



HAL
open science

Théâtre jeune public : le chemin du français en russe, sur l'exemple de Mongol de Karin Serres

Anastasiia Egorova

► **To cite this version:**

Anastasiia Egorova. Théâtre jeune public : le chemin du français en russe, sur l'exemple de Mongol de Karin Serres. Littératures. 2020. dumas-03046840

HAL Id: dumas-03046840

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03046840v1>

Submitted on 8 Dec 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Grenoble Alpes
UFR LLASIC
Département Arts du spectacle
Parcours Arts de la scène

Théâtre jeune public : le chemin du français en russe.

Sur l'exemple de *Mongol* de Karin Serres.

Mémoire de Master 2.

Présenté par :
Anastasiia Egorova

Directeur de recherche :
Laurent Gallardo

Année 2019-2020

Université Grenoble Alpes
UFR LLASIC
Département Arts du spectacle
Parcours Arts de la scène

Théâtre jeune public : le chemin du français en russe.

Sur l'exemple de *Mongol* de Karin Serres.

Mémoire de Master 2.

Présenté par :
Anastasiia Egorova

Directeur de recherche :
Laurent Gallardo

Année 2019-2020

Remerciements

Merci à Laurent Gallardo et Pauline Bouchet d'avoir donné l'idée de ce mémoire. Merci à Laurent Gallardo de l'avoir dirigé en donnant de précieux conseils qui m'ont aidée à mener à bien ce travail.

Merci à Olga Dzhangolskaia qui vient de soutenir son mémoire de licence à la faculté des langues orientales à l'Université d'Etat de Saint-Pétersbourg ; sans toi je n'aurais jamais pu traduire les parties mongoles de *Mongol*.

Merci à Serguey Pleshak pour avoir répondu à mes questions sur l'état du théâtre jeunesse en Russie et pour avoir renforcé mon désir de travailler d'une façon ou d'une autre dans le domaine et de créer des liens entre le théâtre jeunesse français et russe.

Merci à Marie Bernanoce, Pauline Jabaud et Sandra Boch pour m'avoir accueillie au sein de l'équipe de TAP et pour avoir guidé mes premiers pas dans l'univers du théâtre jeune public français.

Merci à tous mes professeurs de français et aux enseignants de l'UGA sans qui ce travail n'aurait jamais été possible.

DÉCLARATION ANTI-PLAGIAT

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

PRENOM : Anastasiia.....

NOM : Egorova.....

DATE : 09/10/2020.....

Sommaire

Remerciements.....	4
Introduction.....	8
1. Traduire dans des contextes culturels différents.....	12
1.1. Pourquoi traduire ?	12
1.2. La résistance.	20
1.3. Il est impossible de traduire	22
1.4. Il est indispensable de traduire	25
1.5. Comment traduire ?.....	26
1.6. Les outils de la traduction.....	37
2. Traduire le théâtre jeune public.....	44
2.1. Théâtre jeunesse, définition.....	44
2.2. Histoire du théâtre jeune public.....	49
2.3. Traduire le théâtre jeunesse.....	51
2.3.1. La langue dans les pièces du théâtre jeune public.....	51
2.3.2. Le merveilleux dans les pièces du théâtre jeune public.....	56
2.3.3. La forme des pièces du théâtre jeunesse.....	59
2.3.4. La contemporanéité et l'éventuelle mise en scène des pièces du théâtre jeunesse 63	
2.3.5. Le personnage dans les pièces du théâtre jeune public	65
2.3.6. Les sujets dans les pièces du théâtre jeune public	68
2.3.7. Les limites dans les pièces du théâtre jeune public	72
2.3.8. Le didactisme dans les pièces du théâtre jeune public.....	75
3. Traduire la pièce <i>Mongol</i> de Karin Serres	81
3.1. Pourquoi ce choix de pièce ?.....	81
3.2. Les transformations lors de la traduction.....	85
3.2.1. Les réalités	86
3.2.2. La ponctuation et le rythme	90
3.2.3. Les allitérations, les assonances et les rimes	93
3.2.4. Les jeux de mots	97
3.2.5. Les didascalies	100
3.2.6. Noms propres	103
3.2.7. Les spécificités langagières.....	106
Conclusion	111
Bibliographie.....	116

Annexe 1	119
Annexe 2	142

Introduction

« Les différences culturelles et linguistiques ne doivent pas constituer un frein mais une richesse pour la création théâtrale. [...] les enfants et les adolescents méritent le meilleur de nos écritures pour la scène... »¹, lisons-nous dans l'ouvrage *Étonnantes écritures européennes pour la jeunesse*. Nous nous disons que nous sommes complètement d'accord avec cette affirmation et que, en effet, il serait bien que les enfants et les adolescents aient accès à toutes les écritures mondiales pour la scène, en particulier celles qui sont adressées à eux. Malheureusement, tous les enfants ne lisent pas les œuvres étrangères qui leur sont destinées ; certes, certains à cause de la paresse, mais d'autres n'y ont tout simplement pas accès.

De nos jours, la littérature de jeunesse générale se porte plutôt bien : les anciennes œuvres ne sont pas oubliées, de nouvelles sont écrites, traduites et publiées dans des pays différents. La prospérité de la littérature pour enfants et adolescents peut être illustrée par le succès mondial incroyable de la série *Harry Potter* de J.K. Rowling dans la première décennie du XXI^e siècle, le succès qui ne s'est toujours pas éteint.

Pourtant, le théâtre jeune public se retrouve dans une situation différente. En France, le domaine est soutenu par plusieurs organisations et associations, comme, par exemple, l'ASSITEJ ou le LABO/07 au niveau national et par de nombreuses structures régionales qui promeuvent le théâtre jeunesse auprès de son public cible, on invite les enfants et les adolescents à lire, à faire, à aller voir du théâtre, on leur présente des pièces des auteurs français, aussi bien que des écrivains étrangers. Mais la situation varie selon le pays, par exemple, en Russie, il y a beaucoup d'associations qui proposent aux jeunes de faire du théâtre, mais il s'agit généralement d'adapter un sujet bien connu, souvent, national ; en ce qui concerne l'initiation aux activités du spectateur et du lecteur de théâtre, il y en a nettement moins qu'en France. Cela n'est pas étonnant, puisque si l'on va dans une librairie parcourir le rayon de la littérature de jeunesse on trouve beaucoup de prose provenant des pays différents et très peu de théâtre jeune public (nous ne sommes pas sûrs que parmi les quelques pièces qui vont être présentes sur le rayon il y aura une œuvre étrangère). Il est, donc, clair que la Russie a besoin d'enrichir son corpus du théâtre jeune public.

La traduction des œuvres étrangères est une des voies par laquelle un genre littéraire peut se développer dans les pays parlant la langue cible. Donc, on pourrait traduire des pièces

¹ SÉGOL-SAMOY Marianne, SERRES Karin (dir.), *Étonnantes écritures européennes pour la jeunesse. 31 pièces d'aujourd'hui pour demain*, Montreuil, éditions Théâtrales, pour les Cahiers de la Maison Antione Vitez, 2013, p. 371.

du théâtre jeunesse français, qui est riche en œuvres et n'arrête pas de se développer, en russe pour que le genre prenne son élan en Russie. Mais comment le traduire ? Est-ce qu'il y a des particularités de la traduction liées à la forme et au genre en question ? Est-ce que le destinataire influe sur les décisions prises par le traducteur ? Comment les décisions du traducteur vont-elles dépendre du binôme des langues avec lesquelles il travaille ? Ces questionnements réunissent plusieurs domaines de recherche différents.

Dans notre travail nous nous sommes appuyés sur des ouvrages étudiant la traduction générale, e.g. *Traduire : pour une pédagogie de la traduction* de Claude Tatilon ; le lien entre les relations interculturelles et l'activité du traducteur, e.g. *L'épreuve de l'étranger* d'Antoine Berman et *Dire presque la même chose* d'Umberto Eco ; la traduction théâtrale, e.g. *Traduire le théâtre : Une communauté d'expérience* de Céline Frigau Manning et Marie Nadia Karsky ; le théâtre jeune public, e.g. *Littérature de jeunesse au présent : genres littéraires en question(s)* de Christiane Connan-Pintado et Gilles Béhotéguy et *Le théâtre jeune public : un nouveau répertoire* de Nicolas Faure ; plus particulièrement le théâtre pour adolescents, e.g. *Un théâtre & des adolescents* de Jean-Claude Gal et *Théâtre pour ados : paroles croisées* d'Émilie Lansman et Aurélie Bureau ; la traduction de la littérature de jeunesse, e.g. *Traduire les livres pour la jeunesse* de Nic Diament, Corinne Gibello et Laurence Kiefé. Nous pouvons constater qu'il y a trois grands champs de recherche qui se croisent dans le présent travail : la traduction, les relations interculturelles et le théâtre jeune public. Nous avons essayé de les croiser pour étudier les spécificités de la traduction du théâtre jeune public dans le contexte concret de la transposition d'une pièce française dans la langue russe. Il s'agit d'une approche nouvelle de la traduction du théâtre jeunesse non seulement parce que la Russie apparaît très peu dans les listes des pays qui produisent ou traduisent du théâtre jeune public reconnu au niveau international, mais aussi puisque nous avons trouvé des ouvrages où se chevauchent deux des trois champs qui nous intéressent, dont nous nous sommes servis pour analyser et décrire la particularité et la méthodologie de la traduction du théâtre jeune public.

Cette recherche a été menée dans le but de répondre à la problématique suivante : comment traduire une pièce française contemporaine du théâtre jeune public en russe dans le contexte culturel et politique actuel en France et en Russie ? Par « contemporaine » nous n'entendons pas seulement une œuvre écrite récemment, mais aussi une œuvre faisant avancer le théâtre jeune public, qui, même si c'est une adaptation théâtrale d'un conte, que nous rencontrons souvent dans ce corpus, propose soit une nouvelle façon d'imaginer la mise en

scène, soit une nouvelle vision des personnages ou un nouveau langage adressé aux jeunes, dans le cas où il s'agit d'un sujet original, en plus des traits qui viennent d'être énumérés, une pièce contemporaine de théâtre jeunesse proposerait un nouveau sujet à aborder, peut-être celui dont on n'osait pas parler il n'y a que quelques décennies.

De nos jours, le théâtre jeune public français s'enrichit des pièces « contemporaines », alors que le russe, selon notre propre impression et les avis que nous avons pu recueillir des amateurs, ainsi que des professionnels du domaine, vit une période de stagnation. Cela se manifeste non seulement dans les mises en scènes qui sont le plus souvent des adaptations des œuvres bien connues ou des interprétations de nouveaux ouvrages, réalisées de manière classique, mais aussi dans les textes théoriques sur le sujet. Les études du théâtre jeunesse en Russie portent en grande partie sur son histoire, son émergence et sa grandeur en Union Soviétique. En effet, Constantin Stanislavski était un des pionniers de la création à la destination du jeune public, à l'époque, les théâtres du jeune spectateur étaient fortement financés et les artistes créant pour les enfants étaient les vedettes du pays. Malheureusement, apparemment, cet illustre théâtre s'est transformé en créations qui ont pour but d'éduquer le jeune et de lui mettre de bonnes idées dans sa tête. Les travaux de recherche que l'on arrive à trouver sur le théâtre jeunesse russe contemporain sont tous issus du domaine de l'éducation et non pas de l'art ou des sciences du langage. Dans ce travail nous abordons la question de savoir si une injection de pièces contemporaines étrangères destinées aux jeunes pourrait restituer le théâtre jeune public en Russie.

En essayant de comprendre comment traduire une pièce française contemporaine de théâtre jeune public en russe dans le contexte culturel et politique actuel en France et en Russie, nous avons d'abord abordé la question que le traducteur peut se poser au début de tout son travail : « pourquoi traduire ? », ensuite nous avons vu qu'il arrive que soit les représentants de la culture-source, soit les représentants de la culture-cible, ou bien les deux se montrent réfractaires à l'activité du traducteur, d'où la question de savoir comment le dernier peut y faire face et relever le défi de traduire malgré la résistance qu'il peut rencontrer ; dans ce chapitre nous avons décrit les divers outils langagiers auxquels le traducteur peut faire recours pendant son travail, ce que nous avons fait nous-mêmes lors de la traduction de *Mongol* de Karin Serres.

Ayant décrit la traduction générale, nous nous tournons vers l'étude de la traduction du théâtre jeunesse. Les éléments propres au genre qui nous ont paru les plus importants pour le traducteur lors de son travail avec une pièce de théâtre jeune public sont la langue, la présence

du merveilleux, la forme des pièces, la contemporanéité, le personnage, les sujets, les limites et le didactisme. Évidemment, la présence de ces éléments va varier selon l'auteur et son pays d'origine, néanmoins, ce sont des traits généraux que l'on retrouve plus ou moins dans toutes les pièces destinées aux jeunes. Nous avons étudié et analysé comment chacun d'eux, primordial pour le genre, peut être transposé d'une langue dans une autre grâce aux astuces traductologiques décrites dans la première partie.

Ensuite, en nous appuyant sur les connaissances théoriques sur la traduction en général et la traduction du théâtre jeune public en particulier, acquises lors du travail sur les deux premiers chapitres, nous avons analysé notre propre traduction de *Mongol* vers le russe. Nous avons fait attention à toutes les particularités évoquées ci-dessus, pourtant, nous n'avons pas pu ne pas constater que c'est plutôt la langue qui a suscité le plus de doute lors de notre travail et c'est, donc, les particularités langagières, comme la ponctuation, les allitérations, les assonances, les rimes, les jeux de mots qui ont surtout été décrites dans l'analyse, même si, par exemple, les difficultés de la traduction des réalités françaises qui n'existent pas en Russie ont aussi été abordées dans le mémoire. Le fait que cela ait été surtout la langue qui s'est avérée difficile à transmettre dans le texte d'arrivée s'explique par notre choix de pièce : il s'agit d'une œuvre dans laquelle des sujets choquants, voire interdits en Russie, ne sont pas soulevés, mais dont la problématique est quand même importante et doit, à notre avis, être abordée plus dans la culture-cible. Ainsi, nous n'avons pas eu de questionnements, pouvant s'avérer gênants dans la culture russe, à contourner, pourtant, le langage utilisé par Karin Serres est celui qu'on entend dans la cour de l'école, donc, assez familier. Son équivalent russe n'apparaît normalement pas dans une œuvre de littérature jeunesse même si cela peut paraître contradictoire : il semble inutile de protéger les enfants de leur propre langage. Alors, nous nous sommes confrontés à de l'auto-censure quand nous traduisions des passages écrits en langage vulgaire et devions décider par quel registre de la langue-cible les traduire ; la décision variait selon chaque cas particulier. Alors, ce n'est pas seulement le théâtre jeune public qui est stagné, mais aussi la langue de la littérature de jeunesse qui est figée en Russie.

Donc, dans ce travail nous croisons les recherches faites sur la traduction, les interactions culturelles et la littérature de jeunesse pour traduire de manière consciente une pièce de théâtre jeune public français en russe. Nous ne prétendons pas que cette traduction puisse révolutionner le théâtre jeunesse russe. Ce texte est plutôt une tentative d'une création qui pourrait donner une idée de ce qui permettrait de pousser ce secteur sur le chemin du développement.

1. Traduire dans des contextes culturels différents

« Traduire est une opération qui a pour but de fabriquer, sur le modèle d'un texte de départ, un texte d'arrivée dont l'information soit – dans chacun de ses aspects : référentiel, pragmatique, dialectal, stylistique – aussi proche que possible de celle contenue dans le texte de départ. » - dit Claude Tatilon dans son ouvrage *Traduire : Pour une pédagogie de la traduction*.

Cette citation donne lieu à plusieurs questionnements : comment atteindre le but proposé par Tatilon ? Est-il possible que le texte d'arrivée soit infiniment proche de l'original dans tous les aspects cités ? Cette définition pourrait-elle varier en fonction du type de traduction ? Enfin, pourquoi traduire ?

1.1. Pourquoi traduire ?

La traduction n'est pas seulement un dialogue entre deux langues, mais aussi entre deux cultures. Cette idée n'est point révolutionnaire : dans *L'épreuve de l'étranger*, Antoine Berman affirme qu'elle était développée par les penseurs de l'époque du Romantisme. F. Hölderlin, J. G. von Herder, F. G. Klopstock, A. W. Schlegel parlent de l'influence du travail de Martin Luther sur la langue et la culture allemandes. Pour eux, la Bible luthérienne suggérait, comme le souligne Berman, que « la formation et le développement d'une culture propre et nationale peuvent et doivent passer par la traduction, c'est-à-dire par un rapport intensif et délibéré à l'étranger. »². Sans aucun doute, le développement d'une culture est possible lorsqu'il y a un échange avec l'étranger qui, aujourd'hui, peut se réaliser par plusieurs voies et non pas seulement par le biais de la traduction.

De nos jours, l'échange est devenu plus facile que jamais. Une personne issue d'une culture peut en trois clics se plonger dans une autre en regardant une émission étrangère à la télé, une vidéo sur YouTube, un film en VO au cinéma ou en lisant la presse ou les œuvres littéraires en langue étrangère. Ce ne sont pas seulement les nouvelles technologies qui rendent le rapport entre les représentants des cultures différentes plus facile mais aussi les tendances de l'époque, notamment, l'idée qu'on soit obligé de maîtriser au moins une langue étrangère avant la fin du cycle scolaire ; si les élèves y arrivent ou pas est une question à part. Finalement, le fait même que j'écrive ce mémoire en français dans une université française fait preuve de la facilité des échanges interculturels. Tout de même, le traducteur continue à jouer un rôle primordial

² BERMAN Antoine, *L'épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique : Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*, Paris, Gallimard, 1984, pp. 56-57.

dans cet échange puisqu'il s'agit non seulement d'enrichir la culture, mais aussi la langue d'arrivée. C'est pourquoi l'acte de traduire ne peut pas être mis sur le même plan que le fait de regarder une vidéo en langue étrangère ; la traduction suppose un transfert de la culture de l'autre par et dans la langue d'arrivée.

En suivant l'exemple de la traduction de la Bible en allemand par Martin Luther, Umberto Eco rapporte dans *Dire presque la même chose* que « certaines traductions ont obligé une langue donnée à se confronter à de nouvelles possibilités expressives (voire à de nouvelles terminologies). Il n'est pas nécessaire de connaître l'hébreu pour évaluer l'impact de la traduction de Luther sur la langue allemande »³. Aujourd'hui, la traduction serait peut-être le champ le plus important de telles confrontations. À l'époque des guerres, des conquêtes et de la colonisation nombreux étaient les emprunts imposés par le peuple vainqueur à ses nouveaux sujets. À l'époque moderne la tendance est inverse : les anciennes colonies se réapproprient les langues de leurs terres et c'est par les biais pacifiques, notamment la traduction littéraire, que les emprunts linguistiques se réalisent.

On pourrait dire qu'aujourd'hui les emprunts se réalisent naturellement plutôt dans le domaine scientifique et dans la sphère des nouvelles technologies où l'on tend à trouver des termes universels pour des notions utilisées dans le monde entier. En ce qui concerne le domaine technique, on choisit souvent de ne pas traduire et d'utiliser l'anglais plutôt que la langue du pays. Cela serait donc la traduction technique et non pas littéraire qui feraient apparaître des emprunts dans une langue. Pourtant, la traduction littéraire modifie toujours les langages, mais sur une plus grande échelle. Antoine Berman écrit : « On n'imagine pas [...] jusqu'à quel degré une langue peut se transformer ; de langue à langue, il n'y a guère plus de distance que de dialecte à dialecte, mais cela non point quand on les prend trop à la légère, bien plutôt quand on les prend assez au sérieux. »⁴. Umberto Eco, lui-même écrivain et traducteur, soutient cette supposition : « Certaines traductions enrichissent à merveille la langue de destination et réussissent, parfois de manière très heureuse, à en dire plus (car plus riches en suggestions) que les originaux. Mais cela concerne, en général, l'œuvre qui se réalise dans la langue d'arrivée, au sens où il s'agit d'une œuvre appréciable en soi, et non appréciable en tant que version du texte source. Une traduction qui arrive à « en dire plus » pourra être une excellente œuvre en soi, mais pas une bonne traduction. »⁵. Donc, la traduction n'est peut-être pas toujours de qualité

³ ECO Umberto, *Dire presque la même chose : expériences de traduction*, Paris, Grasset, 2010, p. 201.

⁴ BERMAN Antoine, *Op.cit.*, p. 36.

⁵ ECO Umberto, *Op.cit.*, p. 129.

suprême en tant que transposition du texte-source, mais nous pouvons affirmer qu'un texte, provenant d'une œuvre étrangère et réussi en tant qu'une œuvre en soi dans la langue d'arrivée, change cette dernière.

Si l'on parle de la traduction de la littérature de jeunesse, la langue du lecteur s'enrichit avec chaque ouvrage. Selon Bertrand Ferrier, « les décalages de la traduction feraient davantage goûter la langue aux jeunes lecteurs qu'un texte écrit dès l'origine en français. »⁶. On pourrait dire que les traductions prennent le meilleur de ce qu'a le texte original, le polissent et créent un texte lisible par les jeunes locuteurs de la langue cible. Cela fait que dans le texte d'arrivée il y a moins de répétitions, de moralisme, de grosses ficelles narratives, etc. De plus, des éléments étrangers du langage, que le jeune lecteur n'entend pas dans sa vie quotidienne, peuvent lui faire savourer de nouvelles façons d'organiser son discours. Bertrand Ferrier affirme qu'un des domaines qui s'enrichit grâce à la traduction de la littérature jeune public est la narration. Il dit : « on ne peut qu'être sidéré par la virtuosité dont Herbie Brennan fait preuve dans *L'Empereur pourpre* (Pocket Jeunesse), qui associe l'art du thriller (multiples histoires parallèles) et savoir-faire scénaristique (rythme, galerie de personnages originaux, jeux sur les attentes des lecteurs). »⁷.

Avec la langue vient la culture qui peut, elle aussi, évoluer grâce à la traduction. Il n'y a aucun doute que la culture d'arrivée est influencée par les nouvelles œuvres qui apparaissent dans son corpus, qu'elles soient écrites dans la langue du pays ou traduites d'une autre, voire, selon Umberto Eco, que la traduction soit bonne ou pas, car « il n'y aurait pas de grande différence textuelle entre une traduction bourrée d'erreurs lexicales et très mal écrite, mais qui a beaucoup circulé et influencé des générations de lecteurs, et une autre que l'opinion publique aurait tendance à définir comme étant plus correcte, mais qui a circulé après, et n'a vendu que quelques centaines d'exemplaires. »⁸.

D'ailleurs, ce n'est pas seulement la culture d'arrivée qui évolue, mais aussi la culture source puisqu'il s'agit d'un dialogue entre les deux. Goethe disait que cet échange interlinguistique et interculturel modifie le rapport à soi et à l'autre et que les « rapports de l'original à la traduction sont précisément ceux qui expriment le plus clairement les rapports de

⁶ FERRIER Bertrand, *La traduction pour la jeunesse en France*, in DIAMENT Nic, GIBELLO Corinne, KIEFÉ Laurence (dir.), *Traduire les livres pour la jeunesse [Texte imprimé] : enjeux et spécificités : actes du colloque qui s'est tenu à la Bibliothèque nationale de France les 31 mai et 1er juin 2007*, Paris, Hachette, BnF / CNLJ - La Joie par les livres, 2008, p. 73.

⁷ *Ibid.*, p. 72.

⁸ ECO Umberto, *Op.cit.*, p. 200.

nation à nation, et que l'on doit connaître et juger de préférence [...] pour l'avancement [...] de la littérature mondiale. »⁹. Un exemple d'une traduction qui a eu un effet sur l'évolution de la culture-source de son œuvre serait *Mille et une Nuits*, dont la première traduction a été faite au XVIII^e siècle par Antoine Galland et a marqué le début du fort intérêt envers l'Orient dans la littérature occidentale. Les multiples traductions vers les langues européennes qui ont suivi celle de Galland reflétaient toujours l'attitude du pays européen envers l'Orient, qui, à l'époque, était toujours celle de conquérant, de colonisateur, etc. Ainsi, les traductions de *Mille et une nuits* donnaient des images déformées du monde arabe, qui soutenaient la politique expansionniste de l'Europe, qui, à son tour, faisait évoluer la culture source qui se confrontait avec l'oppression européenne et essayait de se défendre. Bien sûr, les circonstances n'ont pas été positives, mais cela reste un exemple d'une évolution d'une culture en partie liée à la traduction d'une de ses œuvres.

La littérature de fiction destinée à la jeunesse est une représentation de l'échange interculturel. La littérature de jeunesse fait son apparition dans la seconde moitié du XVIII^e siècle en Angleterre, aux Pays-Bas, en Allemagne et en France. Isabelle Nières-Chevrel écrit que « cette littérature est d'emblée internationale et largement fondée sur la traduction. [...] Du XVIII^e siècle à aujourd'hui, grâce à la traduction et à la circulation des livres et en dépit de rapports économiques fort inégaux, les littératures de jeunesse se sont toujours emprunté les unes aux autres des concepts éditoriaux, des modèles génériques, des thématiques, des formes esthétiques. »¹⁰. En effet, un exemple d'un tel échange interculturel à travers la littérature de fiction destinée aux jeunes, présent depuis des siècles, sont les contes qui traversent les littératures mondiales. Le fait que *Le Petit Chaperon rouge* soit connu de tous les enfants européens ne nous étonne pas, mais, grâce à Marguerite Taos Amrouche, il apparaît aussi dans l'aire culturelle maghrébine ; certes, la forme est différente, mais l'histoire est facilement reconnue. Il existe aussi des exemples plus pointus où un auteur a presque traduit un ouvrage d'un autre, tout en créant une œuvre indépendante dans sa culture. Dans la littérature de jeunesse russe le roman très connu *Le Magicien de la cité d'émeraude* d'Alexandre Volkov, publié pour la première fois en 1939 et fortement retravaillé en 1959, est basé sur une traduction libre du *Magicien d'Oz* de Frank Baum ; le récit, toujours beaucoup apprécié par les enfants russes, *La Petite Clé d'or ou Les Aventures de Bouratino* d'Alexeï Tolstoï, publié en 1935-1936, qui a été

⁹ BERMAN Antoine, *Op.cit.*, p. 92.

¹⁰ NIÈRES-CHEVREL Isabelle, *Littérature de jeunesse et traduction : pour une mise en perspective historique*, in DIAMENT Nic, GIBELLO Corinne, KIEFÉ Laurence (dir.), *Op. cit.*, 2008, pp. 18-20.

transformé en une pièce de théâtre en 1936 et en film en 1976, est une réécriture des *Aventures de Pinocchio* de Carlo Collodi.

La littérature de jeunesse naît et commence à se former au siècle des Lumières, aujourd'hui, elle connaît toujours des changements importants. Virginie Douglas affirme que le développement de la littérature de jeunesse est fortement marqué par la création de nouvelles œuvres aussi bien que par la traduction des ouvrages étrangers :

Plusieurs critiques ont décelé une parenté entre le processus de la traduction et celui de l'écriture pour la jeunesse, ou du moins un rôle formateur de l'activité de la traduction dans le développement et la construction de la littérature pour la jeunesse. [...] C'est par le biais des traductions qui circulaient dans différentes couches sociales des pays européens que certains éléments propres à cette catégorie littéraire se sont dessinés ou amorcés, comme la quasi-inévitabilité de son rôle éducatif, ou encore la construction d'une intertextualité qui allait déboucher sur le développement progressif d'un patrimoine de l'enfance... [...]

Grâce aux interactions entre ces deux activités parallèles de création et de traduction des livres pour enfants, la traduction aura eu un rôle structurel déterminant dans l'élaboration d'une identité de la littérature pour la jeunesse en tant que catégorie littéraire.¹¹

Le théâtre jeunesse est un genre littéraire jeune et en plein développement. Apparu à l'aube du XX^e siècle, il commence à se former dans les années 1940, c'est un phénomène mondial, particulièrement fort dans les pays du bloc de l'Est. En France, c'est Jean Vilar qui introduit des pièces jeune public au Festival d'Avignon en 1969 et c'est Jack Lang, Catherine Dasté, Maurice Yendt et Ariane Mnouchkine qui militent pour la création des centres dramatiques pour l'enfance et la jeunesse. L'ASSITEJ qui réunit des artistes, des diffuseurs et des associations ou fédérations professionnelles est apparue en France en 1965. Plus bas, nous aborderons l'histoire du théâtre jeune public en détails, mais nous pouvons déjà constater que par rapport à d'autres genres artistiques il est, tout comme son public, très jeune. La traduction et les échanges interculturels lui sont indispensables pour qu'il se développe et s'enrichisse.

Autrefois, la traduction de la littérature de jeunesse avait un but très noble et assez utopique, celui de créer un nouveau monde de paix universelle. Viviane Ezratty écrit :

¹¹ DOUGLAS Virginie, *Une traduction spécifique ? Approches théoriques et pratiques de la traduction des livres pour la jeunesse*, in DIAMENT Nic, GIBELLO Corinne, KIÉFÉ Laurence (dir.), *Op. cit.*, p. 108.

Le 12 novembre 1924, lors de l'inauguration de l'Heure Joyeuse, Mrs Griffiths, présidente du Book Committee on Children's Libraries s'exprime en ces termes : "La bibliothèque pour enfants éveille le meilleur de la curiosité des enfants envers les auteurs, elle stimule la traduction et la création en littérature de jeunesse et à terme une littérature mondiale pour la jeunesse se développera, qui élèvera le niveau de notre civilisation et contribuera à une meilleure compréhension et entente à un niveau international". [...]

[Aujourd'hui], il ne s'agit plus de poursuivre cette utopie de recherche d'une paix universelle, mais plus modestement d'ouvrir à la différence, à la culture de l'autre, dans un monde où, je cite encore Tatiana Rageot : "Les continents se sont rapprochés... Il est donc naturel que l'on fasse connaître aux enfants les "gens du monde" qu'ils rencontreront un jour."¹²

Cette visée rend le travail du traducteur de la littérature de jeunesse plus spécifique que celui du traducteur de la littérature générale. Antoine Berman explique que la traduction littéraire ne doit pas être confondue avec la communication. La traduction technique vise à transmettre l'information, alors que la traduction littéraire, en traduisant une œuvre étrangère, offre une expérience d'un monde différent. Cela concerne d'autant plus le traducteur de la littérature de jeunesse qui, selon Laurence Kiefé, « a bien pour responsabilité de permettre à ses lecteurs de découvrir le monde dans son immense diversité. »¹³.

De nos jours, la littérature de jeunesse est moins pédagogique qu'autrefois. Si, avant, elle ne voulait qu'éduquer et qu'instruire l'enfant, maintenant elle veut aussi lui procurer du plaisir de la lecture. Laurence Kiefé précise : « Aujourd'hui, la visée pédagogique n'a pas disparu mais son champ d'action s'est élargi. À l'idée de traduction correspond maintenant l'idée d'une initiation à d'autres civilisations, d'autres cultures, d'autres coutumes. Une idée qui a un peu repoussé l'adaptation et la francisation systématiques au rayon des vieilleries. Mais l'ethnocentrisme fait de la résistance et vient nous surprendre même quand on se croit averti contre lui. »¹⁴. Nous voyons que l'évolution de la visée du genre littéraire fait aussi évoluer sa traduction et la réponse à la question *pourquoi le traduire ?*.

Enfin, dans ce travail il s'agit de traduire une pièce de théâtre jeunesse française contemporaine en russe. Le théâtre jeune public soviétique était très riche en œuvres, nous avons déjà vu que les pays du bloc de l'Est ont joué un rôle important dans l'émergence et le

¹² EZRATTY Viviane, *La littérature traduite en français : le point de vue du bibliothécaire*, in DIAMENT Nic, GIBELLO Corinne, KIEFÉ Laurence (dir.), *Op. cit.*, pp. 57-58.

¹³ KIEFÉ Laurence, *Le traducteur est un auteur*, in DIAMENT Nic, GIBELLO Corinne, KIEFÉ Laurence (dir.), *Op. cit.*, p.33.

¹⁴ *Ibid.*, p.35.

développement du théâtre jeune public. Malheureusement, nous avons l'impression que, de nos jours, le théâtre jeune public russe se sert toujours en grande partie de son héritage soviétique, peu de nouvelles pièces pour enfants sont publiées, la traduction du théâtre jeunesse n'est pas développée, ce qui veut dire que le théâtre jeune public russe n'a pas de chance d'emprunter quelques savoir-faire aux étrangers et que les enfants russes, quand ils vont au théâtre voir une pièce montée spécialement pour eux, font souvent connaissance avec la culture de leurs parents et grands-parents et non pas des pays étrangers. C'est pourquoi nous avons voulu traduire une pièce de théâtre jeunesse française contemporaine en russe. Ce travail serait aussi potentiellement intéressant du point de vue éditorial. Regardons les chiffres de traduction du livre jeunesse français et la répartition des titres traduits à l'International.

Selon l'étude du Syndicat national de l'édition (SNE), le secteur Jeunesse est depuis plusieurs années le leader des ventes à l'international de la littérature française. Cela s'explique par le fait que ce secteur propose de grandes séries. SNE affirme que « Les contrats peuvent porter sur 20, 30, voire 60 titres. Le nombre de cessions déclarées croît donc mécaniquement. »¹⁵. Pour le secteur Jeunesse les coéditions sont aussi importantes. « La fabrication des livres illustrés, particulièrement des livres de jeunesse, induit fréquemment la nécessité de coéditer le titre avec des partenaires pour en partager les coûts. Avec 1 726 titres, le livre Jeunesse représente 80 % du volume total des coéditions de 2018, devant la BD, le livre pratique et le livre d'art. »¹⁶. En 2018-2019, selon les statistiques, la langue de traduction des titres de jeunesse principale a été le chinois ; le russe ne fait que 5% des cessions et ne fait pas un pourcentage important en ce qui concerne les coéditions.

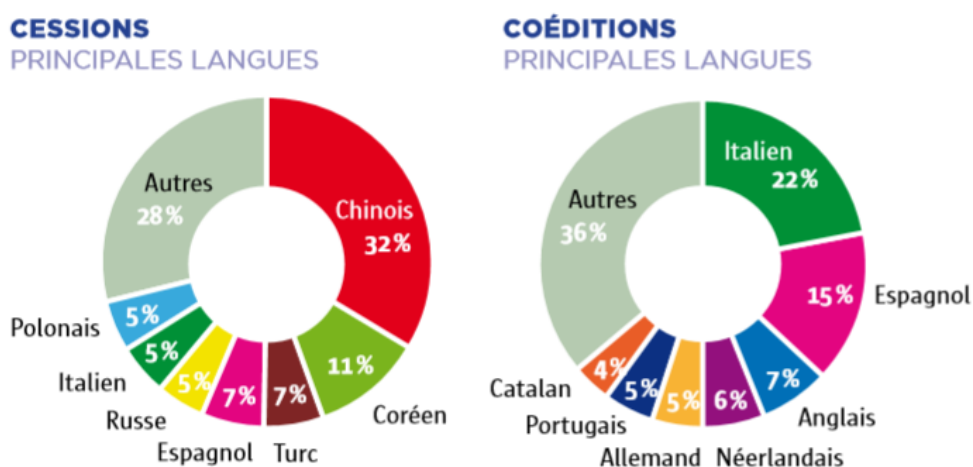
Nathalie Beau et Mathilde Lévêque écrivaient en 2008 que l'Europe de l'Est était peu représentée dans les études des ventes et achats des droits des livres français de la littérature de jeunesse et citait la responsable des droits d'Actes Sud qui disaient que « il faudrait davantage prospecter les pays d'Europe de l'Est, développer les relations avec les pays scandinaves et les pays anglophones. »¹⁷. Comme nous pouvons voir sur les graphiques ci-dessous, la situation n'a

¹⁵ Les chiffres de l'édition du SNE. L'édition Jeunesse. France et international 2018-2019, [en ligne], <https://www.sne.fr/actu/les-chiffres-de-ledition-jeunesse-2018-2019/>, page consultée le 10 avril 2020 .

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ BEAU Nathalie, LÉVÊQUE Mathilde, *Les livres français pour la jeunesse traduits à l'étranger : esquisses d'une enquête*, in DIAMENT Nic, GIBELLO Corinne, KIEFÉ Laurence (dir.), *Op. cit.*, p. 53.

pas beaucoup changé et l'intérêt de traduction des œuvres de la littérature jeunesse française en russe reste actuel.



Il est intéressant de noter que la France met en place des dispositions pour favoriser la traduction des œuvres françaises à l'étranger. Par exemple, il existe le « Plan Traduire » qui...

... a pour vocation de constituer un ensemble de données fiables sur les livres français déjà traduits et publiés dans une des cinq langues cibles (anglais, chinois, espagnol, arabe et russe) et de mettre à disposition des traducteurs du français dans ces cinq zones linguistiques des livres, revues ou sélections qui pourraient leur être utiles. Enfin, le « Plan Traduire » contribue aussi, en France et à l'étranger, à la formation de jeunes traducteurs du français, par l'organisation de sessions et l'attribution d'invitations à résidence.¹⁸

La langue russe est mentionnée dans le « Plan Traduire », mais son pôle géolinguistique a l'air d'être le moins développé parmi les cinq : Nathalie Beau et Mathilde Lévêque disent seulement qu'il se situe à Moscou et est en contact avec le poste à Kiev alors que les autres pôles sont en contact avec des ambassades, des antennes locales de l'Institut français et proposent des ressources en ligne. Dans l'analyse de la part accordée à la traduction de la littérature de jeunesse dans chaque pôle géolinguistique le pôle russe n'est pas du tout mentionné. La nécessité de traduire des œuvres de jeunesse paraît d'autant plus actuelle.

