, tel que je suis, et tel

Qu'il vous est interdit à jamais de vous croire,

Déplorable maraud! car la face sans gloire

Que va chercher ma main en haut de votre col,

Est aussi dénuée...

...

De fierté, d'envol,

De lyrisme, de pittoresque, d'étincelle,

De somptuosité, **de Nez enfin**, que celle... (Rostand, 1999, 1.4.293-301)

Cette allusion compense donc ainsi les manques du terme « penacho ».

6.2.2. La salade

Pour sa part, le terme « salade » présente encore plus de soucis au moment de sa traduction. Il apparaît au quatrième acte, celui qui raconte le siège d'Arras. La compagnie de cadets de Carbon-Jaloux —les orgueilleux cadets de Gascogne—, à laquelle Cyrano et Christian appartiennent, y se trouve pour lutter contre les espagnols. Leurs conditions de vie sont pénibles, et ils n'ont rien à manger, fait dont ils se plaignent à plusieurs reprises ; c'est dans ce contexte qui se trouve le jeu de mots que Cyrano fait avec le mot « salade » grâce à la polysémie et l'homonymie :

UN AUTRE

Oh ! manger quelque chose, — à l'huile!

CYRANO, *le décoiffant et lui mettant son casque dans la main.*

Ta salade. (Rostand, 1999, 4.3.1767)

En premier lieu, Cyrano joue avec deux termes qui sont homonymes —homographes et homophones—, ce qui se manifeste à travers le contexte et les didascalies : un cadet demande de la nourriture —« quelque chose à l'huile »— et notre héros lui donne son casque.

D'un côté, la salade « en termes de guerre, est un léger habillement de tête que portent les cheveu-légers, qui diffère du casque en ce qu'il n'a point de crête, & n'est presque qu'un simple pot » (Furetière)⁹. L'origine étymologique de ce mot est, d'après le dictionnaire Larousse, l'italien *celata*.

D'un autre côté, la salade est un « plat composé de feuilles de plantes potagères feuillues crues et assaisonnées » (Larousse, s.d., définition 2) habituellement avec du sel, de l'huile et du vinaigre, et ce mot procède du piémontais *salada*, de *salare* (saler).

De cette façon, Cyrano utilise un seul signe linguistique pour remonter le moral au cadet —son rôle est d'éviter que la compagnie perde l'espoir—, lui donnant une salade bien qu'il sache qu'il veut l'autre. Ce jeu de mots résulte intraduisible en espagnol, puisque les évolutions de chaque terme ont donné lieu à deux signes linguistiques différents en cette langue : « celada » et « ensalada » respectivement.

⁹ Cité par Besnier, dans Rostand (1999, p. 302, note).

En outre, Rostand joue aussi avec la polysémie de la deuxième « salade » —celle qui vient de *salada*—, rendant encore plus difficile la traduction de l'extrait, puisqu'elle a aussi le sens familier de mensonge —normalement au pluriel—, ce qui n'est pas le cas d'« ensalada » en espagnol. Il résulte alors nécessaire d'opter pour l'un des deux homonymes pour traduire le mot français et de trouver une autre manière de transmettre ce drôle optimisme dont Cyrano fait preuve :

OTRO.

¡Oh, una rica **ensalada!**

CYRANO. (*Quitándole el casco y entregándose a modo de ensaladera.*)

Bien aliñada. Sea. (Campmany & Campmany, 2010, 4.3. p. 171)

Le blague s'établit grâce aux didascalies, aux actions du personnage, sans compter autant sur les mots comme le texte source. C'est l'image du casque retourné qui, rappelant la forme d'un récipient pour des salades, construit le jeu en espagnol faute d'homonymie des deux termes. La réception du message est pareille, puisque ce dernier se transmet à la fin, mais l'ingéniosité du dialogue se perd en quelque sorte, ce qui est souvent inévitable lors d'une traduction, mais qui ne la rend pas nécessairement mauvaise.

6.3. Le traitement de la culture

Comme nous l'indiquions auparavant, la question du traitement de la culture lors de la traduction est l'un des soucis les plus grands auxquels il faut faire face, ce qui est notamment dû à l'ampleur du concept « culture » aussi.

Ce traitement varie en fonction de la proximité existante entre la langue source et la langue cible —parmi d'autres facteurs—, et aucun critère uniforme n'existe pour le mener à bien. Ce sont les traducteurs qui prennent la décision à propos de comment l'aborder dans chaque cas particulier, et leur point de vue est constamment susceptible de changer, y compris au sein d'un même aspect culturel. Étant donné que les manifestations de la culture sont nombreuses et variées, il résulte le plus naturel que leurs respectives traductions le soient aussi.

6.3.1. La gastronomie

La gastronomie —et plus précisément la nourriture— est un élément culturel essentiel dans les sociétés. Chacune d’entre elles a ses propres recettes typiques, sa façon caractéristique de préparer un certain repas, ses noms particuliers pour des divers plats... et la France n’en est pas une exception.

L’un des personnages les plus importants de *Cyrano de Bergerac* est Ragueneau, un rôtisseur-pâtissier qui désire devenir poète et auquel Rostand accorde de l’importance au sein des quatre premières scènes du deuxième acte, qui ont lieu à l’intérieur de sa boutique. Dans eux, Ragueneau et ses travailleurs font référence à plusieurs friandises et plats français :

PREMIER PÂTISSIER, *apportant une pièce montée.*

Fruits en nougat !

DEUXIÈME PÂTISSIER, *apportant un plat.*

Flan !

TROISIÈME PÂTISSIER, *apportant un rôti paré de plumes.*

Paon !

QUATRIÈME PÂTISSIER, *apportant une plaque de gâteaux.*

Roisoles !

CINQUIÈME PÂTISSIER, *apportant une sorte de terrine.*

Bœuf en daube ! (Rostand, 1999, 2.1.614)

Sachant que certains plats —dont les « roisoles » (forme archaïque de rissoles¹⁰) ou le « bœuf en daube »— sont typiques de la France et il est parfois difficile d’en trouver le nom équivalent —car souvent il n’existe pas—, la version espagnole de la pièce les substitue par d’autres plats avec lesquels le public espagnol est plus familiarisé et qui, en conséquence, ne requièrent pas d’explications :

PASTELERO 1.º

Guirlache.

PASTELERO 2.º

Pavo.

¹⁰ Besnier, dans Rostand (1999, p. 134, note).

PASTELERO 3.º

Flan.

PASTELERO 4.º

Paté.

PASTELERO 5.º

Carne estofada. (Campmany & Campmany, 2010, 2.1. p. 76)

Les traducteurs modifient aussi l'ordre des plats pour des raisons stylistiques, mais ce qui résulte intéressant est leur adaptation à l'espagnol. Ils introduisent le « guirlache » —dont l'origine est espagnol et qui est typique d'Aragon, Catalogne et la Communauté Valencienne— au lieu de se limiter à traduire « nougat » par un terme similaire et plus général, tel que « turrón ». Par contre, Campmany et Campmany ne traduisent pas « roinsoles » et mettent « paté » à sa place, de même qu'ils font une généralisation lors de la traduction de « bœuf en daube » par « carne estofada ».

Ainsi, « trois pâtés » équivaut à « tres pasteles », « brioche » au plus général « bollo », « pain d'épice » à « pasta » —pâte—, « chou » à la friandise traditionnellement espagnole « hojuela » ou « darioles » à « hojaldritos ».

De la même façon, la mention au « saucisson d'Arles » au quatrième acte —lorsque Ragueneau et Roxane apparaissent en Arras pour alimenter les soldats et la nourriture devient le sujet principal à nouveau de la scène— devient un « salchichón », tout simplement, car l'ajout du toponyme français si particulier ne dirait rien au public espagnol : « Le manche de mon fouet est **un saucisson d'Arles !** » (Rostand, 1999, 4.6.2036) face à « ¡Mirad qué **salchichón!** » (Campmany & Campmany, 2010, 4.6. p. 190).

Il transparaît alors que les choix varient en fonction de la possibilité —ou plutôt du manque d'elle— d'établir des équivalences entre la gastronomie française et, dans ce cas, l'espagnole. La traduction littérale n'existe que très rarement, car bien qu'un plat se manifeste pareillement dans les deux cultures, la façon de le nommer peut varier quand même, et pas toutes les références sont traduisibles ou adaptables à la langue cible.

6.3.2. Les gascons

La Gascogne est une région historique française qui se trouve au sud-ouest du pays, comprenant les territoires de certains départements des régions de Nouvelle-Aquitaine, Occitanie, et la comarque du Val d'Aran. Actuellement, elle n'existe plus comme province, mais elle revendique son identité historique, linguistique et culturelle, quand même. Le gascon, une variété de l'occitan, y est parlé.

Quant aux cadets de Gascogne, ils faisaient parti du régiment du roi Louis XIII lors de son règne (1610-1643), et ils étaient les « puînés » —les enfants qui suivaient les premiers nés— des familles gasconnes, qui s'incorporaient presque tous à l'armée dû à leurs pénibles conditions concernant les droits de succession. Cette pratique était si habituelle que le terme « puîné » a été substitué par « cadet » —du terme gascon « capdet », qui signifie « capitaine »—, de façon que les cadets du roi étaient presque exclusivement composés de ces puînés provenant de la Gascogne (Académie de Civilisation et Cultures Européennes [ACCE], s.d., par. 5-7; Cassan, 2001, pp. 229-230).

Au XIX^e siècle, les gascons de ce régiment sont devenus une sorte de mythe littéraire dans le domaine militaire, surtout grâce au roman d'Alexandre Dumas *Les trois mousquetaires* (1844), dont l'un des personnages principaux, D'Artagnan —basé à son tour sur une personne réelle—, est gascon. L'archétype du gascon pauvre, querelleur, arrogant et bretteur formidable est né avec lui, et cette image —parfois caricaturesque— s'est popularisée et répandue dans la littérature de l'époque.

La fierté d'appartenance à ce peuple est transmise au sein de la pièce de *Cyrano de Bergerac* à travers la composition en vers avec laquelle Cyrano présente la compagnie de Castel-Jaloux :

CYRANO, *faisant deux pas vers De Guiche, et montrant les cadets.*

Ce sont les cadets de Gascogne

De Carbon de Castel-Jaloux ;

Bretteurs et menteurs sans vergogne,

Ce sont les cadets de Gascogne !