Le « Plan Traduire » n'est pas la seule initiative française qui a pour but de favoriser la traduction littéraire. Le Centre national du livre, lui aussi, « accorde des subventions pour la traduction d'ouvrages français en langues étrangères. [...] il favorise la traduction d'ouvrages d'expression française, en prenant en charge une partie des coûts de traduction des ouvrages,

¹⁸ *Ibid.*, p. 51.

dont les droits ont été cédés par un éditeur, ou sont en passe de l'être. Le dossier doit être présenté par l'éditeur français qui détient les droits de l'ouvrage à traduire. Toutes les langues étrangères sont éligibles. »¹⁹. Apparemment, les demandes dans le domaine de la littérature de jeunesse ne sont pas nombreuses. Nous pouvons supposer que parmi ces quelques demandes la part de celles faites pour traduire une pièce de théâtre jeune public en russe est assez faible.

Donc, la traduction des pièces de théâtre jeune public en russe peut favoriser le développement de ce domaine de la littérature en Russie ; proposer une autre façon d'éduquer l'enfant, de lui faire connaître le monde en sa diversité et d'augmenter les échanges culturels entre la France et la Russie lorsqu'il s'agit de la jeunesse.

1.2. La résistance.

La traduction enrichit la langue d'arrivée et les cultures entre lesquelles se fait l'échange du texte. La traduction de la littérature de jeunesse fait des jeunes des êtres cosmopolites. Le premier réflexe serait de dire que c'est magnifique et que la seule question qui se pose est de savoir pourquoi on ressent toujours les conséquences de l'histoire de la tour de Babel (grâce à laquelle le métier du traducteur existe et à laquelle nous en sommes reconnaissants) et ne vit pas dans un monde merveilleux de l'amitié ubiquitaire.

Pourtant, il arrive qu'un grand nombre de porteurs d'une culture se montrent réfractaires à l'activité du traducteur. Antoine Berman écrit : « La visée même de la traduction – ouvrir au niveau de l'écrit un certain rapport à l'Autre, féconder le Propre par la médiation de l'Étranger – heurte de front la structure ethnocentrique de toute culture, ou cette espèce de narcissisme qui fait que toute société voudrait être un Tout pur et non mélangé. Dans la traduction, il y a quelque chose de la violence du métissage. [...] Toute culture voudrait être suffisante en elle-même pour, à partir de cette suffisance imaginaire, à la fois rayonner sur les autres et s'appropriier leur patrimoine. La culture romaine antique, la culture française classique et la culture nord-américaine moderne en sont des exemples frappants. »²⁰.

Peut-être cette résistance est à un certain degré justifiée, surtout dans le domaine de la littérature de jeunesse. Bernard Friot explique : « Souvent, surtout quand il s'agit de littérature de jeunesse, cette intégration/assimilation est violente, totale : plus rien alors ne signale l'origine étrangère du texte. Par exemple, quand est parue la liste des ouvrages recommandés pour

¹⁹ *Ibid.*, p. 52.

²⁰ BERMAN Antoine, *Op.cit.*, p. 16.

l'enseignement de la littérature à l'école primaire, il n'y avait aucune indication sur l'origine des livres traduits (il n'apparaissait même pas qu'il s'agissait de traductions !). »²¹. Nous avons déjà cité des exemples des livres destinés aux enfants, comme *Le Magicien de la cité d'émeraude* et *La Petite Clé d'or ou Les Aventures de Bouratino*, qui ont été très fortement inspirés des œuvres étrangères mais dont les auteurs n'ont pas pensé à mentionner l'ouvrage source sur la deuxième de couverture.

De plus, ce n'est pas seulement la culture qui résiste à la traduction, mais aussi la langue elle-même. Plus loin dans son travail Antoine Berman cite Herder :

“Bien qu'on ait maintes raisons de recommander les *traductions* pour la formation de la langue, celle-ci a pourtant de plus grands avantages à se préserver de toute traduction. Une langue, avant la traduction, est semblable à une jeune vierge qui n'aurait pas encore eu de commerce avec un homme, et n'aurait point encore conçu le fruit du mélange des sangs ; elle est encore pure et en état d'innocence, image fidèle du caractère de son peuple. Quand bien même elle serait toute pauvreté, caprice et irrégularité, elle est langue nationale originelle.”

Texte troublant dans son utopique naïveté, dans l'espèce de profondeur qui lui est pourtant propre, provenant à la fois de l'image de la jeune vierge appliquée à la langue maternelle et du mythe – évidemment vertigineux – d'une langue close sur elle-même, n'entretenant aucun commerce « biblique » avec les autres langues. Il faut parler ici d'utopie, puisque le destin de la vierge est évidemment de devenir femme, tout comme, pour recourir à ce stock d'images végétales dont le Classisme et le Romantisme allemands sont si riches, le destin du bouton est de devenir fleur, puis fruit. Le choix même de l'image de Herder, même si l'on tient compte de la valorisation chrétienne, ou peut-être rousseauiste, de la virginité, montre que le rapport à l'étranger ne peut et ne doit pas être évité. ²²

Même si Antoine Berman dit que l'idée d'une langue qui serait protégée par un globe de tout contact avec d'autres langues, de ces tigres avec leurs griffes, est utopique, il cite un peu plus loin dans le même ouvrage une autre idée des Romantiques qui disent que certaines nations « ont adopté en poésie une phraséologie complètement conventionnelle, si bien qu'il est purement et simplement impossible de traduire poétiquement quelque chose dans leur langue, comme par exemple en français [...] C'est comme s'ils désiraient que chaque étranger, chez eux, doive se conduire et s'habiller d'après leurs mœurs, ce qui entraîne qu'ils ne connaissent à

²¹ FRIOT Bernard, *Pourquoi traduire ?*, in DIAMENT Nic, GIBELLO Corinne, KIEFÉ Laurence (dir.), *Op. cit.*, p. 194.

²² BERMAN Antoine, *Op.cit.*, p. 67.

proprement parler jamais d'étranger. »²³. Pour les Romantiques, c'étaient surtout les Français qui protégeaient leur langue de l'invasion étrangère. Admettons que ce n'est plus tout à fait le cas, néanmoins, la tendance protectionniste peut être observée même aujourd'hui, par exemple, dans le travail de l'Académie Française, qui milite contre les emprunts lexicaux, et dans l'application de la loi Toubon. Il faut, bien sûr, tenir en compte qu'une telle loi protectionniste d'une certaine manière favorise la traduction au détriment du recours systématique à l'anglais, mais est-ce qu'elle permet à la langue de se développer grâce à la traduction des œuvres étrangères ?

Une telle approche à la traduction et sa perception comme si c'était une menace devraient logiquement rendre cette activité impossible ou, au moins, difficile à réaliser. En outre, il y a d'autres facteurs qui, en théorie, rendent la traduction irréalisable.

1.3. Il est impossible de traduire

Premièrement, en traitant la question de l'impossibilité de la traduction, il n'est pas possible d'éviter la fameuse hypothèse Sapir-Whorf expliquée par Régis Meyran de la façon suivante :

Selon une idée admise communément, explique-t-il (*Benjamin Lee Whorf*), parler permettrait d'exprimer dans une langue particulière une pensée déjà formulée dans l'esprit de façon non linguistique. Toute pensée serait ainsi fondée sur une logique prélangagière et universelle, indépendante du fait que la personne parle chinois ou choctaw. Or, selon Whorf, le système des langues (lexique et grammaire) n'est pas simplement un outil de traduction qui permettrait d'énoncer des idées déjà formées. Au contraire, ce système met en forme les idées du locuteur, lesquelles n'existaient pas vraiment encore : le système des langues est « *le programme et le guide de l'activité mentale de l'individu, de l'analyse de ses impressions* ». Pour cette raison, tout locuteur est poussé à certains types d'interprétations du monde par la langue qu'il utilise.²⁴

Si le locuteur interprète le monde en fonction de la langue qu'il parle et c'est cette interprétation qui crée la culture en général et les œuvres faisant partie de son corpus en particulier, la traduction d'un texte littéraire d'une langue dans une autre serait impossible.

Dans le théâtre jeune public on retrouve souvent des références culturelles plus ou moins obscures. Nicolas Faure écrit que les univers créés dans les pièces de théâtre jeunesse « restent

²³ *Ibid.*, p. 62.

²⁴ MEYRAN Régis, « Edward Sapir et Benjamin L. Whorf - La langue est une vision du monde », *Les Grands Dossiers des Sciences Humaines*, vol. 46, no. 3, 2017, pp. 14-14.

accessibles tout en suggérant un monde complexe, car son appréhension se fonde sur un travail personnel de construction du sens, variable selon la culture ou le désir de chacun, et la rencontre avec un imaginaire d'auteur. »²⁵. Si la construction du sens varie selon la culture, serait-il possible de transposer ce sens dans une langue issue d'une culture différente ?

En réalité, l'idée a été formulée bien avant que Benjamin Lee Whorf ait écrit, en 1940, la théorie qui évoluera plus tard dans l'hypothèse Sapir-Whorf. En 1813, « Schleiermacher dans *Des différentes méthodes du traduire* avait noté que "chaque homme, pour une part, est dominé par la langue qu'il parle ; lui et sa pensée sont un produit de celle-ci. Il ne peut rien penser avec une totale précision qui soit hors de ses limites" »²⁶. Donc, un texte produit en dehors des dites limites serait incompréhensible pour un lecteur étranger, il serait inutile de le traduire. Bref, traduire serait impossible si toute langue définissait une conception du monde particulière de la communauté qui la parle, si le locuteur était incapable de réfléchir hors des limites définies par sa langue maternelle.

Isabelle Nières-Chevrel suppose qu'il paraît « inutile de traduire ce dont on est soi-même fort riche. Inversement des œuvres peuvent dans un premier temps paraître à ce point étrangères à notre culture qu'elles sont jugées irrecevables »²⁷ et ne sont pas traduites, comme, par exemple, les *nursery rhymes* qui, fortement imprégnés de la culture anglaise, pendant longtemps n'ont pas été traduites vers d'autres langues.

Une autre cause de l'intraduisibilité est l'écart entre les systèmes des langues. Ce problème devient d'autant plus important dans le cas où les deux langues concernées font partie des familles et des groupes des langues différents. Par rapport à ce problème Umberto Eco cite George Mounin :

George Mounin pose le problème des intraduisibles : les langues, morphologiquement, syntactiquement, lexicalement, etc. tendent à rendre impossible toute traduction, sauf à un niveau d'approximation où les « pertes » sont plus élevées que les « gains ». Ainsi, dit Mounin, la traduction des quelque cinquante mots désignant diverses variétés de pain de la région d'Aix-en-Provence poserait-elle des « problèmes insolubles » si « un roman français de quelque valeur avait pour cadre un milieu de boulangerie dans cette région ». Les exemples de ce genre peuvent être multipliés à l'infini, et bien entendu

²⁵ FAURE Nicolas, *Le théâtre jeune public : un nouveau répertoire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 344.

²⁶ ECO Umberto, *Op.cit.*, p. 190.

²⁷ NIÈRES-CHEVREL Isabelle, *Op. cit.*, p. 24.

à d'autres niveaux que celui des « champs sémantiques » de l'auteur. [...] Nous sommes linguistiquement parlant face à une plage d'intraduisibilité.²⁸

Umberto Eco lui-même avoue que « Il y a des pertes dites absolues. Ce sont les cas où il est impossible de traduire, et si de tels cas se présentent, mettons, dans un roman, le traducteur recourt à l'*ultima ratio*, la note de bas de page – laquelle ratifie son échec. Un exemple de perte absolue est le jeu de mots. »²⁹. Dans la traduction de la pièce *Mongol* de Karin Serres que nous avons réalisée dans le cadre de ce travail nous nous sommes souvent confrontés aux jeux de mots. Pourtant, nous n'avons pas voulu laisser les pertes absolues trouver une voie dans notre travail et avons, donc, tenté de les traduire ; dans les cas où une perte était inévitable et le jeu de mots ne pouvait pas être transposé dans la langue cible, nous avons tâché de ne pas la rendre absolue et de la compenser par un autre jeu de mots dans le texte de la traduction. Ces décisions seront abordées dans ce travail dans le chapitre *Analyse de la traduction*.

Cécile Térouanne, directrice éditoriale chez Hachette Jeunesse, dit qu'elle a croisé des textes qui lui ont paru intraduisibles « comme dans le cas de TTYLT DE Lauren Myracle, un best-seller aux États-Unis presque exclusivement écrit en smileys et autres onomatopées contemporaines. En revanche, ce type de cas peut donner des idées... aux auteurs français ! »³⁰. Ainsi, même ce qu'il est impossible de traduire peut tout de même enrichir une littérature étrangère.

Donc, la traduction est un dialogue entre deux cultures et deux langues dans lequel, apparemment, tous les quatre peuvent se sentir trahis est résister à l'acte de traduire. De plus, ils ont de bons moyens de résistance – des jeux de mots et des réalités culturelles intraduisibles. La conclusion paraît évidente : il est impossible de traduire. Néanmoins, dans ce travail même nous continuons à le faire.

Benoît Virole, psychologue psychanalyste, écrit que « la différence n'est pas une barrière insurmontable. [...] Toute traduction est certes une trahison mais si elle respecte les possibilités de l'identification du lecteur au personnage, elle conserve la puissance génératrice de la narration originale, permet une extension de l'attention à l'ensemble du texte et ouvre ainsi à la

²⁸ BERMAN Antoine, *Op.cit.*, pp. 301-302.

²⁹ ECO Umberto, *Op.cit.*, p. 111.

³⁰ TÉROUANNE Cécile, *Politiques éditoriales et traductions*, in DIAMENT Nic, GIBELLO Corinne, KIEFÉ Laurence (dir.), *Op. cit.*, p. 82.

curiosité d'un nouveau monde. »³¹. La traduction n'apporterait que du bien aux deux cultures concernées et, surtout, au jeune lecteur.

1.4. Il est indispensable de traduire

La fameuse citation d'Antoine Vitez « On ne peut traduire et pourtant on y est obligé. » est la phrase gravée dans l'esprit de chaque théoricien et, probablement, de nombreux praticiens de la traduction. Antoine Vitez répond aussi à tous ceux qui se prononcent contre l'invasion absolument indiscreète du traducteur dans leur culture et leur langue, il dit qu'il n'y a qu'un seul grand texte composé de différents textes de l'humanité écrits dans des langues variées, et ce texte appartient à tout le monde, alors, il faut traduire toutes ses composantes pour le rendre accessible à tous. Les *défenseurs* du patrimoine privatisent, donc, une partie de la culture commune.

Bien sûr, une partie étrangère de la culture commune est différente de celle dans laquelle vit le lecteur, pour qu'il comprenne que malgré cette différence, elle est en même temps semblable à la sienne, il lui faut faire connaissance avec des œuvres étrangères, dès son enfance. Marc Soriano écrivait : « Une connaissance authentique des pays étrangers est à mille lieues du "cosmopolitisme" passe-partout des suites d'Enid Blyton, avec ses jeunes héros sans passé et sans traditions. Comprendre un étranger, c'est le découvrir différent de nous par son histoire et, à travers même cette différence, l'identifier comme notre semblable. »³².

Pourtant, même si tout nous appartient, chaque texte a un auteur. Malheureusement, il arrive souvent aux programmeurs de spectacles d'oublier ce détail. En ce sens, les auteurs du théâtre jeunesse rejoignent les traducteurs de théâtre qui, eux aussi, sont souvent victimes de la distraction des programmeurs et ne sont pas cités dans les présentations des spectacles étrangers qu'ils ont rendus accessibles au public parlant la langue cible. Nicolas Faure écrit :

... ce secteur connaît peu le vedettariat d'auteur ou de metteur en scène. Souvent, dans les programmes de saison ou de festival, et contrairement à la tradition du théâtre général, les noms des créateurs ne figurent pas à côté du titre du spectacle, mais dans le corps du texte de présentation (quand ils y figurent). Ces noms ne sont peut-être pas assez connus du grand public pour susciter le désir d'aller voir le spectacle.³³

³¹ VIROLE Benoît, *Littérature pour la jeunesse et différences des cultures : en quête d'un universel narratif*, in DIAMENT Nic, GIBELLO Corinne, KIEFÉ Laurence (dir.), *Op. cit.*, p. 167.

³² EZRATTY Viviane, *Op. cit.*, p. 58.

³³ FAURE Nicolas, *Op. cit.*, p. 23.

On peut supposer et espérer que la traduction des pièces de théâtre jeunesse serait capable de rendre les noms des auteurs connus à l'étranger ce qui, ensuite, les rendrait célèbres dans leur pays d'origine, voire à l'échelle mondiale, tout comme le genre littéraire qu'ils créent.

En ce qui concerne le théâtre jeunesse qui, dans de nombreux pays, est toujours à l'étape de bouton qui s'apprête à éclore, certains peuvent supposer que la traduction ne va pas permettre la naissance d'un corpus national ; cette crainte n'est pas justifiée. Au contraire, la traduction des œuvres étrangères peut être une condition préalable de l'apparition du répertoire national. Isabelle Nières-Chevrel explique ce phénomène : « Dans un premier temps, les livres traduits fournissent des textes ; ils construisent un public de jeunes lecteurs et des habitudes de lecture. Dans un second temps, ils stimulent la création de jeunes écrivains nationaux en les familiarisant avec des thématiques et des modèles littéraires. »³⁴. Ainsi, il faut traduire la littérature de jeunesse, notamment les pièces de théâtre, pour créer de futurs écrivains qui vont ensuite créer et faire évoluer le corpus national ; rien n'apparaît *ex nihilo*.

1.5. Comment traduire ?

Donc, il faut traduire, mais certaines langues et cultures y résistent. Comment approcher une activité qui est indispensable mais dont certaines façons de réalisation rencontrent tant d'animosité ?

Le premier détail important à comprendre et à noter est le fait que le traducteur n'est pas un espion qui ne travaille que pour un côté concerné. Traduire – c'est être serviteur de deux maîtres. Si Arlequin de Carlo Goldoni avait été traducteur, il aurait eu beaucoup de succès, il aurait su rendre un bon service à l'auteur et à la langue étrangère ainsi qu'au public et à la langue d'arrivée. À la différence du personnage de Goldoni le traducteur peut se sentir ou être considéré comme un traître par une des parties reliées par lui. Au tout début de *L'épreuve de l'étranger* Antoine Berman écrit :

Choisit-il (*le traducteur*) pour maître exclusif l'auteur, l'œuvre et la langue étrangère, ambitionne-t-il de les imposer dans leur pure étrangeté à son propre espace culturel – il risque d'apparaître comme un étranger, un traître aux yeux des siens. Et il n'est pas sûr que cette tentative radicale – Schleiermacher disait : « amener le lecteur à l'auteur » - ne se renverse pas et ne produise pas un texte côtoyant l'intelligible. Si, par contre, la tentative réussit, et est même par chance reconnue, il n'est pas sûr que l'autre culture ne se sente pas « volée »,

³⁴ NIÈRES-CHEVREL Isabelle, *Op. cit.*, p. 20.

privée d'une œuvre qu'elle jugeait irréductiblement sienne. On touche là au domaine hyper-délicat des rapports entre le traducteur et « ses » auteurs.

Le traducteur se contente-t-il par contre d'adapter conventionnellement l'œuvre étrangère – Schleiermacher disait : « amener l'auteur au lecteur » -, il aura certes satisfait la partie la moins exigeante du public, mais il aura irrémédiablement trahi l'œuvre étrangère et, bien sûr, l'essence même du traduire.³⁵

Dans cette citation il s'agit toujours de la trahison d'une culture en faveur d'une autre. On pourrait supposer que le traducteur est obligé de choisir d'être plutôt serviteur de la culture source ou de la culture cible ou, en terminologie traductologique, d'être sourcier ou cibliste.

Au XVIIIème siècle le critique suisse J. J. Breitinger a eu la réflexion suivante par rapport à cette question :

On exige d'un traducteur qu'il exprime les concepts et les idées découvertes dans un éminent modèle selon le même ordre, le même type de liaison et de composition [...] afin que la représentation des pensées fasse la même impression sur la sensibilité du lecteur. La traduction [...] mérite d'autant plus d'éloges qu'elle est semblable à l'original. C'est pourquoi le traducteur doit se soumettre à cette dure loi ; il lui est interdit de s'éloigner de l'original, ni du point de vue des pensées, ni de celui de la forme. Celles-ci doivent rester inchangées, garder le même degré de lumière et de force.³⁶

Breitinger tranche la question d'une façon radicale, ce qui, aujourd'hui, n'est d'habitude pas le cas. Nos contemporains n'arrêtent pas de remuer l'idée que le traducteur doit être à la fois cibliste et sourcier. Cette conviction n'est certainement pas récente. Déjà Goethe, né neuf ans plus tard que *L'Art poétique critique*, dont un extrait est cité ci-dessus, soit publié distinguait trois sortes de traductions :

La première nous fait connaître l'étranger dans notre sens à nous ; pour cela, rien de mieux que la simple traduction en prose [...]

Une seconde époque vient ensuite, celle où l'on s'efforce, il est vrai, de s'adapter aux manifestations de l'existence étrangère, mais où, en réalité, on ne cherche à s'approprier que l'esprit étranger, mais en le transportant dans notre esprit. J'appellerais cette époque parodistique, en prenant ce mot dans sa signification la plus pure [...]

³⁵ BERMAN Antoine, *Op.cit.*, p. 15.

³⁶ *Ibid.*, pp. 64-65.

Mais comme on ne peut longtemps persévérer ni dans le parfait, ni dans l'imparfait, et qu'une transformation doit toujours succéder à l'autre, la suprême et dernière période, celle où l'on voudrait rendre la traduction identique à l'original, en sorte qu'elle puisse valoir non à la place de l'autre, mais en son lieu.³⁷

Pour Goethe, les types de traductions sont des types historiques et le suprême est celui où la traduction vaut en lieu de l'original. Aujourd'hui, on a tendance à qualifier de « suprême » plutôt le deuxième type où l'on cherche à transporter l'esprit étranger dans notre esprit.

En parlant du deuxième mode de traduction, Goethe évoque les notions de *l'esprit* et de *l'existence étrangers*. Certains chercheurs insistent sur la différence subtile et, toutefois, importante entre les termes *étranger* et *étrangeté* que le traducteur devrait prendre en compte. Selon Antoine Berman, la traduction doit transmettre le fond de l'original et non les traits accidentels ce qui l'amène nécessairement à avoir un coloris d'étrangeté. Tant que le lecteur ressent l'étranger, la traduction est réussie, si l'étrangeté apparaît, en obscurcissant l'étranger, la traduction est échouée. Forcément, le lecteur va sentir que l'œuvre n'appartient pas à sa culture mais ce sentiment ne doit pas le déranger. Selon Umberto Eco, « ... le lecteur sent l'étrangeté quand le choix du traducteur semble incompréhensible, comme s'il s'agissait d'une erreur, il sent en revanche l'étranger quand il se trouve face à une façon peu familière de lui présenter quelque chose qu'il pourrait reconnaître, mais qu'il a l'impression de voir pour la première fois. »³⁸. Ainsi, le but du traducteur serait de faire le lecteur se heurter à l'étranger sans que ce dernier fasse face à des plages d'incompréhensible. Donc, le traducteur devrait être sourcier, en transmettant le fond de l'œuvre, et cibler le public récepteur du texte, en le rendant le plus compréhensible possible.

Force est de constater que cela s'applique aussi à la littérature jeunesse. Virginie Douglas écrit que la connaissance des cultures inévitablement restreinte du jeune lecteur rend délicate la traduction des références à la culture, à l'histoire, à la littérature nationales. Le traducteur peut, donc, être tenté de travailler plus en fonction du lecteur que de l'auteur. Pourtant, Laurence Kiefé appelle les traducteurs à transmettre les mots tels qu'ils sont écrits. Elle dit : « Quand on voyage, on ne sait pas d'avance à quoi on va être confronté. Et même c'est ce qui fait le bonheur du voyage. Or, lire des traductions, c'est du voyage en chambre. Alors, par pitié, ne gommons pas ce qui est étranger ! Conservons les références étrangères et acceptons que

³⁷ *Ibid.*, pp. 95-96.

³⁸ ECO Umberto, *Op.cit.*, p. 204.

tout ne soit pas absolument lisse et transparent, même s'il s'agit d'un livre pour enfants. Faisons confiance aux chères têtes blondes, brunes et rousses pour, à leur tour, interpréter ce qu'elles lisent et remplir à leur convenance les blancs du récit. »³⁹. Tout de même, Laurence Kiefé précise qu'il faut clarifier ce que les jeunes lecteurs étrangers n'ont aucune chance de comprendre.

Virginie Douglas met en question la légitimité de ce travail en écrivant :

Même si on constate dans la pratique une forte tendance à l'adaptation, les théories actuelles demandent si une traduction cibliste [...] est plus nécessaire pour un public jeune que pour tout autre lectorat. Ne serait-il pas absurde, par exemple, d'imaginer une traduction particulièrement adaptée à un public féminin ? Faut-il envisager, dans le cas de grands classiques destinés initialement à des enfants mais désormais lus par tous les publics en raison de leur canonisation, ou dans le cas de *cross-over books* – livres qui séduisent à la fois les adultes et les enfants –, une traduction à l'intention d'un jeune public distincte de celle s'adressant aux adultes ?⁴⁰

À notre avis, la traduction cibliste est tout de même plus nécessaire pour un public jeune que pour un autre lectorat. Cela est lié, entre autres, aux différences culturelles, à la perception et à l'approche variées de la jeunesse selon le pays, au niveau du développement du genre inégal dans le monde. Nous sommes soutenus par Riita Oittinen, une des grandes théoriciennes de la traduction du livre pour enfants, qui insiste sur l'importance de la situation d'énonciation dans la littérature de jeunesse. Elle légitime les traductions-adaptations qu'elle appelle « manipulation positive » ; dans une traduction pour enfants elle privilégie le naturel, la transparence et la lisibilité. « La familiarité ou la domestication, introduite par le traducteur par le biais d'une adaptation linguistique et culturelle, agit comme le vecteur d'une appropriation du livre par le lecteur et devient donc une garantie de succès ; si bien que le traducteur rend en quelque sorte service à l'auteur en ne lui étant pas fidèle. »⁴¹.

Néanmoins, Oittinen reconnaît que les traducteurs ne peuvent pas se proclamer maîtres des esprits enfantins et prétendre savoir comment les jeunes vont recevoir tel ou tel ouvrage. Sachant que de nombreux auteurs publiés dans le segment de la littérature de jeunesse prétendent ne pas écrire spécifiquement pour les enfants, pourquoi le traducteur, devrait-il adresser ce texte à eux ? « Une traduction telle que la préconise Riitta Oittinen, qui se concentrerait principalement sur le fil narratif de l'œuvre en aplanissant voire en supprimant les

³⁹ KIEFÉ Laurence, *Op. cit.*, p. 36.

⁴⁰ DOUGLAS Virginie, *Op. cit.*, p. 113.

⁴¹ *Ibid.*, p. 115.

éléments socioculturels susceptibles de déconcerter l'enfant lecteur, n'aurait-elle pas pour effet à la fois de gommer l'identité textuelle de l'œuvre de départ, et par conséquent de remettre en cause l'idée qu'il existe une littérature du livre pour enfants, et de supprimer le potentiel didactique de la traduction ? »⁴². Un traducteur cibliste priverait le lecteur de la possibilité de découvrir l'Étranger. Une transposition trop claire dans une langue étrangère réduit le texte original.

La conclusion est inévitable : il faut trouver une troisième voie *sourciero-cibliste*. Peut-être, cette voie permettrait l'homogénéisation, vers laquelle tendrait, selon Virginie Douglas, la mondialisation actuelle de la littérature.

Cette discussion sourcier/cibliste vise à comprendre comment être fidèle à l'œuvre. Certains écrivains, nous l'avons déjà vu, en traduisant, créent une nouvelle œuvre indépendante dans la langue d'arrivée. Il est peu probable que cette approche puisse être considérée comme étant fidèle. Est-ce qu'une traduction pareille, si elle est toujours traitée comme telle, remplit la tâche culturelle de la traduction ? Apparemment, non. Selon Antoine Berman, « si la traduction doit apporter à la langue et à l'esprit de la nation ce qu'ils ne possèdent pas, ou possèdent différemment, la première exigence est celle de la fidélité. Cette fidélité doit être dirigée sur le véritable caractère d'original et non [...] sur ce qu'il y a d'accidentel en lui ; de même, d'une façon générale, toute bonne traduction doit naître d'un amour simple et sans prétention de l'original »⁴³.

Umberto Eco, lui aussi, parle de la fidélité qui serait « une complicité passionnée » de l'interprétation du texte source où il ne s'agit point d'une traduction *exacte* dans le sens lexical, sémantique, grammatical, rythmique ou autre.

Adressons-nous à Eco pour essayer de comprendre ce qu'est la *fidélité* et d'apprendre comment le traducteur pourrait l'atteindre :

Le traducteur doit décider du niveau (ou des niveaux) de contenu que la traduction doit transmettre. En d'autres mots, il doit décider si, pour transmettre la fabula « profonde », il peut altérer la fabula « de surface ».

On a dit que toute phrase (ou séquence de phrases) apparaissant dans la Manifestation Linéaire peut être résumée (ou interprétée) par une microproposition. [...]

⁴² *Idem.*

⁴³ BERMAN Antoine, *Op.cit.*, p. 246.

Ces micropropositions sont, au fil de la lecture, enchâssées dans des macropropositions plus amples. [...]

Le roman tout entier pourrait être résumé par l'hypermacroproposition [...]

Si les histoires sont emboîtées (ou emboîtables), à quel niveau le traducteur est-il autorisé à changer une histoire superficielle pour en préserver une profonde ? Je crois que chaque texte autorise des réponses différentes. [...]

Nous pouvons donc dire qu'il est possible de modifier le signifié (et la référence) d'une phrase isolée afin de préserver le sens de la microproposition qui la résume immédiatement, et pas le sens des macropropositions au plus haut niveau. Mais que dire des macropropositions intermédiaires ? Il n'y a pas de règle, la solution doit être négociée au coup par coup. [...]

C'est sur la base de telles décisions interprétatives que se joue la partie de la « fidélité ». ⁴⁴

La fidélité du traducteur dépend non seulement de sa propre perception de la langue et de son savoir-faire mais aussi de la politique de son pays et des relations entre les cultures avec lesquelles il travaille. La France a la réputation de préservateur de sa culture et de sa langue. C'est pourquoi la citation suivante présentée par Antoine Berman n'est presque pas étonnante : « Dans un article consacré à la nécessité de la diffusion de la langue et de la littérature françaises, Bernard Carty évoque la possibilité de stimuler, au niveau officiel, "la traduction en langue étrangère des ouvrages français". Cela pourrait conduire, estime l'auteur, les lecteurs étrangers à lire ultérieurement ces mêmes œuvres dans leur langue d'origine, et donc à apprendre le français. Et il ajoute en passant : "Bien entendu, Sartre en anglais n'est plus Sartre." » ⁴⁵. Tout de même, cette perception de la traduction comme un outil brut de la diffusion de la culture française peut évoquer des questionnements. Et, certainement, son traitement de trahison ne peut pas être introduit par un « bien entendu » injustifié. Certains diraient même qu'un Sartre traduit est, au contraire, beaucoup plus proche du Sartre original qu'un Sartre en français. Qu'est-ce que nous entendons par cela ?

L'opinion de Monsieur Carty serait que l'œuvre traduite est déracinée, arrachée de sa langue et de sa culture maternelles et ne peut donc pas être comparée à l'original, y étant certainement inférieur. Pourtant, si Bernard Carty avait la possibilité d'échanger d'opinions avec les Romantiques, il se heurterait peut-être à une vision absolument opposée à la sienne.

⁴⁴ ECO Umberto, *Op. cit.*, pp. 182-184.

⁴⁵ BERMAN Antoine, *Op.cit.*, p. 299.

Si l'on suppose que le traducteur vise à transmettre le fond de l'œuvre, cela veut dire qu'il cherche à transposer son Idée qui est, selon les Romantiques, inévitablement perdue lors de sa formulation en mots. Il s'agit donc de la *potentialisation* de l'œuvre par la traduction. Antoine Berman l'explique plus clairement :

L'original, à cet égard, n'est que la copie – la traduction, si l'on veut – de cette figure a priori qui préside à son être et lui donne sa nécessité. Or, la traduction vise précisément cette Idée, cette origine de l'original. Par cette visée, elle produit nécessairement un « meilleur » texte que le premier, ne serait-ce que parce que le mouvement de passage d'une langue à l'autre [...] a nécessairement éloigné, écarté de force l'œuvre de cette couche empirique première qui la séparait de sa propre Idée : en d'autres termes, l'œuvre traduite est plus proche de sa visée interne, et plus éloignée de sa pesanteur finie. La traduction, seconde version de l'œuvre, la rapproche de sa vérité.⁴⁶

Il arrive que l'auteur ne se rende même pas compte de l'ampleur du potentiel de son œuvre avant qu'elle ne soit traduite. Umberto Eco écrit :

Au cours de mes expériences d'auteur traduit, j'étais sans cesse déchiré entre le besoin que la version soit « fidèle » à ce que j'avais écrit et la découverte excitante de la façon dont mon texte pouvait (et même parfois devait) se transformer au moment où il était redit dans une autre langue. Et si je percevais des impossibilités – qui devaient être résolues d'une manière ou d'une autre -, je ressentais plus souvent des possibilités : je sentais comment, au contact d'une autre langue, le texte exhibe des potentialités interprétatives restées ignorées de moi, et comment la traduction pouvait parfois l'améliorer (je dis « améliorer » justement par rapport à l'intention que le texte manifestait soudain, indépendamment de mon intention originelle d'auteur empirique).⁴⁷

Ainsi, l'affirmation que la traduction est un jeu de gains et de pertes qui sous-entend que la traduction est toujours approximative peut être précisée par la supposition que la traduction potentialise aussi l'original et peut être soi-disant plus précise que lui.

Donc, une bonne traduction transpose le fond ou l'Idée de l'œuvre. Pourtant, cette théorie n'est pas aussi facilement appliquée au théâtre jeunesse. Il arrive que l'auteur veuille rendre son texte impartial, ne pas présenter sa vision de la jeunesse. Pourtant, Nicolas Faure écrit que dans ce cas...

⁴⁶ *Ibid.*, p.172.

⁴⁷ ECO Umberto, *Op.cit.*, p. 14.

...la forme n'est pas le simple réceptacle du fond : elle fait corps avec lui, vaut pour elle-même. Les mots sur le papier, même s'ils semblent ne sourdre que des personnages, ont bien été choisis par une instance. La forme n'est pas neutre, elle « ne se borne pas » à traduire, elle signifie aussi. Vouloir s'absenter de son texte revient en fait à construire un nouveau mode de relation avec lui, et donc un nouvel équilibre entre l'auteur et le spectateur : la neutralité est illusoire.

Ainsi la tentation naturaliste du théâtre pour adolescents, sous forme de miroir ou de portrait, rend malgré tout compte des choix d'un auteur, dans la stylisation ou le travail de la langue. Il suit le plus souvent deux démarches parfois complémentaires, la tranche de vie dramatisée et la stylisation, c'est-à-dire qu'il opère des choix qui réaffirment sa présence.⁴⁸

Cela veut dire que le traducteur doit veiller à la transposition dans le texte d'arrivée de la forme aussi bien que du fond. Par exemple, un des douze contes de Kipling du recueil *Just so stories for little children* (1902) n'a pas été traduit par Robert d'Humières et Louis Fabulet en 1903. « Il manque *How the Camel got his Hump*. Pourquoi ? Parce que les deux traducteurs ont buté sur le jeu de mots qui fonde le conte étiologique, "Hump" (une bosse) et l'exclamation "Humph !". C'est l'évolution même de la langue française qui apporte une solution à Pierre Gripari en 1979 avec une paronymie possible entre "bosse" et "bof !" »⁴⁹. Ainsi, ce classique de la littérature de jeunesse anglaise n'a pendant longtemps pas été traduit en français car le dernier manquait d'équivalent formel pour transposer un élément du texte.

De plus, il s'ensuit des réflexions citées ci-dessus que la traduction comporte toujours un rapport de forces et est déterminée par la relation entre les deux langue-cultures, une desquelles est dominante et l'autre dominée. Ce rapport de force se manifeste d'un côté supplémentaire lorsqu'il s'agit de la traduction de la littérature de jeunesse. Virginie Douglas explique :

Or, parce que la littérature pour la jeunesse, qui – on le sait – est presque entièrement l'affaire des adultes, s'articule justement autour du rapport de forces adulte/enfant tant techniquement que thématiquement, la relation est encore plus déséquilibrée, asymétrique lorsqu'il s'agit de traduire pour la jeunesse. C'est parce que l'enfant-lecteur est constamment placé dans la position de l'apprenti ou de l'inférieur que le traducteur adopte volontiers une position dominante, autoritaire, si ce n'est condescendante et que l'adaptation conserve une si grande place, même aujourd'hui, dans les livres pour enfants.⁵⁰

⁴⁸ FAURE Nicolas, *Op. cit.*, p. 232.

⁴⁹ NIÈRES-CHEVREL Isabelle, *Op. cit.*, p. 24.

⁵⁰ DOUGLAS Virginie, *Op. cit.*, p. 113.

Un autre élément important à transmettre dans le texte d'arrivée est l'effet que l'original a sur ses lecteurs. Umberto Eco écrit que « traduire signifie comprendre le système intérieur d'une langue et la structure d'un texte donné dans cette langue, et construire un double du système textuel qui, sous une certaine description, puisse produire des effets analogues chez le lecteur, tant sur le plan sémantique et syntaxique que sur le plan stylistique, métrique, phonosymbolique, et quant aux effets passionnels auxquels le texte source tendait. »⁵¹.

Le lecteur peut nous poser une question tout à fait légitime : comment une traduction puisse produire des effets analogues à l'original si l'on vient de stipuler qu'un texte étranger est intraduisible ? À cette question peut répondre la théorie du skopos qui a été introduite par H. Vermeer dans les années 1970 et affirme que Skopos est l'objectif de la traduction qui la détermine en premier lieu. Le but n'est pas de rendre le texte d'arrivée le plus proche possible de l'original mais de faire en sorte qu'il produise le même effet que celui que visait l'original.

Pour arriver à produire sur le lecteur le même effet que l'auteur de l'original le traducteur peut essayer de transposer de différents éléments du texte en se servant de divers outils. S'il s'agit d'une pièce de théâtre, le traducteur va probablement tenter de transposer les éléments essentiels d'une œuvre théâtrale, tels que le rythme, les didascalies, le style du parler des personnages, et d'autres.

En effet, la traduction théâtrale présente de nombreux défis, différents de la traduction littéraire. Premièrement, il s'agit d'un texte qui sera prononcé, le traducteur est donc obligé de faire attention à l'oralité du texte. Un des traits les plus importants propre à l'oralité est le rythme qui joue un rôle essentiel dans une pièce, qui organise le mouvement de la parole. Le rythme est transmis non seulement par l'organisation des mots et des sonorités du texte, mais aussi par la ponctuation à laquelle le traducteur théâtral doit faire particulièrement attention. La ponctuation étant très variée dans les langues différentes, c'est une tâche difficile à accomplir, puisque, comme le note Françoise Decroisette, « tout choix émanant du traducteur, même la moindre virgule, imposé par le passage d'une langue-culture à une autre langue-culture, n'a-t-il pas nécessairement une retombée sur la respiration, sur l'intonation, sur le geste que l'acteur va produire sur la scène en émettant la phrase, fermant du même coup les « possibles » d'une mise en scène à venir ? »⁵².

⁵¹ ECO Umberto, *op.cit.*, p. 16.

⁵² MANNING Céline Frigau et KARSKY Marie Nadia, *Traduire le théâtre : Une communauté d'expérience*, Saint-Denis, PUV, Université Paris 8, 2017, p. 22.

Le traducteur du théâtre jeunesse devrait faire d'autant plus attention au rythme de la pièce, puisque, selon Catherine Anne,

la liberté de jouer avec la langue qu'offre le répertoire jeune public revient en fait à l'utiliser comme élément rythmique du spectacle : "Volontairement ou non, j'écris sur un registre un peu différent pour un public d'enfants. Je croque plus les mots, j'exhale plus leurs saveurs, ils me paraissent plus frais, plus juteux. Le jeu avec les sons est beaucoup plus alerte et libre. Les questions de rythme constitueraient peut-être la particularité essentielle. La capacité de concentration des enfants s'avère limitée. Il faut donc trouver un rythme et un rapport au jeu dans la structure organique du spectacle qui tienne l'attention de l'enfant éveillée."⁵³

Pour que l'enfant étranger qui lit la pièce dans sa traduction soit aussi attentif et ressente le même effet qu'un enfant français lisant le texte original il faut que le traducteur repère bien tous les « jeux avec les sons » et avec le rythme que l'auteur aurait pu inclure dans son œuvre.

Deuxièmement, un texte théâtral n'est pas seulement destiné à être lu mais aussi à être vu. Les acteurs ne font pas que prononcer le texte, tout leur corps participe à l'acte de la parole. Et la gestualité est à certain degré inscrite dans le langage lui-même comme tout geste ne peut pas accompagner toute énonciation. En outre, les gestes, eux-aussi, sont déterminés par le rythme du texte : une brève réplique va sans doute être accompagnée d'un geste précis, pointu.

Les gestes sont le jeu corporel de l'acteur. Julie Vatain-Corfdir écrit : « la "corporalisation", qui est associée le plus souvent, dans le cas d'une pièce de théâtre, au comédien et à la mise en scène, ne survient pas comme une étape supplémentaire ou complémentaire venant de s'ajouter à celle de la traduction lors du cheminement d'un texte vers la scène. Elle accompagne au contraire d'emblée le travail de traduction théâtrale et lui est tout aussi indissociable. »⁵⁴.

La corporalité est importante pour le théâtre jeunesse et serait différente du théâtre général. Suzanne Lebeau explique : « J'avais déduit de mes observations [...] que, pour toucher le public d'enfants, il fallait un langage scénique différent créé par le corps. Je n'osais pas dire "langage corporel". Aujourd'hui, je parlerais plutôt d'un langage métaphorique permettant de parler de choses vraies, fortes, en laissant une grande marge pour une préhension et une compréhension personnelles. »⁵⁵.

⁵³ FAURE Nicolas, *Op. cit.*, p. 272.

⁵⁴ MANNING Céline Frigau et KARSKY Marie Nadia, *Op. cit.*, p. 54.

⁵⁵ FAURE Nicolas, *Op. cit.*, p. 323.

La question de fidélité, lorsqu'on aborde la traduction théâtrale, devient plus complexe car il n'est pas seulement question de la fidélité à l'original et de l'attitude envers la culture cible. Le texte théâtral est sans cesse actualisé à condition qu'il soit souvent mis en scène. Les différents metteurs en scène l'interprètent différemment et, dans le cas où ils commandent une retraduction, le traducteur pourrait lui-aussi réinterpréter le texte en fonction du projet de la mise en scène. Il pourrait *cibler* la mise en scène et les acteurs concrets. Pourtant, il y a ceux qui restent adeptes de la proximité au texte et se disent n'être obligés que de rendre une mise en scène possible sans avoir à prévoir ou à proposer une mise en scène. On pourrait dire que de tels traducteurs sont *sourciers* dans le sens où ils respectent l'histoire du texte et visent, en premier lieu, sa fixation sur la page.

D'ailleurs, dans le cas où un traducteur théâtral reçoit une commande de traduction d'un metteur en scène, le premier, en rédigeant son texte, va certainement penser aux corps, aux voix et aux espaces de jeu précis, ce qui rendrait la traduction, peut-être, peu utilisable dans un contexte différent de la représentation de la même pièce. Ces corps et voix, c'est-à-dire les acteurs, deviennent les co-auteurs de la traduction qui apparaît et évolue presque en même temps que son incarnation scénique. Cette évolution synchronisée peut enrichir le texte d'arrivée, puisque le traducteur va se rendre compte plus facilement des particularités scéniques du texte-source en le voyant être travaillé sur plateau et en l'étudiant avec le metteur en scène et les acteurs.

Le traducteur théâtral a, parfois, plus de fonctions qu'un traducteur de romans ou de poésie. Il peut, par exemple, devenir assistant de metteur en scène, surtout s'il est associé au travail en plateau. Étant donné que c'est lui qui sera le plus familier avec le travail de l'auteur mis en scène, il peut aussi devenir conseiller littéraire ou artistique. Il est possible qu'il devienne l'intermédiaire entre l'auteur et le metteur en scène. Dans tous les cas cités ci-dessus, le traducteur travaille directement avec l'équipe artistique et, par conséquence, sa position modifie : il devient beaucoup plus visible au public qu'un traducteur littéraire enfermé à huis clos dans son bureau avec le roman, des tas de dictionnaires et son ordinateur.

Cela va forcément concerner le traducteur du théâtre jeune public, dont les textes « multiplient les types de relation entre la scène et la salle, utilisent toutes les ressources du théâtre pour nourrir constamment le travail du spectateur : manipuler, raconter, jouer. Le

mélange des systèmes sémiotiques multiplie les modes de relation à la scène et les sources de plaisir, comme une démonstration en action des pouvoirs du théâtre. »⁵⁶.

D'ailleurs, en ce qui concerne le théâtre jeunesse, vu le fort engagement du récepteur de la pièce, skopos peut être la solution à laquelle le traducteur peut faire recours puisque c'est souvent l'effet qui importe dans une pièce du théâtre jeune public. Par exemple, le personnage y est souvent un enfant qui est assujéti à des souffrances, ce qui peut émouvoir de différentes manières le spectateur. Nicolas Faure écrit :

Comme pour les contradictions de l'adolescence, les mots simples des personnages d'enfants suggèrent en fait une réalité intérieure complexe. [...] Bien sûr, l'auteur laisse des indices qui permettent de deviner les causes de la souffrance : maltraitance, manque d'amour, peur. Il n'abandonne donc pas l'enfant devant une aporie. Mais c'est au spectateur de relier cause et conséquence, de comprendre que la violence des actes trouve son origine dans un violence subie.

L'auteur reconnaît donc le jeune spectateur comme spectateur à part entière, capable de participer à la construction d'un sens qui reste ouvert. En même temps, il fait le choix de mettre en scène des personnages d'enfants peut-être, moins pour faciliter l'identification, que pour garder une proximité qui lui permette d'aborder avec des mots simples des thèmes complexes, comme la souffrance intérieure. Grâce aux indices laissés, ces personnages restent dans une certaine mesure accessibles. Mais l'explication de leur comportement n'est pas univoque, elle trouvera autant de réponses individuelles que de spectateurs.⁵⁷

Nous pouvons voir que le traducteur fait face à une langue particulière, des personnages spécifiques pour le genre et un large champ d'interprétation laissé au lecteur et au spectateur. C'est la théorie de skopos qui peut aider à transposer tous ces éléments.

Donc, la traduction est nécessaire et possible (à un certain degré). Bien évidemment, comme tout artisan, le traducteur a besoin des outils de travail pour réaliser son projet.

1.6. Les outils de la traduction

Les stratégies de traduction dans une même langue varient selon le genre en question.

Virginie Douglas écrit :

⁵⁶ *Ibid.*, p. 346.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 191.

De façon générale, la rigueur de la traduction étant proportionnelle au statut d'une littérature et à la considération dont elle bénéficie, on a toujours eu des exigences moindres en termes de qualité et de fidélité au texte source lorsqu'il s'agissait de traduire pour la jeunesse. L'évolution des choix et des stratégies de traduction dans le livre pour enfants est donc intimement liée au degré de reconnaissance de la littérature pour la jeunesse et de son lectorat dans tel ou tel pays.⁵⁸

Historiquement, en Russie, la qualité de traduction des œuvres destinées aux enfants a été très haute. Les traductions des livres d'Astrid Lindgren faites par Lilianna Lungina, les textes de Boris Zakhoder qui a traduit des titres comme *Winnie l'ourson* de A.A. Milne, *Mary Poppins* de P.L. Travers, *Peter Pan* de J. M. Barrie, *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll et d'autres sont toujours beaucoup appréciés par les enfants aussi bien que par les adultes. Pourtant, la majorité des traductions des œuvres contemporaines ne connaît pas le même vedettariat, surtout pas les pièces de théâtre jeunesse.

Claude Tatilon dans son livre *Traduire. Pour une pédagogie de la traduction* s'adresse, lui-aussi, à l'hypothèse d'Edward Sapir et Benjamin Lee Whorf. Il dit :

Une théorie linguistique très connue, celle dite des « visions du monde », avance que la vision que chacun de nous se fait du monde est déterminée une fois pour toutes par les structures de sa langue maternelle et que, par conséquent, les différentes visions émanant des différentes langues ne seraient en aucune façon assimilables.

Cette formulation extrémiste est à atténuer. « Chaque langue découpe et nomme différemment l'expérience que [nous avons] du monde » ; mais cela ne veut pas dire que nous soyons prisonniers à perpétuité du système conceptuel hérité de notre langue maternelle.⁵⁹

Comme nous avons déjà dit, c'est la traduction des œuvres étrangères qui peut élargir le système. Claude Tatilon décrit comment quelqu'un, entreprenant ce devoir périlleux, peut arriver à le réaliser.

Pour élargir le système d'arrivée qui n'en a besoin que s'il présente des lacunes socioculturelles et, donc, a besoin qu'elles soient comblées, le traducteur, selon Tatilon, peut choisir entre l'adaptation et l'emprunt, c'est-à-dire soit trouver un équivalent du trait manquant assez proche dans la socioculture d'arrivée, soit conserver le trait culturel original, en l'expliquant

⁵⁸ DOUGLAS Virginie, *Op. cit.*, p. 109.

⁵⁹ TATILON Claude, *Op. cit.*, pp. 42-43.

ou pas. Les lacunes socioculturelles engendrent des lacunes dans le matériau lexical d'une langue en comparaison avec une autre. En rapprochant deux lexiques, nous pouvons observer de nombreuses dissymétries : « unités de natures différentes ; lacunes ; ensembles non superposables ; combinatoires différentes ; contenus sémantiques différents. »⁶⁰.

Ces dissymétries ne doivent pas faire le traducteur chercher à trouver la forme la plus équivalente linguistiquement parlant, il doit chercher à transposer l'information lexicale d'un énoncé.

Pour y parvenir, il aura souvent recours aux procédés de la traduction oblique [...] ainsi qu'à la technique de la compensation, qui consiste à réintroduire à un autre endroit de l'énoncé d'arrivée (au besoin, par des moyens grammaticaux) l'information qui n'a pu être rendue au même endroit que dans l'original. [...]

Dans les cas les plus difficiles, lorsque la structure lexicale est elle-même à l'origine d'un effet sémantique, il faudra user d'une (souvent délicate) adaptation, « limite extrême de la traduction », d'après Vinay et Darbelenet.⁶¹

Nous avons déjà déterminé que le traducteur cherche souvent à transmettre l'effet. Un des éléments produisant l'effet sur le lecteur est le style de l'auteur. Et s'il n'est pas évident comment traduire l'effet, le savoir que le style en est une composante ne facilite pas la tâche, puisque la traduction du style n'est pas elle-même évidente. Claude Tatilon écrit :

- Dans toute langue, il existe des marques stylistiques conventionnelles qui signalent l'appartenance des textes à un domaine professionnel (textes juridiques, commerciaux...), à un genre rédactionnel (style administratif, télégraphique...), et à un registre de langage (registre soigné, familier...).
- Ces marques stylistiques, le traducteur devra les analyser avec soin, avant d'en entreprendre la traduction.
- La traduction de ces marques consistera en une équivalence, c'est-à-dire en l'emploi d'une formulation correspondante en langue d'arrivée (Veuillez agréer l'expression... : Sincerely Yours).⁶²

Nous ajouterions que le style doit être adapté à la réalité culturelle du pays que vise la traduction. Par exemple, les registres de langue font partie du style, dans certaines cultures on ressent une plus grande liberté et aisance par rapport à leur utilisation que dans d'autres, des registres parlés, voire vulgaires, aussi bien que soutenus sont utilisés sur un pied d'égalité. Étant

⁶⁰ *Ibid.*, p. 53.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 53-54.

⁶² *Ibid.*, p. 81.

donné que la perception stylistique est différente dans des cultures différentes la démarche consiste à trouver un moyen de donner au lecteur une information stylistique analogue à l'original, souvent avec des lexèmes et des syntagmes différents de ceux utilisés dans le texte source.

Pour faciliter la tâche du traducteur les traductologues créent des listes de transformations que le traducteur peut utiliser au cours de son travail. Voici la liste, certainement non-exhaustive, des dites transformations, proposée aux étudiants de la faculté des lettres à l'Université d'Etat de Saint-Pétersbourg :

1. **La substitution grammaticale** – transformation de la catégorie grammaticale du mot traduit.

Exemples :

- Cette ville est considérée ... > *Этот город считается ...* (le passif devient une forme impersonnelle).
- il est un mauvais nageur > *он плохо плавает* (le substantif est remplacé par un verbe)

2. **La transposition** (ou le changement de l'ordre des mots). La transposition est liée à la structure thème-rhème (en français les articles définis et indéfinis ont un rôle primordial pour la structure, les articles n'existent pas dans toutes les langues).

3. **Le parcellement de la phrase** – remplacement d'une phrase simple du texte source par une phrase complexe avec plusieurs subordonnées OU d'une phrase complexe par plusieurs phrases simples dans le texte d'arrivée.

Exemple :

- Je le vois partir. > *Я вижу, как он уходит.*

4. **L'intégration de la phrase** – procédé opposé au parcellement. Regroupement de plusieurs phrases indépendantes dans une seule phrase ou la transformation d'une phrase complexe en phrase simple.

Exemple :

- Si tu connais les langues ... > 1. *Если ...* (transformation en phrase complexe)
> 2. *Зная...* (transformation en phrase simple)

5. **La compensation grammaticale** – transformation d'une catégorie grammaticale par d'autres moyens grammaticaux. La compensation grammaticale a lieu lorsqu'une catégorie grammaticale ou une forme de la langue source n'existe pas dans la langue d'arrivée, ce qui fait que le texte d'arrivée ne peut pas avoir le même effet sur le lecteur que le texte source

(c'est-à-dire qu'un effet supplémentaire disparaît). Ainsi, la compensation a un but, celui de préserver l'effet du texte.

Exemple :

Dans le texte original est utilisée la construction *out of who* (il est correct de dire *whom*).

En russe, c'est traduit par *с кого?*. (La faute de l'original est traduite par, grammaticalement parlant, une autre faute. Sa préservation est volontaire, elle a un but).

Dans ce cas, nous pouvons observer l'application de la théorie de skopos.

6. Les transformations lexicales (le changement de la sémantique d'un lexème).

6.1. **La substitution lexicale** – remplacement d'un lexème par un autre. (Cette transformation est liée aux différences sémantiques dans des langues différentes). Par exemple, le mot *молодой* se traduit de manières différentes

Exemple :

Молодой человек > **jeune homme** ; **Новое божоле (молодое вино)** > **le Beaujolais nouveau**).

On distingue 4 types de la substitution lexicale :

- a. **La spécification** – remplacement d'un lexème au sens plus large par un lexème au sens plus restreint (Exemple : faire la chambre > *убирать комнату*.)
- b. **La généralisation** – remplacement d'un lexème au sens plus restreint par un lexème au sens plus large (Exemple : Il a acheté une bouteille de Beaujolais > *Он купил бутылку французского вина*.)
- c. **La modulation** – développement logique d'une notion de la langue source. (Exemple : l'expression de l'idée d'accessibilité - Ce site est facile à atteindre > *До этого места рукой подать*.)

6.2. **La compensation** – inclusion consciente dans le texte d'arrivée d'un élément supplémentaire dans le but de combler la perte de cet élément dans le texte source (la perte se produit à cause du manque d'un lexème identique dans la langue d'arrivée.) (Exemple : liopardesse > *тигрица* (il s'agit d'une fille)).

6.3. **La transformation métaphorique** – se base sur la transposition du sens des lexèmes définissant des notions proches (e.g. phraséologismes).

6.4. **La transformation complexe** – transformations lexicales et grammaticales réunies.

6.5. **La traduction explicative** – transformation lexicale du sens de la structure originale par le biais d'utilisation d'une autre structure pour atteindre une meilleure compréhension du sens du texte traduit. Cette transformation engendre l'élargissement de la structure.

- 6.6. **La réduction** (la simplification/l'omission) – la suppression des lexèmes excédentaires n'ayant pas d'influence sur la communication. (Exemple : *сторонники защиты окружающей среды* > écologistes ou verts.)
- 6.7. **La transformation intégrale** – une expression figée d'une langue est remplacée par une expression figée de l'autre exerçant la même fonction communicative. (Exemple : Il ne fallait pas...> *Не стоило ...*)
- 6.8. **La traduction antonymique** – la description d'une situation du point de vue opposé, cette transformation est donc une négation.
- 6.9. **La transposition métonymique** – la transposition des sens basée sur leur contiguïté (Exemple : Ces dernières années sont marquées par ... > *В последнее время отмечают ...*)
- 6.10. **La compensation complexe** – la substitution ciblée d'un lexème/d'un groupe de mots liée au fait que l'équivalent exact du lexème original ne produit pas le même effet sur le lecteur que le texte source (Exemple : jeu de mots dont la traduction mot à mot n'est pas possible).

Nous allons sans doute nous adresser à cette liste lors de notre travail pratique. En outre, nous allons essayer de suivre le schéma de l'acte de traduction proposé par Tatilon :

1. Déchiffrement du texte de départ :
 - son identification pragmatique (type du texte, destinataire) ;
 - sa compréhension profonde (extraction de l'information pertinente).
2. Production du texte d'arrivée :
 - reformulation en langue d'arrivée de toute l'information pertinente.
3. Contrôle du texte d'arrivée :
 - confrontation entre texte de départ et texte d'arrivée (contrôle du transfert de l'information) ;
 - relecture du texte d'arrivée (contrôle de l'expression).⁶³

Donc, traduire signifie fabriquer à l'intention des futurs lecteurs un *équivalent* du texte de départ, c'est-à-dire un texte qui livre toute l'information de l'original. La traduction doit être rendue naturellement en langue d'arrivée, être intégrée à la culture d'arrivée, parvenir à donner l'idée de l'originalité de l'auteur traduit.

⁶³ *Ibid.*, p. 139.

Notre travail se heurtera à des exigences d'autant plus particulières car nous allons traduire une œuvre de la littérature pour enfants. Claude Tatilon écrit à propos de ce genre littéraire :

Un élément nouveau s'y ajoute en général du fait de l'illustration, et cet élément est souvent tyrannique. [Un] texte anglais parle [par exemple] de traffic jam (embouteillage) et joue sur le mot jam, qui signifie aussi confiture. Le traducteur aurait la partie belle avec les doubles sens du mot embouteillage, avec les voitures en carafe, que sais-je encore. Mais l'image montre, d'une part des autos et, de l'autre, un magnifique pot de marmelade. »

Et l'infortuné traducteur se tire d'affaire comme il peut :

Voitures en marmelade

au coin

Des rues, à la nuit.

J'aime mieux la marmelade

de coings

Et de pommes d'api !⁶⁴

Nous allons traduire non pas un poème mais une pièce de théâtre jeunesse. Ce genre littéraire va, sans aucun doute, présenter ses propres défis. Tenons en compte que, selon Christine Nöstlinger, de nos jours, « dans le contexte de la mondialisation, la tendance actuelle dominante est d'éviter "la domestication" du texte traduit et de respecter les marques culturelles étrangères ou, au pire, de les neutraliser. Son évaluation ne touche pas au style proprement dit du traducteur et met l'accent sur "l'étrangisation"... »⁶⁵. Dans notre travail nous essayerons de suivre ces tendances actuelles, d'autant plus qu'elles nous paraissent très justifiées.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 151.

⁶⁵ PERROT Jean, *Avec ou sans dictionnaire. Du Gone du Chaâba au Chat du rabbin*, in DIAMENT Nic, GIBELLO Corinne, KIEFÉ Laurence (dir.), *Op. cit.*, p. 206.

2. Traduire le théâtre jeune public

Dans ce mémoire nous nous intéressons surtout à la traduction du théâtre jeune public du point de vue théorique et pratique. Pour décrire comment se ferait la traduction des pièces destinées aux enfants et aux adolescents il faut d'abord définir la notion du théâtre jeune public, ses limites et ses particularités. Ainsi, ce ne sera plus un concept abstrait, mais un champ concret dans lequel nous introduirons des questions traductologiques pour, ensuite, réaliser une traduction d'une pièce en russe.

2.1. Théâtre jeunesse, définition

Avant de nous lancer dans la traduction de la pièce *Mongol*, essayons de définir ce qu'est le théâtre jeunesse, aussi appelé théâtre jeune(s) public(s). Le théâtre jeunesse fait partie d'une plus grande catégorie éditoriale, celle de la littérature de jeunesse, qui n'est pas facilement définie. Christiane Connan-Pintado dans l'introduction de l'ouvrage *Littérature de jeunesse au présent : genres littéraires en question(s)* demande : « Qu'est-ce que la littérature de jeunesse : un outil éducatif, un secteur éditorial, un objet d'enseignement, un patrimoine à conserver ? »⁶⁶. Sans doute elle l'est tout à la fois, pourtant, cette affirmation n'est point une définition. Après plusieurs interventions des chercheurs et des acteurs du secteur de la littérature de jeunesse Christiane Connan-Pintado en arrive à la conclusion que « on peut poser que les critères désignant un livre pour la jeunesse sont liés à sa nature adressée : double vocation – instruire et plaire ; présence systématique d'images (ne serait-ce que sur la couverture des romans) ; conformité aux attendus de la loi du 16 juillet 1949. »⁶⁷. Ainsi, la littérature de jeunesse serait un secteur éditorial dont les œuvres auraient une vocation éducative et artistique, seraient particulièrement riches en images et, en France, suivraient la Loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse⁶⁸ à laquelle sont assujetties toutes les publications principalement destinées aux enfants et aux adolescents et qui interdit, entre autres, de présenter sous un jour favorable le mensonge, la paresse et la lâcheté. Pourtant, ayant lu quelques pièces du théâtre jeunesse, il nous semble légitime d'avoir un doute si toutes les œuvres destinées au jeune lecteur suivent la loi à la lettre.

⁶⁶ CONNAN-PINTADO Christiane, *Introduction*, in CONNAN-PINTADO Christiane et BÉHOTÉGUY Gilles (dir.), *Littérature de jeunesse au présent : genres littéraires en question(s)*, Université Bordeaux Montaigne, Presses universitaires de Bordeaux, 2015, p. 8.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 251.

⁶⁸ Loi n° 49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse, [en ligne], <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=LEGITEXT000006068067&dateTexte=20100817>, page consultée le 05 avril 2020

Il y a une forte tentation de dire que la particularité la plus importante de la littérature de jeunesse est son lectorat. Pourtant, ce n'est pas toujours le cas : de nombreuses œuvres que l'on peut trouver dans les librairies sur les rayons *jeunesse* étaient écrites pour un lecteur adulte mais au moment de l'édition elles ont changé de destinataire ou bien un livre pour adultes peut, au fil du temps, devenir "tout public" ou "jeunesse". Au théâtre, c'est le programmateur qui voit le plus clairement à quel public l'œuvre s'adresse, plutôt jeune ou adulte.

La littérature de jeunesse a sa propre classification intérieure. Christiane Connan-Pintado écrit :

Le Syndicat national de l'édition divise le secteur en trois domaines – « Éveil, petite enfance, albums à colorier », « Fiction » et « Documentaire » - parmi lesquels seul celui de la fiction aurait partie liée avec la littérature. En revanche, les listes de référence publiées par le ministère de l'éducation nationale pour les cycles 2 et 3 se donnent explicitement pour littéraires et classent les ouvrages préconisés en six catégories – album, bande dessinée, conte et fable, roman et récit illustré, poésie, théâtre – parmi lesquelles certaines reprennent des genres et sous-genres académiques tandis que d'autres, celles des livres d'images, dépendent aussi de critères éditoriaux externes.⁶⁹

La dernière catégorie énumérée dans la liste proposée par le ministère de l'éducation nationale est *le théâtre*. Ainsi, nous arrivons à la question de savoir ce qu'est le théâtre jeunesse. Une seule définition n'existe pas, il y en a probablement autant qu'il y a de chercheurs et d'auteurs dans le domaine.

Premièrement, il faut dire que le terme lui-même peut varier : "théâtre jeunesse", "théâtre jeune public" ou "théâtre jeunes publics" – y a-t-il une différence entre les trois ? Marie Bernanoce fait la distinction suivante entre "théâtre jeunesse" et "théâtre jeune public" : « le premier correspond à l'ensemble des pièces publiées en collection jeunesse ; le second est constitué des spectacles produits à l'intention des jeunes, l'ensemble constituant ce que j'appelle "le théâtre pour les jeunes". »⁷⁰. Ainsi, selon l'affirmation de Marie Bernanoce, dans ce travail nous nous intéressons plutôt au théâtre jeune public qu'au théâtre jeunesse, sans, bien sûr échapper au dernier. Mais pourquoi certains mettent-ils "jeune public" au pluriel ?

⁶⁹ CONNAN-PINTADO Christiane, *Introduction, Op. cit.*, pp. 12-13.

⁷⁰ BERNANOCE Marie, *Trouver sa voie/voix dans le théâtre contemporain... Le répertoire jeunesse comme genre ?*, in CONNAN-PINTADO Christiane et BÉHOTÉGUY Gilles (dir.), *Op. cit.*, p. 118.

Émile Lansman écrit que « progressivement, la notion de “jeune(s) public(s)” s’est étendue d’une part aux “tout petits” qui bénéficient aujourd’hui d’une attention particulière, d’autre part aux adolescents, tranche d’âge relativement indéfinie jouant les intermédiaires entre l’enfance et l’âge adulte... même si certains persistent à penser que l’adulte n’est souvent – et en de nombreuses circonstances – qu’un adolescent qui cache plus ou moins bien son jeu. »⁷¹. Ainsi, les publics touchés par le théâtre jeunesse sont multiple et pourraient même inclure les adultes.

En effet, selon Nicolas Faure, « l’emploi du pluriel permet à la fois de distinguer le public collectif du spectateur individuel, et d’y joindre tous les spectateurs neufs pour le théâtre, quel que soit leur âge : comme s’il s’agissait de préserver la pluralité des regards, la singularité d’une rencontre entre un individu et une œuvre. »⁷².

Tous les trois termes incluent deux notions : théâtre et jeunesse. Joseph Danan pose la question suivante : « La pièce jeune public constitue-t-elle un genre en soi, disons un sous-genre du genre répertorié qu’est la pièce de théâtre ? Ou bien se fonde-t-elle dans ce dernier, au point de n’avoir rien à revendiquer d’autre que son appartenance au « domaine théâtre » ? En d’autres termes encore, dans la catégorie désignée comme « pièce jeune public », est-ce le théâtre qui l’emporte, ou le « jeune public » ? »⁷³. Apparemment, c’est plutôt le théâtre qui l’emporte puisque peu nombreux sont les dramaturges contemporains qui disent qu’ils écrivent des pièces pour les enfants. Ils préfèrent catégoriser leurs œuvres comme “tout public” pour des raisons liées à la programmation dans les salles de théâtre et aux préjugés par rapport aux pièces pour enfants qui sont peu à peu oubliés mais restent présents. Ainsi, l’appellation “jeune public” élargit l’enfance à la jeunesse, voire à tout public. Donc, d’un point de vue, le théâtre jeunesse ne ferait peut-être pas une partie intégrale de la littérature de jeunesse malgré le classement du ministère de l’éducation.

De plus, selon Marie Bernanoce, « le théâtre jeunesse, dans tout ce qu’il a de meilleur, est un théâtre qui, en plus de son lectorat commun avec le théâtre généraliste, trouve aussi un lectorat de jeunes. Le théâtre jeunesse est un “théâtre plus”, pas un “théâtre moins” ! »⁷⁴. Donc,

⁷¹ LANSMAN Émile, *Le théâtre pour ados, un théâtre à part... entière ?*, in LANSMAN Émile et BUREAU Aurélie (dir.), *Théâtre pour ados : paroles croisées*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 2009, p. 97.

⁷² FAURE Nicolas, *Op. cit.*, p. 20.

⁷³ DANAN Joseph *Y a-t-il une spécificité de l’écriture théâtrale pour le jeune public ?*, in CONNAN-PINTADO Christiane et BÉHOTÉGUY Gilles (dir.), *Op. cit.*, p. 129.

⁷⁴ BERNANOCE Marie, *Écriture dramatique et adolescents : des regards croisés*, in LANSMAN Émile et BUREAU Aurélie (dir.), *Op.cit.*, p. 104.

la classification *jeunesse* indiquerait que les jeunes peuvent faire connaissance avec la pièce au même titre que les adultes et non pas que la pièce est destinée spécifiquement aux enfants. Dans un autre article Marie Bernanoce dit que « s'il est vrai que pour les jeunes enfants existent sans doute des contraintes un peu spécifiques de vocabulaire, de durée et de dramaturgie, il n'en demeure pas moins vrai que les bonnes pièces pour les enfants et les jeunes sont aussi de bonnes pièces pour les adultes et que ce répertoire fait partie intégrante du théâtre contemporain. »⁷⁵. Le théâtre jeunesse est donc *un théâtre absolument tout public*.

C'est un théâtre tout public *cibliste*, qui vise son spectateur jeune, qui conserve toujours un rapport à l'enfance ou à l'adolescence, ce qui « permet l'émergence d'œuvres singulières qui enrichissent le portrait global du paysage théâtral. »⁷⁶ qui peuvent être présentées devant un public jeune, adulte ou mixte.

En outre, le théâtre jeune public est difficile à définir puisqu'il est séparé par certains en deux catégories : théâtre pour enfants et théâtre pour adolescents. Tout le monde n'est pas d'accord avec cette catégorisation, ce qui crée un débat : le théâtre pour adolescents, a-t-il des traits particuliers ? Devrait-il être catégorisé comme un type du sous-genre *théâtre jeunesse* du genre *écritures théâtrales* ?

Isabelle Cauchy y voit la différence suivante :

Dans le théâtre pour enfants, on se préoccupe beaucoup du spectateur en tant qu'individu, de son degré de compréhension des notions abordées, de sa capacité d'attention, de sa capacité d'assister à une représentation en compagnie d'un nombre plus ou moins grand d'autres spectateurs. Avec un public d'adolescents, on se préoccupe davantage de la maturité sociale des jeunes, de leurs questionnements identitaires, de leurs attentes envers les adultes et la société et, inversement, de celles que les adultes et la société ont envers eux.⁷⁷

Donc, la différence se manifesterait dans la spécificité des sujets abordés. Les sujets et la préoccupation par le degré de compréhension des enfants vont, sans doute, avoir des répercussions sur la traduction des pièces.

⁷⁵ BERNANOCE Marie, *Le répertoire de théâtre publié en France à destination des adolescents : quatre voies pour une même voix*, in LANSMAN Émile et BUREAU Aurélie (dir.), *Op.cit.*, p. 15.

⁷⁶ VERMEULEN Benoît, *Créer en pensant au public*, in LANSMAN Émile et BUREAU Aurélie (dir.), *Op.cit.*, p. 70.

⁷⁷ CAUCHY Isabelle, *L'épreuve du merveilleux*, in LANSMAN Émile et BUREAU Aurélie (dir.), *Op.cit.*, p. 79.

Ceux qui parlent du théâtre destiné aux adolescents sont nombreux à dire qu'il ne diffère point du théâtre pour adultes. Cela est une différence importante avec le théâtre pour enfants qui, certes, est un théâtre tout public, mais qui a ses limites en ce qui concerne les sujets abordés et le langage utilisé. Alors que Jean-Frédéric Messier écrit :

Du point de vue de l'écriture, il m'apparaît que cela a peu d'importance si la pièce est présentée à des adolescents ou non. On peut présenter un Beckett à des adolescents, et ça devient automatiquement, selon moi, du théâtre pour adolescents. Les pièces qui sont présentées à un public de ce groupe d'âge peuvent, et devraient être, d'une infinie variété et éviter à tout prix de devenir une recette, une formule que l'on doit respecter. Le phénomène du théâtre présenté aux adolescents peut certes interpeller les écrivains de théâtre de toutes sortes de façons, mais selon moi, c'est avant tout un geste initié par des compagnies, des théâtres, qui choisissent de présenter des spectacles à ce groupe d'âge précis.⁷⁸

Jean-Claude Gal rejoint cette idée, mais donne un exemple d'une écriture particulière pour les adolescents : « L'écriture avec et pour les adolescents est à la fois toutes les écritures, comme pour les adultes. S'il en est une qui leur est spécifique, c'est celle qu'ils écrivent, forcément : à cause de leur regard personnel et de l'investissement de leur jeunesse dans la parole. »⁷⁹.

Selon Christianne Connan-Pintado, « Écrire des pièces pour les adolescents relève, au mieux, de l'action culturelle ciblée (les quartiers difficiles, les collèges sensibles), au pire, d'une forme de démagogie. »⁸⁰.

Donc, le théâtre jeunesse est une forme de théâtre qui s'adresse aux jeunes aussi bien qu'aux adultes. Il aborde surtout des sujets qui préoccupent le jeune public et, lorsqu'il s'agit des *tous petits*, adopte un langage particulier qui leur est compréhensible. Les sujets, aussi bien que le langage, diffèrent selon la tranche d'âge des lecteurs et spectateurs auxquels s'adresse la pièce, on peut distinguer "le théâtre pour enfants" et "le théâtre pour adolescents". Les adolescents sont un groupe du public qui se retrouve entre les enfants et les adultes et à qui l'on propose des spectacles des deux catégories. Selon Alain Grégoire, « semblables au public adulte par la proportion d'individus intéressés à fréquenter le théâtre, partageant également des

⁷⁸ MESSIER Jean-Frédéric, *J'ai l'air d'écrire mais, en fait, j'essaie de vous parler*, in LANSMAN Émile et BUREAU Aurélie (dir.), *Op. cit.*, p. 54.

⁷⁹ GAL Jean-Claude, *Un théâtre & des adolescents*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 152

⁸⁰ DANAN Joseph, *Op. cit.*, p. 130.

caractéristiques avec le public enfant, parce qu'ils sont souvent rejoints par l'entremise de l'école et parce qu'ils sont peut-être particulièrement ouverts aux formes éclatées et aux propositions artistiques surprenantes, les adolescents sont aussi exigeants que peuvent l'être autres publics. »⁸¹. Tout de même, certains insistent que le théâtre jeune public ne peut pas être divisé en deux catégories.