Parlant blason, lambel, bastogne,

Tous plus nobles que des filous,

...

Ils vont, — **coiffés d'un vieux vigogne**

Dont la plume cache les trous ! —

Œil d'aigle, jambe de cigogne,

Moustache de chat, dents de loups !

Perce-Bedaine et Casse-Trogne

Sont leurs sobriquets les plus doux ;

De gloire, leur âme est ivrogne !

...

Voici les cadets de Gascogne

Qui font cocus tous les jaloux ! (Rostand, 1999, 2.7.892-923)

Cet extrait —dont les vers sont octosyllabes et pas alexandrins comme dans le reste de la pièce pour indiquer que c'est de la poésie— résume les caractéristiques des gascons : leur adresse avec l'épée, leur orgueil, leur férocité, leur ambition... même leur pauvreté, dont ils n'ont pas d'honte. Cyrano leur donne aussi des caractéristiques des animaux, ce qui exalte encore plus leur aspect guerrier, combattant. Ce caractère si particulier des gascons est montré à plusieurs reprises dans l'ensemble de l'œuvre —lorsque Christian doit démontrer « qu'on peut être du Nord, et courageux » (Rostand, 1999, 2.9.1062), à titre d'exemple—, mais celui-ci est le plus significatif.

La figure des gascons fait partie de la culture française, mais elle s'y limite, et elle ne dépasse pas la frontière du pays. En Espagne, le mot « gascon » n'évoque pas les images qu'il évoque en France, ce qui peut entraîner des problèmes lors de la traduction. Étant donné que l'action se situe en France —plus précisément, à Paris— et que les références à la culture française abondent dans le texte, il s'avère impossible de trouver un équivalent social espagnol aux gascons, puisqu'il n'aurait pas raison d'être dans le contexte de la pièce. Le souci apparaît donc lorsqu'il faut être relativement familiarisé avec la nature de ce peuple pour bien comprendre certains extraits de la pièce.

Néanmoins, cette description —voire éloge— que Cyrano fait de la compagnie donne assez d'information à propos des gascons pour faciliter la tâche des traducteurs, qui n'ont qu'à traduire cet extrait pour faire comprendre aux récepteurs espagnols la personnalité si représentative des cadets :

CYRANO.

...

Son los cadetes de la Gascuña
que a Carbón tienen de capitán.

...

**Cualquiera de ellos la espada empuña
con indomable, fiero ademán.**

...

**Ojos de lince, pies de garduña,
viejo chambergo, rala vicuña,
de pobre lienzo se vestirán.**

...

**la gloria buscan en los infiernos,
y al mismo diablo desafiarán.**

...

**Por pinchatripas y romp huevos,
rajamelindres y ensartaefebos,
en todas partes les temerán.**

Pero galantes idilios nuevos
para las damas inventarán.

**Son fanfarrones, son embusteros,
son jugadores, son pendencieros,
espadachines cual mosqueteros
pueden medirse con D'Artañán.**

...

Son los cadetes de mi Gascuña

que a Carbón tienen de capitán. (Campmany & Campmany, 2010, 2.7. pp. 100-101)

Bien que la traducción en español ait conservé la structure de la composition lyrique originale, elle est composée de quarante et un vers, tandis que la française n'en a que trente-deux. Campmany et Campmany ont profité de cet extrait pour y introduire des explications plus précises et claires —utilisant ainsi la technique de l'amplification

de Molina et Hurtado (2002, p. 500)— concernant les gascons, des détails que les français connaissent déjà —ils se trouvent dans leur imaginaire collectif—, mais pas les étrangers.

Les traducteurs ajoutent même une référence à D'Artagnan —le bretteur gascon par excellence— et, à la fin, l'adjectif possessif « mi » devant « Gascuña », qui fait comprendre que Cyrano est gascon lui-même... ce que la pièce originale laisse entendre aussi, sauf que pas explicitement, car bien que la commune de Bergerac se trouve en Gascogne, le Cyrano réel était né à Paris.

Par contre, les références à la personnalité des gascons ne sont pas les seules à apparaître dans le texte : des mentions à leur accent particulier sont également présentes. Nous pouvons les relever de la septième scène du quatrième acte, celle qui raconte l'incorporation du comte de Guiche au siège d'Arras :

DE GUICHE, *se maîtrisant, avec hauteur.*

Est-ce que vous croyez que je mange vos restes ?

CYRANO, *saluant.*

Vous faites des progrès !

DE GUICHE, *fièrement, et à qui échappe sur le dernier mot une légère pointe d'accent.*

Je vais me battre à jeun !

PREMIER CADET, *exultant de joie.*

À jeung ! Il vient d'avoir l'accent !

DE GUICHE, *riant.*

Moi !

LE CADET

C'en est un ! (Rostand, 1999, 4.7.2068-2074)

Les didascalies introduisent pour la première fois cette façon de prononcer le français des gascons, et c'est un cadet qui l'exagère à continuation pour la rendre encore plus évidente avec ce « jeung ». Cependant, cet accent n'est pas repérable dans la langue cible, puisqu'il est exclusivement français : d'une part, ce serait impossible de l'insérer dans un texte en espagnol, et d'autre part, les récepteurs de la pièce ne le reconnaîtraient pas.

De cette manière, la solution est de se limiter à indiquer sa présence :

DE GUICHE.

¿Por quién me habéis tomado? Yo no acepto despojos.

CYRANO.

Progresas.

DE GUICHE. (*Con acento gascón.*)

Y os prohíbo tenerme compasión.

UN CADETE.

¡Le ha salido el acento!

DE GUICHE. (*Divertido, a su pesar.*)

¿A mí?

EL MISMO.

¡Sois un gascón! (Campmany & Campmany, 2010, 4.7. p. 194)

Alors, les traducteurs conservent la didascalie indiquant la prononciation précise, mais l'intervention du cadet manque l'emphase sur l'accent qui caractérise le texte original.

Néanmoins, bien que cette alternative fonctionne au sein du texte écrit, elle continue à poser des problèmes en termes de jouabilité, lors de la représentation de la pièce, puisque l'acteur devrait parler avec accent afin de rendre l'extrait cohérent. Dans le cas de cette traduction, la décision de comment agir face au souci a été laissée entre les mains du metteur en scène.

6.3.3. Littérature et histoire

L'intertextualité joue un rôle fondamental à l'intérieur de cette pièce, puisque les références à des personnages littéraires ou historiques —notamment appartenant au domaine des sciences humaines— sont constantes tout au long de la pièce et elles constituent un trait caractéristique de la personnalité du personnage principal. Cyrano de Bergerac est un homme d'épée, bien sûr —en fin de compte, il est cadet—, mais il est aussi un homme cultivé, un poète, ce dont il est extrêmement fier et qu'il démontre à la moindre occasion.

Son caractère fanfaron et sa maîtrise des lettres —non seulement en ce qui concerne ses connaissances par rapport à ce sujet, mais également en tant qu'écrivain— se mélangent pour donner lieu aux références culturelles explicites —soit françaises, soit classiques, soit universelles— qui remplissent le texte dramatique.

Presque toujours, la traduction des références est littérale, car elles sont communes à l'imaginaire collectif et pas particulières —ni plus habituelles— à la culture française, ce qui permet de les conserver sans peur de perdre aucune part de leurs significations ou des connotations qu'elles véhiculent. C'est le cas des mentions à D'Artagnan et les mousquetaires —puisque le succès du roman d'Alexandre Dumas a été mondial—, à la mythologie grecque... Par contre, d'autres références sont plus difficiles à comprendre au sein d'une société différente à la française, et c'est là où les traducteurs trouvent des complications importantes dans leur tâche.

La Préciosité

Le mouvement de la préciosité s'est étendu à Paris, parmi l'aristocratie féminine, entre 1650 et 1660. Son importance est majuscule dans la littérature française, surtout au niveau de l'attention au langage, mais il s'y limite : ce courant n'a pas été représenté dans la culture espagnole, c'est pourquoi —compte tenu de sa relevance au sein de la pièce— les références audit mouvement lors de la traduction n'ont pas été conservées, mais adaptées —voire omises— à la culture de la langue cible.

En effet, la plupart des allusions au monde précieux ont disparu dans le texte d'arrivée, et le mot « précieuse » ayant cette signification —celle de femme qui suit la préciosité— n'y est pas présent, même pas pour parler de Roxane. Alors, la version en espagnol entraîne la perte d'une partie importante de l'œuvre qui, néanmoins, n'affecte pas significativement son intrigue grâce au travail d'adaptation fait par les traducteurs.

Leur traitement varie, quand même, en raison de la pertinence dans la pièce des extraits qui mentionnent —d'une façon ou de l'autre— des aspects à propos de la préciosité. L'éllision en est la plus fréquente :

PREMIER MARQUIS

Attention ! **nos précieuses prennent place**

Barthénoïde, Urimédonte, Cassandace,

Félixérie...

DEUXIÈME MARQUIS, se pâmant

Ah ! Dieu ! leurs surnoms sont exquis !

Marquis, tu les sais tous?

PREMIER MARQUIS

Je les sais tous, marquis ! (Rostand, 1999, 1.2.55-58)

MARQUÉS 2.º

Van llegando las damas.

MARQUÉS 1.º

Esas que amamos tanto.

BRISAILLE.

Las que nos inflamaron.

MARQUÉS 2.º

Saludan y se van. (Campmany & Campmany, 2010, 1.2. pp. 36-37)

Aucune mention n'est faite ni à leurs prénoms, ni à leur statut de précieuses : elles deviennent de belles femmes, tout simplement, et leur intelligence, ainsi que leur goût par la littérature, passe inaperçue. De même, Roxane, lors de sa première apparition, est qualifiée de « précieuse » par Lignière dans la version originale : « Magdeleine Robin, dite Roxane. — Fine. / **Précieuse** » (Rostand, 1999, 1.2.127-128).

Par contre, en espagnol, cela disparaît : « Su nombre es Magdalena Robin, alias Roxana. / Soltera y exquisita. Huérfana y casi hermana / de Cyrano. Es su prima » (Campmany & Campmany, 2010, 1.2. pp. 42-43).