2.2. Histoire du théâtre jeune public

La difficulté de définition du théâtre jeunesse pourrait être liée au fait qu'il a commencé à se former assez récemment, au XX^e siècle. Auparavant, l'enfant allait voir des spectacles avec ses parents ou bien allait voir les autres enfants jouer dans un théâtre pédagogique. Nicolas Faure dans son ouvrage *Le théâtre jeune public : un nouveau répertoire* dit que « l'histoire d'un théâtre spécifique pour l'enfant spectateur se confond d'abord avec celle de l'enfant acteur : on le voit bien dans le théâtre scolaire, puis dans les troupes d'enfants et d'adultes mêlés pour un public familial. »⁸².

En 1571, le théâtre scolaire commence à se développer dans les collèges jésuites où les élèves jouent des pièces morales en latin pour leurs paires et leurs parents. Selon un Père jésuite, il fallait que la pièce proposée soit sérieuse, avec des mœurs bien réglées pour qu'elle puisse potentiellement mieux conduire à la religion que les sermons des prédicateurs. Dès le début, le théâtre destiné surtout aux jeunes est fortement pédagogique, son but principal est d'éduquer les enfants, de les conduire à la religion. Aux XVIII^e-XIX^e siècles, la littérature d'enfance et de jeunesse avait à la fois pour but d'éduquer et de divertir, mais pas de créer une rencontre artistique entre un jeune lecteur et une œuvre.

Le théâtre jeune public, tel que nous le connaissons aujourd'hui, naît dans les années 1960. À cette époque, le théâtre général traverse une période de fort intérêt envers la création collective, le théâtre jeune public ne pouvait pas ne pas être marqué par cette tendance et il se construit contre le théâtre institutionnel et n'acquiert pas de répertoire figé. Nicolas Faure écrit que « Le spectacle vise à éveiller la sensibilité de l'enfant, par une œuvre qui s'adresse à tous les sens, et où le texte, quand il existe, n'est qu'un signe parmi d'autres. C'est pourquoi certains créateurs refusent même de laisser des traces écrites, par crainte de constituer un nouveau répertoire. À l'origine, le texte dramatique n'est donc pas forcément le bienvenu. »⁸³.

⁸¹ GRÉGOIRE Alain, *Engagement, complémentarité et différences*, in LANSMAN Émile et BUREAU Aurélie (dir.), *Op. cit.*, p. 8.

⁸² FAURE Nicolas, *Op. cit.*, p. 10

⁸³ *Ibid.*, p. 23.

Historiquement, le théâtre jeunesse ne s'offrait pas vraiment à être traduit car il est assez difficile de transposer dans une culture étrangère une œuvre n'ayant pas de texte figé.

En effet, comme l'écrit Nicolas Faure, « l'histoire de ce secteur, à la fois rapide et récente, est donc traversée de courants contradictoires, où l'on semble jusqu'ici peu soucieux du travail des auteurs dramatiques reconnus, édités, diffusés. Le théâtre jeune public n'avait pas encore pris le temps, ni vu l'intérêt de se constituer un répertoire. ».⁸⁴

Depuis les vingt dernières années, les pièces destinées au jeune public commencent à être éditées et exploitées par les créateurs. L'auteur jeune public est de plus en plus connu et reconnu. Émile Lansman écrit que « les publications de théâtre jeunesse ont véritablement pris leur essor en France à partir de 1995, date à laquelle a été créée la collection Théâtre de l'École des loisirs qui comporte aujourd'hui le plus gros catalogue. »⁸⁵. En France, la littérature dramatique destinée au jeune public est en train de s'organiser en un corpus assez impressionnant. Donc, aujourd'hui serait le moment de traduire le nouveau corpus théâtral et de le rendre international.

Certes, la dramaturgie pour enfants évolue mais elle garde quelques traits qui lui sont propres depuis des siècles. Par exemple, Christiane Connan-Pintado écrit : « En ce qui concerne le théâtre, il s'agit d'étudier l'évolution récente d'un théâtre pour la jeunesse qui fut longtemps cantonné à une fonction strictement éducative avant de se tourner vers d'autres formes, elles aussi fortement marquées par une visée pédagogique : l'adaptation d'œuvres patrimoniales et les pochades destinées aux spectacles joués par des enfants. »⁸⁶. Pourtant, cet aspect, qui est toujours propre au théâtre jeune public, lui aussi évolue, l'enfant est de plus en plus reconnu comme un spectateur à part entière et de moins en moins perçu comme un spectateur à éduquer.

On pourrait dire qu'en ce moment le théâtre jeune public vit une époque de Renaissance car il se rapproche de ses racines antiques. Avant que l'enfant soit privé d'un répertoire destiné spécialement à lui, « d'après Egle Becchi, citant M. Golden, dans l'Antiquité "les concours sportifs, les sacrifices, les spectacles (et même le théâtre de marionnettes à l'intention spécifique des enfants) se succèdent pour mobiliser l'attention et la participation [des enfants]". À part

⁸⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁸⁵ BERNANOCE Marie, *Le répertoire de théâtre publié en France à destination des adolescents : quatre voies pour une même voix*, *Op. cit.*, p. 13.

⁸⁶ CONNAN-PINTADO Christiane, *Conclusion*, in CONNAN-PINTADO Christiane et BÉHOTÉGUY Gilles (dir.), *Op. cit.*, p. 250.

cette trace d'un théâtre spécifique, il semble que, de l'Antiquité au XIXe siècle, l'enfant assiste aux mêmes spectacles que les autres spectateurs. »⁸⁷. Jean-Claude Gal qui a fait du théâtre avec la participation des adolescents s'est beaucoup servi de la mythologie antique pour créer le répertoire de son travail avec les jeunes. Il dit qu'il a « cette incessante idée, par le retour aux sources, de valoriser la jeunesse ; de lui montrer d'une part que les plus grandes civilisations du monde méditerranéen ont eu conscience de rapprocher les adolescents et les dieux et intérêt à le faire ; d'autre part que les auteurs, donc les hommes, ont su, par les mythes, développer un jeu de miroir entre le réel et le métaphysique. »⁸⁸.

Le didactisme du théâtre jeune public, qui a été son trait caractéristique à l'époque de sa création, devient de moins en moins présent dans les pièces. Le théâtre jeunesse, tel que nous le connaissons aujourd'hui, est un genre récent en pleine éclosion qui peut présenter un grand intérêt aux traducteurs.

2.3. Traduire le théâtre jeunesse

La traduction de la littérature de jeunesse diffère de la traduction littéraire générale. La traduction des pièces de théâtre diffère de la traduction littéraire générale. La traduction des pièces du théâtre jeune public diffère de toutes les traductions mentionnées ci-dessus. Principalement, cette différence est due à la spécificité du genre lui-même. Peut-être, il n'y a pas de spécificité de cette traduction, mais il y a certainement des problèmes pratiques spécifiques à la traduction du théâtre jeune public.

2.3.1. La langue dans les pièces du théâtre jeune public

Probablement, si on demandait à une personne qui n'est pas initiée à la traduction quelle est la compétence la plus importante pour un traducteur, la personne répondrait : la maîtrise parfaite des langues avec lesquelles le traducteur travaille. Évidemment, c'est une des exigences principales pour celui qui veut se mettre à traduire des ouvrages littéraires.

La langue du théâtre jeune public présente des enjeux différents et, peut-être, plus importants que la littérature générale. En tout cas, le théâtre jeunesse français qui fait l'objet de cette étude.

Nombreux sont ceux qui supposent à priori que la langue du théâtre jeunesse est simpliste et cherche à plaire au public visé par son caractère quotidien, soi-disant proche de la langue de

⁸⁷ FAURE Nicolas, *Op. cit.*, p. 8.

⁸⁸ GAL Jean-Claude, *Op. cit.*, p. 63.

la rue. D'autres affirment que la langue est simpliste, mais autrement : elle chercherait à être compréhensible au jeune spectateur qui ne serait pas en capacité d'apprécier de belles tournures littéraires. Il s'avère que ces clichés à propos du théâtre jeunesse sont faux. Nicolas Faure a étudié un corpus de cent dix-neuf textes destinés à l'enfance et la jeunesse publiés entre 1980 et 2002 pour son ouvrage *Le théâtre jeune public : Un nouveau répertoire* ; dans cette étude il présente les données suivantes à propos du *travail de la langue* :

- 43 % des textes utilisent une langue a priori quotidienne, sans effet visible ;
- 42 % jouent un peu ou beaucoup avec le langage : jeux de mots, insultes, images poétiques, etc. ;
- 15 % travaillent énormément la langue, la remettent en question, au centre du propos.⁸⁹

Il précise que le trait qui fait une grande différence entre le théâtre général et jeunesse sont les jeux de langue. Ce théâtre « n'hésite pas à faire réfléchir sur son propre matériau [...] on lui suppose donc la capacité [...] de suspendre l'illusion de la fable pour jouir de la forme. »⁹⁰. Est-ce que cela veut dire que dans une pièce de théâtre jeunesse la forme prime sur le fond ? Et qu'il est donc primordial de traduire la forme, peut-être même aux dépens du fond ? Cette question fait souvent objet des débats traductologiques, nous y reviendrons plus tard.

Jean-Claude Gal, qui étudie et crée le théâtre pour et avec le public adolescent, n'est pas d'accord avec Nicolas Faure. Il raconte qu'un des buts essentiels de sa démarche artistique « consiste à lutter volontairement contre l'appauvrissement de la parole. [...] Cet appauvrissement se base sur deux constatations, l'une plus ancienne que l'autre : faiblesse de la parole dramatique sur l'adolescence contemporaine, envahissement d'un vocabulaire adolescent de plus en plus schématique et restreint. »⁹¹. Il reproche aux auteurs de « faire passer "leur" écriture plutôt que de mettre leur langue au service du contact direct avec la jeunesse »⁹², de mimétiser le langage des adolescents, de « théâtraliser le langage du quotidien ou rapporter certains clichés qui perpétuent leur (*des jeunes*) maladresse ou leur insolence. »⁹³. Selon Jean-Claude Gal, les textes des auteurs des pièces pour adolescents sont « tantôt les pages d'un style exploitant et explorant plus une "langue" qu'un texte dramatique destiné à être joué par des

⁸⁹FAURE Nicolas, *Op. cit.*, pp. 48-49.

⁹⁰*Ibid.*, p. 49.

⁹¹GAL Jean-Claude, *Op. cit.*, p. 15.

⁹²*Ibid.*, p. 183.

⁹³*Idem.*

adolescents, tantôt des textes “faits divers” où toute poésie est absente et qui ont le caractère schématique de certains feuilletons télévisés. »⁹⁴. De son côté, Jean-Claude Gal affirme : « Soutenu par une quantité de textes, j’essaie de donner vie, dans la bouche de ces jeunes, à des paroles, des intentions, des manières qu’ils déprécieraient ou dont ils se moqueraient dans leur univers habituel. »⁹⁵. Nous pouvons voir que Monsieur Gal a une vision plutôt pessimiste de l’adolescent contemporain.

Ce ne sera pas une surprise d’apprendre que cette opinion n’est pas répandue, le moins parmi les auteurs mêmes du théâtre jeune public. Nombreux d’entre eux, y compris ceux qui écrivent plutôt pour les adolescents, se sentent libres lorsqu’ils écrivent pour le jeune public. Selon Marie Bernanoce, cette écriture leur permet une inventivité ludique, y compris dans la dramaturgie. Nicolas Faure dit que « les auteurs s’accordent avec la langue des libertés beaucoup plus importantes que dans le théâtre contemporain général. Ils témoignent donc dès l’écriture d’un certain rapport à la représentation. Par exemple, la langue quotidienne ou purement informative reste l’exception : la grande majorité des textes [...] joue, d’une façon ou d’une autre, avec les mots. »⁹⁶. Le but du traducteur est non seulement de transmettre cette langue *libre*, mais aussi de garder dans la langue d’arrivée le « rapport à la représentation » dont parle Nicolas Faure. D’ailleurs, ce rapport contredit encore une fois les clichés liés au théâtre jeunesse. Apparemment, les auteurs croient en capacité du jeune spectateur d’apprécier la forme, les jeux de langue, des sonorités, de savourer le langage.

De très nombreux textes jouent ainsi, de façon sporadique ou systématique, sur le son autant que sur le sens, à la recherche de l’insolite qui créera un effet de surprise. Cet insolite prend parfois des proportions vertigineuses. D’autres textes interrogent le statut même du langage. Et si la plupart célèbre le pouvoir des mots comme épanouissement dynamique de l’imaginaire, de rares pièces, enfin, préfèrent la parole trouée, le silence plus évocateur que les mots. [...]

On reconnaît traditionnellement à l’enfant la capacité de créer des images poétiques par association de mots inattendue : son apprentissage des structures du langage et du lexique le place en effet dans une expérience permanente de producteur et de récepteur.⁹⁷

⁹⁴ *Idem.*

⁹⁵ *Ibid.*, p. 117.

⁹⁶ FAURE Nicolas, *Op. cit.*, p. 271.

⁹⁷ *Idem.*

La jeunesse du spectateur et son manque de maîtrise de la langue permet à l'auteur d'être inventif et d'inviter son public à construire les sens avec lui. La tâche du traducteur est donc de transmettre les particularités du texte dans la langue d'arrivée et de garder les lacunes de l'original pour que le jeune lecteur étranger ait la même possibilité de les combler que l'enfant français. Néanmoins, les connaissances que l'on suppose être acquises par l'enfant varient selon le milieu culturel où il grandit. Cela fait que certains non-dits qui sont clairs pour un enfant français ne le sont pas pour un étranger. Le traducteur doit repérer ces différences et rendre la traduction compréhensible pour le jeune lecteur de la culture d'arrivée et aussi amusante que l'est l'original dans la culture source. Afin d'y arriver le traducteur devra réveiller son enfant intérieur pour repérer les terrains de jeu et d'invention créés par l'auteur de la pièce et pour décider si ces terrains de jeu sont adaptés à l'enfant de la culture cible.

Malgré une inventivité prononcée de chaque auteur du théâtre jeunesse, la langue de ce genre littéraire a des spécificités que l'on retrouve dans une grande majorité de pièces. Ces spécificités ne se limitent pas aux jeux de langue.

Comparons la langue utilisée dans les pièces du théâtre jeunesse avec celle du théâtre général. Marie Bernanoce affirme que « sous l'effet des liens étroits que la littérature de jeunesse entretient avec l'univers des contes, [...] ce théâtre développe un fort rapport à la narrativité, phénomène qui s'insinue jusque dans un texte didascalique adressé, plus proche de la forme du discours que de celle du récit. »⁹⁸. Les didascalies dans une pièce de théâtre jeunesse s'adressent souvent directement au lecteur, cela se manifeste, par exemple, par une utilisation assez régulière des pronoms *on*, *nous*, *vous* et *je*. Comme dit Christianne Connan-Pintado : « La transposition théâtrale du conte se nourrit des liens que conte et théâtre entretiennent avec l'oralité, centrée sur la parole du conteur ou des personnages. Cette parole s'exprime à travers des procédés qui ont partie liée soit avec le conte soit avec le théâtre, qu'il s'agisse de l'épiciation, du monologue, ou du théâtre dans le théâtre. »⁹⁹. Ainsi, cette langue théâtrale est plus orale et narrative que celle des pièces *pour adultes*. On pourrait supposer que, de ce point de vue, le travail du traducteur du théâtre jeunesse se rapproche de la traduction des romans et des récits.

⁹⁸ CONNAN-PINTADO Christiane, *Introduction*, *Op. cit.*, p. 19.

⁹⁹ CONNAN-PINTADO Christiane, *Du conte au théâtre : Comment accommoder « Le petit poucet » au théâtre aujourd'hui*, in CONNAN-PINTADO Christiane et BÉHOTÉGUY Gilles (dir.), *Op. cit.*, p. 182.

De plus, les écrivains jouent avec les registres de langue qu'ils aiment mélanger. Même si les textes ont des traits du langage oral et sont destinés au jeune public, le lecteur peut y croiser des mots savants, sur le mystère desquels joue l'auteur, et, en même temps, un mot familier auquel le jeune récepteur du texte ne s'attend pas, car il suppose que les adultes vont lui parler en langue standard, voire soutenue, dans le contexte solennel du théâtre. En effet, on peut toujours entendre des rires d'enfants dans la salle de spectacle lorsqu'un mot du registre familier est prononcé sur scène. Ce travail de langue permet de créer des images nouvelles et surprenantes qui captivent l'attention de l'enfant qui, on le sait, peut être facilement perdue. Comme l'écrit Nicolas Faure, le spectateur enfant n'est pas un spectateur comme les autres : « sa culture et sa moindre capacité de concentration demandent non une simplification réductrice du monde, mais des images accessibles à tous. »¹⁰⁰. En outre, l'enfant construit son langage – des lectures théâtrales pareilles lui offrent une réflexion qui lui aide dans cette construction.

« L'énumération comme jeu de langage, formes et rythmes presque vides de sens, oscille entre reconnaissance de la structure et surprise de sa rupture. [...] De même la syllepse [...] vise autant l'effet comique surprenant que la réflexion sur le langage. »¹⁰¹ - écrit Nicolas Faure. Les personnages perçoivent souvent le monde autrement que le spectateur, cela peut se manifester dans les sens nouveaux qu'acquièrent les lexèmes lorsqu'ils sont prononcés par le dit personnage. D'ailleurs, il faut préciser que, selon Dominique Paquet, « La tradition onomastique des répétitions syllabiques, des consonnances, est plutôt réservée aux textes pour tout petits, de même que les jeux de mots, les infantilismes linguistiques. »¹⁰². Nous pouvons en conclure que les auteurs du théâtre jeunesse se permettent beaucoup de libertés avec la langue, mais que cette liberté est systématique et caractéristique du corpus. Le langage se permet plus de fantaisie que dans le théâtre général et, ainsi, suscite un questionnement sur lui-même, il ne paraît pas possible de l'appeler *simpliste* ; les pièces traitent des sujets compliqués avec simplicité mais sans simplisme. D'ailleurs, les jeux de langue sont peut-être les plus difficiles à traduire, et le traducteur du théâtre jeunesse s'y confronte dans la plupart des pièces françaises.

Il arrive souvent que l'univers de la pièce du théâtre jeunesse soit très particulier et marqué par le merveilleux. Dans ce cas, la langue sert à l'auteur d'outil de construction de cet univers et suscite encore plus d'interrogations. Un univers spécifique nécessite un langage

¹⁰⁰ FAURE Nicolas, *Op. cit.*, p. 269.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 276.

¹⁰² PAQUET Dominique, *Du genre merveilleux dans la dramaturgie du théâtre jeunesse*, in CONNAN-PINTADO Christiane et BÉHOTÉGUY Gilles (dir.), *Op. cit.*, p. 162.

spécifique qui n'est pas transparent. Au traducteur de le comprendre et de produire ensuite le même effet dans sa langue cible.

Donc, le traducteur du théâtre jeunesse travaille avec une langue libérée qui se permet beaucoup de fantaisie. Parfois, cette fantaisie ne se contente pas de pouvoir captiver l'attention de l'enfant et devient absolument vertigineuse. Grâce à cette liberté et aux univers insolites créés par l'écrivain le langage est toujours remis en question, l'arbitraire du signe est mis en évidence. « Le plaisir de la surprise, la saveur et le pouvoir du verbe incitent alors à s'interroger sur la place que le théâtre accorde à la langue. »¹⁰³.

Enfin, Virginie Douglas écrit que « le facteur linguistique rapproche sûrement aussi littérature pour la jeunesse et traduction. Car si écrire pour les jeunes nécessite les recours à un langage particulier, pas nécessairement plus simple, mais plus adapté au point de vue enfantin, plus ludique et inventif, traduire signifie s'adresser à un public dans une langue différente de la langue originale du texte. Ce déplacement linguistique constitue donc un autre point de rencontre entre les deux activités. »¹⁰⁴. Alors, quand nous parlons de la traduction du théâtre jeune public, s'agit-il d'une double traduction ?

2.3.2. Le merveilleux dans les pièces du théâtre jeune public

Nous avons vu que certaines particularités de la langue du théâtre jeunesse proviennent du lien que ce genre entretient avec le conte. Ce lien, qui est très fort, influe aussi sur d'autres composantes du genre.

Notamment, de nombreux sujets sont tirés de l'univers des contes. Christiane Connan-Pintado dit : « En écho à la fameuse formule d'Antoine Vitez, "on peut faire du théâtre de tout", on pourrait dire qu'on fait beaucoup de théâtre pour la jeunesse à partir des contes. La conjonction des deux genres apparaît en effet comme l'une des manifestations les plus visibles de l'épanchement du conte dans le secteur du livre pour enfants. »¹⁰⁵.

Dominique Paquet affirme que le théâtre jeunesse a traversé une période pendant laquelle « le merveilleux traditionnel se trouve remplacé par le merveilleux idéaliste et utopique d'une société d'égalité, de partage, de fraternité et d'hédonisme joyeux et frugal. Pourtant à partir de 1975, réapparaissent des œuvres plus oniriques d'où s'éloigne la dimension critique

¹⁰³ FAURE Nicolas, *Op. cit.*, p. 346.

¹⁰⁴ DOUGLAS Virginie, *Op. cit.*, p. 109.

¹⁰⁵ CONNAN-PINTADO Christiane, *Du conte au théâtre : Comment accommoder « Le petit poucet » au théâtre aujourd'hui*, *Op. cit.*, p. 167.

sans doute en raison de la fin des idéologies. Le réenchantement du monde s'opère par le retour aux adaptations de romans pour la jeunesse et de contes. »¹⁰⁶.

Les contes folkloriques sont des histoires que tous les enfants connaissent depuis des siècles. De plus, ces sujets ont traversé de nombreuses cultures, ce qui peut faciliter la tâche du traducteur qui n'a pas à adapter ou à expliquer la trame au lecteur étranger puisque ce dernier est aussi familier avec le conte. Pourtant, il arrive que l'histoire change d'un pays à l'autre. Si le traducteur se heurte à un problème pareil il faudrait peut-être mieux adapter la pièce à la culture d'arrivée pour ne pas embrouiller son lecteur. Par exemple, Tobias Scheffel raconte son expérience de traduction du livre *Simple* de Marie-Aude Murail vers l'allemand :

Je n'ai pas pensé, au début, que des contes de fées qui paraissent si semblables en France et en Allemagne (si on pense par exemple à "Cendrillon", "Le Petit Chaperon rouge", "Le Petit Poucet" ou "Le Chat botté" que nous connaissons tous des deux côtés de la frontière) ne le sont pas toujours, que le conte "Blanche-Neige" français pourrait être autre chose que le conte "Blanche-Neige" ("Schneewittchen") allemand. Je n'ai pas compris pourquoi Marie-Aude Murail citait "Blanche-Neige" [...] (puisque le thème de l'abandon de l'enfant n'y est pas) – et j'ai cru d'abord à une confusion de sa part bien que je sache à quel point elle est précise.

J'ai donc vérifié, et, à ma grande surprise, j'ai dû constater que l'abandon de l'enfant est bel et bien présent dans la version française de ce conte. Et comme [...], il s'agissait juste de symboliser ce thème par un conte de fées populaire, je l'ai remplacé par "Hänsel et Gretel", l'un des contes les plus connus en Allemagne.¹⁰⁷

Mais il existe un type de contes qui, né dans un pays, ne change pas quand il traverse les frontières – ce sont les mythes. Jean-Claude Gal a adapté et mis en scène avec des adolescents des mythes des pays différents. Il explique que « les mythes ont [...] le privilège de l'intemporalité, ils retournent leurs racines vers l'avenir, permettant à l'adolescent d'aujourd'hui d'établir un lien avec la culture de ses origines et de se demander comment le théâtre questionnant ces mythologies a la capacité de représenter l'époque actuelle. »¹⁰⁸. Les mythes créent non seulement un lien entre l'époque lointaine et le monde contemporain, mais aussi entre les cultures européennes, s'il s'agit des mythes grecs, qui s'y sont toujours intéressées.

¹⁰⁶ PAQUET Dominique, *Op. cit.*, p. 159.

¹⁰⁷ SCHEFFEL Tobias, *Simplement traduire ? Contraintes et libertés, l'exemple d'une traduction vers l'allemand : Simple de Marie-Aude Murail*, in DIAMENT Nic, GIBELLO Corinne, KIEFÉ Laurence (dir.), *Op. cit.*, p. 158.

¹⁰⁸ GAL Jean-Claude, *Op.cit.*, p. 63.

Nous pouvons supposer que le théâtre jeunesse qui se sert de ces histoires deviendrait universel plus facilement que celui qui fait référence à des réalités d'une culture spécifique.

Deuxièmement, les contes influencent le théâtre jeunesse non seulement en lui donnant des sujets à adapter, mais aussi des pistes d'émerveillement du lecteur et du spectateur. Christiane Connan-Pintado écrit que le théâtre contemporain pour la jeunesse est marqué par « le traitement original des catégories de l'espace et du temps, la présence de personnages inédits, l'hybridation des formes. Et même si ce merveilleux semble battu en brèche en raison des contextes dramatiques évoqués – la guerre, la Shoah, l'enfance en souffrance – il se manifeste sous forme d'étincelles qui donnent à ce théâtre un éclat singulier et l'inscrivent dans une volonté de réenchanter le monde, malgré tout. »¹⁰⁹. Le merveilleux aide souvent les écrivains à aborder des sujets difficiles, surtout dans un contexte d'adresse aux enfants. Le merveilleux aide les auteurs à donner tort à la fameuse sentence de Théodor W. Adorno : « Écrire un poème après Auschwitz est barbare. »¹¹⁰.

Même si les contes, dont s'inspire fortement le théâtre jeunesse, est une forme d'écriture traditionnelle, le merveilleux, emprunté aux contes, permet au théâtre jeune public d'être contemporain. Nicolas Faure explique qu'on trouve dans le répertoire du théâtre jeune public « des formes spatio-temporelles complexes qui rappellent autant le merveilleux traditionnel que les écritures contemporaines. Et ces formes plus ou moins éclatées gardent une certaine cohérence dans la répétition ou la clôture de l'espace. »¹¹¹.

Même si l'auteur invente un univers très éloigné de la réalité, selon Jean-Claude Gal, il n'oublie pas son public : « Quand je travaille avec un adolescent, j'invente des histoires tout en sachant que ce que je raconte prend sa source dans ce que je vois chez lui. Je fais semblant de me détacher de la réalité pour mieux l'emplier de paroles anonymes mais qui, je le sais, s'inscrivent peu à peu dans la mémoire mouvante de l'individu auquel je m'adresse. »¹¹².

Ainsi, le merveilleux dans le théâtre jeunesse se manifeste surtout dans un rapport particulier aux sujets, à l'espace et au temps, aux personnages, aux formes dramatiques. Le théâtre jeune public se sert du merveilleux pour se construire comme une forme d'art

¹⁰⁹ CONNAN-PINTADO Christiane, *Introduction, Op. cit.*, p.21

¹¹⁰ ADORNO Theodor W., « Critique de la culture et société » (1949), *Prismes*, Payot, Paris, 1986, p. 23.

¹¹¹ FAURE Nicolas, *Op.cit.*, p. 344.

¹¹² GAL Jean-Claude, *Op.cit.*, p. 135.

contemporaine. Le but du traducteur serait de transposer l'univers complexe de la pièce dans une réalité culturelle et langagière différente sans rendre le texte incompréhensible ou dérisoire.

2.3.3. La forme des pièces du théâtre jeunesse

Le théâtre jeune public emprunte des stratagèmes de séduction de l'enfant non seulement à l'univers du conte mais aussi à d'autres genres de la littérature de jeunesse qui, dans son entité, selon Christiane Connan-Pintado, « refuse le figement et pratique l'art du mélange des genres »¹¹³ ; les frontières entre les genres littéraires pour enfants ne sont pas aussi nettes que dans la littérature générale, à laquelle, d'ailleurs, les livres de jeunesse font souvent référence en créant des intertextes. Le mélange des formes existantes et la création de nouvelles est historiquement propre au théâtre jeune public. En parlant des années 1980, Philippe Dorin dit qu'il y avait « assez peu de spectacles pour enfants construits à partir d'un texte. Ceux qui l'étaient conservaient une facture assez classique dans la narration et le style, malgré la pertinence des thèmes abordés. [...] Ce qui faisait plutôt la richesse et la diversité des spectacles pour enfants, c'était l'audace et la diversité des formes. Un foisonnement de tout petits spectacles ingénieux, construits à partir d'une idée, mais dont on ne maîtrise pas très bien le sens. C'était aussi une époque où la marionnette vivait une explosion de formes. »¹¹⁴.

Virginie Douglas évoque la forme d'un livre destiné au jeune public dans la réflexion suivante : « se pencher sur la traduction des livres pour enfants conduit à reconsidérer la définition de cette catégorie littéraire. L'idée même d'une traduction spécifique pour un lectorat enfantin paraît en effet caduque si l'on estime qu'il existe des livres pour enfants, et non une traduction pour enfants : seul le paratexte différencierait, par l'allègement de l'appareil critique très étoffé, la mise en pages, la présence d'illustrations... »¹¹⁵. Nous ne pensons pas que la méthodologie de la traduction ne change pas quand heurtée à une forme particulière, en tout cas, pas dans le théâtre.

Marie Bernanoce « met en évidence plusieurs orientations génériques dont l'une s'attache au contexte, qui relève de la mise en livre du texte de théâtre, comme la répartition du texte sur la page, l'usage du blanc – ce qui rapproche ici le théâtre de la poésie. Ce contexte peut aussi se faire image et, dans le meilleur des cas, au-delà des conventions du théâtre illustré, il engendre une autre catégorie générique, l'album-théâtre. »¹¹⁶. La spécificité de la mise en page

¹¹³ CONNAN-PINTADO Christiane, *Conclusion.*, *Op. cit.*, p. 252.

¹¹⁴ FAURE Nicolas, *Op.cit.*, p. 22.

¹¹⁵ DOUGLAS Virginie, *Op. cit.*, p. 114.

¹¹⁶ CONNAN-PINTADO Christiane, *Introduction*, *Op. cit.*, p. 19.

ne fait pas que séduire le lecteur ; en partie, elle définit aussi la future théâtralité de la pièce. Par exemple, les blancs, qui rapprochent ce théâtre de la poésie, définissent aussi le rythme de jeu, les double pages et, surtout, l'iconographie, peuvent influencer la future scénographie. Donc, par rapport à la traduction du théâtre général, s'ajoute encore une préoccupation lorsqu'il s'agit du théâtre jeunesse – celle de préserver la mise en page particulière. Cela peut s'avérer plus difficile qu'il ne semble au premier abord puisque la structure grammaticale, la longueur des lexèmes et de nombreux autres facteurs font en sorte que la mise en page peut s'avérer difficile à garder lors de la traduction de l'ouvrage.

Nous avons dit plus haut que les didascalies dans le théâtre jeune public s'adressent souvent directement au lecteur. Quand nous pensons à la mise en scène nous pouvons parler de la suppression du quatrième mur. Marie Bernanoce précise : « On trouve ainsi de très nombreux exemples, où, beaucoup plus que dans le débordement didascalique de l'univers beckettien, la voix didascalique (au sens restreint du terme) s'adresse directement au lecteur et participe d'une des formes de ce *théâtre des voix* analysé par Sandrine Le Pors. »¹¹⁷. Selon Nicolas Faure, le théâtre jeunesse serait, en effet, rapproché du théâtre de Beckett : « Comme lorsque le texte introduit la fiction et rappelle ainsi la nature de la création théâtrale, on exploite différents codes de jeux, différents rapports entre la scène et la salle pour profiter d'une certaine intimité, de l'instant partagé avec le jeune spectateur, entre diegesis et mimesis, rapport frontal et quatrième mur. »¹¹⁸. Le théâtre de Beckett est notoirement difficile à traduire (à l'exception du français et de l'anglais pour lesquels l'auteur a fait le travail lui-même), serait-il le cas du théâtre jeunesse qui lui a hérité quelques traits ?

La forme du récit, aussi bien que le jeu, ont un rôle fondamental dans le théâtre jeunesse, selon Christiane Connan-Pintado :

... le récit [...] aide à structurer l'expérience et à lui donner du sens ; le jeu, sous toutes ses formes, jusqu'au jeu théâtral lui-même, à travers lequel les personnages "semblent projeter des espaces transitionnels [...] entre imaginaire et réalité, entre désirs, interrogations, craintes intérieures et contraintes de la réalité, des espaces qui proposent des formes et exutoires aux questions graves qui les travaillent : celle de leur origine, celle de la vie plus ou moins menacée, celle de la mort."¹¹⁹

¹¹⁷ BERNANOCE Marie, *Trouver sa voie/voix dans le théâtre contemporain... Le répertoire jeunesse comme genre ?*, *Op. cit.*, p. 122.

¹¹⁸ FAURE Nicolas, *Op.cit.*, p. 331.

¹¹⁹ CONNAN-PINTADO Christiane, *Comment accompagner « Le petit poucet » au théâtre aujourd'hui*, *Op. cit.*, p. 183.

La traduction doit garder cette forme de récit et les potentialités du jeu même si le théâtre de la culture cible n'est peut-être pas habitué à des formes théâtrales pareilles. Sinon, la pièce risque de ne pas être comprise ou déformée à tel point qu'elle aura peu à voir avec l'original. Dans le dernier cas il est plus légitime de parler de l'adaptation que de la traduction. Comme nous avons vu, les deux ont pendant longtemps été synonymes mais, aujourd'hui, ce n'est plus le cas.

Le caractère narratif, dont la voix didascalique est une manifestation, fait que le théâtre jeune public s'est montré longtemps réticent au monologue, même si cette forme s'y est récemment développée. « On peut constater de la même façon la défiance de ce théâtre par rapport aux formes totalement éclatées du fragment, malgré d'intéressants exemples originaux de montage ou de dramaturgie à rebours. Cette double défiance [...] renforce la capacité du théâtre jeunesse à s'adresser à tous. Il se construit ainsi sur un rapport à l'enfantin et non à l'infantile [...] et qui peut concerner aussi le théâtre généraliste. »¹²⁰.

De nombreux chercheurs disent que le théâtre jeune public est un théâtre-miroir, c'est-à-dire qu'il montre sur scène ce que préoccupe son spectateur. Dans la plupart des cas plusieurs personnages d'une pièce de théâtre jeunesse sont enfants ou adolescents. Mais le théâtre jeune public ne se contente pas de transposer la vie de ses lecteurs et spectateurs sur scène. Nous citerons encore une fois Nicolas Faure qui explique ce phénomène en détail :

Trois procédés formels ouvrent le théâtre-miroir vers un au-delà du "naturalisme" : le monologue poétique, la fragmentation, et le théâtre portrait.

Beaucoup de textes pour adolescents alternent monologues et scènes dialoguées. La plupart de ces monologues traduisent une quête d'identité du personnage [...] ces monologues ne cherchent pas à s'intégrer dans une trame narrative réaliste et qu'ils ouvrent parfois sur une dimension littéraire...¹²¹

Effectivement, le monologue apparaît ces dernières années dans les pièces pour les jeunes, mais ils ne ressemblent point à un monologue de la tragédie classique, ce sont des « situations limites, un flot de paroles ou de pensées qui bouscule la logique »¹²². La traduction d'un *monologue poétique qui bouscule la logique* se rapproche de la traduction de la poésie.

¹²⁰ BERNANOCE Marie, *Trouver sa voie/voix dans le théâtre contemporain... Le répertoire jeunesse comme genre ?*, *Op. cit.*, p. 127.

¹²¹ FAURE Nicolas, *Op.cit.*, p. 235.

¹²² *Ibid.*, p. 241.

Sandrine Bazile décrit trois façons dont les pièces du “théâtre-miroir” « brouillent [...] les occasions données *a priori* au jeune lecteur de se reconnaître dans leurs personnages... »¹²³. Elle parle du « brouillage des chronotopes diégétique et mimétique » : dans l’espace où sont convoqués les parents et les enfants les générations sont rapprochées physiquement et symboliquement – l’espace-lieu est abstrait, le temps est déstructuré. « De fait, la dissolution des repères spatio-temporels, en autorisant la collusion entre passé et présent, réalité et rêve, en brouillant les chronotopes diégétique et mimétique, dématérialise les univers de référence et démultiplie les voix en présence. »¹²⁴. La deuxième façon est la « démultiplication des voix du texte dramatique » : l’abondance de monologues, plaintes chorales ou silences ; la saturation du dialogisme ; les échanges interrompus par les récits d’autres personnages ; l’imitation d’un parler enfantin, riche en création lexicale ; l’intrusion du parler populaire qui heurte la littéralité du texte. La troisième est « l’intrusion du registre lyrique » : le plus souvent, un sens caché émerge avec des paronymies, des détournements sémantiques, des anaphores, des ruptures syntaxiques, etc. Ainsi, le théâtre jeunesse peut être un miroir, mais, souvent, il s’avère être un miroir déformant qui sollicite une participation plus active du lecteur. Et le traducteur a la tâche de transposer la pièce dans une autre culture linguistique, donc, inévitablement, déformer encore une fois cette image de la société. Il faut veiller à ce que cette double déformation produise toujours un texte compréhensible.

Enfin, se pose la question de la fin... Même si le théâtre jeunesse s’adresse à tout le monde, les auteurs prennent en compte qu’ils écrivent, entre autres, pour les enfants. Joseph Danan, écrivain de théâtre jeunesse, dit que pour lui la question probablement la plus importante est celle de la fin. Il se demande :

Sur quoi vais-je laisser, à la fin de la pièce, le petit lecteur ou spectateur ? Une fable a une morale et, évidemment, tout ce qui pourrait s’apparenter à une morale de la pièce est aujourd’hui très mal vu. Moi-même je n’accepte pas l’idée qu’une de mes pièces [...] devrait donner une leçon, dire à l’enfant ce qu’il doit penser, comment il doit agir.

Concernant mes pièces pour adultes, mon point de vue est simple. Qu’il (l’adulte) se débrouille avec la fin sur laquelle je le laisse ! [...]

Concernant mes pièces pour enfants, c’est différent, mais aussi plus compliqué. Je vais le dire très simplement : je pense qu’on n’a pas le droit de désespérer

¹²³ BAZILE Sandrine, *Théâtre pour la jeunesse : théâtre miroir diffracté ? Le cas des pièces de la liste de lecture pour les collégiens*, in CONNAN-PINTADO Christiane et BÉHOTÉGUY Gilles (dir.), *Op. cit.*, p. 145.

¹²⁴ *Idem.*

un enfant. Que la fin reste ouverte, oui, mais pas qu'elle laisse l'enfant sans réponse (ou, mieux, sans recours) possible.¹²⁵

A ce point de notre recherche il paraît évident que le théâtre jeunesse, même s'il s'adresse aux enfants, n'en devient pas plus simple. C'est plutôt le contraire. Nicolas Faure suppose que « le spectateur enfant, nouveau pour le théâtre, incite souvent les auteurs à réfléchir sur la nature même du théâtre. Au lieu d'imiter la littérature dramatique contemporaine générale, ce nouveau répertoire pourrait venir l'interroger. »¹²⁶. Ainsi, le traducteur peut être confronté à des formes de théâtre inédites interrogeant le théâtre contemporain. Forcément, une nouvelle forme littéraire demande une nouvelle approche de traduction. Les outils dont le traducteur se sert en travaillant avec la littérature et le théâtre généraux risquent de ne pas fonctionner dans le cas du théâtre jeunesse.

2.3.4. La contemporanéité et l'éventuelle mise en scène des pièces du théâtre jeunesse
Nicolas Faure écrit à propos du théâtre jeunesse que...

... ce secteur connaît peut le vedettariat d'auteur ou de metteur en scène.

[...] la raison principale d'un si faible engagement tient peut-être surtout à des motivations artistiques : un texte a souvent besoin d'être longtemps "habité" par son metteur en scène. S'il est trop clair, didactique ou consensuel, il suscite sans doute moins le désir, car il ne pousse pas à proposer une lecture individuelle. Inversement, né lentement pendant ces trente dernières années, le répertoire de textes du théâtre jeune public s'affirme parfois résolument contemporain, et tout comme le théâtre contemporain général, il suscite méfiance et incompréhension. Même pour les praticiens ou les lecteurs avertis, il résiste souvent à la lecture : morcellement de la fable, théâtre-récit, personnages plus ou moins désincarnés sont autant d'appels à la scène, et d'obstacles à la découverte silencieuse.¹²⁷

Sans doute, il peut aussi susciter méfiance chez les éditeurs étrangers et, donc, ne pas être traduit. De plus, même s'il y a un éditeur d'un autre pays qui veuille bien publier des pièces françaises il faut que le traducteur ait la capacité et le courage de traduire des pièces du théâtre contemporain destiné aux enfants.

Les metteurs en scène français affirment que « comme chacun assiste un peu au travail de ses collègues, lorsqu'un texte est créé, il leur est difficile d'en proposer une nouvelle lecture

¹²⁵ DANAN Joseph, *Op. cit.*, p. 133.

¹²⁶ FAURE Nicolas, *Op. cit.*, p. 51.

¹²⁷ *Ibid.*, pp. 23-24.

car sa création reste longtemps en mémoire. »¹²⁸. Pourtant, Jean-Claude Gal trouve que les auteurs contemporains « présentent l'incontestable avantage sur leurs prestigieux ancêtres d'être parmi nous, disponibles pour la rencontre, pour l'écriture à la commande, pour le dialogue avec toute l'équipe de création. »¹²⁹. Leur présence parmi nous est aussi un avantage pour le traducteur qui peut avoir un dialogue avec eux ; tout comme les metteurs en scène étrangers qui ont, soi-disant, l'avantage de ne pas avoir assisté à l'écriture de la pièce.

En France, le défi de monter « sa propre » version d'une pièce française adressée aux jeunes n'existe pas dans le domaine du théâtre pour la jeunesse puisqu'il n'y a pas encore de répertoire « classique ». Par contre, le problème de ne pas pouvoir proposer sa propre lecture d'une pièce française ne se présenterait pas à l'étranger puisque ce répertoire serait nouveau.

Un autre trait de la dramaturgie contemporaine qui est propre au théâtre jeunesse est sa confiance à la scène : les auteurs laissent les metteurs en scène jouer avec les espaces abstraits, comme, par exemple, les ombres et les vides, créés dans leurs pièces. Nicolas Faure suppose que « beaucoup de textes font plus confiance à la scène qu'aux mots pour construire ces espaces imaginaires, à la fois si proches et si différents de la réalité. Certains emploient des accessoires dans différents usages, d'autres utilisent le désert comme lieu de tous les possibles, ou proposent de rendre concrets des lieux totalement abstraits, comme la mémoire ou l'horizon. »¹³⁰. Nous pourrions dire que le théâtre jeunesse se rapproche des écritures de plateau. Les écritures de plateau présentent des difficultés de traduction car il s'agit d'un texte toujours en création, pas figé.

Pourtant, l'auteur garde tout de même le contrôle de la mise en scène – « Lorsque la didascalie prescrit un usage polysémique de l'objet, l'auteur se fait metteur en scène : il souhaite utiliser directement la capacité du spectateur à interpréter les signes du spectacle, plutôt que construire un univers littéraire dont le metteur en scène doit ensuite trouver l'équivalent scénique. La réalité parallèle devient celle du spectacle et non celle du texte. »¹³¹. Le traducteur doit absolument garder la théâtralité du texte, et cela peut s'avérer être compliqué puisque, nous l'avons déjà vu, le texte est souvent narratif et poétique, ce qui risque de l'emmener à faire une traduction plutôt romanesque. Selon Marie Bernanoce, le théâtre jeune public « dans l'exigence

¹²⁸ *Ibid.*, p. 23.

¹²⁹ GAL Jean-Claude, *Op. cit.*, p. 8.

¹³⁰ FAURE Nicolas, *Op. cit.*, p. 135.

¹³¹ *Idem.*

grandissante de ses publications et de ses dramaturgies et en apportant des défis inédits à la scène, se situe de façon privilégiée dans un espace réconciliant théâtre et littérature. »¹³².

2.3.5. Le personnage dans les pièces du théâtre jeune public

Le personnage occupe une place importante dans une pièce de théâtre jeune public. Permettons-nous de commencer nos réflexions à ce sujet en citant un long passage du livre *Le théâtre jeune public. Un nouveau répertoire*. de Nicolas Faure.

On a vu que le théâtre jeune public participait d'un certain mouvement du théâtre contemporain vers l'invention de nouvelles formes, mais en conservant quelques repères, sans franchir certaines limites. De même, s'il invente de nouveaux traitements du personnage, il lui conserve – sauf dans de rares textes [...] – certains traits définitoires traditionnels. En 1985, déjà, Suzanne Lebeau écrivait à propos de ce répertoire : « Il semble que le personnage soit la variable du texte la plus difficile à remettre en question. » C'est une différence notable entre le répertoire jeune public et le théâtre contemporain général : les personnages d'enfants et d'adolescents, souvent absents du théâtre général, apparaissent dans les trois quarts des textes de notre *corpus*.¹³³

En effet, dans l'écrasante majorité des pièces du théâtre jeunesse au moins le protagoniste est un enfant. Joseph Danan, auteur du théâtre jeunesse, écrit : « Dire que le protagoniste est un enfant n'est pas grand-chose si je n'ajoute aussitôt que c'est son point de vue qui va commander l'écriture. [...] il s'agit d'écrire depuis l'enfance, depuis le territoire de l'enfance en moi. »¹³⁴. Le traducteur d'une telle écriture devrait mimer l'auteur et traduire depuis son enfance à lui. Sinon, le texte dans la langue étrangère risque de ne pas se mettre sur le pied d'égalité avec son public.

D'ailleurs, ces personnages peuvent être mis dans des situations proches de la vie réelle, surtout si ce sont des adolescents. Selon Sandrine Bazile, la quasi-totalité des œuvres de la liste de lectures conseillées pour les collégiens (soixante-treize sur quatre-vingt-une) « met en effet en scène des adolescents aux prises avec des problématiques propres à leur âge et à la société occidentale dans laquelle ils vivent : relations intergénérationnelles, transformation de la personnalité, passage de l'enfance à l'âge adulte, premières confrontations à la mort, à la maladie, à la vieillesse, au divorce, au racisme, éveil de la sexualité, quête identitaire,

¹³² BERNANOCE Marie, *Le répertoire de théâtre publié en France à destination des adolescents : quatre voies pour une même voix*, *Op. cit.*, p. 14.

¹³³ FAURE Nicolas, *Op. cit.*, p. 183.

¹³⁴ DANAN Joseph, *Op. cit.*, p. 132.

transmission et question de la filiation... »¹³⁵. Toute pièce de théâtre-miroir ne peut pas être traduite dans toute langue, ou plutôt, transmise dans toute culture. Par exemple, une œuvre pour les jeunes abordant l'éveil de la sexualité peut ne pas avoir un grand succès en Russie puisque les parents ne laisseront pas leurs enfants la voir ou la lire ou bien un tel ouvrage pourrait même être interdit aux mineurs. De plus, la naïveté de l'enfant permet à l'auteur, à travers le personnage de l'enfant, de dire des vérités que l'adulte préférerait garder cachées, cela peut ne pas être bien accueilli dans toutes les cultures.

D'ailleurs, Michel Fize se demande « si les adolescents souhaitent tant retrouver sur scène les difficultés qu'ils rencontrent dans leur vie quotidienne. D'autant plus qu'on enferme souvent l'adolescent dans des clichés caricaturaux, or il n'est pas nécessairement conflictuel, anorexique ou suicidaire. »¹³⁶.

Le personnage est souvent inscrit dans une catégorie d'âge par des traits généraux, ce qui ne lui apporte pas spécialement d'individualité. En même temps, le personnage n'est pas un cliché d'une catégorie d'âge, au contraire, c'est « un individu complexe qui s'échappe de toute catégorie par ses contradictions internes. »¹³⁷. L'auteur le dote de comportements naturels, qui passeraient inaperçus dans la vie réelle et auxquels l'enfant-lecteur/spectateur peut s'identifier. Mais est-ce que tout enfant issu de toute culture peut s'identifier à un personnage français ? Si ce n'est pas le cas, est-ce que cela est une caractéristique à tel point importante du théâtre jeune public qu'il vaut mieux ne pas traduire une pièce vers une langue étrangère dans le cas où l'identification n'est pas possible ?

Pourtant, même si le théâtre jeune public est en large partie un théâtre-miroir, nous avons déjà vu qu'il peut avoir des formes très variées et il lui arrive de démultiplier les voix du texte, comme, par exemple, dans *Le Hibou, le vent et nous* de Fabrice Melquiot où les personnages sont Lola enfant fille, Sébastien enfant garçon, Lola adulte, Sébastien adulte et autres. Tantôt les protagonistes sont enfants, tantôt adultes. Nicolas Faure constate que « la mise en question du personnage constitue aussi une caractéristique forte et nouvelle. Enfants, adultes et adolescents semblent chercher leur identité, au sein de ce qui deviendrait une problématique majeure : grandir. »¹³⁸. Et il ajoute plus tard : « Quelques personnages d'adultes partagent en effet des caractéristiques de l'enfance, non pas comme un trait saillant plus ou moins burlesque,

¹³⁵ BAZILE Sandrine, *Op. cit.*, p. 141.

¹³⁶ FIZE Michel, *Rencontre – Dialogue – Détour - Respect*, in LANSMAN Émile et BUREAU Aurélie (dir.), *Op. cit.*, p. 111.

¹³⁷ FAURE Nicolas, *Op. cit.*, p. 191.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 51.

mais plutôt comme une façon de voir le monde. En fait, l'auteur semble chercher dans l'adulte ce souvenir de l'enfance qui lui permettra de parler, dans une certaine mesure, le même langage que l'enfant. Auteur et personnages d'adultes semblent alors suivre une démarche commune, tandis que personnages d'adultes et d'enfants y forment une complicité. »¹³⁹. *Le Hibou, le vent et nous* semble être un exemple de cette nouvelle tendance dans le théâtre jeunesse qui devient de plus en plus adressé à tout public. Cela voudrait dire qu'il vaut traduire toute pièce ; s'il arrive que dans un pays une œuvre ne peut pas être présentée aux mineurs, c'est les adultes qui feront connaissance avec elle et, qui sait, peut-être d'ici quelques années feront en sorte qu'elle soit aussi accessible aux enfants.

Un autre trait important, surtout pour le traducteur, est le fait que, le plus souvent, à la différence du théâtre contemporain général, le personnage d'une pièce destinée aux jeunes a un nom qui peut parfois poser problème lors de la traduction. Il n'est pas rare que le nom crée un jeu de mots, ainsi qu'un jeu sur l'identité et la fiction. On distingue trois catégories principales des noms de personnages : « les noms réalistes, les noms qui désignent une fonction et les noms pittoresques qui apportent déjà des indications sur le personnage. »¹⁴⁰. Donc, on rencontre souvent des noms qui donnent tout de suite une idée au lecteur de la personnalité du personnage et de son rôle dans la pièce. Pourtant, cette pratique n'est pas universelle et il existe aussi des textes où...

... noms et actions ne correspondent pas toujours, les pronoms refusent toute catégorisation préalable, voire la disposition typographique du dialogue finit par disparaître et confondre indistinctement les locuteurs dans un flux de paroles.

Certains auteurs choisissent donc des noms de personnages qui mettent en question leur statut, voire n'en choisissent pas. Individu cohérent ou non, déjà construit par l'auteur ou à construire par le spectateur : le nom du personnage sert parfois à interroger l'identité, et le rapport du spectateur au personnage.¹⁴¹

Que le nom du personnage indique clairement son caractère ou interroge l'identité, il peut s'avérer difficile à traduire. Si le nom fait référence à une figure de la culture nationale, un enfant étranger peut ne pas comprendre l'allusion ; si le nom crée un jeu de mots intraduisible, comment compenser cet élément primordial pour la pièce qui ne peut pas être transmis au

¹³⁹ *Ibid.*, p. 193.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 244.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 247.

lecteur étranger ? Laurence Kiefé écrit à ce propos : « ... l'épineux problèmes des noms propres. La plupart du temps, comme en littérature générale, il convient de ne pas les traduire. Mais s'ils sont signifiants, si leur traduction rajoute quelque chose à l'histoire, alors, il ne faut plus hésiter. »¹⁴². Ainsi, lorsqu'il s'agit de la traduction des noms propres des pièces de théâtre jeunesse français, faudrait-il mieux faire recours à la traduction ciblisme ?

Benoît Virole écrit sur la perception de l'étranger par les enfants et la traduction des noms propres :

Les enfants sont de grands conservateurs. Devant la nouveauté, ils cherchent d'abord la sécurité du déjà connu. Ce n'est qu'après avoir pris des assises solides dans le déjà expérimenté, qu'ils vont commencer à accepter d'assimiler les éléments d'inconnu. En d'autres termes, l'exotisme est d'abord un bruit parasite. Il ne peut être goûté que lorsque l'enfant a reçu le plat principal du déjà expérimenté.

Pour le traducteur, cela signifie-t-il qu'il faille transposer les termes de lieu, de contexte, de nom des personnages, etc. ? Toujours, certainement pas. De temps en temps, peut-être... Car un exotisme trop radical dérouté l'enfant. Après tout, nous sommes bien déroutés aussi devant les noms des héros russes de Dostoïevski ou les noms japonais de Mishima.¹⁴³

Nous revenons encore une fois à cette idée d'une voie sourcier-ciblisme. Dans le théâtre jeunesse il faudrait tâcher de traduire les noms parlants et d'adapter les noms trop étranges pour ne pas perdre son lecteur/spectateur.

2.3.6. Les sujets dans les pièces du théâtre jeune public

« Le livre pour la jeunesse français a la réputation de proposer un univers riche, d'évoquer sans tabou des thèmes comme la sexualité ou la mort. »¹⁴⁴ - disent Nathalie Beau et Mathilde Lévêque.

L'auteur du théâtre jeunesse s'adresse à son public depuis sa propre enfance, il lui aide à grandir ou même aide soi-même à comprendre le monde, l'écrivain parle de ce qui, selon lui, *peut* et non pas *doit*, intéresser l'enfant. Les sujets, tout comme la langue, deviennent de plus en plus libres.

Marie Bernanoce propose une liste des sujets les plus abordés dans le théâtre jeunesse :

¹⁴² KIEFÉ Laurence, *Op. cit.*, p. 37.

¹⁴³ VIROLE Benoît, *Op. cit.*, p. 167.

¹⁴⁴ BEAU Nathalie et LÉVÊQUE Mathilde, *Op. cit.*, p. 53.

Si l'on aborde ce répertoire du seul point de vue thématique, on est frappé par la richesse et la nature des thèmes qui y sont mis en jeu, contrairement à certains préjugés. Dans l'analyse dramaturgique que j'ai menée de plus d'une centaine de pièces, l'index thématique révèle des tendances intéressantes. Y dominent les thèmes suivants : amour (vingt-et-une pièces), enfance (vingt pièces), mort (quinze pièces), guerre à égalité avec le rêve (treize pièces), conte (neuf pièces), famille (huit pièces), à égalité avec amitié, violence, enfant et imaginaire. Suivent à cinq ou six occurrences : divorce, éducation, folie, langage, parole, relations enfant-adulte et vie. On peut relever que les pièces pour adolescents semblent pencher du côté de sujets sociaux, famille, rébellion, histoire.¹⁴⁵

Marie Bernanoce parle surtout du théâtre français. Bien que nous n'ayons pas étudié plus d'une centaine de pièces du théâtre jeunesse russe, nous pouvons modestement dire qu'il donne l'impression d'éviter les sujets sociaux et la rébellion, par contre, l'histoire y est fortement présente. En tant que spectateur, nous croyons que le théâtre jeunesse russe a tendance à retravailler les sujets connus depuis longtemps et d'en proposer de nouvelles adaptations et mises en scène. La traduction des pièces contemporaines du théâtre jeunesse français pourrait donner du nouveau matériau plus attirant pour les jeunes au répertoire russe.

Jean-Claude Gal dit que dans ses créations avec les adolescents il parle de « certains malaises du monde actuel : idéologies extrêmes, solitude amoureuse, pour en arriver à une réflexion sur l'intimité, par le biais du journal personnel, des utopies et du langage amoureux. »¹⁴⁶. Pour lui le thème doit élever « la pensée en favorisant un engagement à la fois personnel, social et culturel »¹⁴⁷ et « répondre à un certain nombre de critères de théâtralité et à des valeurs le plus souvent obscures ou refoulées : l'état d'amour naissant, l'approche amoureuse, l'engagement... ou, au contraire, bien ancrées comme la camaraderie, l'amitié. Outre ces critères, d'autres notions interviennent : l'esprit d'équipe, le regard sur l'autre, la solidarité, la séduction, l'emprise... »¹⁴⁸. Nous pouvons voir que le sujet de l'amour est mentionné à plusieurs reprises par des auteurs différents, en effet, en lisant les réflexions des écrivains du théâtre jeunesse on a l'impression qu'ils croient que c'est l'amour qui préoccupe le plus l'adolescent.

¹⁴⁵ BERNANOCE Marie, *Le répertoire de théâtre publié en France à destination des adolescents : quatre voies pour une même voix*, *Op. cit.*, p. 16.

¹⁴⁶ GAL Jean-Claude, *Op. cit.*, p. 29.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 141.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 37.

La volonté de Jean-Claude Gal d'aborder des sujets préoccupant le jeune va de pair avec sa volonté de lui parler des grands sujets importants : « ...j'espère être fidèle à ce qu'a été le Théâtre durant les grandes périodes, à savoir la vision lucide des conflits d'un groupe, d'une collectivité, d'un pays ou du Monde, à travers la présentation de personnages dont la diversité des origines troublait les spectateurs. Faire percevoir et comprendre les raisons des tourments humains et des conflits a toujours été une composante essentielle de mon travail de dramaturge. »¹⁴⁹. La traduction d'une telle pièce peut donner au jeune lecteur et spectateur du matériau à réfléchir, ouvrir son esprit et, peut-être, lui aider à trouver des réponses aux questions qui le préoccupent en les abordant sous un nouvel angle. Et pas seulement au jeune lecteur : selon Christianne Connan-Pintado, « Par l'inventivité ludique d'écritures qui osent aborder les questions les plus cruciales, ce théâtre exigeant sait s'adresser à tous et a pu conquérir une légitimité littéraire. »¹⁵⁰.

La volonté ou les difficultés de grandir, le parcours de l'individu pour se construire... Lorsque nous voyons ces sujets nous pensons tout de suite aux nombreux textes moralistes de la littérature de jeunesse, mais le théâtre jeunesse français contemporain opte pour des formes originales pour traiter ces problématiques éternelles des jeunes. Et pas que les jeunes – encore une fois nous sommes obligés de nous rappeler que le théâtre jeune public s'adresse souvent au public de tous âges. Selon Nicolas Faure, les textes ont plusieurs niveaux de lecture, ils sont créés avec l'idée que grandir est une affaire personnelle et constitue un processus interminable et, donc, adressent ce thème aux grands aussi bien qu'aux petits.

A nouveau, entre la fable exemplaire et le non-dit, entre le propos limité au jeune public et celui qui questionnera les spectateurs de tous âges, l'auteur qui parle de grandir choisit soit de simplifier le monde, soit de conserver sa complexité mais de le rendre accessible et personnel par des mots simples. Grandir transcende alors l'enfance, concerne tous les spectateurs.¹⁵¹

La préservation de tous les niveaux du texte lors de la traduction peut s'avérer une tâche difficile même si le sujet, *grandir*, semble assez banal et connu. Cette nouvelle façon d'aborder les sujets traditionnels de la littérature de jeunesse et sa transposition dans une autre langue est un défi passionnant pour *les petites cellules grises* du traducteur.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 24.

¹⁵⁰ CONNAN-PINTADO Christiane, *Introduction, Op. cit.*, pp. 19-20.

¹⁵¹ FAURE Nicolas, *Op. cit.*, p. 264.

Le personnage d'enfant a parfois, tout au long de la pièce, des paroles lapidaires et disruptives, cela témoignerait d'une souffrance qu'il traverse. Le théâtre jeune public peut présenter sur scène des enfants tourmentés souffrant de la violence des adultes. Ce théâtre est alors d'autant plus intéressant pour *les grands* qui ne se rendent souvent pas compte de la dureté du monde qu'ils offrent à l'enfant.

Nous avons aussi vu que les pièces créent souvent un monde imaginaire qui reflète la réalité. Quelles thématiques sont abordées dans une pièce conciliant le merveilleux et le quotidien ? Nicolas Faure écrit : « De nombreux textes du corpus dénoncent des problèmes de société, de façon plus ou moins directe. Plusieurs d'entre eux utilisent une sorte d'exotisme, des mondes imaginaires plus ou moins futuristes, pour porter un message contestataire. Pour que ce message soit clair, la transposition doit être évidente, à clefs : à chaque élément du monde imaginaire construit correspond un élément critiquable de la société réelle. »¹⁵². En outre, l'auteur jeune public peut profiter du fait que son lecteur cible découvre le monde et, comme l'écrit Nicolas Faure, « porter un œil neuf, lavé de l'habitude, sur ce qui l'entoure, et proposer une vision troublante mais ludique du monde au public, jeune ou adulte. »¹⁵³. Assez souvent, les éléments critiquables présentés dans une pièce sont universels, en tout cas, pour l'Occident, donc, ces sujets sont transposables dans une autre culture occidentale. Sinon, une vision d'une société étrangère peut servir à l'enfant de fenêtre vers le monde extérieur. Donc, en ce qui concerne la transposition des sujets, il vaut mieux rester fidèle à l'original autant que possible, sans chercher à adapter le texte en craignant l'incompréhension de la part de l'enfant.

De plus, dans le théâtre jeune public français tous les sujets ne sont pas forcément facilement accessibles aux enfants français. Nicolas Faure écrit à ce propos :

De nombreux textes utilisent parfois des références accessibles seulement aux adultes. L'univers construit s'appuie alors, plus ou moins brusquement, sur une réalité étrangère au jeune public. Mais au lieu de briser la cohérence d'ensemble, ces références culturelles ouvrent le plus souvent, dans les textes du corpus, la curiosité du spectateur.

Pour Michel Vinaver, les spectacles les plus marquants pour le jeune public sont peut-être ceux qui ne lui sont pas destinés [...]

Il apparaît que ces références à une culture d'adulte, au sein de textes dramatiques qui sont pourtant destinés au jeune spectateur, constituent

¹⁵² *Ibid.*, p. 64.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 319.

précisément un quelque chose « qui n'est pas vraiment fait pour lui ». Ces références, en rappelant une réalité extérieure complexe, ouvrent un ailleurs et apportent une part de mystère qui sollicite l'imaginaire. Elles ne brisent pourtant pas la cohérence de l'ensemble, et peut-être même l'enrichissent.¹⁵⁴

Le traducteur ne doit pas craindre que l'enfant puisse ne pas comprendre une problématique d'une pièce et va s'ennuyer. Au contraire, c'est ce qui pourrait susciter son intérêt.

Pourtant, le théâtre jeune public n'est pas un théâtre brechtien. Le merveilleux cherche à enchanter le spectateur. « L'imaginaire permet [...] de fuir la réalité, tout en rappelant que cette fuite ne modifie en rien le réel. Un quotidien banal ou difficile, une solitude plus ou moins désirée, et une mort inévitable ne sont dépassés que l'espace d'un instant et d'une histoire. »¹⁵⁵. Le public est emporté dans un monde parallèle mais n'oublie pas que la réalité est toujours présente. Cette approche serait nouvelle pour le théâtre jeunesse russe qui tend à vouloir faire oublier au plus jeune spectateur le monde en dehors des murs du théâtre et de l'enchanter complètement.

En ce qui concerne le théâtre qui s'adresse aux adolescents, Anne-Marie Guilmaine suppose qu'il ne suffit pas de rafraîchir le répertoire et qu'il y a des éléments à rajouter qui peuvent favoriser une réception de l'œuvre de la part des adolescents :

L'importance que des liens soient tissés entre l'œuvre et les ados a été mentionnée à plusieurs reprises. Il peut y avoir une identification à la forme, au rythme, à la fragmentation de l'information, [...], s'inspirant des aptitudes « multitâches » des adolescents. Ce peut être aussi par la présence d'un personnage adolescent ou dont la quête s'apparente à celle de l'adolescent tiraillé dans son besoin paradoxal de se conformer à un groupe et de s'affirmer en tant qu'individu.¹⁵⁶

Ainsi, le théâtre jeune public français est en évolution permanente et, par conséquence, sa traduction aussi. Alors, la description théorique de la traduction du théâtre jeunesse devrait évoluer elle aussi.

2.3.7. Les limites dans les pièces du théâtre jeune public

Christianne Connan-Pintado suppose qu'écrire pour les enfants, « ce serait d'abord adopter un positionnement particulier, une forme d'autocensure qui devient une contrainte

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 139.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 297.

¹⁵⁶ GUILMAINE Anne-Marie, *Le théâtre pour adolescents : l'art de créer des ponts*, in LANSMAN Émile et BUREAU Aurélie (dir.), *Op. cit.*, p. 131.

d'écriture stimulante et lui donne accès à de nouvelles formes de production. »¹⁵⁷. Il est vrai que même si les sujets dans le théâtre jeunesse sont très variés, tout thème ne peut pas être abordé avec eux. L'autocensure qui, selon Connan-Pintado, donne accès à de nouvelles formes d'écriture dans certains pays, peut freiner le développement du genre dans d'autres. La traduction des pièces vers des langues différentes permettrait une sorte d'échange d'expérience entre les auteurs de pays différents et, ainsi, ferait le théâtre jeunesse avancer encore plus au niveau mondial. Nous n'osons pas espérer, comme Mrs. Griffiths à l'époque, l'atteinte de la paix universelle par le biais de la littérature de jeunesse, nous aspirons juste à un échange culturel dans le domaine du théâtre jeunesse au niveau international.

Plus tard dans le même ouvrage nous voyons un exemple d'autocensure - Joseph Danan explique qu'il ne proposerait jamais au public d'enfants les pièces qu'il a écrites pour adultes :

... j'ai écrit un certain nombre de pièces pour adultes qu'il ne me viendrait pas à l'idée de mettre entre les mains d'enfants. Pour diverses raisons qu'il est peut-être intéressant d'énoncer, même si elles sont relativement évidentes :

- la présence d'un contenu explicitement sexuel qui n'a pas sa place dans un imaginaire enfantin ou ne devrait pas l'avoir (je sais que les enfants sont de plus en plus tôt confrontés à des représentations sexuelles mais j'accepte sur ce point un certain conformisme : je pense qu'il y a un âge pour tout). Je me rends bien compte que, sitôt formulée, une telle affirmation ne clôt pas le débat, elle ne peut au contraire que l'ouvrir.
- la présence d'une certaine violence, à propos de laquelle je ferais la même remarque, en reconnaissant, dans un cas comme dans l'autre, que ce qui pose vraiment problème (et cela me permet d'avancer un peu plus dans le débat que sur le terrain miné de la sexualité infantine), c'est la limite entre ce qui est acceptable ou pas pour un enfant, sans oublier que la notion d'enfant est extrêmement large et qu'un enfant de huit ans n'est pas un enfant de cinq ans, ni de douze (j'y inclus ceux que l'on appelle plutôt maintenant les pré-adolescents).
- la présence d'enjeux trop éloignés de ce que peut être l'expérience vécue d'un enfant et qui font que la pièce, sans pour autant la heurter, lui passera largement au-dessus de la tête (ce qui peut, après tout, être une autre forme de traumatisme, l'ennui pouvant l'éloigner à tout jamais du théâtre).

¹⁵⁷ CONNAN-PINTADO Christiane, *Introduction, Op. cit.*, p. 20.

Il y aurait donc bien une spécificité de l'écriture théâtrale pour le jeune public.¹⁵⁸

Nous voyons que Joseph Danan a besoin de se défendre en précisant qu'il se rend compte que les jeunes grandissent plus vite qu'à l'époque mais que, pour lui, les limites sont toujours à respecter. Cela est dit par un auteur français qui existe, on l'a vu, dans une réalité littéraire assez libre. Donc, la traduction des pièces françaises pourrait montrer aux littératures plus *peureuses* pour le moment qu'il est possible d'évoquer des sujets complexes dans la littérature adressée à la jeunesse sans dépasser les limites.

Peut-être, le théâtre français pourrait apprendre aux étrangers, notamment les Russes, comment la littérature de jeunesse peut écrire à la limite. La réponse de Joseph Danan est la suivante :

Echapper au risque toujours vivace de niaiserie ou, tout simplement, d'édulcoration, en me situant à la limite de ce qui est acceptable pour un enfant. Comment savoir où est cette limite ? La réponse ne peut se trouver que dans le faire. Elle est nécessairement intuitive. C'est une limite qui se trouve peut-être à l'endroit précis où le point de vue de l'adulte rencontre celui de l'enfant – là où ils peuvent, ne serait-ce qu'un bref instant, être dans une sorte d'accord affectif et conceptuel.¹⁵⁹

Mais dans chaque culture la rencontre entre le point de vue de l'adulte et celui de l'enfant se fait différemment. Les relations parents-enfants ne sont pas partout les mêmes et cela a une répercussion sur la dramaturgie pour le jeune public. Nicolas Faure écrit : « L'évolution de la littérature dramatique pour le jeune public sera [...] liée à l'évolution de la relation entre enfants et adultes dans la société. De même que le "livre pour enfants" est devenu "littérature d'enfance et de jeunesse", le "théâtre pour enfants", en devenant "théâtre jeune(s) public(s)", a reconnu progressivement l'existence d'un "enfant en tant que spectateur". »¹⁶⁰.

Plusieurs questions se posent : comment ne pas dépasser la limite dont parle Joseph Danan ? Comment écrire sans être moraliste, ce qui, aujourd'hui, est inacceptable, et ne pas devenir amoral, ce qui ne sera jamais acceptable. C'est une « question d'autant plus complexe que ce qui est accepté ou considéré comme acceptable varie selon les époques et selon les cultures. »¹⁶¹. Alors, peut-être, certaines pièces seraient intraduisibles vers certaines langues et cultures, d'autant plus que la relation entre enfants et adultes peut y être à l'étape précédente

¹⁵⁸ DANAN Joseph, *Op. cit.*, pp. 130-131.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 132.

¹⁶⁰ FAURE Nicolas, *Op. cit.*, p. 55.

¹⁶¹ DANAN Joseph, *Op. cit.*, p. 135.

par rapport à la société française, mais comment ces cultures et sociétés évolueraient-elles sans avoir d'échanges avec les autres. De plus, ces relations évoluent très rapidement, Suzanne Lebeau suppose que « la frontière se déplace perpétuellement sur ce qui peut se dire aux enfants ou pas, selon les courants, les modes, les époques et selon chaque adulte qui se sent pris à partie ou qui réfléchit à la question... »¹⁶². Donc, ces traductions seraient-elles indispensables ? Et, ainsi, nous sommes revenus au fameux paradoxe d'Antoine Vitez : il est impossible de traduire, mais il est indispensable de traduire.

2.3.8. Le didactisme dans les pièces du théâtre jeune public

La littérature de jeunesse a pendant longtemps été une littérature didactique. Historiquement, le théâtre jeunesse visait à apprendre aux enfants à bien se comporter, l'évolution du genre vers une forme plus artistique est assez récente. « Marie Bernanoce note à ce propos que le théâtre jeunesse semble s'éloigner "d'un théâtre de formation stéréotypé où l'adulte guide l'enfant." »¹⁶³.

Le didactisme a connu de différentes étapes d'évolution depuis les pièces pour enfants des jésuites. Par exemple, Léon Chancerel, qui travaillait avec Jacques Coupeau entre 1920 et 1925, trouvait que les jeunes théâtres pouvaient appliquer les théories de la mise en scène au théâtre d'art accessible à tous. D'ailleurs, Léon Chancerel appréciait l'engagement financier dans le théâtre jeunesse, entre autres, de l'Union Soviétique mais rêvait du même engagement en France dans des buts différents. Nicolas Faure écrit à ce sujet :

Il admire l'engagement financier de l'Etat en Pologne et en URSS : ces pays ont su, notamment sous l'influence de Stanislavski, faire du jeu dramatique un levier de la pédagogie et développer tout un réseau de théâtres jeune public (plus d'une centaine en 1936). Mais s'il rêve d'un tel investissement en France, c'est au service d'une idéologie tout à fait opposée : « Nous avons en France de quoi faire mieux, du jour où l'on aura les moyens financiers dont disposent les dramatises russes à des fins qui, [...] doctrinairement et techniquement, diffèrent grandement de celles que nous poursuivons. » « Ne nous y trompons pas. Ce n'est pas d'une "affaire de théâtre" dont il s'agit. C'est d'une œuvre de rénovation française par le moyen de l'art dramatique, d'une entreprise spirituelle et non d'une entreprise commerciale. »¹⁶⁴

¹⁶² FAURE Nicolas, *Op. cit.*, pp. 342-343.

¹⁶³ BAZILE Sandrine, *Op. cit.*, p. 142.

¹⁶⁴ FAURE Nicolas, *Op. cit.*, p.13.

Léon Chancerel rêvait d'éduquer les jeunes Français pour qu'ils deviennent le fondement d'un pays rénové, alors que l'URSS investissait dans le théâtre jeunesse pour qu'ils deviennent de bons citoyens soviétiques. D'ailleurs, cela a touché tout le théâtre russe, un des artistes qui en a beaucoup souffert est, bien sûr, Vsevolod Meyerhold.

A la fin des années soixante, les idées de Léon Chancerel ont commencé à se réaliser dans les écritures théâtrales pour la jeunesse. Émile Lansman écrit :

Dès la fin des années soixante, la remise en cause des méthodes éducatives (au sens large) n'a pas tardé à avoir des conséquences concrètes, en France et en Belgique, [...]