Au quatrième acte, de sa part, ce « précieuse » est conservé, mais ayant une signification différente : « Eh quoi ! la **précieuse** était une héroïne ? » (Rostand, 1999, 4.6.1983), et en espagnol, « ¿Resultó una heroína nuestra **dama preciosa**? » (Campmany & Campmany, 2010, 4.6. p. 185), où c'est son aspect, et pas son statut, ce que Cyrano souligne.

Alors, comme la tendance dans la traduction de la pièce est d'effacer toute mention à la Préciosité, il devient nécessaire de trouver une alternative pour exprimer l'amour de Roxane pour les hommes ayant d'esprit, qui justifie à son tour la tromperie que Cyrano et Christian mettent en place afin de la conquérir. L'œuvre de Rostand

l'explique par son adhésion au mouvement précieux, ce qui n'est pas possible en espagnol. Ainsi, Christian dit « **Roxane est précieuse** et sûrement je vais / Désillusionner Roxane ! » (Rostand, 1999, 2.10.1126-1127) en français, mais en espagnol, il exprime : « **Roxana es refinada** y sé que si me oyera, / se decepcionaría » (Campmany & Campmany, 2010, 2.10. p. 115).

C'est ainsi que la Roxane espagnole devient l'exception : elle n'est plus une dame quelconque qui —de même que le reste des précieuses— estime l'éloquence dans l'amour, mais presque la seule à le faire. Cet amour pour les lettres devient un trait de sa personnalité, sans aucun mouvement derrière qui le soutienne.

Les références aux romanciers, aux œuvres ou aux images issus de la préciosité sont également omis. De cette façon, la description que Roxane fait de Christian à Cyrano subit un changement selon la langue : « Non, il a les cheveux **d'un héros de d'Urfé !** » (Rostand, 1999, 2.6.818). Et en espagnol : « Ah, no, tiene el cabello claro y ensortijado » (Campmany & Campmany, 2010, 2.6. p. 93).

Honoré d'Urfé (1568-1625) est l'un des écrivains le plus représentatifs de la Préciosité, de même que son roman *L'Astrée* est également une sorte de symbole du mouvement. Une allusion à l'écrivain Vincent Voiture subit le même sort au troisième acte, et la rivière Lignon —de *L'Astrée* aussi— y devient une source :

CYRANO

Ah ! si, loin des carquois, des torches et des flèches,
On se sauvait un peu vers des choses... plus fraîches !
Au lieu de boire goutte à goutte, en un mignon
Dé à coudre d'or fin, **l'eau fade du Lignon,**
Si l'on tentait de voir comment l'âme s'abreuve
En buvant largement à même le grand fleuve ! (Rostand, 1999, 3.7.1418-1423)

CYRANO.

Ah, si lejos del sordo fragor de los tambores,
pudiéramos ser uno con el viento y las flores...
Y en lugar de beber gota a gota, en dedales
de oro fino las aguas de **avaros manantiales,**

intentáramos ver cómo el alma se siente

saciando a grandes sorbos su sed en la corriente... (Campmany & Campmany, 2010, 3.7. p. 143)

Néanmoins, l'élision n'est pas la seule méthode à utiliser afin d'adapter la Préciosité à la version espagnole de la pièce, car elle ne peut pas être utilisée dans tous les cas. Lorsque les détours s'avèrent impossibles, Campmany et Campmany se servent de la traduction littérale :

LA DUÈGNE, à *Ragueneau*, lui montrant la porte d'en face

C'est là qu'on nous attend, en face.

Chez Clomire. Elle tient bureau, dans son réduit.

On y lit un discours sur **le Tendre**, aujourd'hui.

RAGUENEAU

Sur le Tendre ?

LA DUÈGNE, *minaudant*.

Mais oui !... (Rostand, 1999, 3.1.1183-1186)

DUEÑA. (*Mostrando la puerta de enfrente.*)

Allí enfrente nos dirigimos hoy.

A casa de Clomira. Ha abierto sus salones,

y da una conferencia sobre **el Tierno**... ¡Y bombones!

RAGUENEAU

¿El *Tierno*?

DUEÑA.

Claro, el *Tierno*. (Campmany & Campmany, 2010, 3.1. p. 122)

La Carte du Tendre —inspirée d'un roman de Mademoiselle de Scudéry— est la carte du pays imaginaire du Tendre, où se trouve une description allégorique des différentes étapes de l'amour selon les précieuses, qui en parlaient souvent dans les salons. La traduction généralisée de ce concept en espagnol est « Mapa de la Ternura », alors le terme adéquat serait « ternura » pas « tierno ». Cependant, dans cette scène, le fait que Ragueneau ne reconnaisse pas l'allusion même pas dans la pièce française résulte favorable pour les traducteurs : ce jeu dramatique de la confusion d'un des personnages et le manque de clarifications de la part de l'autre —qu'ils maintiennent,

bien sûr, dans le texte cible— leur permet de traduire le terme sans avoir à rien expliquer.

La mythologie grecque et romaine

Les allusions au monde classique de Grèce et Rome sont nombreuses, puisque l'intrigue de la pièce se situe au milieu du XVII^e siècle, autrement dit, à l'époque du Classicisme littéraire en France. Les dramaturges de l'époque —dont les noms peuvent être relevés au sein de l'œuvre— sont Corneille et Racine, parmi d'autres, qui cultivaient la tragédie classique au théâtre.

En effet, la tendance littéraire de l'époque était celle du retour aux classiques, ce qui explique toutes les mentions à ce monde gréco-latin qui se trouvent dans le texte français. Quant à la version espagnole, elle les conserve, car —contrairement à ce qui se passait avec la Préciosité— la culture classique est également arrivée en Espagne, et les mythes grecs et latins s'y manifestent aussi, de façon que toutes ces références à ses dieux ou ses héros s'avèrent compréhensibles par les récepteurs de la traduction de la pièce.

Ainsi, globalement, les noms sont conservés dans leur manifestation espagnole, dérivés directement du grec ou du latin : « Lise aimait les guerriers, et j'aimais les poètes ! / **Mars** mangeait les gâteaux que laissaient **Apollon** / — Alors, vous comprenez, cela ne fut pas long ! » (Rostand, 1999, 3.1.1179-1181) en français, et « ¡Yo amaba a los poetas, Lisa amaba a un soldado! / Así, **Marte** engullía lo que **Apolo** dejaba, / y **el Olimpo** reía, mientras yo me arruinaba » (Campmany & Campmany, 2010, 3.1. p. 122) en espagnol.

Cette idée de Mars comme dieu romain de la guerre et Apollon comme dieu grec de la poésie —parmi d'autres aspects— est commune aux connaissances générales des deux cultures. En plus, la version espagnole inclut une autre allusion à la mythologie, au mont Olympe, la résidence des dieux. Cet ajout est possible car les récepteurs du texte cible sont familiarisés avec les classiques, ce qui permet à son tour les traductions littérales.

Ainsi, nous trouvons également des mentions à personnages tels qu'Ulysse, Pénélope, Hélène ou Hercule et à leurs respectives histoires —la broderie de Pénélope, les serpents d'Hercule...— notamment de la part de Ragueneau, Roxane et Cyrano, qui

démontrent qu'ils sont les trois personnages les plus cultivés —au moins, dans le domaine littéraire— de la pièce. La version espagnole a gardé presque tous les mythes, ainsi que les noms de ses protagonistes, de façon à donner lieu à Ulises, Pénélope, Helena, Hércules... même si, parfois, de petites modifications sont faites à cause de la rime, qui doit être conservée :

CYRANO, *le décoiffant et lui mettant son casque dans la main.*

Ta **salade**.

UN AUTRE

Qu'est-ce qu'on pourrait bien dévorer ?

CYRANO, *lui jetant le livre qu'il tient à la main.*

L'Illiade. (Rostand, 1999, 4.3.1767-1768)

CYRANO. (*Quitándole el casco y entregándoselo a modo de ensaladera.*)

Bien aliñada. **Sea**.

OTRO.

Tengo que comer algo.

CYRANO. (*Dándole el libro que lleva en la mano.*)

Devora **la Odisea**. (Campmany & Campmany, 2010, 4.3. p. 171)

Les deux œuvres sont des épopées grecques attribuées à Homère, les deux sont considérées les compositions les plus importantes de la littérature de la Grèce ancienne et les deux font partie du Cycle troyen : l'*Illiade* narre de divers événements de la guerre de Troie, tandis que l'*Odyssée* raconte le retour d'Ulysse à Ithaque. Ainsi, il est possible de substituer l'un par l'autre —en fonction de quoi convient davantage à la rime— sans trop changer le texte original.

Dans le cas des références à certaines personnalités romaines, des adaptations ont eu lieu aussi : « Non ! J'aime **Cléopâtre** : ai-je l'air d'un **César** ? / J'adore **Bérénice** : ai-je l'aspect d'un **Tite** ? » (Rostand, 1999, 1.6.537-538).

Dans cet extrait, Cyrano exprime son désespoir par rapport à l'amour qu'il éprouve pour Roxane, et il utilise les exemples de deux romances dont les personnages principaux sont deux dirigeants romains : un César, amant de Cléopâtre, et un empereur, amant d'une princesse. En espagnol, par contre, la deuxième couple —qui est le sujet

d'une tragédie de Corneille et d'une autre de Racine— a été substitué pour une autre : « Pero yo amo a **Cleopatra**: ¿parezco **Marco Antonio**? / Me muero por **Julietta**. ¿Te recuerdo a **Romeo**? » (Campmany & Campmany, 2010, 1.6. p. 69).

Même si Corneille et Racine —ainsi que leurs pièces— sont connus en Espagne, ils appartiennent plutôt à l'imaginaire français, c'est pourquoi les traducteurs ont choisi d'utiliser les noms d'autres couples à leur place, plus célèbres et, en conséquence, plus reconnaissables : *Antoine et Cléopâtre* et *Roméo et Juliette*. Ainsi, au lieu d'avoir deux histoires d'amour de deux dirigeants romains, la traduction espagnole présente deux histoires d'amour appartenant à deux pièces de William Shakespeare.

D'autres personnages et œuvres

Quant aux personnages historiques, la méthode suivie par les traducteurs est de traduire leurs noms de façon littérale lorsqu'il est possible —nous aborderons le traitement des noms plus tard—, et de les conserver dans presque tous les cas. Ainsi, les mentions aux dramaturges français de l'époque, tels que Rotrou, Corneille ou Balthazar Baró sont gardés dans la traduction, et des notes biographiques sont incluses en bas de page dans les cas des personnalités qui ne sont pas assez connues. C'est le même cas avec les acteurs de l'époque : Bellerose, la Beaupré, Jodelet et Montfleury, dont les deux derniers —et notamment Montfleury— ont des notes explicatives à propos de leur identité et leur importance au sein de la pièce.

En général, les personnes qui sont en relation avec les personnages historiques qui apparaissent dans la pièce —du vrai Cyrano au Cardinal Richelieu— comportent des informations externes à la pièce qui ne peuvent pas être transmises d'aucune autre façon, puisque ce sont des références intraduisibles qui, la plupart du temps, passeraient inaperçues pour le lecteur qui se limite à lire la pièce —ou le spectateur qui se limite à la voir représentée— sans chercher de l'information ailleurs. C'est le cas des références au Cyrano réel et à ses travaux, comme la présence du Maréchal de Gassion —dont la protection les deux Cyranos rejettent—, l'allusion à la tragédie *La Mort d'Agrippine* (1653) —une œuvre du Cyrano historique et également du Cyrano fictionnel— ou à la scène que Molière prend d'une pièce du héros dans la vie réelle aussi.

La présence d'autres gens, par contre, n'a pas besoin de notes d'aucun type : le Cardinal Richelieu, à titre d'exemple. Il est assez connu globalement, notamment grâce

au roman *Les trois mousquetaires* de Dumas, que Rostand inclut en quelque sorte dans sa pièce : le dramaturge y insère le personnage de D'Artagnan, il donne à son héros des traits de personnalité similaires à celles des mousquetaires et il parle du romance entre la reine Anne d'Autriche et le duc de Buckingham —fiction créé par Dumas— comme si c'était une réalité.

CYRANO

Un baiser, c'est si noble, Madame,

Que **la reine de France**, au plus heureux des lords,

En a laissé prendre un, la reine même !

...

J'eus comme **Buckingham** des souffrances muettes,

J'adore comme lui la reine que vous êtes,

Comme lui je suis triste et fidèle... (Rostand, 1999, 3.10.1523-1528)

CYRANO.

Un beso es algo, mi señora, tan noble,

que **la reina de Francia**, al más afortunado

de los lores, le honró con uno.

...

Como **Buckingham**, sueño que es a mí a quien prefieres,

y, como él, idolatro a la reina que eres. (Campmany & Campmany, 2010, 3.10. p. 149)

Ces détails pourraient donc faire penser aux récepteurs du texte que les deux œuvres appartiennent au même univers fictif. En tout cas, les traducteurs n'ont pas besoin d'ajouter des explications à cet égard, puisque *Les trois mousquetaires* est si célèbre que les références intertextuelles à ce sujet ne passent pas inaperçues au public général.

Nous relevons aussi des références aux intellectuels de l'époque, puisque quelques académiciens —appartenant à l'Académie française de la langue, créée précisément par le Cardinal Richelieu en 1635— traversent la scène au premier acte :

LE JEUNE HOMME, *à son père*

L'Académie est là ?

LE BOURGEOIS

Mais... j'en vois plus d'un membre ;

Voici **Boudu, Boissat, et Cureau de la Chambre ;**

Porchères, Colomby, Bourzeys, Bourdon, Arbaud...

Tous ces noms dont pas un ne mourra, que c'est beau ! (Rostand, 1999, 1.2.51-54)

HIJO. (*A su padre.*)

Hay varios **académicos**.

BURGUÉS.

Y dignos de memoria:

Boudu, Boissat... Sus nombres pasarán a la Historia. (Campmany & Campmany, 2010, 1.2. p. 37)

La seule raison pour laquelle cet extrait n'a pas besoin d'explications supplémentaires est l'existence d'une académie de la langue en Espagne aussi : la « Real Academia Española », dont les fonctions sont pareilles à son homologue française. De cette manière, bien que pas tous les noms des académiciens soient conservés lors de la traduction, l'idée de l'extrait est gardée quand même.

Par rapport à d'autres œuvres, il est pertinent de signaler la présence de *Don Quichotte*, de Miguel de Cervantes :

DE GUICHE, *qui s'est dominé, avec un sourire.*

...Avez-vous lu **Don Quichot** ?

CYRANO

Je l'ai lu.

Et me découvre au nom de cet hurluberlu.

DE GUICHE

Veillez donc méditer alors...

...

DE GUICHE

Sur **le chapitre des moulins** !

CYRANO, *saluant*.

Chapitre treize. (Rostand, 1999, 2.7.950-953)

Bien sûr, en espagnol, aucune adaptation n'est faite, puisque ce n'est pas du tout nécessaire. La traduction ne conserve même pas la note en bas de page qui se trouve dans l'édition française expliquant que le chapitre des moulins est en fait le huitième, pas le treizième, du roman :

DE GUICHE. (*Que se ha dominado, sonriendo*)

¿Habéis leído *El Quijote*?

CYRANO.

Sí, señor, con agrado,

y me quito el sombrero ante ese gran chiflado.

DE GUICHE

Recordad el capítulo en que el loco se crece

y reta a **los molinos**...

CYRANO. (*Saludando*)

El **capítulo trece**. (Campmany & Campmany, 2010, 2.7. p. 104)

Les traducteurs infèrent donc que la population espagnole connaît le texte de Cervantes, étant celui le chef-d'œuvre de la littérature espagnole.

Finalement, en rapport avec cela, nous avons la *Parabole du riche et de Lazare*, qui se trouve dans la Bible —dans l'Évangile selon Luc—, que Cyrano mentionne pour établir une analogie entre celle-ci et sa situation après avoir séduit Roxane pour le compte de Christian, qui est celui qui jouira des amours de la dame : « Aïe ! au coeur, quel pincement bizarre ! / — Baiser, festin d'amour **dont je suis le Lazare** ! » (Rostand, 1999, 3.10.1534-1535).

Dans la parabole, Lazare se nourrissait des miettes tombant de la table du riche. De sa part, la traduction en espagnol pourrait avoir conservé la référence originale —l'Espagne est un pays majoritairement chrétien et la Bible y est lue—, mais Campmany et Campmany ont préféré de faire un changement : « ¡Ay, Cyrano, ya ves si fue sencillo! / Beso, festín de amor **del que soy lazarillo** » (Campmany & Campmany, 2010, 3.10. p. 150).

La référence en Espagne renvoie au roman picaresque anonyme *La vie de Lazarillo de Tormes*, dont le protagoniste —Lázaro de Tormes— se nourrissait aussi des miettes de son maître. Alors, le sens de l’analogie est conservé, même si l’image ce n’est pas le cas de l’image, mais les traducteurs l’ont rendue plus espagnole en utilisant un référent de la littérature du pays.

6.3.4. La versification : la ballade du duel

La versification originale de *Cyrano de Bergerac* correspond à la versification traditionnelle du théâtre romantique français —détail que nous avons déjà repéré—, ce qui explique que les vers soient alexandrins —formés de douze syllabes— et que la traduction doive adapter la structure de la rédaction dans le but de transmettre cette même notion de théâtre romantique, sauf qu’en Espagne. Les vers du texte cible se composent, donc, de quatorze syllabes, pareillement aux vers romantiques de la littérature espagnole.

Néanmoins, cette adaptation de la versification ne s'arrête pas ici, sinon qu'elle va plus loin que cela et elle s'étend aux passages qui sont en vers à l'intérieur d'une pièce qui est déjà en vers. L'un des exemples les plus clairs de cette particularité est celui de la ballade que Cyrano compose *in situ* dans la quatrième scène du premier acte pour se vanter du fait qu'il est, en même temps, un homme d'épée et de plume aussi : « Oui, monsieur, poète ! et tellement, / Qu'en ferrailant je vais — hop! — à l'improvisade, / Vous composer une ballade. / ... **La ballade, donc, se compose de trois / Couplets de huit vers... / ... Et d'un envoi de quatre...** » (Rostand, 1999, 1.4.395-400).

Cyrano décrit dans cet extrait la structure de la forme de composition lyrique appelée « ballade », dont l'origine est française. Elle date du Moyen Âge et elle était très populaire au XV^e siècle, époque où le poète François Villon a écrit ses vingt-neuf ballades, dont la célèbre « Ballade des dames du temps jadis » (1489).

Bien que cette forme poétique soit populaire en Europe —notamment en France—, sa présence en Espagne n'est pas du tout remarquable : il s'agit d'une composition essentiellement française. Malgré ce fait, la traduction à l'espagnol de la pièce en a conservé la structure originelle, ce qui a été possible grâce à l'explication —assez condescendante— de Cyrano qui précède la ballade comme telle : « Sí, poeta.

Y poeta hasta el punto, / que, mientras en el arte de morir os diploma, / os compondré los versos de una balada. / ... Ved, **la balada se compone de tres / estrofas de ocho versos y estribillo de cuatro** » (Campmany & Campmany, 2010, 1.4. p. 61).

Si ce n'était pas pour cet extrait antérieur au poème, une sorte d'explication aurait été nécessaire, puisqu'un lecteur —ou spectateur— espagnol ordinaire n'aurait pas pu reconnaître la composition ni déterminer si c'est une ballade ou pas. C'est ce goût du personnage de Cyrano pour fanfaronner à propos de ses connaissances littéraires qui facilite la tâche des traducteurs.

Les règles de composition de la balade sont claires et strictes, telles que Cyrano les décrit (Galé Casajús, 2016; Skayem, 2008). En plus, elles déterminent que l'envoi —la strophe finale— commence par le mot « prince » —ou un autre mot désignant le destinataire du poème—, comme le fait celui de la version française. En espagnol, de sa part, il s'adresse au « conde » :

ENVOI

Prince, demande à Dieu pardon !

Je quarte du pied, j'escarmouche,

je coupe, je feinte...