Il s'agissait en fait de placer le jeune spectateur face à des spectacles choisis à son intention non pour « l'éduquer » (les contenus « éducatifs » au premier degré étaient honnis) ni pour en faire un futur (bon) spectateur, mais pour lui permettre de découvrir ce que la rencontre avec une œuvre « de qualité » pouvait lui apporter *hic et nunc* : du plaisir, de l'émotion, de la réflexion à travers un regard sur lui-même et sur le monde qui l'entourait...¹⁶⁵

Nous pouvons constater qu'assez récemment, à la fin du XX^{ème} siècle, le théâtre jeunesse a été éducatif et moralisateur, ce qui influençait le choix des personnages, l'approche du merveilleux et les sujets des pièces. Dominique Paquet analyse :

Dans l'enquête très documentée parue dans *Théâtres et jeunes publics (1970-1980)*, on observe l'idéologisation du théâtre jeunesse, caractérisée par un théâtre à visée éducative, des pièces fourmillant d'intentions morales ou critiques, produisant un théâtre post brechtien dans lequel sont dénoncées les idéologies non progressistes. Les dramaturgies sont construites de manière brechtienne (distanciation marquée par la présence d'un narrateur, adresse au public et délivrance d'un message, valorisation de personnages symboliques humains ou animaux exploités) et renouement avec un merveilleux pédagogique dont le didactisme n'est pas absent. [...] Les personnages sont aussi pédagogues, ils dénoncent la commercialisation de l'art, l'aliénation de la culture de masse et prônent la liberté, le jeu et le plaisir. Corollairement les héros fantastiques et surnaturels sont démythifiés.¹⁶⁶

Ainsi, à l'époque, la visée éducative a contaminé tous les aspects du théâtre destiné au jeune public. Pourtant, les sujets abordés n'ont pas été particulièrement adaptés aux intérêts des enfants ; ils étaient idéologiques, certes, mais on a l'impression que ce public était à pied d'égalité

¹⁶⁵ LANSMAN Émile, *Le théâtre pour ados, un théâtre à part... entière ?*, *Op. cit.*, p. 96.

¹⁶⁶ PAQUET Dominique, *Op. cit.*, pp. 158-159.

avec les adultes, en tout cas, il était possible de lui parler de la commercialisation de l'art et de l'aliénation de la culture de masse. Cela peut s'expliquer par le fait que, selon Nicolas Faure, « il s'agissait souvent pour les pionniers de l'écriture dramatique pour jeune public dans les années 1970 de lutter contre un théâtre bêtifiant, généralement d'adaptation, en proposant des formes contestataires de revendication (la liberté, la poésie, etc.)... »¹⁶⁷.

De nos jours, « le théâtre bêtifiant » risque, tout simplement, de ne pas trouver son lecteur. Marie Bernanoce écrit que les adolescents « ne veulent guère qu'on leur donne de leçons : ce sont toutes les pièces proposant un "théâtre de formation" un peu appuyé ainsi que beaucoup de celles qui ont un ou des jeune(s) enfant(s) comme héros. »¹⁶⁸. Nous avons déjà vu que les artistes ne sont pas prêts à abandonner les personnages-enfants mais le théâtre de formation, quant à lui, est en effet en train de disparaître.

L'histoire du théâtre jeune public fait que la vision clichée de ce genre comme étant de l'art moralisateur persiste, mais les auteurs contemporains deviennent de plus en plus libres et luttent avec leurs créations contre ce préjugé. Il ne s'agit plus de littérature d'éducation, au contraire, « les auteurs semblent conscients que le jeune public offre à la fois de nouvelles opportunités et de nouvelles responsabilités, qu'il impose des contraintes et permet des libertés inconnues dans le théâtre général. »¹⁶⁹. Ainsi, le théâtre pour enfants n'est plus une activité pédagogique, mais une activité culturelle à part entière avec de nombreuses spécificités décrites ci-dessus. L'épanouissement du lecteur n'est plus la visée, c'est un effet secondaire au même titre que l'épanouissement du public du théâtre pour adultes. Alors, pourquoi le théâtre jeunesse serait privé de traduction dont profitent la littérature et le théâtre général. Comme dit l'éditrice Tatiana Rageot : « Pourquoi les adultes auraient-ils seuls le privilège de pouvoir lire dans leur langue des œuvres de tous les pays ? »¹⁷⁰.

Il est vrai que l'approche artistique du théâtre jeunesse le rend plus difficile à traduire. Quand l'intention didactique préside, le traducteur n'a qu'à transposer dans une autre langue le sens programmé, qui est derrière le texte, alors qu'une œuvre complexe exige le repérage et le décodage de multiples sens du texte et leur transposition en un seul texte offrant au lecteur étranger la même possibilité de savourer le texte qu'a le lecteur en langue d'origine. D'ailleurs,

¹⁶⁷ FAURE Nicolas, *Op. cit.*, p. 56.

¹⁶⁸ BERNANOCE Marie, *Le répertoire de théâtre publié en France à destination des adolescents : quatre voies pour une même voix*, *Op. cit.*, p. 13.

¹⁶⁹ FAURE Nicolas, *Op. cit.*, p. 34.

¹⁷⁰ EZRATTY Viviane, *Op. cit.*, p. 56.

c'est cette multitude des niveaux de lecture qui permet au théâtre jeunesse de s'adresser à tous les publics. Mais nous sommes sûrs que les pièces à l'ambition artistique sont traduisibles tout comme les pièces du théâtre général.

Tout de même, la relation inégalitaire entre auteur et spectateur existe, ce qui est normal : la relation entre adulte et enfant est rarement égalitaire ; enfin, c'est le plus souvent l'auteur qui est maître de création et non pas le public. Mais dans le théâtre jeunesse contemporain cette inégalité se manifeste dans des détails qui ne sautent pas aux yeux comme étant pédagogiques : par exemple, le rire. « La forme légère tente de rendre agréable le propos sérieux, l'ironie justifie le cliché, et la satire dénonce un problème social. Là encore, l'équilibre entre art et pédagogie se cherche constamment. »¹⁷¹. Donc, les pièces du théâtre jeunesse contemporain cherchent toujours à transmettre un message quelconque (comme toute œuvre littéraire) sans prévoir par avance la réception de l'œuvre. Selon Jean-Frédéric Messier, le fait que le message soit transmis à un public jeune est tout de même très important :

... je ne veux surtout pas dire que le théâtre doit enseigner quoi que ce soit, mais plutôt que n'importe quelle rencontre théâtrale est en soi une forme d'enseignement spirituel, et que le fait que les artistes qui créent pour le jeune public choisissent à la place des spectateurs ce qu'ils vont voir les responsabilise davantage sur la nature de ce qu'ils vont leur offrir. Je ne dis pas non plus qu'il faut sombrer dans l'œuvre pédagogique et utilitaire, mais simplement que le théâtre jeune public joue un rôle capital dans la construction des citoyens, et qu'il mérite par le fait même une attention des plus sérieuses.¹⁷²

Il mérite une attention des plus sérieuses de la part des traducteurs qui transmettent le message dans une autre culture qui a, peut-être, une approche différente de la construction des citoyens ; par exemple, en Russie, même si elle n'est plus soviétique, l'éducation des jeunes est différente de celle de la France.

Les différences culturelles, les valeurs sociales et la politique du pays peuvent influencer très fortement la traduction d'un ouvrage de la littérature de jeunesse. Pour expliquer cet effet nous nous permettons de citer un long passage de l'article de Virginie Douglas :

On le voit, lors de la traduction d'un livre pour enfants, à la charge didactique et idéologique forte déjà propre à la littérature pour la jeunesse – littérature souvent considérée comme l'un des meilleurs indicateurs des valeurs d'une

¹⁷¹ FAURE Nicolas, *Op. cit.*, p. 79.

¹⁷² MESSIER Jean-Frédéric, *Op. cit.*, p.56.

société à une époque donnée – vient se substituer ou se superposer une nouvelle charge didactique et idéologique caractéristique de la culture cible. Dans un article éclairant intitulé *Children's Literature in Translation from East to West*, Gaby Thomson-Wohlgemuth montre que le choix des textes à traduire et les stratégies de traduction n'étaient pas arbitraires seulement sous les régimes autoritaires tels que ceux de l'ancien bloc communiste, où l'idéal politique autorisait censure et adaptation ; les traductions des pays occidentaux véhiculaient parallèlement d'autres valeurs, par exemple la mise en avant d'un monde de vie privilégiant la consommation, même si ces valeurs nous sont moins perceptibles car elles prévalent encore largement dans nos sociétés. La transmission de valeurs par le biais de la traduction, à plus forte raison de la traduction pour les enfants, est par conséquent inéluctable même si ces valeurs nous sont moins perceptibles car elles prévalent encore largement dans nos sociétés. La transmission de valeurs par le biais de la traduction, à plus forte raison de la traduction pour les enfants, est par conséquent inéluctable même si ces valeurs diffèrent d'un pays à l'autre. Dans cette transmission des valeurs, le non-dit a d'ailleurs au moins autant de poids que ce qui est affirmé grâce à des ajouts ou des modifications. On songera aux nombreux passages, voire chapitres entiers, supprimés dans beaucoup de langues des Fifi Brindacier de Lindgren : en même temps que le politiquement incorrect souvent dénoncé, c'est une partie du potentiel irrévérencieux et subversif de l'œuvre qui disparaît. Il y a plusieurs moyens d'exercer une censure en littérature. Dans les livres pour enfants, c'est très largement par le biais des traductions que la censure a où s'opérer.¹⁷³

Alors, à moins que le traducteur ne veuille faire de la propagande il devrait faire très attention à l'œuvre qu'il fait le choix de traduire et aux valeurs qu'elle transmet. Il doit aussi être prêt à faire face à la censure.

Pourtant, selon Nicolas Faure, comme le théâtre jeune public aspire à une rencontre entre l'auteur adulte et le jeune spectateur, il devient « accessible à tous, car vidé de certaines conventions culturelles, et intéressant pour tous, car rempli d'un questionnement, d'une prise de risque personnelle sur la vie, l'art et sa fonction. »¹⁷⁴.

Donc, le théâtre jeunesse est un genre qui doit être traduit pour favoriser son propre développement dans des pays différents, pourtant, il paraîtrait qu'il y a des pièces qui ne peuvent pas être traduites pour des raisons culturelles, telles que des approches différentes de la jeunesse dans chaque pays, les sujets tabous variés dans les sociétés, les textes formateurs classiques

¹⁷³ DOUGLAS Virginie, *Op. cit.*, p. 112.

¹⁷⁴ FAURE Nicolas, *Op. cit.*, p. 346.

(contes, mythes) différents. Ces facteurs sont aussi applicables à la traduction de la prose pour enfants. Ce qui importe spécifiquement pour le théâtre c'est le niveau du développement du théâtre général qui peut inscrire dans son corpus une pièce contemporaine (dans le sens dramaturgique) ou pas, la présence d'audace chez les metteurs en scène de travailler avec une pièce destinée à un public spécifique proposant de nouvelles approches scénographiques et dramaturgiques, ainsi que le courage chez les éditeurs qui misent ou pas sur ce que le théâtre jeunesse étranger va être lu par les enfants et les adolescents.

3. Traduire la pièce *Mongol* de Karin Serres

Ayant étudié les questions traductologiques liées aux divergences et aux rapprochements possibles entre deux cultures, les particularités de la littérature de jeunesse et du théâtre jeune public en particulier auxquels le traducteur doit faire attention, nous avons traduit la pièce *Mongol* en tâchant de tenir en compte les résultats pratiques de nos recherches. Ce chapitre est l'analyse de la traduction que le lecteur peut lire en annexe 1.

3.1. Pourquoi ce choix de pièce ?

Pour la traduction nous avons choisi la pièce *Mongol* de Karin Serres. Ce choix s'explique par des raisons artistiques, aussi bien qu'éthiques et même idéologiques. Au premier abord le lecteur a pendant longtemps l'impression que le héros principal est un jeune garçon curieux fortement harcelé par ses camarades. Ce n'est qu'à la fin qu'on découvre que Ludovic, le personnage principal, est atteint de la trisomie 21. A la relecture, en le tenant en compte, on comprend mieux son comportement, on est encore plus émerveillé par son attitude bienveillante envers ceux qui lui font mal et on est d'autant plus étonné par la maîtresse qui ne croit pas que Ludovic soit capable de faire beaucoup de progrès dans son parcours scolaire et qui suppose qu'il est « un peu bête ». Cette attitude envers un garçon avec le syndrome de Down rappelle sa perception en Russie.

En Russie, on peut toujours entendre des gens dire que les enfants avec le syndrome de Down naissent dans des familles d'alcooliques ou de drogués, qu'ils ne peuvent pas vivre dans la société et que leur espérance de vie est très courte. On peut même entendre des médecins qui l'affirment. Cela fait preuve de l'ignorance de la société par rapport à ce problème. Bien sûr, la situation s'est beaucoup améliorée depuis les vingt dernières années mais, malheureusement, les préjugés persistent. Presque 50% des nouveau-nés atteints du syndrome sont laissés à l'hôpital. La pièce *Mongol* montre un enfant qui est, certes, particulier (mais quel enfant ne l'est pas ?) mais qui va à la même école que les autres enfants, qui est capable d'apprendre, de trouver des amis et de faire du sport, enfin, qui arrive aussi à surmonter toutes les difficultés liées au fait qu'il est atteint du syndrome de Down. Ce message est à transmettre dans la société russe contemporaine.

Il est déjà transmis par de diverses organisations qui aident les familles à trouver la bonne voie de travail avec l'enfant appelé *spécial*, ainsi qu'à la société de comprendre que même si les gens atteints de la trisomie 21 sont différents des autres, ils ne sont pas malades et sont capables

de s'intégrer dans la société. Un exemple d'une telle organisation est l'association caritative *Downside Up* qui travaille dans plusieurs régions du pays. Il existe aussi l'organisation *Взаимодействие (Interaction)* qui, selon leur site, « crée du contenu arts et média avec la participation des personnes avec le syndrome de Down... », notamment, ils mettent en scène des spectacles avec des adultes aussi bien qu'avec des enfants. Il nous semble qu'une traduction de la pièce *Mongol* de Karin Serres pourrait potentiellement intéresser cette organisation.

Le fait que le héros principal est atteint de la trisomie 21 n'en fait pas le seul sujet traité dans la pièce. Elle aborde aussi le harcèlement scolaire, la relation entre parents et enfants, ainsi qu'entre frère et sœur, l'attitude de l'école envers ses élèves. La façon d'aborder ces sujets rapproche l'œuvre de la réalité : les parents ne sont pas idéals, mais ils ne sont pas des monstres non plus. Comme dans chaque famille, ils vivent des moments difficiles et peuvent être trop sévères avec leurs enfants – cela est intéressant car dans la littérature de jeunesse avec laquelle est familière la plupart des enfants russes les parents sont soit des dieux bienveillants, soit des monstres immondes, soit morts. *Mongol* ne se retrouve pas dans une de ces extrémités, la pièce n'est pas écrite en noir et blanc. Ludovic a des relations pareilles avec sa sœur aînée Nadia : elle se moque de lui, fait la tête, comme de nombreuses sœurs avec leurs frères, mais c'est elle qui lui explique très gentiment pourquoi les autres l'appellent mongol. Ainsi, toute la famille aime Ludovic, même s'il y a des moments tendus, comme dans la vie réelle.

Selon Sergey Pleshak, compositeur et chef de chœur saint-pétersbourgeois qui a écrit plusieurs œuvres musicales pour enfants, le théâtre jeunesse russe est simpliste et doit l'être car, à son avis, l'enfant n'est pas assez développé pour comprendre une œuvre complexe¹⁷⁵. Nous avons déjà vu que cette opinion peut être débattue, à notre avis, un jeune est tout à fait en capacité de comprendre des relations compliquées entre les personnages, des allusions de l'auteur, des idées *adultes* que l'écrivain peut chercher à transmettre. Ces sujets que certains peuvent juger être trop compliqués pour enfant sont présents dans la pièce *Mongol*, mais sont exprimés par des mots assez simples, la pièce n'en est pas surchargée. De plus, l'action se passe principalement dans deux endroits : chez Ludovic et à l'école. Il n'y a pas d'espace inventé par le dramaturge que le lecteur doit s'imaginer et le spectateur construire avec le scénariste, comme dans de nombreuses pièces de théâtre jeune public. Ainsi, cette pièce nous semble un bon point de départ qui n'est ni choquant ni bouleversant pour montrer au public russe que l'enfant est

¹⁷⁵ L'entretien avec Sergey Pleshak, réalisé le 7 avril, se trouve en annexe 2.

capable de comprendre une pièce avec une pluralité de sujets abordés, avec des personnages complexes, avec un discours qui n'est pas éducateur et avec un sujet très proche de la réalité.

Pourtant, la pièce ne peut pas être appelée réaliste. Le merveilleux, caractéristique du théâtre jeune public, y est aussi présent. Dans la scène finale de la pièce *Caramel*, le cheval de Ludovic dans le centre équestre, se transforme en cheval des contes mongols Djinong-Khar qui lui aide à sauver sa bien-aimée Sarah et les emmène vers l'inconnu en laissant le lecteur avec une fin ouverte sans le perdre complètement puisqu'il est clair que l'avenir de Ludovic est heureux : « Sarah ouvre les yeux et elle me regarde comme si elle me découvrait. ». Cette fin rejoint tout à fait ce que dit Joseph Danan : il faut croire en capacité du jeune lecteur de réfléchir et de créer sa propre fin mais il faut lui donner assez d'indices pour ne pas le perdre complètement dans le flou. La pièce va donc s'inscrire dans le corpus du théâtre jeunesse russe où, selon Serguei Pleshak, l'avis est que l'enfant ne peut pas tout comprendre. Le texte *Mongol* laisse son destinataire imaginer sa propre fin sans devenir incompréhensible.

Ce n'est pas seulement l'action de la pièce qui mélange le réaliste et le merveilleux, mais aussi la langue – nous rencontrons des expressions familières qui retentissent souvent dans la cour de l'école à côté des passages monologiques poétiques. Parfois, les deux, les gros mots et les monologues poétiques sont prononcés par le même personnage. Ce mélange des langages est très intéressant à traduire, on pourrait supposer que ce sont les parties poétiques qui sont plus ardues lors de la transposition dans une autre langue. Néanmoins, comme il a été dit plus haut, le théâtre jeunesse russe n'est pas accoutumé à voir du langage familier dans son corpus. C'est pourquoi nous n'avons jamais été sûrs si nous allions trop loin dans le but de transmettre le niveau du langage du personnage ou, au contraire, ne nous permettions pas assez de liberté pour bien le transmettre. En tout cas, l'introduction du langage familier dans une pièce en langue russe, même s'il s'agit d'une traduction, est un pas vers l'émancipation du théâtre jeune public dans le pays où les écrivains eux-mêmes avouent que la *contemporanéité* du langage est à éviter dans une pièce qui s'adresse aux enfants et qu'il est désirable de se censurer par rapport à cela. Dans *Mongol* le langage familier n'est pas choquant, donc, c'est un choix parfait pour le premier pas.

En outre, le choix de cette pièce se justifie par le fait qu'elle n'est pas moralisatrice car il nous semble qu'il serait bien de diminuer la proportion des pièces éducatives dans le théâtre jeune public russe, qu'il y a un mélange du réel et du merveilleux sans que la pièce bascule complètement dans une de ces catégories, elle n'est pas en noir et blanc, les personnages sont

volumineux, ce qui va intéresser d'autant plus le jeune public. Peut-être, le seul personnage qui est presque plat est la Maîtresse qui ne sait pas comment travailler avec Ludovic, qui n'essaye même pas de le comprendre, qui ne croit pas en sa capacité d'apprendre quoi que ce soit, bref, qui n'est pas prête à sortir de ces bornes. Une image tellement négative et, en même temps, réaliste d'une maîtresse n'est pas souvent rencontrée dans la littérature de jeunesse russe ; d'habitude, le professeur est le mentor du jeune et a raison, en tout cas, dans des formes courtes qui ne permettent pas de développer beaucoup tous les personnages.

Tout de même, quand nous disons que la pièce n'est pas moralisatrice, nous tenons en compte qu'il y a au moins un message clair : les difficultés peuvent être surmontées et rendre l'enfant plus fort. Le harcèlement, le surnom *mongol* font que Ludovic se passionne pour ce pays, devient plus fort en géographie et reçoit de bonnes notes, trouve un moyen de faire peur à ses propres intimidateurs, maîtrise un sport, l'équitation, et arrive à attirer l'attention de Sarah. Pourtant, ce message n'est pas forcé, le lecteur arrive à ces conclusions sans que l'auteur les rende explicites.

De plus, la traduction de cette pièce vers la langue russe nous semble intéressante à faire, car, souvent, les enfants russes ne lisent pas le théâtre. Certes, nombreux sont ceux qui vont le voir, il y a même des jeunes spectateurs réguliers de certaines salles de spectacle. Pourtant, dans la grande majorité des cas, les jeunes ne se mettent à lire du théâtre qu'à l'école avec *Le Dadais* de Denis Fonvizine, pièce écrite en 1745, dont le personnage principal est, il faut l'admettre, un jeune, mais nous oserions dire que cette pièce ne peut pas être qualifiée comme pièce jeune public, bien que sa morale soit claire et bénéfique pour les jeunes esprits. Une pièce datant de la première moitié du XVIII^{ème} siècle risquerait de ne pas mettre l'eau théâtrale à la bouche des enfants et des adolescents. Alors qu'une pièce comme celle de Karin Serres – si. Et elle prouve qu'il n'y a pas que des « sujets éternels qui plaisent aux directeurs des salles de spectacle et aux parents »¹⁷⁶ à réécrire, mais aussi des sujets contemporains à traiter.

En outre, nous avons déjà dit qu'une traduction d'une œuvre de la littérature de jeunesse aide les destinataires du texte à ouvrir leurs esprits au monde. La pièce *Mongol* est particulièrement intéressante de ce point de vue. Deux cultures étrangères à celle du destinataire de la traduction s'y croisent. L'une – orientale, l'autre – occidentale. L'une – frontalière, l'autre – non. Forcément, si la pièce est présentée dans des régions différentes, elle va être reçue de

¹⁷⁶ Sergey PLESHAK, *Idem*.

manières différentes. Les régions plus proches de la Mongolie vont mieux comprendre tout ce que Ludovic découvre sur le pays, ils peuvent même reconnaître quelques lexèmes mongoles qu'il prononce dans la pièce s'ils sont présents dans leurs dialectes, les enfants issus des régions plus occidentales de la Russie vont sans doute réagir de la même manière que les enfants français en ce qui concerne la Mongolie, mais, en plus, ils vont découvrir des réalités scolaires et familiales différentes des leurs, les françaises.

La mise en scène potentielle sera sûrement affectée par la transposition de la pièce du français en russe. Les espaces qui sont facilement reconnaissables pour le public français, tels que la cour de récréation, la classe ou la bibliothèque peuvent ne pas l'être pour le russe. Ces espaces sont organisés différemment en Russie mais dans la mise en scène, si le metteur en scène décide de rendre ces espaces concrets, il serait intéressant qu'ils soient faits *à la française*. Le jeune sera donc confronté non seulement à l'étranger des paroles, mais aussi à l'étranger de l'espace. Comme il sera précisé plus loin, lors de la transposition du texte, c'est le rythme de la pièce qui a le plus changé. Même si nous avons essayé de garder la saccade et le tempo, ils ne sont pas identiques dans l'original et la traduction, ce qui peut influencer sur la longueur et la dynamique de la pièce. La dynamique n'étant pas plus calme ou plus brusque, mais changeant parfois dans des passages différents de l'original, ce qui, à son tour, joue sur l'importance accordée à tel ou tel passage du texte.

Une autre question importante que le metteur en scène doit se poser : qui va jouer Ludovic ? Est-ce que cela sera un enfant ou pas ? (Nombreux sont les exemples où les personnages d'enfant sont interprétés par des acteurs professionnels adultes.) Et, par-dessus tout, est-ce que Ludovic sera interprété par un acteur atteint de la trisomie 21 ou pas ? Une pièce avec un acteur atteint du syndrome de Down dans le rôle principal serait un grand pas en avant pour la solution du problème évoqué au début de ce chapitre – en Russie, les personnes atteintes du syndrome ont toujours du mal à se socialiser puisque les gens ont littéralement peur d'eux, alors que dans les pays orientaux nous voyons des gens avec le même syndrome travailler dans des mairies et remporter des victoires dans des concours sportifs. Les préjugés, les craintes et les mythes liés au syndrome de Down en Russie sont certainement à briser, cette pièce pourrait aider une organisation comme *Interaction*, mentionnée plus haut, à le faire.

3.2. Les transformations lors de la traduction

Comme dans le cas de cette traduction la langue et la culture cibles sont assez éloignées de la langue et de la culture sources le texte a subi plusieurs transformations qui ont été

énumérées plus haut. Dans le texte qui suit nous expliquons les raisons pour lesquelles ces transformations ont été mises en place, ainsi que les résultats de ces décisions. Le texte ci-dessous ne mentionne pas toutes les transformations qui sont présentes dans le texte d'arrivée, seulement celles qui nous paraissent les plus intéressantes à décrire.

3.2.1. Les réalités

Comme tout texte étranger, l'œuvre comporte des réalités qui ne sont pas présentes dans la culture russe. Nous nous y heurtons dès la première page décrivant les personnages de la pièce : Alain est « le directeur du centre aéré » (p. 5)¹⁷⁷ – les centres aérés n'existent pas en Russie. Comme nous avons considéré qu'une traduction expliquant ce qu'est *un centre aéré* serait trop longue pour une description du personnage, nous avons traduit le terme par la réalité russe *городской лагерь* qui nous paraît être la réalité la plus proche de la française : il s'agit d'une colonie de vacances en ville où les enfants viennent passer une journée entière et ne rentrent chez eux que le soir. Les surveillants de la récré n'existent pas non plus en Russie, tout comme la cour de récréation, d'ailleurs – les enfants restent à l'intérieur du bâtiment et à chaque étage il y a un soi-disant *enseignant de garde* qui veille à ce que les enfants ne se blessent pas, ne courent pas, ne jouent pas aux jeux considérés dangereux, bref, ne fassent pas de bêtises pendant la récréation (l'enseignant y arrive très rarement). Ainsi, « LE SURVEILLANT de la récré » (p. 5) est devenu dans notre traduction « *Учитель, который следит за детьми на перемене* » (*L'Enseignant qui surveille les enfants pendant la récréation*) (p. 118) – il nous semble que cette traduction descriptive permet au jeune lecteur de comprendre la fonction du personnage et, en même temps, de ne pas l'associer avec les *enseignants de garde*, dont il n'est sûrement pas friand.

Dans la pièce les enfants s'adressent à la maîtresse et au directeur du centre aéré « Madame » et « Monsieur ». En russe, ces appellations n'existent pas – on appelle les enseignants par leurs prénom et patronyme. Comme les prénoms de la maîtresse et du directeur ne sont pas indiqués, dans le texte d'arrivée les enfants ne s'adressent jamais directement à ces deux personnages. Ce sont les didascalies qui indiquent que la parole est adressée à un d'eux.

Ex. : *Фабрис, за кулисами Алену: Честное слово, нужно его оттуда вытащить.* (p. 123) (*Fabrice, off, à Alain : Je vous jure, faut le faire sortir de*

¹⁷⁷ Dans cet exemple et les suivants les pages indiquées après les extraits originaux correspondent à la publication de la pièce chez L'école des loisirs en 2011, les pages indiquées après les extraits traduits correspondent à la première annexe de ce mémoire.

là...) Original : Fabrice, *off* : Je vous jure, m'sieur, faut le faire sortir de là...). (p. 18)

Néanmoins, l'appel n'est pas toujours transposé dans la didascalie, notamment, dans le cas où il s'agit d'un dialogue et le lecteur ne devrait pas avoir de doute sur le destinataire de la phrase.

Ex. : - Ален, за кулисами: Эй, что это за шум? - Фабрис, за кулисами: Там Людovic, он заперся в туалете! - Ален, за кулисами: У тебя там все хорошо? (p. 123) (- *Alain, off* : Eh, c'est quoi ce bruit ? - Fabrice, off : C'est Ludovic, il s'est enfermé dans les toilettes ! - *Alain, off* : Ça va, là-dedans ?)
Original : - Alain, *off* : Pas bientôt fini, ce boucan ? - Fabrice, *off* : C'est Ludovic, m'sieur, il s'est enfermé ! - Alain, *off* : Ça va, là-dedans ? (p. 17)

D'ailleurs, nous pouvons constater qu'en supprimant ces appellations, nous perdons un indice du caractère parlé du langage des enfants – l'omission des voyelles après le *m* (m'dame, m'sieur). Nous avons décidé de compenser cette perte en introduisant des traits du langage parlé dans le texte russe là où il n'y en a pas dans l'original, y compris dans les appellations d'autres personnages, par exemple, quand Ludovic, dans le texte de la traduction, appelle sa mère, il utilise la forme abrégée du mot *maman*, ce que les enfants russes font très souvent.

Ex. : ЛЮДОВИК, за кулисами: Бульон с лапшой, мам. (p. 127)
Original : Ludovic, *off* : Du bouillon de nouilles, maman. (p. 30)

Une fois, le remplacement de *Monsieur* par une autre formule d'appel a un peu changé la tonalité du texte.

Ex. : УЧИТЕЛЬНИЦА: Послушайте, я вас попросила прийти, чтобы... (p. 136)
(*La Maîtresse* : *Ecoutez, je vous ai demandé de venir pour...*)
Original : La Maîtresse : Monsieur, si je vous ai demandé de venir... (p. 52)

Le fait que La Maîtresse commence sa phrase par *Ecoutez* (*Послушайте*) et non pas par *Monsieur*, comme dans l'original, la rend moins respectueuse envers le parent. Tout de même, c'est l'équivalent que nous avons choisi puisqu'une maîtresse russe pourrait tout à fait s'adresser de telle manière à un père d'un élève ; en outre, comme le personnage de La Maîtresse n'est pas très gentil ou bienveillant, sa tonalité générale ne subit pas de grands changements.

Une autre réalité qui n'est pas apparue dans la traduction russe est l'aspro, que Maman propose à Papa qui serait tombé malade, puisque ce médicament n'existe pas en Russie. Nous

l'avons remplacé par l'aspirine (*аспирин*) qui a plus ou moins les mêmes effets médicaux et, surtout, les mêmes sons dans le nom. Donc, phonétiquement les mots dans l'original et dans la traduction sont très proches.

Pourtant, nous avons gardé certaines réalités françaises avec lesquelles l'enfant russe n'est pas forcément familier. Par exemple, le « gratin de nouilles » (p. 9) est resté *gratin* (*зратен*) dans la traduction même s'il existe un plat russe qui y ressemble beaucoup et qui est connu de tout le monde (*запеканка*). Cette décision a été prise puisqu'il n'est pas primordial de comprendre ce que Ludovic, le personnage principal, aime manger, c'est le fait qu'il n'a pas mangé son plat préféré qui importe. La présence du mot *gratin* dans le texte traduit n'empêche pas sa compréhension et, en même temps, rappelle au récepteur qu'il est confronté à une œuvre étrangère, française ; la préservation du lexème, sa transcription dans la langue cible permet de sentir l'étranger du texte, mais pas l'étrangeté, comme le conseillent Antoine Berman et Umberto Eco. De plus, la culture-source ne se sent pas violée : l'hommage à sa cuisine illustre est rendu.

D'ailleurs, il est aussi rendu dans la scène 8 où le bac à fromages apparaît. Les russes, qui n'ont pas une richesse laitière aussi importante, n'ont pas de bac à fromages. Lors de la traduction il fallait décider si *le bac*, qui n'a pas d'équivalent russe dans ce contexte, sera traduit par *контейнер* (*tupperware*) ou *ящик* (*caisse*). C'est le dernier qui a été choisi, puisque ce mot, désignant un récipient volumineux, donne une idée du nombre de fromages que l'on peut trouver dans un frigidaire français.

Encore une ligne qui peut rappeler au lecteur qu'il est en train de lire un texte d'un auteur français est « Merci, madame, encore bravo, et bonne soirée. » (p. 53), ou, plus précisément, c'est le mot *bravo* (*браво*) qui peut avoir cet effet. Le lexème avait été emprunté et complètement assimilé dans son vocabulaire par la langue russe, tout de même, il a toujours la patine de son origine française. Donc, le lecteur trouve dans le texte un mot russe à la française ou bien un mot français à la russe...

Dans la scène 13 « Ludovic ouvre le frigo, attrape une brique de lait et six tranches de jambon, retourne s'asseoir. Verse le lait dans son bol, y trempe le jambon roulé sous le regard dégoûté de maman et Nadia. » (p. 37). L'enfant russe est, bien sûr, familier avec le concept du bol et même avec l'objet en soi, pourtant, il ne l'utilise que pour manger de la soupe ou des céréales. L'idée d'y verser du chocolat chaud (la mère de Ludovic lui donne plus tard du chocolat en poudre pour son lait) lui paraîtrait bizarre. Vu que le lecteur sera étonné sans, pour autant,

faire face à une plage d'incompréhensible, le bol est resté un bol (*миска*) dans le texte d'arrivée sans être transformé en une tasse dont on se servirait pour boire un chocolat chaud en Russie.

Tout de même, il y a des réalités françaises qui pourraient ne pas être du tout comprises par le public russe, mais qui ont été gardées dans la traduction. L'exemple d'une telle décision est le moment où Ludovic vient dans le centre aéré le mercredi et se rend compte qu'il est venu trop tôt. En Russie, le mercredi n'est pas un jour de repos, les élèves vont à l'école à la même heure que les autres jours de la semaine. Ainsi, le passage suivant pourrait perdre le lecteur :

Nouvelle galopade, et Ludovic déboule dans la cour de l'école... vide.

Alain : Tiens, Ludo, t'es bien matinal !

Ludovic : Oh non ! On est mercredi ?

Alain : Oui.

Ludovic : Oh non ! Non je... j'ai oublié ma carte...

Alain : Pas grave, on te connaît.

Ludovic : Mais...

Alain : Tu t'es trompé de jour ? Donne ton cartable, je vais te le garder. (pp. 30-31).

Nous avons décidé de laisser ce passage intact puisque le contexte permet de déduire que les écoliers français n'ont pas de cours les mercredis et puisque l'action de la pièce se déroule en une semaine et l'ordre des jours est primordial pour la pièce.

Dans ce même passage il y a un mot qui offre plusieurs possibilités de traduction – c'est le simple mot *carte* (*Ludovic : Oh non ! Non je... j'ai oublié ma carte...*). Il aurait pu être traduit par son premier équivalent russe *карта/карточка* mais, tout comme en français, sa sémantique est trop large et les élèves russes n'ont pas de carte de l'écolier, donc, cette traduction ne ferait que susciter des questions. *Carte* aurait pu être traduit par *ученический*, le raccourci de *ученический билет* (*billet d'élève*), mais cela est une réalité très russe, alors que nous n'avons aucune envie de dissimuler les origines de la pièce ou d'y introduire des éléments qui lui sont étrangers. C'est pour cela que dans le mot *carte* a été traduit comme *школьная карточка* (*carte scolaire*).

Nous avons, donc, appliqué des solutions différentes pour transposer les réalités françaises dans le texte russe : nous avons remplacé le centre aéré par *la colonie de vacances de ville*, qui représente la même idée du passe-temps des enfants et ne russifie pas trop le texte ; nous avons supprimé ce qui n'existe point dans la culture cible – les appellations *Madame*,

Monsieur ; nous avons gardé des réalités qui seraient nouvelles pour le public russe mais qui sont compréhensibles d'après le contexte dans lequel elles sont mentionnées, comme *le gratin* et *le bol*, ainsi, nous laissons le public faire connaissance avec quelques éléments de la vie française, ce qui remplit la tâche de la traduction de la littérature de jeunesse qui consiste à ouvrir l'esprit du jeune lecteur vers l'étranger.

Notre but était de rendre le texte clair et facile à lire sans lui voler son caractère français. Cette visée se manifeste surtout dans la traduction de la phrase « Normal, ils parlent pas français, là-bas. Ils parlent altaïque. Altaïque mongol, quoi. » (p. 11) où nous n'avons pas remplacé *français* par *russe*, ce qui rappelle au lecteur que l'action se passe en France. En transposant les réalités françaises dans le texte russe, en les transformant et en les adoptant ou pas, nous avons essayé d'appliquer la théorie du skopos et de produire le même effet sur le futur lecteur qu'a l'original sur son lecteur français.

3.2.2. La ponctuation et le rythme

Un autre élément qui a un effet important sur le lecteur et, surtout, le spectateur, même si ce dernier ne le voit pas, est la ponctuation. Nous avons déjà vu qu'elle est un élément primordial du texte théâtral puisqu'elle détermine le rythme de la pièce, l'intonation des phrases, le jeu corporel de l'acteur. Dans la pièce *Mongol* la ponctuation joue un rôle important, surtout dans les paroles du personnage principal qui est souvent inquiet et parfois lent, ce qui fait qu'il se répète, que ses phrases sont complexes, le sujet de la phrase est souvent repris par un pronom. Assez souvent, nous avons décidé de garder les virgules et la répétition du sujet, même dans des cas où la syntaxe et la ponctuation russes ne l'exigent pas. Le personnage est différent des autres, donc, le fait que sa façon de s'exprimer soit particulière à l'oreille russe ne fait que renforcer cette caractéristique. Peut-être, cela serait un exemple d'une traduction qui rapproche le texte de son idée originale ? Nous n'oserons pas l'affirmer mais supposons que les Romantiques, qui parlaient de traductions pareilles, pourraient être de cet avis.

Ex. : ЛЮДОВИК: Все вокруг меня, они все меня обзывают. (p. 119)

Original : Ludovic : Tous autour de moi, ils me disent des noms méchants. (p.7)

En russe, la construction ci-dessus peut paraître étrange, on dirait plutôt *Tous autour de moi me disent des noms méchants*, alors qu'en français les deux sont possibles. C'est pour cela que cette façon de parler de Ludovic dans la traduction laisse entendre dès les premières pages que ce garçon est différent des autres.

Parfois, il n'a pas été possible de préserver la répétition du sujet.