Se fendant.

Hé! là donc

Le vicomte chancelle ; Cyrano salue.

À la fin de l'envoi, je touche (Rostand, 1999, 1.4.432-435)

CYRANO.

« ...

Pedid, **conde**, a Dios perdón,

pues vuestra vida hace un rato

que está sentenciada.

VIZCONDE.

¿Con?

CYRANO.

»El estribillo en que os mato» (Campmany & Campmany, 2010, 1.4. p. 62)

À la fin, les deux versions suivent rigoureusement les normes de la balade, qu'à l'époque où la pièce se situe —le XVII^e siècle— était plutôt tombée en désuétude, ce qui souligne à nouveau le caractère cultivé de Cyrano, qui la connaît quand même.

La rime, par contre, diffère selon la langue : c'est vrai qu'en français, aussi qu'en espagnol, elle est assonante, mais tandis que les strophes de la version originale suivent le modèle ABABBCBC, leur traduction à l'espagnol a la structure ABABAACC. Les envois, à son tour, correspondent à BCBC en français et à DEDE en espagnol.

Rostand, donc, compose la ballade de la façon traditionnelle —selon le modèle de Villon, parmi d'autres—, mais la version en espagnol n'en conserve que la structure des strophes de huit vers et de l'envoi de quatre : c'est une ballade romantique —élaboré à la fin du XVIII^e siècle et répandu par des auteurs comme Schiller, lord Byron, Walter Scott ou Victor Hugo—, dont la forme est libre. Cette composition est arrivée en Espagne grâce à Vicente Barrantes, qui la définit dans le prologue de la première édition de son œuvre *Baladas españolas* (1999).

Ainsi, dans cette liberté créative permise par la nouvelle conception des ballades qui est arrivé en Espagne —le modèle romantique, conforme au style de la pièce, qui à la fin est un drame romantique—, Campmany et Campmany ont conservé la structure de la ballade originale, mais pas la structure de la rime, qu'ils ont substitué par une qui les résulte plus convenable en vue de leur traduction.

6.4. Expressions idiomatiques françaises

Le français, pareillement aux autres langues, a des expressions idiomatiques, autrement dit, des expressions dont la signification des différents mots qui les composent n'est pas du tout littéral ou habituel, sinon qu'ils possèdent un sens figuré dans leur ensemble. Ces expressions ne coïncident que rarement avec celles des langues étrangères, c'est pourquoi leur usage pourrait résulter confus chez les non-parlants et pourquoi leur traduction cause des soucis aux professionnels du secteur.

Au sein de cette comédie héroïque de Rostand, ce genre de formules abonde, et elles sont un signe de l'imaginaire de la langue française. La diversité existante entre les différentes façons de chaque langue pour véhiculer une même idée fait preuve de la

culture de ces dernières, puisque leurs origines sont socioculturelles et elles varient en fonction de l'évolution des diverses sociétés. Cela explique les dissemblances entre une expression et son équivalent dans une autre langue, et c'est également cela qui s'avère problématique lors de la recherche d'une traduction, notamment si des jeux de mots ont été créés à partir de l'expression originale.

Tenant compte de cela, nous allons nous pencher sur l'analyse de la traduction de deux expressions —dont le traitement qui en font Campmany et Campmany est différent— appartenant à la deuxième scène du quatrième acte de la pièce, où les cadets de la compagnie de Carbon de Castel-Jaloux se trouvent dans le siège d'Arras et n'ont rien à manger depuis trop longtemps. Les expressions idiomatiques seront en relation avec ce fait.

6.4.1. « Avoir l'estomac dans les talons »

LE CADET

J'ai quelque chose **dans les talons** qui me gêne !...

CYRANO

Et quoi donc ?

LE CADET

L'estomac ! (Rostand, 1999, 4.2.1760-1761)

La signification —figurée, bien sûr— de cette locution verbale est « avoir très faim », et un possible équivalent en espagnol serait « tener el estómago vacío », car il contient aussi le verbe « avoir » et la mention à l'estomac, même si les talons n'y apparaissent pas.

Néanmoins, la manière que Rostand a de présenter l'expression —avec un jeu de mots, à l'intérieur d'un dialogue— empêche que la traduction à la langue cible soit faite à travers une tournure analogue. Campmany et Campmany optent, alors, pour une alternative qui n'est pas du tout une expression idiomatique :

CADETE 1.º

Señor, noto aquí dentro algo que **me molesta**.

CYRANO.

¿Y qué es ello?

CADETE 1.º

El estómago (Campmany & Campmany, 2010, 4.2. p. 170)

La solution qu'ils proposent est « me molesta el estómago », qui —bien qu'elle ne soit pas une expression fixée en espagnol— véhicule quand même l'idée de faim exprimée par la formule française, et ils l'introduisent aussi au sein du dialogue entre l'affamé cadet et l'optimiste Cyrano.

6.4.2. « Avoir les dents longues »

DEUXIÈME CADET

J'ai les dents longues !

CYRANO

Tu n'en mordras que plus large. (Rostand, 1999, 4.2.1763)

Cette expression indique aussi l'état de famine où se trouvent les cadets lors du siège, et elle est synonyme de la précédente. Pareillement à cette dernière, elle manque un équivalent en espagnol qui contienne les termes qui forment la formule française —« avoir », « dents » et « longues »—, de façon que la solution serait de chercher un équivalent dont la signification coïncide, même si la forme ne le fait pas.

Toutefois, la traduction de Campmany et Campmany n'en a pas utilisé une, sinon qu'elle est littérale :

CADETE 2.º

Tengo los dientes largos.

CYRANO.

¡Para morder mejor! (Campmany & Campmany, 2010, 4.2. p. 171)

L'expression idiomatique « tener los dientes largos » n'existe pas, mais tenant compte du contexte, elle est assez transparente et, par conséquent, compréhensible. Ce choix a été déterminé par la continuation du dialogue —l'exclamation de Cyrano—, puisque la phrase faisant référence aux dents permet de conserver le jeu de mots suivant, qui renvoie au conte de *Le Petit Chaperon Rouge*.

En raison de l'impossibilité de garder les deux aspects de l'extrait —la présence d'une expression idiomatique et le jeu de mots—, il a été nécessaire d'en choisir un. De même que dans l'extrait précédent, la priorité des traducteurs —vu que la figure de

Cyrano se caractérise par son esprit— a été la référence en même temps humoristique et intelligente, pouvant conserver ainsi l'essence du personnage principal.

6.5. Traduction des noms

Dans n'importe quel récit, les noms des personnages feront partie de la culture anthroponymique de la langue de son auteur. Aujourd'hui, dû à la globalisation, la plupart des noms et prénoms sont devenus internationales, et il n'est pas nécessaire d'en faire une traduction car les différentes sociétés les acceptent, les comprennent, voire les adoptent, considérant qu'ils sont « exotiques » ou « originaux ». Par contre, à l'époque où cette pièce a été écrite, ce n'était pas le cas, et de nombreux noms avaient de différentes variantes dans chaque langue en fonction de leur évolution.

La décision de les traduire ou pas —autrement dit, de les substituer par leurs équivalents dans la langue cible, au cas où il y en a— sera prise par le traducteur pour diverses raisons, telles que la charge connotative des noms, leur valeur dans l'intrigue de l'histoire ou leur degré de transparence, parmi d'autres. La tendance actuelle regardant les noms propres des personnes consiste à ne pas les traduire, mais c'est le jugement des professionnels du domaine qui doit s'imposer à la fin.

Dans le cas de *Cyrano de Bergerac*, il est question d'observer, avant tout, la prononciation de ces noms, puisque c'est l'aspect phonique des mots qui détermine leur musicalité. Cette dernière a beaucoup d'importance dans les textes lyriques et dramatiques, alors étant donné que celui-ci est un mélange des deux, il résulte essentiel d'en tenir compte.

Finalement, la traduction à l'espagnol que nous étudions n'est pas la première à être élaborée sur cette pièce, de façon qu'elle se nourrit en quelque sorte des précédentes, où les noms des personnages ont été traduits. Pareillement, Campmany et Campmany ont décidé de leur accorder ce même traitement, possiblement pour conserver un aspect de l'œuvre que le public général connaissait déjà. Changer les noms qui sont utilisés depuis la fin du XIX^e siècle pour parler de certains personnages dans le but de s'adapter à la courant traductive du XXI^e pourrait être contre-productif et effacer l'identité des personnages que cette tendance actuelle est censée protéger, puisque ce serait plus difficile de les reconnaître.

6.5.1. Roxane

LIGNIÈRE, *dégustant son rivesalte à petits coups.*

Magdeleine Robin, dite Roxane. — Fine.

Précieuse. (Rostand, 1999, 1.2.127-128)

Dans cette deuxième scène du premier acte, Roxane est présentée de loin, dès la hauteur de sa loge au théâtre, ce qui présage son rôle dans la pièce : elle est conçue pour être l'intérêt amoureux de la plupart des personnages masculins de l'œuvre, et elle représente la figure féminine du topique de l'amour courtois, celle qui est conquise par le troubadour.

Elle a donc deux noms : le réel —Magdeleine Robin— et le pseudonyme —Roxane—, qui répond à l'habitude des précieuses de substituer leurs prénoms pour d'autres qui leur semblent plus sophistiqués. L'un comme l'autre sont traduits à l'espagnol, puisque des équivalents pour les deux existent dans cette langue : « Su nombre es **Magdalena Robin, alias Roxana.** / Soltera y exquisita. Huérfana y casi hermana / de Cyrano. Es su prima » (Campmany & Campmany, 2010, 1.2. pp. 42-43).

En ce qui concerne les vers, « Roxana » est un mot plus productif en espagnol que ne le serait « Roxane », étant donné que les termes qui finissent par « -ana » sont plus nombreux dans cette langue que ceux qui finissent par « -ane ». Alors, en termes de praticité, le nom traduit s'avère plus adéquate que l'original, étant donné qu'il ouvre plus de possibilités au moment de construire des rimes. Quant à son nom réel, il faut tenir compte des différences concernant la prononciation du nom de famille —qui a conservé sa forme française— bien que la graphie soit la même.

Décidément, ce choix répond aux besoins formels du texte, puisqu'à niveau sémantique, le nom pourrait avoir été conservé sans aucun souci, car il ne véhicule pas de significations symboliques.

6.5.2. Cyrano

LE VICOMTE

Maraud, faquin, butor de pied plat ridicule !

CYRANO, *ôtant son chapeau et saluant comme si le vicomte venait de se présenter.*

Ah ?... Et moi, **Cyrano-Savinien-Hercule**

De Bergerac. (Rostand, 1999, 1.4.388-390)

Le sien est le nom le plus important de tous ceux de la pièce, car il en constitue le titre. Le nom complet —qui est tiré, comme c'est également le cas de celui du reste des personnages, de la figure historique— est celui-ci, mais le héros joue avec lui et il change l'ordre de ses trois prénoms, dont l'original est « Hercule-Savinien de Cyrano de Bergerac », pour s'amuser lui-même et pour amuser son public aussi. À la fin de la pièce, par contre, au sein de son dernier monologue —celui qui annonce son imminente mort—, il se présente à nouveau en composant son propre obituaire, et cette fois-ci, il le fait correctement : « Ci-gît **Hercule-Savinien / De Cyrano de Bergerac /** Qui fut tout, et qui ne fut rien » (Rostand, 1999, 5.6.2540-2542).

Néanmoins, il avait déjà établi depuis un premier moment une sorte de liberté créative par rapport à l'ordre des prénoms, rendant de cette façon la formule susceptible de modification pour le traducteur aussi, et Campmany et Campmany s'en servent : « Encantado, vizconde. Yo, **Cyrano Sabino / Hércules** —¡ah, qué nombres!— **de Bergerac** » (Campmany & Campmany, 2010, 1.4. p. 60) et « “ ... aquí yace **Sabino / Hércules de Cyrano / de Bergerac.** Su sino: / ser todo y serlo en vano” » (Campmany & Campmany, 2010, 5.6. p. 235).

Tandis que ni « Cyrano » ni « de Bergerac » ne sont traduits —dû au fait qu'ils manquent des équivalents en espagnol—, les deux prénoms restants le sont. La variante « Sabino » substitue « Savinien » pour des raisons pratiques concernant la prononciation que les espagnols feraient de cette graphie en particulier. En plus, la terminaison en « -ien » n'est pas du tout courante dans la langue cible, ce qui présente des difficultés au moment de trouver des mots pour construire des rimes, alors que, de leur côté, les mots qui finissent en « -ino » sont assez abondants.

Quant à « Hercule », c'est un nom d'origine classique —appartenant à la mythologie grecque—, dont la traduction espagnole « Hércules » était déjà ancrée chez la société beaucoup avant la publication de la pièce. Le personnage originel —celui des douze travaux— est aussi mentionné à l'intérieur de l'œuvre, dans la septième scène du troisième acte, et son nom y est traduit à l'espagnol, comme le sont tous les noms des personnages —ou des personnalités— célèbres ayant des équivalents traditionnels dans d'autres langues. Ainsi, lorsque la référence est claire et significative, la traduction du nom se montre pertinente.

6.5.3. Christian

CYRANO

Il est cadet ?

ROXANE

Cadet aux gardes.

CYRANO

Son nom ?

ROXANE

Baron Christian de Neuville. (Rostand, 1999, 2.7.809-810)

Le cas de Christian est plus complexe, puisque son nom est composé par un prénom et un nom de famille qui est à la fois un titre nobiliaire. Cela entraîne des restrictions lors de sa traduction, puisque ces titres contiennent un élément toponymique —dans ce cas, la commune de Neuville, dont Christian est baron— suit au prénom de la personne. Lorsque de toponyme n'a pas une forme équivalente installée dans la langue espagnole —ce qui se passe avec « Neuville »—, la tendance consiste à ne pas le traduire et laisser le mot original :

CYRANO.

¿Es cadete?

ROXANA.

Es cadete... ¡y hermoso!

CYRANO.

¿Y su nombre?

ROXANA.

Barón de Neuville. (Campmany & Campmany, 2010, 2.7. pp. 92-93)

Par contre, le prénom du personnage —qui apparaît annonçant ses interventions et aussi au sein des didascalies— devient « Cristián ». Cette adaptation à l'espagnol ne répond qu'à des critères phoniques, et elle vise à assurer que sa prononciation soit adéquate, compte tenu des dissemblances entre les deux langues en ce qui concerne leurs respectives phonétiques.

Le français accorde à la graphie « ch- » —dans ce cas concret— le son « /k/ », mais en espagnol, la prononciation correcte serait « /tʃ/ ». Dans le but de conserver la prononciation originale, alors, il s'avère nécessaire de substituer ce « Christian » par la variante espagnole du prénom, « Cristián », commençant par un « c- » qui au début du mot se correspond avec « /k/ ». En plus, étant le nom accentué sur la dernière syllabe dans la langue source, le traducteur doit choisir la version du nom en la langue cible qui y porte un accent afin de conserver la même prononciation qu'en français : dans le cas contraire, l'accentuation porterait sur la première syllabe, ce qui changerait le rythme original au lieu de le garder.

Pareillement au cas du nom de Roxane, le critère de traduction dans celui-ci est également formel, et il répond aux besoins phoniques de la pièce, pas aux sémantiques.

6.5.4. D'autres noms propres

Malgré le manque d'un règlement fixe concernant la traduction des noms propres, en général, les critères regardant leur traitement ne varient pas à l'intérieur d'un seul texte ; par contre, ils sont uniformes dans l'ensemble de l'écrit. *Cyrano de Bergerac* n'est pas une exception à cette norme, d'où les adaptations du reste d'anthroponymes de la pièce, soit de ses personnages qui y participent activement, soit des personnalités culturelles ou littéraires auxquelles Rostand fait référence.

Dans ce premier groupe se trouvent Carbon de Castel-Jaloux, le comte de Guiche, Le Bret, Ragueneau, Lise, mère Marguerite de Jésus et sœur Claire —parmi d'autres—, qui dans la version espagnole sont devenus Carbón de Castel-Jaloux, el conde de Guiche, Le Bret, Ragueneau, Lisa, la madre Margarita de Jesús et Sor Clara. En effet, nous pouvons constater que tous ces prénoms ont été adaptés à la langue cible, à l'exception de ceux dont —comme le titre de Christian— l'équivalent n'existe pas.

Par ailleurs, les personnages littéraires —voire historiques— tels que d'Artagnan, Pyrame, Samson, Cléopâtre... ainsi que les lieux comme la porte de Nesle, Arras ou la Gascogne sont de même adaptés, c'est pourquoi en espagnol nous trouvons à leur place d'Artañán, Píramo, Sansón, Cleopatra, Neslé, Arrás et Gasuña. Ces traductions se produisent car, de même que dans le cas d'« Hercule », elles existaient déjà dans l'imaginaire collectif avant la publication de la pièce ; ce sont des équivalents forgés dans le passé que les récepteurs peuvent reconnaître, alors ils ont été conservés. Quelques graphies ont changé, quand même, comme celle de « d'Artañán » ou « Arrás » —traditionnellement écrits à la manière française—, dont les modifications s'expliquent par le besoin de faire en sorte que la prononciation originale soit gardée.

Enfin, la tendance traductive pour cette pièce est d'adapter tous les noms en tant que possible.

6.6. Présence d'autres langues

Bien que la langue de la pièce originale soit le français, Rostand y introduit des mots étrangers, en anglais et en espagnol. Lors de la traduction du drame, le traitement de ces termes diffère en fonction de la langue d'arrivée, qui dans le cas de notre sujet d'analyse se correspond avec l'une des deux langues étrangères dont le dramaturge fait usage.

6.6.1. L'anglais

L'anglais est présent dans la troisième scène du quatrième acte, qui narre la pénible situation des cadets pendant le siège d'Arras, et c'est Cyrano qui s'en sert pour renforcer la moquerie de son ton lorsqu'il essaie d'animer les membres de la compagnie : « Richelieu, du Bourgogne, *if you please* ? » (Rostand, 1999, 4.3.1771).

L'usage de l'anglais dans cet extrait répond au but d'exprimer une pédanterie caricaturesque qui vise à parodier la situation contraire à celle qu'ils sont en train de vivre : il fait semblant d'être un homme exquis, qui se dirige au cardinal Richelieu —une figure d'autorité importante dans la France de l'époque— avec familiarité et qui parle l'anglais, une langue raffiné. La phrase, à son tour, n'est qu'une traduction littérale de la formule de politesse « s'il vous plaît ? »

Étant donné que la langue cible est l'espagnol —où la conception de l'anglais est similaire à celle que la France en a—, les traducteurs peuvent conserver la phrase telle quelle et établir la rime du vers conformément à la prononciation anglaise du mot final, comme l'avait fait Rostand dans la pièce source : « Richelieu, un borgoña, *if you please* » (Campmany & Campmany, 2010, 4.3. p. 171).

La seule différence trouvable entre la phrase du texte source et celle du texte cible est leur respective modalité d'énonciation : elle est interrogative en français, mais pas en espagnol, même si les deux sont exhortatives. Cela répond à une différence sociolinguistique entre les deux pays, car le français est, historiquement, la langue de la politesse, et une pétition formulée sous la forme d'une question s'avère toujours plus aimable qu'une énonciation, indépendamment de la présence d'une expression de courtoisie à la fin des deux.

6.6.2. L'espagnol

Cette langue apparaît aussi dans le quatrième acte —celui qui narre les événements du siège d'Arras, une bataille du régiment français contre les espagnols—, à l'intérieur du récit de Roxane qui explique son voyage en carrosse à travers les rangs espagnols. Elle raconte ses rencontres avec des soldats espagnols, reproduisant leurs mots en style direct : « ... S'inclinait en disant : "Passez, **señorita** !" » (Rostand, 1999, 4.5.1961-1970).

Étant donné que les soldats dont le champ elle traverse sont des espagnols, la présence d'un mot en leur langue résulte complètement raisonnable. C'est possible qu'ils ne connaissent pas d'autres langues, puisqu'ils sont des hommes entraînés pour combattre et qui probablement n'ont pas suivi d'études académiques, c'est pourquoi leur connaissance de la langue française se limite sans doute à des phrases concrètes qu'ils ont dû apprendre pour l'occasion. Ce « *señorita* » alors, est aussi une généralisation de la part de Roxane, qu'elle utilise dans son récit pour exprimer cette idée que tous les soldats la laissaient passer : le sien n'est pas un discours rapporté concret, mais un qui englobe —et résume— tout ce que les espagnols lui disaient.