Ex. : **ЛЮДОВИК**: ...У папы, у него на столе есть скотч, невидимый. Нет, все будет хорошо, все хорошо. (p. 122)

Original : Ludovic : ... Папа, sur son bureau, il a du scotch invisible. Non, ça va aller, ça va. (p.17)

Il n'a pas été possible de garder la répétition du sujet avec l'insertion du complément circonstanciel de lieu comme dans le texte français, car dans la phrase russe il n'y a pas de sujet, *papa* est un complément ; *sur son bureau (на столе)* ne peut pas être inséré entre les équivalents de *Papa (У папы)* et *d'il (у него)*, l'ordre des mots dans la traduction devient plus organisé. Dans la traduction, pour transmettre la saccade dans la parole de Ludovic nous avons mis une virgule entre *scotch (скотч)* et *invisible (невидимый)*. Du point de vue de la ponctuation elle ne devrait pas y apparaître, du point de vue théâtral elle marque une pause, une respiration de l'acteur, une saccade.

En ce qui concerne la deuxième phrase, « Non, ça va aller, ça va. », nous avons gardé la ponctuation mais pas le rythme, puisque la courte phrase française de deux syllabes *ça va* se traduit en russe par une phrase deux fois plus longue *все хорошо*. Le rythme a été compensé plus tard dans la même scène : « C'est des nomades et ils changent tout le temps d'endroit » (p. 18) est devenu « Они кочевники, постоянно перемещаются » (p. 123) (*Ils sont des nomades, se déplacent tout le temps*). La phrase traduite est une phrase plus courte à un rythme binaire.

Encore une répétition qui n'a pas pu être transmise dans le texte de la traduction est la réponse de Ludovic dans la scène 8 : « **Maman** : Qu'est-ce qui ne va pas, Ludovic ? **Ludovic** : Rien, rien. » (p. 24). En russe, *ничего (rien)* répété deux fois signifie *pas de soucis*. Donc, dans le texte d'arrivée nous avons dû perdre le rythme de pensée de Ludovic. Dans la scène cette perte a été compensée un peu plus tard, quand Ludovic et ses parents parlent de ses éventuels cours d'équitation.

Мама: Хочешь, ты начнешь заниматься на будущий год?

ЛЮДОВИК: Нет, сейчас.

Папа: Что, прямо сейчас? Прямо сегодня вечером? (p. 125)

Original: **Maman** : Ça te dirait d'en faire l'année prochaine ?

Ludovic : Non, maintenant.

Папа : Quoi, tout de suite ? Là, ce soir ? (p. 24)

La ponctuation marque aussi l'intonation et l'émotion. Quand Maman demande Ludovic : « Est-ce qu'il t'a encore traité de..., tu sais bien ? » (p. 55), elle est perturbée et ne veut pas prononcer le mot *mongol*. Dans la traduction nous avons ajouté un point de suspension : « Он тебя опять назвал..., ну, ты знаешь? » (p. 137) car sans ce signe de ponctuation on pourrait avoir l'impression que Maman demande si Ludovic sait de quoi Fabrice l'avait traité.

Dans la scène 7 une affirmation est devenue une exclamation dans le texte de la traduction. Ludovic lit : « "Odval monte à cheval depuis qu'elle a trois ans..." Le bol qu'elle a. » (p. 20) La dernière phrase, qui est une variante de la locution familière *avoir du bol*, même si elle n'a pas de point d'exclamation à la fin, est expressive : non seulement elle appartient au registre familier, elle contient aussi une mise en relief. La phrase a été traduite par un seul mot : « Везуха! » (p. 124). Pour transmettre les sentiments du personnage qui dans l'original sont exprimés par la mise en relief nous avons remplacé le point final par le point d'exclamation.

Karin Serres utilise souvent le parcellement et l'inversion de la phrase, comme par exemple dans la réplique suivante : « Parce qu'ils me trouvaient bébé, maman m'a dit. », en russe, nous n'avons pas pu garder l'inversion, mais le parcellement – si (Мама сказала, потому что им казалось, что я похож на младенца. (p. 119) (*Maman a dit, parce qu'ils avaient l'impression, que je ressemblais à un bébé*)). Cette perte d'inversion est compensée dans d'autres phrases de Ludovic. Ce personnage présente un enjeu pour le traducteur et, en même temps, lui donne une liberté de jeu avec la langue, car son discours est vraiment particulier.

Un autre élément qui influe sur le rythme est la mise en relief, qui, à son tour, peut amener l'écrivain à utiliser des inversions. La mise en relief ne peut pas toujours être transmise dans la traduction de manière naturelle. Comme, par exemple, dans le cas de la phrase « Qu'est-ce qu'elle va dire, la dame de la bibli ? » (p. 17) qui a été traduite comme « Что скажет библиотекаря?» (p. 122) (*Qu'est-ce que va dire la bibliothécaire ?*). Nous pouvons voir que la mise en relief a disparu, la phrase est devenue plus courte. Tout de même, un certain degré d'accentuation sur *la dame de la bibli* reste en russe, puisque dans cette langue l'accent sémantique tombe toujours sur la fin de la phrase, mais le rythme saccadé n'est pas préservé dans cette parole de Ludovic.

Dans la scène 4 Fabrice et Ludovic déchirent le magazine. Ludovic dit à Fabrice qui tient la couverture : « Rends-le-moi ! C'est à la bibli ! » (p. 16). Les traits d'union, grammaticalement nécessaires, peuvent aussi inviter l'interprète à faire des pauses entre les mots qui indiqueraient que Ludovic est furieux. Chaque mot est monosyllabique, ce qui rend le rythme de la phrase

intense. Dans la traduction cette phrase est composée de deux mots avec deux syllabes chacun entre lesquels Ludovic fait des poses : « От-дай сю-да! » (p. 122). Dans chacun des lexèmes l'accent tonique tombe sur la dernière syllabe. Ainsi, dans le texte-cible, il y a aussi un rythme, celui d'une marche, alors que dans le texte-source on entend le rythme d'une valse.

Nous avons fait recours à une solution pareille dans la scène 20 où Ludovic se dit qu'il n'est pas un grand guerrier et qu'il ne sera jamais aussi fort que les Mongols. Dans sa chambre il arrache la carte de Mongolie, jette les livres dans le placard et crie : « Ça sert à rien ! Rien ! Rien !... etc. » (p. 55). La répétition frénétique du mot *rien* transmet la détresse du personnage. Nous ne sommes pas arrivés à trouver un équivalent monosyllabique, c'est pourquoi dans le texte de la traduction Ludovic sépare le mot *бесполезно* (*inutile*) en syllabes : « Все бесполезно! Бес-по-лез-но! Бес-по-лез-но!... (и т.д.) » (p. 137). Nous pouvons imaginer comment le garçon jette un livre à chaque syllabe. On pourrait reprocher à cette traduction le fait qu'un mot de quatre syllabes ne peut pas être prononcé avec le même dynamisme qu'un *rien* tellement bref. Pourtant, la première phrase de l'extrait est devenue plus dynamique en russe qu'en français : *Все бесполезно* est composé d'un pronom et d'un adverbe qui sont le sujet et le prédicat de la phrase, il n'y a aucun subordonné, à la différence de *Ça sert à rien !*.

Ainsi, dans certains passages, lors de la transposition du texte français dans la langue russe, la ponctuation a été modifiée – des éléments ont été rajoutés, supprimés ou modifiés pour garder le rythme de la pièce, accentuer certains traits des personnages ou mieux illustrer leurs émotions.

3.2.3. Les allitérations, les assonances et les rimes

Ces trois particularités langagières, souvent rencontrées dans le théâtre jeune public, sont particulièrement difficiles à transposer dans le texte-cible, surtout lorsqu'il s'agit d'une paire des langues des groupes différents, roman et slave dans notre cas.

Les premiers mots de Ludovic qui ouvrent la pièce comporte déjà une allitération des sons nasaux /ã/ et /ẽ/ : « Je comprends tout aussi bien qu'eux, pourtant, j'ai juste besoin de plus de temps. » (p. 7) que nous avons transformée dans le texte de la traduction en une allitération des sons /e/ et /n/ : « Я все понимаю не менее верно, но мне просто нужно больше времени. » (p. 119). Cette décision nous a amenés à utiliser un groupe de mots qui peut paraître étrange (*не менее верно*), mais il nous a paru que l'allitération poétique l'emportait sur la fluidité absolue du langage dans ce cas-ci.

Évidemment, toutes les allitérations, les assonances et les rimes n'ont pas pu être traduits, donc, nous avons essayé de trouver d'autres passages dans le texte russe où ils pourraient être introduits pour compenser ces pertes. Ci-dessous est un exemple d'une telle compensation : le jeu sonore n'est pas présent dans l'original, mais il est introduit dans la traduction :

Ex. : *ЛЮДОВИК, перекрикивая остальных*: Они кричат и кружат вокруг меня, так громко, так быстро, что моя голова тоже начинает кружиться... (p. 119)

Original : Ludovic, *par-dessus les cris* : Ils crient en tournant autour de moi, tellement fort, tellement vite que ma tête tourne aussi... (p.8)

Nous nous le sommes permis parce que dans ce passage elle est tout à fait cohérente et permet de compenser de futures lacunes où nous n'avons pas pu transmettre la rime. De plus, le gérondif est une structure grammaticale assez soutenue, tout comme le verbe *кружат*.

La grammaire aide aussi à trouver des équivalents phonétiques du texte français. Prenons l'exemple de la phrase « À cheval à travers la steppe... » (p. 15) que Ludovic lit dans un magazine. Dans la traduction nous avons perdu la répétition de la préposition *à*, mais nous l'avons compensée en mettant les mots *cheval* et *steppe* au même cas, ce qui fait que les deux ont la terminaison 'u' : « На лошадии в степии... » (p. 122). Pourtant, malheureusement, dans notre traduction le rythme de la phrase change complètement, il devient plus fluide, plus lisse, alors que la courte phrase française fait presque entendre les pas du cheval dans la steppe.

La visée de garder la rime dans la traduction peut modifier la tonalité du texte.

Ex. : *Хор детских голосов, за кулисами*: Чучундра, долбак, дурак, мудака... (p. 2)

Original : Chœur d'enfants, *off* : Nounouille, taré, raté, râteau... (p. 8)

Nous sommes arrivés à garder la répétition de la première syllabe de la première insulte aussi bien que la rime et l'allitération des trois autres. Toutefois, les équivalents russes sont beaucoup plus vulgaires et, même si ces mots sont utilisés par les enfants russes dans la vraie vie, leur apparition dans une œuvre destinée à la jeunesse serait fortement déconseillée à cause de leur forte connotation sexuelle. Les laisser dans le texte pourrait signifier rapprocher l'ouvrage de la réalité, que cela plaise aux adultes ou pas, ou bien baisser les chances de la pièce d'être lue ou montée, en tout cas, pour les tous petits, alors que cette pièce est vraiment destinée à tous les âges et il serait dommage d'en perdre une partie si importante. Notre traduction garde la forme

artistique de l'original et rapproche le texte de la réalité, tout de même, elle peut choquer le public et même amener à ce que le livre ne soit pas vendu aux mineurs. Donc, si la traduction était publiée, il serait indispensable de prêter encore quelques réflexions à ce passage.

D'ailleurs, le fait que *Mongol* soit une pièce tout public est une des raisons pour laquelle sa traduction en russe pourrait enrichir le corpus dramaturgique du théâtre jeunesse en Russie. Dans notre entretien Serguei Pleshak a dit qu'il était le plus difficile d'écrire pour les adolescents, qui ne sont ni enfants, ni adultes, alors que pour les enfants il existe des contes abordant des sujets éternels dont une réécriture éternelle est possible. *Mongol* s'adresse aux adolescents aussi bien qu'aux enfants et n'est pas une réécriture d'un conte.

Quant à la transmission du langage parlé, nous nous y sommes confrontés plusieurs fois et nous n'avons pas toujours opté pour la variante *plus réaliste*.

Ex. : *Людovic, читает вслух*: [...] «На семь часов больше, чем во Франции?» Ну дела! То есть там в Монголии, там сейчас... десять минут 26-го. (p. 124)

Original : *Ludovic, lisant à voix haute* : [...] « Sept heures de plus que la France ? » Vache ! Alors là, en Mongolie, là il est... 25 heures dix. (p. 20)

Ну дела! en russe est beaucoup moins répandu comme expression chez les enfants que *Vache* ! en français. *Ну дела!* est plutôt rencontrée dans la littérature de jeunesse que dans les vraies conversations de jeunesse. Des équivalents comme *Фуза!*, *Нефуза себе!* sont plus réalistes sans être vulgaires mais une forme d'auto-censure nous a empêché de choisir ces équivalents. De plus, à la différence du cas précédent, il n'y a pas d'enjeu supplémentaire de préserver la rime, l'assonance ou l'allitération, alors, nous avons choisi un équivalent plus neutre. En même temps, saturer le texte avec le vocabulaire parlé ne nous semble pas une bonne idée non plus. On pourrait, donc, dire que cette traduction plus neutre que l'original compense la traduction presque vulgaire du passage « Nounouille, taré, raté, râteau... ».

Comme nous avons évoqué la vulgarité, nous ne pouvons pas ne pas mentionner le passage de la scène 19 où la Maîtresse explique au père de Ludovic comment ce dernier, ayant appris des coutumes mongoliennes, appelle ses copains de classe : « Et... outre à excréments et... et... verge d'âne ! » (p. 52). Les deux derniers mots peuvent potentiellement poser un problème auprès du public russe, mais, comme il a été dit plus haut, nous trouvons que le théâtre jeune public russe contemporain peut libérer non seulement sa dramaturgie et sa mise en scène, mais

aussi son langage. Pourquoi ne pas essayer d'y arriver par le biais de la traduction des pièces étrangères ? C'est pourquoi le lexème est resté dans le texte d'arrivée.

Dans la scène 22, quand Ludovic entre dans le centre hippique, il a peur, il ne veut plus faire du cheval et il le dit dans sa première phrase de la scène. La peur n'est pas seulement exprimée par le sens des mots, mais aussi par leur sonorité – le son /a/, le son du cri, se répète dans les paroles de Ludovic :

Ludovic, *pour lui* : Au secours ! Je veux pas y aller ! Pourquoi j'ai demandé de faire du cheval ? Je vais vomir. Папа. Папа, pitié. Папа, me force pas à ça. Plus maintenant. Plus maintenant. (p. 59)

Dans la traduction russe le son /a/ est aussi présent dans cette phrase :

Людovic, *про себя*: На помощь! Я не хочу туда! Зачем я попросил заниматься верховой ездой? Меня сейчас стошнит. Папа. Папа, пощади. Папа, не заставляй меня. Не надо больше. Не надо больше. (p. 22)

Il est vrai qu'il est assez facile d'insérer le son /a/ dans une phrase russe car il est très fréquent, de plus, plusieurs voyelles en position faible (phonèmes qui ne sont pas accentués) se rapprochent du son /a/ jusqu'au point qu'elles le deviennent.

Nous avons profité de cette particularité liée à la position faible de certaines voyelles pour traduire Fabrice qui dit « Raté, hé, hé... » (p. 32). Dans le texte d'arrivée cette phrase est devenue « Мимо, ха ха... » (p. 128). En français, l'allitération té-hé est évidente, elle rend Fabrice encore plus moqueur. En russe, l'allitération n'est pas aussi évidente car l'adverbe *мимо* et l'interjection *ха* se terminent par des voyelles différentes, même opposées. Donc, à l'écrit Fabrice perd peut-être un peu de caractère moquer. Pourtant, l'accent tonique dans l'adverbe est sur la première syllabe, donc la lettre -o à la fin va se prononcer comme le phonème /a/ est rimer avec le rire de Fabrice. Ainsi, sur scène, lorsque le texte russe est prononcé, Fabrice garde son caractère en entier.

Certains affirment qu'il n'est pas indispensable de comprendre les paroles d'une pièce qu'on regarde à condition que les acteurs fassent bien leur travail, c'est-à-dire jouent bien avec leurs corps et fassent très attention à leur voix. Dans *Mongol* les allitérations et les rimes servent à transmettre les émotions des personnages et, en général, à donner une tonalité, une couleur aux séquences. Voilà pourquoi, lors de la traduction, nous y avons fait particulièrement attention et avons essayé de transposer en russe les jeux de sonorités d'une façon qui est phonétiquement

proche, là où c'était possible, pour que le texte russe transmette les mêmes émotions et ait le même effet sur le lecteur et le spectateur.

3.2.4. Les jeux de mots

Dans la pièce *Mongol* le personnage principal crée souvent des jeux de mots. Nous avons vu plus haut que les jeux de mots dans la littérature de jeunesse s'expliquent par le fait que les personnages sont souvent très jeunes et sont en train d'apprendre à maîtriser la langue, ce qui peut créer des expressions amusantes, mais Ludovic est en plus atteint de la trisomie 21 et a une vision du monde différente des autres personnages, que sa façon de construire ses phrases nous transmet. Il est primordial de transposer cette perception du monde dans la traduction car c'est sur elle que se fonde toute la pièce : si Ludovic n'entamait pas la recherche sur la Mongolie en se créant, à travers son prisme, un univers inspiré du pays, la trame de la pièce n'existerait pas.

Dans la pièce les jeux de mots apparaissent le plus souvent aux moments où Ludovic découvre la vie des Mongols puisqu'il se heurte à des notions qui lui sont inconnues et essaye de s'imaginer un pays tellement étranger. Par exemple, le passage suivant a présenté plusieurs défis :

Ludovic : La steppe. Stepppppe. Un genre de campagne mais immense, y a que de l'herbe partout, « où la lumière varie sans cesse en fonction du jeu rapide des nuages ». Ils jouent à quoi ? Les Mongols habitent dans des tentes en feutre. Pas des feutres pour écrire : « une étoffe de poils et de laine agglutinés ». Ag-glu-ti-nés. (p. 18)

En russe, c'est plutôt la lumière qui joue et non pas les nuages, eux, ils courent. Alors, dans le texte de la traduction Ludovic se demande où courent les nuages au lieu de chercher à comprendre à quoi ils jouent.

De plus, le matériel feutre et les feutres pour écrire sont en russe des mots très différents et nous n'avons pas pu trouver dans la langue d'arrivée un mot qui se rapprocherait phonétiquement de l'équivalent russe de *feutre* (*войлок*). C'est pour cela que nous avons décidé de rajouter des informations que découvre Ludovic dans son magazine, notamment, il lit que les Mongols vivent en *kurens* (*курень*), qui désignent la manière de disposer les tentes dans un camp et ensuite Ludovic découvre que les tentes sont faites en feutre, dont il apprend la définition, tout comme dans l'original. Nous avons décidé d'introduire les *kurens* dans le texte pour garder le jeu de mot que nous trouvons dans l'original, mais avec un autre mot, *kuren* est phonétiquement très proche du lexème russe signifiant *tabagisme*. Alors, Ludovic lit dans la

traduction russe : « Les Mongols, ils habitent en kurens, pas le tabagisme qui tue, mais des kurens, c'est ainsi que s'appelait la disposition des tentes en feutre... » (*traduction littérale*). *Tabagisme tue* en russe est une phrase figée, équivalente de *fumer tue*.

Enfin, dans le texte français Ludovic bute sur le mot *agglutinés*. Dans le dictionnaire russe la définition du mot *feutre* est différente de la française, c'est « un matériel de laine foulée ou de fibres synthétiques ». Naturellement, dans la version russe le personnage bute sur le mot *synthétiques*. Voici le résultat de toutes ces transformations qui avaient pour but de garder les jeux de mots dans la traduction :

ЛЮДОВИК: Степь. Степпппь. Почти как в деревне, но она огромная, кругом одна трава, «где свет постоянно меняется с быстрым бегом облаков». Куда они бегут? Монголы, они живут в куренях, не курении, которое убивает, а куренях, так называлось расположение палаток из войлока: «материал из валяной шерсти или из синтетических волокон». Син-те-ти-чес-ких. (p. 123)

Plus tard dans le texte nous avons introduit un jeu de mots qui ressemble plus à celui qu'on trouve dans l'original autour du mot *feutre*. Dans la scène 7 Ludovic apprend ce qu'est la fête de Naadam, qui en russe s'appelle *Надом*, si l'on met un espace entre les deux syllabes, on a une partie de l'expression figée qui veut dire *devoir* – *задание на дом*. Alors, en russe, Ludovic lit :

ЛЮДОВИК: А Надом, не на дом задание, а Надом, в одно слово, это их большой национальный праздник, со скачками только для детей... (p. 124) (*Et le Naadam, pas le devoir, mais le Naadam, en un mot, c'est leur grande fête nationale avec une course de chevaux rien que pour les enfants...*)

Original : Ludovic :Et le Naadam, leur grande fête nationale avec une course de chevaux rien que pour les enfants... (p. 21)

Les jeux de mots sont très présents dans les passages où Ludovic lit des dictionnaires en essayant de comprendre ce que *mongol* veut dire. Les enjeux de la traduction de ces passages sont liés non seulement aux jeux de mots mais aussi à la différence des définitions dans les dictionnaires russe et français et au fait qu'en russe *Mongol* est un nom commun, alors que Karin Serres joue sur le fait que ce nom est propre. Pour traduire les définitions nous nous sommes servis des dictionnaires raisonné, historique, ethnologique, étymologique, de la Grande Encyclopédie Russe.

Une des acceptions de *Mongolie* que Ludovic trouve dans le dictionnaire et la conclusion qu'il en tire est « "Mongolie, *n.f.* : fourrure de chèvre de Mongolie." Il m'a traité de fourrure de chèvre, Fabrice ? » (p. 10). Comme la fourrure d'aucune chèvre ne s'appelle mongolie en Russie, nous avons dû transformer ce passage dans la version russe : « "Монгол, *м. разг. см.* монголка: Монгольская лошадь." Меня, что, Фабрис лошадью назвал? ». (p. 120) Le dictionnaire propose de voir les mots de la même racine que *mongol*, dont le nom du cheval mongol, et Ludovic décide que Fabrice l'avait traité de cheval.

Ensuite, nous nous confrontons au problème des noms propres, mentionné ci-dessus. Ludovic se dit : « Mais non, Mongol, avec une majuscule ! Quand on parle, on entend pas les majuscules. Noms propres, alors. Les noms propres et les noms sales. Fourrure de chèvre, ça doit puer. » (p. 10) Comme, dans la langue russe, Mongol ne s'écrit jamais avec un majuscule, nous avons dû imaginer d'autres voies de recherche dans le dictionnaire. Ludovic apprend que les Mongols vivent en Mongolie, ce qui est un nom propre. Il va chercher des informations sur la Mongolie dans les noms propres et, finalement, en arrive à la même conclusion – les Mongols sont forts, puissant et c'est magnifique d'être un d'eux.

Dans la troisième scène Ludovic trouve un plus grand dictionnaire et reprend ses recherches. Pour que le texte russe soit cohérent, nous avons rajouté une phrase lorsque le garçon recommence à découvrir la Mongolie : « Что там было про монгольские языки? » (p. 120) (*Qu'est-ce qu'ils disaient à propos des langues mongoles ?*), puisqu'elles étaient déjà apparues dans les définitions précédentes. Ensuite, tout comme dans l'original, Ludovic trouve la définition des langues mongoles et altaïques.

Parfois, dans le but de garder le jeu de mots dans le texte-cible d'autres éléments ont été supprimés. Par exemple, Ludovic découvre un nouveau fait sur la Mongolie et se pose ensuite une question tout à fait légitime : « "Les bagatours de Gengis Khan ont le droit de tailler la tête des intrus en pièces." De monnaie ? » (p. 44). Pour garder le jeu de mot, dans le texte russe les bagatours ne taillent pas les têtes en pièces, mais déchirent les corps en bouts : « "Багатуры Джингисхана имеют право разорвать чужака в клочья." Бумаги? » (p. 133) (*Les bagatours de Gengis Khan ont le droit de déchirer un intru en bouts. De papier ?*).

Un autre jeu de mots qui surgit quand Ludovic se rend au centre équestre se construit autour du mot *bombe* et ses deux acceptions : « Projectile creux chargé de matière explosive ou

incendiaire et muni d'un appareil de mise à feu. »¹⁷⁸ et « Casquette hémisphérique renforcée que porte un cavalier comme protection en cas de chute. »¹⁷⁹. Voici comment Karin Serres le fait :

Папа, riant : Tes affaires, mon Ludo ! Et ta bombe, hé hé.

Ludovic, pour lui : Si seulement c'était une vraie.

[...]

... et enfonce la bombe sur sa tête.

Ludovic : Ça serre. Tic-tac tic-tac tic-tac. (*Explose de la tête:*) Ваом ! (pp. 59-60)

En russe, il est impossible de traduire ce jeu de mots tel qu'il est puisque le casque d'un cavalier ne s'appelle pas *bombe*. Alors, nous avons rajouté dans le texte un élément de l'équipement du cavalier pour créer un jeu de mots en russe – les éperons (*шпоры*) qui, phonétiquement aussi bien que graphiquement, ressemblent aux 'disputes' (*споры*), ayant seulement les premiers phonèmes différents (/ʃ/ - /s/), qui, comme nous pouvons voir, restent proches, étant tous les deux fricatifs, sourds et alvéolaires. Dans certains groupes de mots, le mot russe *спор* (*dispute*) peut signifier *doute*. Voici le résultat :

Папа, смеется: Твои вещи, Лудо! Твой шлем, шпоры!

ЛЮДОВИК, про себя: Какие споры! Не пойду.

[...]

... и берет свои шпоры.

ЛЮДОВИК: Спору нет, это все ужасно. (p. 138)

(Папа, riant : Tes affaires, Ludo ! Ta bombe, les éperons !

Ludovic, pour lui : Aucun doute ! J'y vais pas.

[...]

... et prend ses éperons.

Ludovic : Pas de doutes, tout ça est horrible.)

3.2.5. Les didascalies

Dans la pièce de nombreuses didascalies n'ont pas de verbe, elles donnent au lecteur une idée de l'action scénique sans chercher à élaborer une phrase complète. On le voit assez souvent dans le théâtre, mais la langue russe, le plus souvent, ne permet pas de traduire une phrase qui comporte plus de quatre mots sans y insérer un verbe. C'est pour cela que la didascalie « Ludovic, immobile, son cartable sur le dos, face à nous. » (p.7) n'a pas été traduite par une phrase nominative, un prédicat apparaît dans la traduction : « Людовик с портфелем за спиной

¹⁷⁸ Dictionnaire français Larousse, [en ligne], <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/bombe/10087>, page consultée le 23 mai 2020.

¹⁷⁹ *Idem*.

СМОТРИТ на нас, не двигается. » (p. 118) et l'ordre des mots a changé, donc, lors de la traduction, la transposition a été appliquée sans, toutefois, changer la structure thème-rhème. Pourtant, le but de donner au lecteur une idée de l'espace scénique a été atteint.

L'ordre des mots change aussi dans des didascalies plus courtes. Dans les didascalies de la pièce indiquant qu'un personnage entre sur scène ou sort dans les coulisses le sujet est placé devant le prédicat (*Sarah arrive*), même si en général, dans le théâtre, on voit l'ordre des mots inverse. Nous avons décidé de garder dans la traduction l'ordre des mots habituel pour les didascalies, c'est-à-dire de mettre le prédicat devant le sujet, même si la grammaire permet l'inversion, mais il ne nous semble pas que l'inversion de l'ordre des mots habituel aurait été justifiée : l'auteur écrit les didascalies avec l'ordre des mots de la langue courante, les didascalies russes sont toujours écrites dans l'ordre prédicat-sujet. C'est pourquoi *Sarah arrive* a été traduit comme *Входим Сара*.

Dans la pièce il y a une didascalie qui se répète dans plusieurs scènes et, parfois, constitue presque une scène entière.

6. À CHEVAL SUR LE VENT

Ludovic

Son cartable sur le dos, Ludovic court dehors, vers sa maison, sur les trottoirs, le sourire aux lèvres, en galopant, en caracolant, à cheval sur le vent.

Ludovic : Tagada, tagada, tagada, yihaa ! (p. 19)

Et la didascalie se répète presque entièrement dans la scène 14 :

14. À CHEVAL SUR LE VENT

Ludovic

Son cartable sur le dos, Ludovic court dehors, vers l'école, sur les trottoirs, le sourire aux lèvres, en galopant, en caracolant, à cheval sur le vent.

Ludovic : Dzaaaa, dzaaa ! Là où je passe, la ville ne repoussera pas ! (p. 39)

La didascalie, même si elle ne sera pas prononcée sur scène, est importante pour le lecteur. Elle fait entendre la galopade du cheval, laisse rejoindre Ludovic dans sa course. Nous avons changé l'ordre des mots et remplacé les gérondifs par les formes personnelles des verbes *galoper*, *caracoler* en rajoutant le pronom *il*, ce qui, sans doute, casserait le rythme s'il n'y avait pas plusieurs groupes de mots subordonnés au même lexème ; en changeant l'ordre des mots, nous

les avons regroupés ensemble, ce qui donne une énumération dynamique. La ponctuation est restée presque intacte.

6. На лошади по ветру

Людовик

Людовик, с портфелем за спиной, бежит по улицам, по тротуарам домой, улыбаясь, он галопирует, гарцует, на лошади по ветру.

ЛЮДОВИК: Тыгыдык, тыгыдык, тыгыдык, йиихаа! (p. 123)

Comme le russe et le français appartiennent à deux groupes de langues éloignés, la structure grammaticale est très différente dans les deux. C'est pourquoi, à plusieurs reprises, nous avons appliqué la substitution grammaticale.

Ex. : Мама, наклоняется и обнимает его: Спокойной ночи, Людовик. (p. 119) (*Maman, se penche et l'embrasse : Bonne nuit, Ludovic.*)

Original : Maman, se penchant pour l'embrasser : Bonne nuit, Ludovic. (p. 9)

Dans l'exemple ci-dessus la didascalie française est composée d'un participe présent et d'un infinitif, entrelés par la préposition *pour*. En russe, une construction pareille avec l'utilisation des formes impersonnelles n'est pas possible, une fois de plus nous appliquons la transposition à la traduction et changeons les catégories grammaticales : les formes verbales deviennent personnelles, la préposition *pour* est remplacée par *et*, qui, en russe, peut avoir la valeur sémantique de but.

Une autre structure grammaticale, souvent retrouvée dans les didascalies, qui n'est pas possible dans la langue russe sont les phrases impersonnelles. A cause de cela certaines didascalies sont devenues plus longues dans le texte de la traduction, puisque nous avons dû utiliser un substantif au lieu du pronom *cela* ou ses formes.

Ex. : Бум! Бум! Бум! Сильные удары ногой сотрясают дверь. [...] Бум! Бум!
Бум! Удары продолжают. (pp. 122-123)

Original : Blam ! Blam ! Blam ! De grands coups de pied ébranlent la porte. [...] Blam ! Blam ! Blam ! Ça continue. (p. 17)

Une forme verbale qu'on voit souvent dans les didascalies est le participe présent qui existe dans la langue russe et, tout comme en français, marque la simultanéité. Pourtant la didascalie russe préfère la forme personnelle du verbe.

Ex. : ЛЮДОВИК, вскакивает и крепко их обнимает... (p. 126)

Original : Ludovic, leur sautant au cou... (p. 25)

Dans les didascalies nous trouvons aussi des jeux de mots, comme par exemple, « chevauchant la phrase précédente » (p. 8) – évidemment, cela veut dire que la phrase du personnage recouvre en partie la phrase de l'autre, mais le verbe *chevaucher* est sémantiquement très lié au cheval qui apparaît souvent dans la pièce et sur lequel Ludovic s'imagine souvent être. Nous avons essayé de garder cette allusion à l'équestre dans la traduction : « с наскока перебивает » (p. 119), *с наскока* signifiant *à-la-va-vite, en surprenant* et ayant la même racine que le verbe russe pour dire *galoper*.

Même si quelques didascalies sont des phrases simples ou parcellées, d'autres sont des phrases complexes poétiques qui contrastent avec le langage parlé, parfois même familier, des personnages. Ce contraste est à transmettre dans la traduction. Par exemple, la première didascalie de la scène 7 est la suivante : « Dans la chambre de Ludovic, qui est plongé dans ses trésors rapportés de la bibliothèque. Sa mère passe le nez à la porte » (p. 20) l'auteur utilise des images et des expressions variées décrivant simplement la scène de l'action. Karin Serres n'écrit pas *Dans la chambre de Ludovic, qui lit ses livres de la bibliothèque. Sa mère regarde dans la chambre*. Sans doute, cela captive l'attention du jeune lecteur et le transporte presque dans la chambre de Ludovic. Nous avons essayé de donner la même chance au potentiel lecteur russe, même si les images ont un peu changé, par exemple Ludovic n'est pas *plongé dans ses trésors*, mais *с головой зарылся в сокровища (enlisé/enterré dans ses trésors)*.

Comme dit Marie Bernanoce le théâtre doit être lu aussi bien que vu. Ainsi, même si, dans la plupart des mises en scène, les didascalies n'apparaissent pas sur scène, leur traduction est tout aussi importante que la traduction des paroles des personnages, elles seront lues par le jeune lecteur. Dans *Mongol* les didascalies ne se limitent pas à décrire l'action sur scène, mais ont une valeur artistique : elles sont tantôt brèves, tantôt élaborées, parfois parlées, parfois poétiques. Ce n'est pas qu'un commentaire de l'action de la pièce et, peut-être, elles pourraient être prononcées sur scène.

3.2.6. Noms propres

Dans la pièce *Mongol* il y a trois catégories principales des noms propres : les toponymes et les réalités mongols et les noms des personnages. Les deux premières catégories sont particulières puisque ce sont des traductions françaises des appellations étrangères nommées dans un alphabet cyrillique modifié qui est utilisé seulement en Mongolie et dans certaines villes-

frontalières de Mongolie-Intérieure. Leur transposition en russe qui utilise un alphabet cyrillique n'est pas toujours facile puisqu'il est parfois compliqué de trouver l'équivalent de la traduction du nom français, qui est une traduction du mongol, en russe. C'est pour cela que nous nous sommes adressés à une collègue russe qui étudie la langue mongole en lui demandant d'aider de trouver les noms russes des réalités mongoles écrites en alphabet latin dans la pièce française.

En ce qui concerne les noms des personnages, nous avons déjà étudié plus haut de quoi dépend la décision de les traduire ou pas. Nous avons transcrit la plupart des noms, comme, par exemple, *Ludovic, Sarah, Alain*. Les noms des personnages qui s'appellent *Maman, Papa* ou *La Maîtresse* ont été traduits. Nous avons déjà vu qu'il a fallu transformer *Le Surveillant de la récré* en *Учитель, который следит за детьми на перемене*, ce qui est une traduction explicative. La traduction de *La dame de la bibli* s'est au contraire raccourcie jusqu'à *bibliothécaire (библиотекарша)*.

Dans la présentation des personnages il est dit que Fabrice est « le caïd de la classe », le mot *caïd* ne dit rien à un enfant russophone, c'est pourquoi nous l'avons traduit comme *заправила*, ce qui veut dire *chef d'une bande* et est un mot familier, tout comme *caïd* dans cette acception. Sarah, quant à elle, est présentée comme « celle dont Ludovic est amoureux », ce qui est une construction plus complexe et poétique que nous avons essayée de garder dans la traduction : « та, в которую влюблен Людовик ».

Maman et *Papa* sont les noms des personnages mère et père, respectivement. Cela fait que dans les didascalies l'auteur utilise parfois les derniers. En russe la différence entre *maman* et mère, ainsi qu'entre *papa* et père est plus flagrante qu'en français. C'est pour cela que dans la didascalie « *Sa mère passe le nez à la porte* » (p. 20) – « *Его мать заглядывает в комнату* » (p. 123) dans le texte d'arrivée le mot *mère* peut paraître étrange mais nous le gardons pour, comme dans l'original, faire la différence entre le texte décrivant le personnage en dehors de l'action, c'est-à-dire les didascalies, et le corps du texte et de l'action, les paroles.

Ludovic est parfois appelé Ludo, l'enfant russe est familier avec les raccourcis des prénoms – la grande majorité des prénoms russes sont raccourcis, parfois, à tel point qu'ils ne ressemblent presque plus du tout la forme longue, tel est le cas, par exemple, de la forme courte du prénom Alexandre, qui devient Sacha. Pourtant, le prénom Ludovic, ainsi que son raccourci, sont nouveaux pour l'oreille russe. De plus, dans la traduction, le son [l], qui est palatalisé dans la forme longue, durci dans la courte. Tout de même, nous avons gardé la forme courte du prénom du personnage là où elle est utilisée dans l'original en nous disant qu'un lecteur ou

spectateur qui est familier avec des transformations comme Alexandre-Sacha saura déduire que Ludovic et Ludo est la même personne.

Une réalité mongole qui devient presque un personnage entier de la pièce est Gengis Khan. Vers la fin, dans la scène 16, nous découvrons que Ludovic ne le prononçait pas bien, puisqu'il dit dans cette scène : « ... Ah, il faut dire Tchinguiz Khan ? Tchuinguiz, Khan, Tchinguiz Khan... » (p. 44). Comme, en russe, le nom de Gengis Khan se prononce comme il s'écrit, nous avons dû modifier son orthographe et avons ainsi créé un jeu de mots qui compense certaines parties que nous n'avons pas pu transposer dans le texte-cible : *Чингисхан* est devenu *Джингисхан*. Tout comme en français, c'est la première syllabe qui a été transformée, *чин* est devenu *джин*, ce qui sonne et, si on y rajoute encore une *n*, s'écrit comme *джинн* (*djinn*).