Le problème de traduction se produit lorsque la langue cible est l'espagnol, la même langue d'où Roxane incorpore tel quel le terme étranger à la langue française, ce qui rend impossible de conserver le même effet que dans l'extrait original : « ... inclinarse y decirme: “pase usted, **señorita**” » (Campmany & Campmany, 2010, 4.5. p. 184).

Pareillement au cas de la phrase en anglais, le mot espagnol est resté en espagnol, mais en cette occasion, rien n'indique que la langue source du terme coïncide avec la langue cible. Lorsqu'ils se trouvent face à ce type de situation, les traducteurs souvent ajoutent une note en bas de page afin d'éclaircir ce détail —« en español en el original, N. del T. »—, ou ils changent la langue pour une autre —comme l'italien, à titre exemple pour ce cas— de façon à transmettre un air étranger dans le texte cible aussi.

Néanmoins, le changement de la langue dans la version espagnole signifierait un bouleversement important d'une grande partie de l'œuvre, qui s'insère dans le contexte d'une guerre entre la France et l'Espagne, pas entre la France et un autre pays. Dans ces conditions, ce n'est pas la peine de modifier tout cela pour un seul mot.

Quant à la note du traducteur, ce serait une option peut-être intéressante dans le texte écrit, mais inutile lors de la représentation de la pièce, car ces explications n'y ont pas leur place.

7. CONCLUSIONS

Enfin, après avoir réalisé une analyse détaillée de la pièce, nous pouvons constater la diversité des contenus qu'elle véhicule et qui doivent être également transmis lors de sa traduction. Bien sûr, notre étude ne se limite pas aux passages sur lesquels nous avons mis l'accent, mais elle est extrapolable à l'ensemble de la pièce.

En effet, la traduction en général est un sujet complexe, car les facteurs à en tenir compte sont nombreux. Non seulement faut-il préserver le style de l'auteur du texte original, mais également prendre des décisions difficiles, potentiellement polémiques et susceptibles d'être questionnées à propos de quoi conserver et à quel degré. Comparer une pièce et sa traduction évoque toujours une certaine sensation de perte, aussi proches que les deux langues soient, puisqu'il est impossible de transférer la totalité des

significations d'une langue à une autre étant donné que chaque langue a sa propre identité.

Plus particulièrement, la traduction de cette pièce d'Edmond Rostand entraîne encore davantage de difficultés, puisque les variables à en tenir compte sont plus nombreuses, comme nous l'avons observé : certains outils, tels que les notes explicatives en bas de page s'avèrent inutiles au sein d'un texte dramatique —dont le but est d'être représenté—, et les actions ou les tons de voix prennent de l'importance. La versification limite aussi, de sa part, les possibilités traductives, et elle requiert que des modifications soient mises en place, ce qui éloigne le texte cible du texte source davantage que si c'était de la prose. En définitive, le traducteur devient une sorte de dramaturge-poète à son tour qui ne vise —ni réussit— qu'à faire un approche de la pièce originale qui soit, avant tout, compréhensible chez les récepteurs étrangers.

Traduire c'est aussi créer : créer des solutions aux problèmes posés par le texte source, de nouveaux noms, de nouvelles réalités qui s'adaptent à une culture différente à celle d'origine sans effacer toutefois cette dernière. Traduire, c'est prévoir les soucis qui pourraient exister lors de la réception d'un texte et les résoudre avant qu'ils apparaissent, notamment dans le cas du théâtre, où il faut aller plus loin et penser même à la mise en scène, à l'interprétation des acteurs.

Ainsi, nous avons pu confirmer que le traducteur doit être polyvalent —philologue, dramaturge, poète, chercheur et metteur en scène, tout en même temps—, ce que Jaime et Laura Campmany ont été à la fin, et que dans la traduction il n'y a pas des réponses correctes ou incorrectes, mais des possibilités —qui diffèrent selon le critère des professionnels— dont le niveau d'adéquation est également subjectif de leur part.

8. BIBLIOGRAPHIE

- Académie de Civilisation et Cultures Européennes. (s.d.). *Les cadets de Gascogne*. Le monde de D'Artagnan. Récupéré le 8 juin 2021, dans https://www.lemondededartagnan.org/SITE/FRA/gascon_cadets.htm#
- Baillet, F. (2017). Traduction et corporalité : le cas de *La Boîte de Pandore, une tragédie-monstre* (1894) de Frank Wedekind. Dans C. Frigau Manning & M. N. Karsky (Dirs.), *Traduire le théâtre. Une communauté d'expérience* (pp. 41-61). Presses Universitaires de Vincennes.
- Barrantes, V. (1999) *Baladas españolas*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (Œuvre originale publiée en 1853). <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchm550>
- Bense Ferreira Alves, C. (2017). Translations de statut. Le/la traducteur/traductrice américain/e de théâtre, la relation ancillaire et l'autonomie. Dans C. Frigau Manning & M. N. Karsky (Dirs.), *Traduire le théâtre. Une communauté d'expérience* (pp. 141-162). Presses Universitaires de Vincennes.
- Cassan, M. (2001). Sur les pas des cadets de Gascogne : Larcade (Véronique), *Les capitaines gascons à l'époque des guerres de Religion*. *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, 113 (234), 229-230. https://www.persee.fr/doc/anami_0003-4398_2001_num_113_234_2704_t1_022_9_0000_4
- Collombat, I. (2020). La traduction de la métaphore comme acte de médiation culturelle. Dans M. Lederer & M. Stratford (Dirs.), *Culture et traduction. Au-delà des mots* (pp. 31-43). Classiques Garnier.
- Cots Vicente, M. (2007) *La versión española del « Cyrano de Bergerac » de Edmond Rostand*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0p1f8>
- Cyrano de Bergerac, S. d. (1858) *Oeuvres comiques, galantes et littéraires de Cyrano de Bergerac (Nouv. éd. rev. et publ. avec des notes)*. Hachette Livre-BNF.

- Darío, R. (1900) *España contemporánea*, <https://cesarcallejas.files.wordpress.com/2020/02/espac3b1a-contemporc3a1nea.pdf>
- Decroisette, F. (2017). « Uh, che mai ha detto ! » Traduire la langue-corps du théâtre. Dans C. Frigau Manning & M. N. Karsky (Dir.), *Traduire le théâtre. Une communauté d'expérience* (pp. 19-39). Presses Universitaires de Vincennes.
- Frigau Manning, C. & Karsky, M. N. (2017). Introduction. Dans C. Frigau Manning & M. N. Karsky (Dir.), *Traduire le théâtre. Une communauté d'expérience* (pp. 7-15). Presses Universitaires de Vincennes.
- Galé Casajús, E. (24 septembre 2016). *Balada: lirica culta y folclore*. Literatura Europea. <https://www.literaturaeuropea.es/generos-subgeneros/balada/>
- Hurtado Albir, A., & Molina, L. (2002). Translation techniques revisited: a dynamic and functionalist approach. *Meta*, 47 (4), 498-512.
- Jakobson, R. (1969). *Essais de linguistique générale* (Trad. N. Ruwet). Éditions de Minuit. (Œuvre originale publiée en 1959).
- Larousse. (s.d.). Camard. Dans *Dictionnaire français*. Récupéré le 8 juin 2021, dans <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/camard/12462>
- Larousse. (s.d.). Panache. Dans *Dictionnaire français*. Récupéré le 8 juin 2021, dans <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/panache/57538>
- Larousse. (s.d.). Salade. Dans *Dictionnaire français*. Récupéré le 8 juin 2021, dans <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/salade/70624>
- Larousse. (s.d.). Salade. En *Dictionnaire français*. Récupéré le 8 juin 2021, dans <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/salade/70626>
- Lederer, M. (2020). La culture, pierre angulaire du traduire. Dans M. Lederer & M. Stratford (Dir.), *Culture et traduction. Au-delà des mots* (pp. 17-30). Classiques Garnier.

- Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la Culture [UNESCO].
(Juillet 26-Août 6, 1982). *Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles*
[Séance de conférence]. Conférence mondiale sur les politiques culturelles.
Mexico City, Mexico.
<https://www.culture.gouv.fr/Media/Thematiques/Egalite-et-diversite/College-de-la-Diversite/Declaration-de-Mexico>
- Real Academia Española. (s.d.). Esperar. Dans *Diccionario de la lengua española*.
Récupéré le 8 juin 2021, dans <https://dle.rae.es/esperar>
- Real Academia Española. (s.d.). Penacho. Dans *Diccionario de la lengua española*.
Récupéré le 8 juin 2021, dans <https://dle.rae.es/penacho>
- Rostand, E. (1999). *Cyrano de Bergerac*. (Éd. rev. P. Besnier). Gallimard. (Œuvre originale publiée en 1897).
- Rostand, E. (2010). *Cyrano de Bergerac* (Trad. J. & L. Campmany). Espasa. (Œuvre originale publiée en 1897).
- Skayem, H. C. (5 mars 2008). *La ballade*. Espace Français.
<https://www.espacefrancais.com/la-ballade/>
- Stanislavski, K. (2007). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* (2^e éd.) (Trad. J. Saura). Alba. (Œuvre originale publiée en 1938).

9. ANNEXE : PROPOSITION DE TRADUCTION D'UNE SCÈNE

ACTO III, ESCENA VII

ROXANA, CRISTIÁN, CYRANO *(que al principio está escondido bajo el balcón.)*

ROXANA. *(Entreabre la ventana.)*

¿Quién es?

CRISTIÁN.

Soy yo.

ROXANA.

¿Y quién es «yo»?

CRISTIÁN.

Cristián.

ROXANA. *(Con desprecio.)*

Ah, ya veo.

CRISTIÁN.

Quería hablaros.

CYRANO. *(Bajo el balcón, a Cristián.)*

Bien, bien, casi en un bisbiseo.

ROXANA.

Habláis muy mal, ¡idos!

CRISTIÁN.

¡Por favor...!

ROXANA.

¡Ya no me amáis!

CRISTIÁN. *(Que a partir de ahora va repitiendo lo que le susurra Cyrano.)*

¡Ah, cielos! De al amor decir basta me acusáis
cuando mi pasión, lo digo, ¡jamás fue tan vasta!

ROXANA. *(Que estaba cerrando la ventana, deteniéndose.)*

¡Ah! Eso está mucho mejor.

CRISTIÁN.

Con una canasta...

Confundió el amor mi alma inquieta, y ahí mecido
dormitó ese niño cruel... hasta que hubo... ¡crecido!

ROXANA. *(Asomándose al balcón.)*

¡Mejor! — Mas, si es cruel, y su visita inoportuna,
¡habríais hecho bien en asfixiarlo en su cuna!

CRISTIÁN.

Lo intenté, mas todo intento fue tiempo perdido:
un pequeño Hércules es el recién nacido.

ROXANA.

¡Mejor!

CRISTIÁN.

De modo que... él estranguló también...
las dos serpientes: Orgullo y... Duda.

ROXANA.

¡Ah! ¡Muy bien!

— Pero decidme, ¿por qué habláis con tono pausado?
¿Es que acaso vuestra imaginación se ha agotado?

CYRANO. *(Tira de Cristián hacia debajo del balcón y se cambia por él.)*

¡Silencio! La cosa se complica.

ROXANA.

Hoy parece
vacilar vuestro tono, ¿por qué?

CYRANO. (*Hablando en voz baja, como CRISTIÁN*)

Porque anochece.
A oscuras y a tientas, mi voz busca vuestro oído.

ROXANA.

Mis palabras, no obstante, os llegan de seguido.

CYRANO.

¿Decís que me hallan de inmediato? Ah, ¡está claro!
Pues es en mi corazón donde encuentran amparo.
Mi corazón es grande, pequeña vuestra oreja,
y cada palabra vuestra baja: rauda os deja.
Mis versos suben, señora: ¡su viaje es más lento!

ROXANA.

Pero suben mucho mejor desde hace un momento.

CYRANO.

¡A este ejercicio por fin se han acostumbrado!

ROXANA.

Es cierto que os hablo desde un lugar elevado.

CYRANO.

¡Sin duda! Y me mataréis si, desde esa altura,
rompéis mi corazón con una palabra dura.

ROXANA. (*Haciendo amago de retirarse del balcón.*)

Voy a bajar.

CYRANO. *(Vivamente.)*

¡No!

ROXANA. *(Señalando el banco que hay bajo el balcón.)*

Pues subid vos al banco, ¡tread!

CYRANO. *(Retrocediendo, espantado, hacia la oscuridad.)*

¡No!

ROXANA.

¿Por qué no?

CYRANO. *(Cada vez más emocionado.)*

Aprovechemos la oportunidad...

que ofrece la noche, os ruego, mientras podamos,
de hablar suavemente, a oscuras.

ROXANA.

¿Sin que nos veamos?

CYRANO.

¿No es tierno que nos adivinemos entretanto?

Vos solamente veis la negrura de mi manto,

y yo vislumbro de vuestro vestido el blancor.

No soy más que una sombra, pero vos... ¡un fulgor!

¡Ignoráis la importancia que le otorgo a este instante!

Si he sido elocuente...

ROXANA.

¡Lo habéis sido! ¡Y bastante!

CYRANO.

Nunca hablé, hasta ahora, con mi voz verdadera.

ROXANA.

¿Por qué?

CYRANO.

Porque hasta hoy, quien hablaba por mí era...

ROXANA.

¿Quién, pues?

CYRANO.

¡...el vértigo que invade a todo el que os mira!

Siento como si todo hubiera sido mentira

y no os hubiera hablado hasta esta noche, ¡aquí!

ROXANA.

Es cierto que vuestra voz nunca antes sonó así.

CYRANO. (*Acercándose, enfebrecido.*)

Es distinta, porque hoy encuentro en la noche abrigo,

y me atrevo a ser yo mismo y...

(*Se detiene, algo aturdido.*)

Pero... ¿qué digo?

Ya ni lo sé... esto es —disculpád mi emoción—

tan hermoso... ¡es tan nueva esta sensación!

ROXANA.

¿Nueva?

CYRANO. (*Conmocionado. Se le escapan las palabras.*)

La sinceridad... me es desconocida,

pues el miedo a las burlas aún controla mi vida.

ROXANA.

¿Teméis que yo me burle?

CYRANO.

¡Temo mis arrebatos!

Oculto mi corazón tras el ingenio a ratos
y me detengo antes de conquistar las estrellas.
Sólo sé hablar de amor si las palabras son bellas.

ROXANA.

¿Qué hay de malo en el coqueteo?

CYRANO.

¡Hoy, a él me enfrento!

ROXANA.

¡Nunca me habéis hablado como en este momento!

CYRANO.

Ah, si alejados de aljabas, antorchas y espadas,
nos rodeáramos de cosas más animadas...
Si en lugar de beber gota a gota, en dedales
de oro fino el agua insulsa de parques caudales,
procuráramos ver cómo el alma se congracia
con el abundante río en el que su sed sacia...

ROXANA.

Pero el ingenio...

CYRANO.

Sólo al principio lo tenía,
para hacer que os quedárais, pero ahora sería
insultar a la noche y a la misma natura
dedicaros poemas cargados de dulzura.
Dejemos que, con un sólo vistazo a sus astros,
borre el cielo de nuestros artificios los rastros,
pues temo que, por cuidar tanto lo que decimos,

parezca al final que en lugar de sentir, fingimos,
que el alma se vacíe de pasiones afines
¡y que al fin la finura sea el fin de los fines!

ROXANA.

Pero... el ingenio...

CYRANO.

¡Sólo es una pantomima!
¡Detesto, en el amor, prolongar esta esgrima!
Siempre llega el momento, inevitablemente,
—y me compadezco de quien no lo experimente—
en que sentimos dentro que un amor noble existe
al que cada palabra bonita pone triste.

ROXANA.

Mas si ese momento entre nosotros ha llegado,
¿qué me diréis?

CYRANO.

Todo lo que hasta ahora he callado.
Os lo lanzaré según me venga, a raudales,
os diré que os amo sin aderezos florales:
me falta el aire, te quiero, pierdo la razón.
Como en un cascabel, tu nombre en mi corazón
está, y con frecuencia, Roxana, me estremeces;
¡suena el cascabel y oigo el nombre todas las veces!
De ti lo recuerdo todo, todo lo he amado,
y sé que el doce de mayo del año pasado,
saliste en la mañana y te arreglaste el cabello.
Nada más divisarlo me cegó su destello,
y, como cuando observas el sol directamente,
que todo lo cubren manchas rojas de repente,

al desviar de tus flamantes hebras la mirada,
¡por doquier veía una brillante luz dorada!

ROXANA. *(Con voz turbada.)*

Eso es amor...

CYRANO.

Ciertamente, este sentimiento
que me invade, un terrible y celoso tormento,
es amor. ¡Tiene su misma furia pesimista!
Pero no es, pese a todo, un amor egoísta.
Con tal de verte feliz, renunciaría a serlo,
aunque tú ni siquiera llegaras a saberlo,
sólo por oír a lo lejos, de vez en cuando,
¡tu risa, fruto de mi sacrificio, sonando!
— Cada mirada tuya despierta en mí una virtud
nueva, una inédita bravura: ¡otra actitud!
¿Lo entiendes ahora? ¿Empiezas a darte cuenta?
¿Puedes sentir mi alma, que en la oscuridad aumenta?
¡Oh! Pero esta noche, ¡todo es demasiado hermoso!
Yo os hablo a vos... vos me escucháis a mí... ¡es grandioso!
De mis sueños, ni siquiera en el menos modesto
me imaginé nunca nada parecido a esto.
Ahora sólo me resta morir: es por mí
y por mis palabras que ella se estremece así.
¡Tembláis entre las ramas como una hoja más!,
¡tiemblas! Pues he sentido, no sé si lo admitirás,
el temblor de tu mano recorrer hasta el fin
todo el largo de las ramas del tierno jazmín.

(Besa, embelesado, el extremo de una rama colgante.)

ROXANA.

¡Sí! ¡Tiemblo, y lloro, y te quiero y soy tuya!
¡Y me has embriagado!

CYRANO.

¡Que la muerte me destruya!

¡He sido yo! Yo soy el autor de este embeleso.

Y a cambio, no pido más que una cosa...

CRISTIÁN. (*Bajo el balcón.*)

¡Un beso!

ROXANA. (*Echándose hacia atrás.*)

¿Eh?

CYRANO.

¡Oh!

ROXANA.

¿Qué pedís?

CYRANO.

Sí... yo...

(*A CRISTIÁN, en voz baja.*)

¡Te estás adelantando!

CRISTIÁN.

¿No ves que está turbada? ¡Lo estoy aprovechando!

CYRANO. (*A ROXANA.*)

Sí, sí... ¡cielo santo! Es cierto que os lo he pedido,
pero he sido, comprendo, demasiado atrevido.

ROXANA. (*Un tanto decepcionada.*)

¿No vais a insistir más?

CYRANO.

¡Sí! ¡Claro que insisto! Pero...

no insisto apenas. ¡Por vuestro pudor me modero!

Así que ese beso... ¡mejor si no me lo dais!

CRISTIÁN. (*A CYRANO, tirando de su abrigo.*)

¿Por qué no?

CYRANO.

¡Que te calles, Cristián!

ROXANA. (*Asomándose.*)

¿Qué masculláis?

CYRANO.

Me regañaba, por lo osado de mi talante.

Me digo: ¡calla, Cristián!

(*Se oye sonar los laúdes.*)

¡Aguardad un instante!

Viene alguien.

(*ROXANA vuelve a cerrar la ventana y CYRANO escucha los laúdes. Uno suena jovial, y el otro, lúgubre.*)

¿El aire es alegre? ¿O es mohíno?

¿Será un hombre? ¿Una mujer? — ¡Ah! ¡Un capuchino!

(*Aparece un CAPUCHINO que va de casa en casa, linterna en mano, mirando las puertas.*)