Dans la pièce, deux noms ont été traduits puisqu'ils sont « des noms pittoresques qui apportent déjà des indications sur le personnage ». Ce sont les noms des chevaux de Ludovic et de Sarah, le premier s'appelle Caramel, le dernier – Réglisse. Caramel est facile à traduire puisque c'est le même mot en russe – *Карамель*, alors que Réglisse est différent – *Лакрица*. Si le caramel est une sucrerie au goût doux aimée de tous, la réglisse est plutôt imprévisible – certains l'adorent, d'autres la détestent. Cela correspond tout à fait aux caractères des deux chevaux : Caramel écoute Ludovic et lui aide à sauver Sarah, emportée par Réglisse qui, tout à coup, s'emballe et n'obéit plus son cavalier.

Un autre nom, ou, plutôt, insulte, que nous avons traduit est *triso*. C'est comme cela que dans la pièce les enfants se mettent à appeler Ludovic après que sa sœur Nadia lui explique pourquoi on lui avait donné le surnom Mongol – parce que le garçon est atteint de la trisomie 21. Comme, en Russie, ce nom plus scientifique de la maladie est très peu connu, dans le texte traduit Nadia précise : « У тебя генетическое заболевание. Трисомия 21. Синдром дауна. » (p. 138) (*T'as une maladie génétique. La trisomie 21. Syndrome de Down.*), dans l'original la dernière phrase n'est pas écrite. Il s'avère qu'en russe *down* (*даун*) n'est pas seulement le terme pour appeler une personne atteinte de la trisomie 21, mais aussi une insulte, synonyme de 'bête'. C'est pour cela qu'il est toujours utilisé dans le texte-cible pour traduire *triso*, que les enfants utilisent à la fin de l'œuvre au lieu de *mongol*.

Donc, la plupart des noms n'ont pas été traduits ou remplacés par leurs équivalents russes. Les noms propres qui se sont avérés les plus difficiles à traduire sont les toponymes, les prénoms et les fêtes mongols. Cela est assez amusant car la Mongolie est plus proche de la Russie que la France et partage presque entièrement son alphabet. Pourtant, certains lexèmes traduits

en français deviennent difficilement reconnaissables pour quelqu'un qui n'est pas spécialiste en études mongoles.

3.2.7. Les spécificités langagières

Comme plusieurs personnages de la pièce sont jeunes, quand ils parlent entre eux, leur langue appartient plutôt au registre parlé, parfois familier. Mais il arrive à Ludovic de se parler dans ses rêves et monologues intérieurs au registre soutenu, nous avons déjà vu que sa langue peut être poétique. Evidemment, toutes ces particularités sont à garder lors de la traduction si l'on veut transmettre les personnages en volume, en 3D avec l'effet de réalité et de présence.

Dans la première scène le chœur d'enfants crie :

Le temps que ça arrive au cerveau, ouais !
Tu parles, il en a pas, de cerveau !
Eh, crétin, secoue voir ta tête ?
T'entends, c'est le petit pois qu'est dedans ! (p. 7)

Dans ces quatre lignes tout indique que le traducteur doit mettre dans les bouches des personnages des enfants leur langue naturelle. Il ne s'agit pas d'être grammaticalement ou même lexicalement proche de l'original, c'est l'effet qui doit être le même et, bien sûr, le sens devrait se transmettre dans le texte d'arrivée.

En effet, la traduction de la première phrase peut paraître assez éloignée de l'original. « Давай, включай мозги! » (p. 119). Si on la traduit en français mot-à-mot, elle veut dire *Allez, allume les cerveaux !*, certains pourraient dire que la phrase russe a perdu l'impersonnalité de l'original, que les formes des mots, à la différence du texte français, n'appartiennent pas exceptionnellement au langage parlé (*ouais*). Et ces remarques seraient vraies. Pourtant, en russe la phrase est presque une expression figée, parlée, voire familière, assez blessante, adressée à quelqu'un qui est assez lent à comprendre quoi que ce soit.

Encore une fois nous appliquons la transposition : la phrase « Eh, crétin, secoue voir ta tête ? » a été traduite comme « Эй, кретин, потряси-ка головой! » (p. 119). Comme la construction *secoue voir* n'a pas d'équivalent en russe, nous avons rajouté le suffixe *-ка* au verbe *потряси* (*secoue*) pour garder le langage parlé et moqueur. De plus, pour les mêmes raisons, en russe la phrase est devenue exclamative, alors qu'en français elle finit par un point d'interrogation.

Finalement, ce passage a été traduit de manière suivante :

Давай, включай мозги!
Ты что, у него же нет мозгов!
Эй, кретин, потряси-ка головой!
Слышишь, там внутри один горох! (p. 119)

Sauf les didascalies, la bibliothèque est toujours appelée *bibli* dans la pièce, une des abréviations tellement appréciées par la langue orale française. Même si la langue russe dispose d'un grand nombre d'abréviations, héritage de l'époque soviétique, le mot bibliothèque ne se raccourci pas. C'est pourquoi à chaque fois que les enfants dans la pièce mentionnent « la bibli », en russe cet indice du langage parlé se perd. Cette perte est compensée par l'introduction des éléments du langage parlé dans d'autres passages du texte.

En outre, nous avons fait recours aux néologismes pour traduire certains lexèmes. Fabrice dit : « Là, m'dame, là, je reconnais ses godasses pourries ! » (p. 12). Nous avons déjà vu que *m'dame* n'est pas traduisible puisqu'il n'existe pas d'appellation pareille pour les professeurs en russe. De plus, *godasse* n'a pas d'équivalent sémantique, c'est pourquoi nous l'avons traduit comme *ботинищи*, ce qui est un néologisme. Sa racine *ботин* est la même que dans le mot *ботинки* (*chaussures*), le suffixe *ищ* crée une image de grandes chaussures affreuses.

Le langage d'un jeune Français ne peut pas se passer de quelques anglicismes, Ludovic n'est pas une exception. Dans la scène 23 Ludovic regarde son cheval et se dit : « Comme un mégabig chien. Hyper haut, quand même. » (p. 60). L'anglicisme *mégabig* n'est pas imaginable dans la langue russe, c'est pourquoi ce mot a été traduit par un mot du langage populaire avec une racine russe, ayant la même sémantique que l'anglicisme employé dans l'original – *огромная*. Par contre, dans le texte d'arrivée *hyper* est traduit par *супер* (*super*), qui est un lexème étranger. Les deux équivalents choisis pour la traduction russe sont perçus, tout comme dans l'original, comme des éléments appartenant aux jeunes.

Dans la pièce nous trouvons aussi des phrases inachevées dont la fin est quand même évidente pour tout lecteur, comme par exemple dans la scène 8 : « *Ludovic sourit en mangeant son bouquet de saucisses, perdu dans ses rêves. Papa : Non mais tu te...* » (p. 23). Malheureusement, une expression comme *Non mais tu te calmes* n'existe pas dans la langue russe. Alors, nous avons décidé de nous tourner encore une fois vers la théorie du *skopos* et de transmettre dans le texte d'arrivée l'effet, les émotions du père. La traduction «*Так, ты сейчас же...*» (p. 125) est clairement un début d'une phrase exprimant l'irritation mais on ne peut pas en deviner la fin.

Ludovic prononce souvent des monologues très dynamiques, très rythmiques, comme par exemple dans la scène 12, quand il découvre que Gengis Khan, après la mort de son père va libérer sa fiancée Börta à neuf ou onze ans. Vu que lui aussi, il a onze ans, il décide qu'il va aller chercher Sarah. Dans la traduction russe le dynamisme des réflexions de Ludovic est exprimé non seulement par le rythme des paroles, mais aussi par la sémantique de certains lexèmes. « Dzaa, dzaa, j'arrive, Sarah ! » - dans cette phrase nous n'avons pas pu garder la répétition du son /a/, mais nous avons traduit *j'arrive* comme *я лечу (je vole)*, ce qui dans la langue-cible dans ce contexte signifie *j'arrive très vite*.

Dans la scène 15 la Maîtresse dit à Ludovic : « Je voudrais juste que ton papa ou ta maman viennent me voir. » (p. 42). Même si le mot *juste* a un équivalent russe, il est un peu trop parlé pour qu'une maîtresse d'école le prononce. Ainsi, à cause de la perte de ce court lexème, dans la traduction « Я бы хотела, чтобы твой папа или твоя мама пришли со мной поговорить. » (p. 132) (*Je voudrais que ton papa ou ta maman viennent me voir.*) la maîtresse devient plus sévère, en même temps, dans la grande majorité des cas, elles le sont en Russie ; et dans la pièce même ce personnage ne pourrait pas être qualifié de gentil ou compréhensif.

Dans la scène 19 la didascalie dit que les pensées de Ludovic et les phrases de la maîtresse « *se chevauchent et se croisent.* » (p. 51), comme si c'étaient des êtres vivants. Dans le texte d'arrivée, les verbes ne sont pas réciproques mais ils sont suivis du pronom *друг друга (l'un l'autre)* ce qui a été notre façon de rendre les pensées de Ludovic et les phrases de la maîtresse aussi vivantes que dans l'original : « Его мысли и фразы учительницы встречаются и перебивают друг друга. » (p. 135) (*Ses pensées et les phrases de la maîtresse rencontrent et interrompent l'une l'autre.*)

Nous avons plusieurs fois fait recours à la traduction antonymique. Quand Ludovic s'enferme dans les toilettes de la bibliothèque, la Maîtresse vient le chercher et lui demande : « Ludovic, ça ne va pas ? » (p. 12), dans le texte russe elle demande : « Людовик, все хорошо? » (p. 121) (*Ludovic, tout va bien ?*). Même si une question négative est aussi possible en russe dans ce contexte, nous avons préféré de garder les paroles de la Maîtresse aussi naturelles que possible, dans la langue-cible, la question affirmative l'est plus. La négation dans ce cas-ci ne nous a pas semblé primordiale.

Dans la scène 8 Maman dit à Ludovic : « Tiens-toi correctement, s'il te plaît. » (p. 22). En russe, les parents ont tendance à interdire ce qu'ils trouvent ne pas être correct plutôt qu'à

conseiller ce qu'ils trouvent bien. Donc, cette phrase a été traduite par une négation : « Не балуйся, пожалуйста. » (p. 124) (*Fais pas de bêtises, s'il te plaît.*)

Très souvent dans la pièce apparaît l'image du cheval. En russe, trois mots existent pour traduire ce lexème : *кобыла* (*jument*), *конь* (*cheval*), *лошадь* (*terme général*). Nous avons hésité entre les deux dernières options et c'est la scène 23 qui a tranché. Les chevaux du centre équestre où se déroule l'action des dernières scènes s'appellent Caramel et Régisse. Les deux mots en russe sont du genre féminin, tout comme le lexème *лошадь* (*terme général*), ce qui permet, donc, d'utiliser le pronom *она* (*elle*) en les mentionnant sans créer de confusion chez le lecteur, ce qui ne serait pas possible avec le mot *конь* (*cheval*) qui est du masculin. C'est pour cela que ce dernier terme a été choisi pour traduire le lexème *cheval* dans la pièce.

Nous avons vu plusieurs fois que les paroles des personnages de la pièce *Mongol* peuvent être saccadées. Mais, parfois, Ludovic fait l'opposé – des monologues longs, cohérents avec des images poétiques. La dernière scène de la pièce est presque entièrement un monologue de Ludovic qui vole sur son cheval, et ce n'est pas le seul passage. Regardons l'exemple de la scène 20 :

Ex. : Qu'on emporte mon corps tout en haut d'une colline, habillé de mes plus beaux habits (mon jean rouge, mes baskets et mon T-shirt avec les étoiles), qu'on me pose par terre et qu'on m'abandonne aux vautours ! Il est mort, Ludo Khan ! Et qu'on tue tous ceux qui m'ont emporté, pour que ma tombe reste inconnue à jamais ! Seul avec les herbes, les arbres, le ciel et le vent, pour l'éternité ! (pp. 55-56)

Nous observons une stylisation : le discours de Ludovic ressemble à un discours d'un personnage des contes, d'un grand guerrier mythique. Dans le texte de la traduction ce passage peut rappeler les bylines russes, les contes nationales, ce qui est assez amusant, puisque les héros des bylines, les vitiaz, protégeaient leur pays, notamment, contre les Tatars et les Mongols.

Пусть мое тело, одетое в лучшие одежды (красные джинсы, кроссовки и футболку со звездами) отнесут на самый верх холма, положат на землю и оставят на растерзание коршунам! Лудохан мертв! И пусть будут убиты все те, кто отнесут мое тело, чтобы моя могила была затеряна навсегда! Навечно наедине с травами, деревьями, небом и ветром! (p. 137)

En russe ce passage devient peut-être encore plus poétique qu'il ne l'est dans l'original car *seul pour l'éternité* se traduit en russe par un groupe de mots rythmés et assimilés phonétiquement – *навечно наедине*.

Donc, la pièce *Mongol* de Karin Serres a présenté plusieurs défis langagiers, aussi bien que culturels lors de la traduction. Nous avons tâché de préserver le plus possible les réalités culturelles françaises pour que le texte d'arrivée remplisse sa fonction de fenêtre donnant sur une culture étrangère dans la chambre d'enfant. De plus, cette pièce ouvre même deux fenêtres au lecteur : l'une donne sur la France, l'autre – sur la Mongolie. Pour ouvrir la deuxième il a fallu traduire des noms propres mongols, ce que nous n'aurions pas pu faire sans aide d'un spécialiste en langue et culture mongoles. En outre, la ligne mongole permet à l'auteur de jouer avec la langue française, à nous a été de jouer avec la russe. Nous avons essayé de transposer la même quantité et qualité des jeux de mots que nous trouvons dans l'original pour arriver à transmettre au lecteur l'univers et la façon de penser du héros principal Ludovic puisque c'est surtout dans ses paroles que nous retrouvons les tournures de langue et de réflexion inattendues et amusantes. Une pièce adressée aux jeunes avec ce personnage principal apporterait beaucoup au corpus littéraire destiné aux jeunes, voire au corpus littéraire général. Si l'art peut avoir une fonction sociale et éthique, cette pièce la remplirait en Russie en sensibilisant le public par rapport à la trisomie 21. Cette pièce remplirait aussi une fonction artistique, en étant un exemple d'une pièce de théâtre jeune public qui est à lire aussi bien qu'à jouer, d'où l'importance d'une traduction attentive des didascalies et des remarques d'auteur. En traduisant les didascalies, en faisant les choix concernant la ponctuation, en essayant de garder le rythme et de transposer les allitérations, les assonances et les rimes, nous avons appliqué de nombreuses transformations dont parle Claude Tatilon dans son ouvrage *Traduire. Pour une pédagogie de la traduction*. Et, surtout, nous avons appliqué la théorie du skopos en pensant surtout à l'effet que la pièce peut avoir sur son lecteur ou spectateur. En général, il nous semble que l'apparition de cette pièce dans le corpus russe pourrait être un pas en avant pour son théâtre jeune public, puisque ce texte montre que la morale n'est pas obligatoire, qu'une œuvre de littérature de jeunesse peut ne pas être explicitement éducative, qu'elle peut s'adresser aux petits et aux adolescents en même temps.

Conclusion

Comme toute traduction, la traduction d'une pièce du théâtre jeune public fait face à des enjeux liés aux relations entre les deux langues et les deux cultures concernées. Nous avons vu que les porteurs de la culture source ou de la culture cible peuvent être réticents à l'activité du traducteur, avoir l'impression que leur patrimoine culturel est violé.

Dans notre cas, la résistance de la part des porteurs de la culture d'arrivée peut être liée à leur attachement au passé et, probablement, à une peur inconsciente du nouveau répertoire contemporain. Il est coutume de croire qu'une œuvre adressée aux jeunes ne peut pas traiter des sujets frivoles, étant donné que la définition de *frivole* peut être très large, qu'il faut être très délicat avec les enfants et les adolescents pour ne pas les offenser ou, peut-être, pour ne pas offusquer les adultes qui les raccompagnent dans la salle de spectacle. Il est beaucoup moins risqué de faire une nouvelle adaptation d'une œuvre qui a déjà été montée maintes fois et qui est probablement connue des adultes emmenant les enfants au théâtre, ce qui est important puisque c'est rarement le jeune qui décide quelle pièce il va voir. Il faut avouer qu'avec les adolescents la situation est différente puisqu'ils peuvent décider eux-mêmes quel répertoire les intéresse, mais est-ce qu'il y en a un si, quand ils sont petits, ils vont voir des mises en scènes classiques qui supposent souvent qu'un enfant est un être simple, pas capable de comprendre tout ce que l'adulte sage connaît et réalise. La perception de l'enfant comme un inférieur pas assez développé est un autre fléau auquel le développement du secteur du théâtre jeunesse se heurte.

Encore un éventuel facteur de la résistance est le langage qui peut être utilisé dans les ouvrages étrangers, l'auteur peut faire recours au langage familier, ensuite, c'est au traducteur de l'atténuer ou pas dans chaque cas précis. Néanmoins, si la familiarité du langage est préservée à un degré quelconque, la pièce peut ne pas être lue ou vue par les parents, ainsi que par les enfants. Sergey Pleshak nous a raconté comment les artistes eux-mêmes se montrent réticents à l'idée d'utiliser un langage légèrement familier dans un spectacle pour enfants. On pourrait supposer que ce trait va, au contraire, attirer les adolescents, mais nous avons tendance à croire qu'il n'y a pas vraiment de théâtre pour adolescents, que les représentants de cette tranche d'âge peuvent voir et lire les œuvres destinées aux jeunes aussi bien que celles pour adultes, selon leur goût.

Le langage et les sujets sont parmi les causes principales du fait qu'il est, pour le moment, impossible de traduire toute pièce du théâtre jeunesse français en russe. Ce n'est pas seulement

la coutume, mais aussi la loi qui protège les enfants du contenu *frivole*. Les textes comportant des mots tabous ne sont pas vendus aux mineurs. Ce problème peut être contourné par le traducteur qui inclurait du langage familier, s'il est présent dans l'original, en évitant les mots tabous. Néanmoins, une œuvre trop familière peut être mal vue. La situation est encore plus grave en ce qui concerne les sujets abordés dans le texte ; il existe aussi des sujets tabous, c'est-à-dire mal vus dans la société, ainsi qu'interdits par la loi « protégeant les enfants de l'information nuisant à leur santé et développement », ce qui fait que les films *Marvel* ne devraient pas être vus par les enfants qui n'ont pas atteint l'âge de 16 ans (donc, par leur public cible) et les œuvres de certains classiques de la littérature nationale, par exemple *La Fausse aux filles* d'Alexandre Kouprine, ne sont pas vendues à ceux qui n'ont pas encore fêté leurs 18 ans. Certains contestateurs de la loi s'étonnent que *Anna Karénine* soit encore vendu aux mineurs étant donné le comportement des personnages, les problématiques abordées par Léon Tolstoï et la fin du roman. On peut imaginer l'étonnement d'un Russe qui découvre qu'un collégien français lit en classe *Lorsque j'étais une œuvre d'art* d'Éric-Emmanuel Schmitt.

Pourtant, plus on traduit, plus l'attitude dans la culture d'arrivée envers le genre en question évolue. Comme, à l'époque, les traductions des œuvres d'Astrid Lindgren ont sans doute révolutionné l'attitude envers la littérature de jeunesse, il serait possible de faire avancer le théâtre jeune public par le biais de la traduction. De plus, ce n'est pas seulement le genre littéraire qui évoluerait, mais aussi l'attitude envers l'enfant et le jugement sur ce qu'il est en capacité de comprendre ou pas. Nous avons vu que de nombreux auteurs français supposent que l'enfant est aussi perceptif qu'un adulte, voire plus, puisqu'il est plus ouvert au monde qui l'entoure. Avec les pièces pourrait venir cette attitude dans la culture russe, par conséquent, la liste des sujets tabous pourrait se rétrécir.

Il est, donc, indispensable de traduire le théâtre jeune public français et mondial vers la langue russe pour aider ce domaine à se développer dans le pays. Les traductions vont enrichir le corpus de la littérature de jeunesse et, si l'on parle des metteurs en scène, créer un choix de pièces à monter. Le grand avantage qu'auraient ces metteurs en scène est le fait de ne pas connaître les écrivains en personne et de ne pas avoir assisté à la création du texte, ce qui, selon les artistes français du secteur du théâtre jeunesse, peut parfois les empêcher d'avoir une approche fraîche et personnelle de l'œuvre. De plus, les enfants qui auraient lu les traductions des textes plus osés que ce que propose le corpus national seraient plus ouverts d'esprit quand ils sont grands ; peut-être, le fait d'avoir lu de la littérature qui est adressée à eux et écrite à leur

époque ferait qu'ils aient envie d'écrire de la littérature jeunesse au lieu de la mépriser et, surtout, en ce qui concerne le théâtre, ne plus en avoir peur et avoir envie de le lire et de le voir ; pour le moment, sauf si un enfant fait du théâtre comme activité périscolaire, il y a peu de chances qu'il découvre des pièces contemporaines. Donc, à long terme, la traduction des pièces du théâtre jeunesse étranger pourrait favoriser la création d'un corpus national et l'émergence des personnes passionnées par le domaine en Russie.

Comme le théâtre jeune public réunit les particularités propres au théâtre et à la littérature de jeunesse, la traduction des pièces rencontre les défis posés par les deux composantes. D'un côté, il faut chercher à transposer le rythme et l'image sonore dans le texte d'arrivée, il est indispensable de veiller à ce qu'ils ne contredisent pas les mouvements proposés par les didascalies, il faut transmettre l'imaginaire de la scène s'il y est présent dans l'original. D'ailleurs, le théâtre jeunesse contemporain tend à emprunter de plus en plus de traits à la prose. Par exemple, la didascalie, qui est le plus souvent un texte décrivant la mise en scène, l'état d'âme des personnages ou l'action en dehors de l'espace scénique, peut devenir assez longue, voire constituer une scène entière et, ainsi, devenir beaucoup plus qu'un supplément au reste du texte. Elle devient, donc, une partie intégrale de l'œuvre et doit recevoir la même attention que les paroles des personnages.

Dans la littérature de jeunesse il est important que le lecteur puisse s'identifier au personnage. Le traducteur doit rendre cette identification possible pour le jeune issu de la culture d'arrivée malgré le fait que sa vie puisse être très différente de celle du personnage de l'œuvre étrangère. Cette différence peut se manifester dans de petits détails comme une organisation des cours à l'école différente ou la vaisselle que l'on utilise pendant les repas, pourtant, une nouvelle façon de faire des choses habituelles peut déconcerter le jeune lecteur et mener à ce qu'il ne comprenne plus le texte puisqu'il n'y a pas de bases qui lui soient connues et compréhensibles, de personnages auxquels il peut s'identifier. Ainsi, à chaque fois que le traducteur rencontre un détail, qui peut paraître étrange dans le contexte culturel d'arrivée, dans le comportement d'un personnage ou dans son entourage, s'il s'agit d'une œuvre réaliste, il doit décider s'il va plutôt adopter un comportement sourcier ou cibliste ; c'est-à-dire s'il va garder l'étrangeté et risquer d'embrouiller son destinataire ou s'il va transformer le texte et l'adapter aux connaissances de son lecteur. Evidemment, le traducteur n'est jamais purement sourcier ou cibliste, son choix varie selon le passage. Quant à nous, nous en sommes arrivés à la conclusion que parmi les théories traductologiques, celle du skopos paraît être la plus optimale dans la

pratique. D'ailleurs, il faut souligner que le traducteur de la littérature de jeunesse fait face à ces choix plus souvent que le traducteur de la littérature générale car plus jeune est le lecteur, moins de connaissances générales il a ; est-ce que c'est la confrontation aux nouvelles réalités dans une pièce étrangère du théâtre jeunesse qui va les lui apprendre ou, au contraire, il doit les avoir acquises pour être en capacité de comprendre une œuvre étrangère sans adaptations ?

Toutes ces particularités et éventuelles difficultés sont à prendre en compte dès l'étape du choix de la pièce : par exemple, un texte qui soulève des questions de l'orientations sexuelle (*Le Journal de Grosse Patate* de Dominique Richard) ou qui joue beaucoup avec la structure grammaticale de la langue-source (*Maman a choisi la décapotable* d'Antonio Carmona) ne peut pas être traduite en russe ; la première pour des raisons politiques, la deuxième pour des raisons linguistiques. Dans le cadre de ce mémoire nous avons choisi de traduire *Mongol* de Karin Serres qui aborde un sujet très important qui, à notre avis, devrait être évoqué plus souvent en Russie mais qui n'est point choquant ; dont le langage est parfois familier, mais ne suscite jamais l'utilisation des mots tabous dans le texte d'arrivée. Cette pièce permet d'ouvrir une fenêtre donnant sur une, voire deux cultures étrangères sans laisser de passages qui seraient complètement incompréhensibles pour le jeune lecteur. D'ailleurs, nous tenons à souligner que nous ne prétendons point que notre traduction puisse révolutionner le théâtre jeune public russe, nous la voyons plutôt comme un corps étudié au théâtre anatomique et c'est nous qui avons créé ce corps. Nous voyons-nous comme une itération du docteur Frankenstein ?..

La traduction du théâtre jeune public est un sujet de recherche qui offre plusieurs pistes de réflexions. Dans ce travail nous avons abordé la question de l'influence de la traduction sur la mise en scène sans rentrer en détails, pourtant, c'est un sujet très important que tout traducteur doit considérer lors de son travail. Les traditions de la mise en scène sont variées dans les pays différents, certains se lancent dans des expérimentations, d'autres non. Par exemple, *Abeilles, habillez-moi de vous* de Philippe Dorin est une pièce de théâtre jeunesse française qui se rapproche de l'écriture de plateau, cette pièce peut être un vrai défi pour un metteur en scène, est-ce qu'elle garderait ces caractéristiques après être traduite, est-ce que les défis seraient les mêmes pour celui qui travaille avec un texte de traduction ? Nous avons mentionné plusieurs fois que le théâtre doit être vu ET lu ; *Kant, Noir et humide, Si lentement, Petite Sœur* de Jon Fosse, auteur du théâtre jeunesse norvégien, ressemblent beaucoup à des récits mais restent des pièces de théâtre, il nous semble que cela est un exemple d'une œuvre qui pourrait initier les jeunes à la lecture du théâtre.

L'initiation des jeunes au théâtre n'est pas seulement un travail artistique, mais aussi, en grande partie, social. Les questions sociales sont très importantes dans le domaine du théâtre jeunesse et nous ne les avons pas abordées dans ce mémoire. Pourtant, elles sont primordiales pour notre contexte car la Russie est un grand pays où les écarts entre les strates sont flagrants ; nous devons avouer qu'en écrivant ce travail et en analysant la situation du théâtre jeune public nous avons surtout pensé à de grandes villes comme Moscou et Saint-Pétersbourg, mais est-ce que les autres régions seraient intéressées par la promotion du domaine du théâtre jeunesse, est-ce qu'ils auraient les moyens pour financer ce développement, à quel étape de développement y est le théâtre jeunesse, peut-être, des créations magnifiques se réalisent dans ces régions dont nous ignorons l'existence? Et même à Moscou et à Saint-Pétersbourg, est-ce que les enfants des quartiers différents ont le même accès à la culture, au théâtre ? Le côté social, tout comme l'aspect financier de la création à la destination de la jeunesse sont des sujets à traiter dans de futures recherches.

Bibliographie

La traduction dans l'histoire et dans le monde

BERMAN Antoine, *L'épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique : Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*, Paris, Gallimard, 1984

De CARLO Maddalena, « Quoi traduire ? comment traduire ? pourquoi traduire ? », *Éla. Études de linguistique appliquée*, vol. 141, no. 1, 2006, pp. 117-128

ECO Umberto, *Dire presque la même chose : expériences de traduction*, Paris, Grasset, 2010

HERSENT Jean-François, « Traduire : rencontre ou affrontement entre cultures ? », *Hermès, La Revue*, vol. 49, no. 3, 2007, pp. 157-167

LAVAUT-OLLÉON Elisabeth, « La traduction comme engagement », *Ecarts d'identité*, vol. 113, 2008

TATILON Claude, *Traduire : pour une pédagogie de la traduction*, Toronto, Éditions du GREF, 1986

La traduction des pièces de théâtre

MANNING Céline Frigau et KARSKY Marie Nadia, *Traduire le théâtre : Une communauté d'expérience*, Saint-Denis, PUV, Université Paris 8, 2017

REGATTIN Fabio, « Traduire des théâtres : stratégies, formes, Skopos », *Repères DoRiF Traduction, médiation, interprétation*, vol.2, 2014

SALLENAVE Danièle, BANU Georges, *Antoine Vitez. Le théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 1991

La traduction de la littérature de jeunesse

COLLOMBAT Isabelle, « L'essence du sens, sens dessus dessous : littérature jeunesse et postulat traductif », *Palimpsestes*, vol. 32, 2019, pp. 15-28

DIAMENT Nic, GIBELLO Corinne, KIEFÉ Laurence (dir.), *Traduire les livres pour la jeunesse [Texte imprimé] : enjeux et spécificités : actes du colloque qui s'est tenu à la Bibliothèque nationale de France les 31 mai et 1er juin 2007*, Paris, Hachette, BnF / CNLJ - La Joie par les livres, 2008

SÉGOL-SAMOY Marianne, SERRES Karin (dir.), *Étonnantes écritures européennes pour la jeunesse. 31 pièces d'aujourd'hui pour demain*, Montreuil, éditions Théâtrales, pour les Cahiers de la Maison Antoine Vitez, 2013

La littérature de jeunesse

CHARNAY Bochra et CHARNAY Thierry, « Le conte facteur d'interculturalité », *Multilinguales*, no. 3, 2014, pp. 53-78

CONNAN-PINTADO Christiane et BÉHOTÉGUY Gilles (dir.), *Littérature de jeunesse au présent : genres littéraires en question(s)*, Université Bordeaux Montaigne, Presses universitaires de Bordeaux, 2015

Les chiffres de l'édition du SNE. L'édition Jeunesse. France et international 2018-2019, [en ligne], <https://www.sne.fr/actu/les-chiffres-de-ledition-jeunesse-2018-2019/>

Loi n° 49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse, [en ligne], <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=LEGITEXT000006068067&dateTexte=20100817>

Le théâtre jeune public

FAURE Nicolas, *Le théâtre jeune public : un nouveau répertoire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009

GAL Jean-Claude, *Un théâtre & des adolescents*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2006

LANSMAN Émile et BUREAU Aurélie (dir.), *Théâtre pour ados : paroles croisées*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 2009

LIENCOURT François de, « Le théâtre, le pouvoir et le spectateur soviétiques. », *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 2, no. 2, Avril-juin 1961, pp. 166-211

PLANSON Cyrille, « La longue et belle histoire de la création jeune public », *L'Observatoire*, vol. 46, no. 1, 2015, pp. 27-3

Pièce traduite

SERRES Karin, *Mongol*, Paris, L'école des loisirs, 2011

Les dictionnaires et les encyclopédies

Encyclopédie Brockhaus et Efron, [en ligne], <http://gatchina3000.ru/brockhaus-and-efron-encyclopedic-dictionary/>

EFREMOVA Tatiana, Dictionnaire raisonné de la langue russe, [en ligne], <https://gufo.me/dict/efremova>

OUCHAKOV Dmitri, Dictionnaire raisonné de la langue russe, [en ligne], <https://ushakovdictionary.ru/>

Dictionnaire Larousse, [en ligne], <https://www.larousse.fr/portail/>

Analyse de la traduction de la pièce *Mongol*

RESSI Michel, *L'histoire en citations*, « Là où Attila a passé, l'herbe ne repousse... », [en ligne], <https://www.histoire-en-citations.fr/citations/la-ou-attila-a-passe-l-herbe-ne-repousse>

ROYANT Eugénie, *Proposition d'activités autour de Mongol de Karin Serres, École des loisirs*, « Neuf », [en ligne], <http://pageperso.3eme.free.fr/Mongol,.htm>

SERRES Karin, *Mongol, Note de l'auteur*, [en ligne], <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Mongol/ensavoirplus/idcontent/24513>

TUROVSKI Daniil, entretien avec Yulia Kolesnichenko, membre de la fondation caritative Downside Up, [en ligne], <https://lenta.ru/articles/2013/08/22/downside/>

Projet ciné-théâtral inclusif *Interaction*, [en ligne], <https://www.interactionfund.com/>

Autres

ADORNO Theodor W., « Critique de la culture et société » (1949), *Prismes*, Payot, Paris, 1986

MEYRAN Régis, « Edward Sapir et Benjamin L. Whorf - La langue est une vision du monde », *Les Grands Dossiers des Sciences Humaines*, vol. 46, no. 3, 2017

Annexe 1

Dans cette annexe est présentée la traduction en russe de la pièce *Mongol* de Karin Serres, que nous avons réalisée dans le cadre du présent mémoire et dont l'analyse se trouve dans le troisième chapitre.

Карин Серр

Монгол

ПЕРСОНАЖИ

Людовик, рыжий мальчик

Надя, его старшая сестра

Мама, его мать

Папа, его отец

и

Фабрис, заправила класса

Сара, та, в которую влюблен Людовик

Учительница

Библиотекарша

Ален, директор городского лагеря

Учитель, который следит за детьми на перемене

дети и лошади

Действие происходит в комнате Людовика и во дворе школы, в туалете библиотеки и школы, на кухне Людовика, в его классе, в конном клубе, в лесу, его окружающем... и в голове Людовика.

1. СЛОВО

Людовик, Фабрис и другие дети за кулисами

Людовик с портфелем за спиной смотрит на нас, не двигается.

Людовик: Мне плевать. Я не полный идиот. «Несчастный идиот, круглый дурак, чурбан.»
А в школе: «Кретин, debil, недоумок, придурок...» На перемене они окружают меня и

начинают издеваться. Потому что я медленный. Я все понимаю не менее верно, но мне просто нужно больше времени.

Хор детских голосов, за кулисами:

Давай, включай мозги!

Ты что, у него же их нет!

Эй, кретин, потряси-ка головой!

Слышишь, там внутри один горох!

Остальные дети хихикают.

Людовик: Все вокруг меня, они все меня обзывают.

Хор детских голосов, за кулисами: Чучундра, долбак, дурак, мудака...

Людовик, с насюка перебивает: И придумывают прозвища. В начале года они называли меня «зародыш». Мама сказала, потому что им казалось, что я похож на младенца. А вот на последней перемене Фабрис кричит...

Фабрис, за кулисами: Монгол!

Людовик: ... и все остальные повторяют:

Хор детских голосов, за кулисами: Монгол! Монгол! Мон-гол!..

Людовик, перекрикивая остальных: Они кричат и кружат вокруг меня, так громко, так быстро, что моя голова тоже начинает кружиться, все смешивается, я хочу убежать, Фабрис толкает меня, мой сок с трубочкой протекает мне на спину, вокруг меня все кружат и кричат это слово, вот это вот слово...

2. Ночь слова

Людовик, Мама

В комнате Людовика, после ужина.

Людовик: Сегодня вечером я ничего не ел. Хотя на ужин был гратен с лапшой, мой любимый.

Мама входит в комнату.

Мама, наклоняется и обнимает его: Спокойной ночи, Людовик.

Людовик: Спокойной ночи, мама. Мама, что значит монгол?

Мама, побледнев: Где ты это услышал?!

Людовик: От одноклассников.

Мама: Не слушай их, это ничего не... Ничего, слышишь? Совсем-совсем ничего!

Она его расцеловывает, смотрит на него, вздыхает, улыбается ему.

Мама: Спокойной ночи, Лудо. Спи спокойно. Забудь это слово. Это все ничего.

И она выключает свет, уходит. Людовик ждет, включает свой карманный фонарик, вылезает из кровати, залезает на стол, чтобы достать с полки словарь, в котором он ищет слово «монгол», проговаривая про себя алфавит.

Людовик, *тихо*: А, б, в, г, д, е, ё... Какой же он длинный, этот алфавит. Все буквы в правильном порядке: м, о, н, как бусы... Вот оно! Страница 658. «Монгол, м. разг. см. монголка: Монгольская лошадь.» Меня, что, Фабрис лошадью назвал? Из-за моих волос что ли? А, тут второе значение есть! «Монгол, монголка, см. монголы.» «Монголы, -ов, мн.: 1. Устар. Историческое название всех народов, говорящих на монгольских языках.» Очень помогли, спасибо. «2. Народ, основное население Монголии; представители этого народа.» Монголия с большой буквы. Значит, мне нужны имена собственные. Собственные и чужие. Лошадь, она редко своя собственная, обычно чья-то чужая.

Он снова начинает искать в именах собственных.

Людовик: А, в, г... м! Ма, ме, ми, мо, мог, мол, Монголия! Страница 1187. «...высокое плоскогорье, окаймленное на С. Русским Алтаем, Саянами и Гэнтэйем, на В. Хинганом, на Ю. Иньшанем и на З. Южным, или Монгольским, Алтаем, иначе назыв. Эктагом.» То есть это какое-то место, какая-то страна. Хмм, Китай, вот он, а Монголия, понятно, по форме как... как ничего особенного. *(Все более и более растерянно:)* «МОНГОЛЬСКАЯ ИМПЕРИЯ — держава, сложившаяся в 1-й пол. 13 в. в результате завоевательных войн Джингисхана (1206-1227) и его преемников, восстановлена Тамерланом (1369-1405)...» Почему Фабрис и все остальные меня так называют?

3. ДЕНЬ В БИБЛИОТЕКЕ

Людовик, Учительница, Фабрис, Библиотекарша, остальные дети

Следующий день, вторник, утро, туалет библиотеки.

Библиотекарша, *за кулисами*: А ты нашел книгу?

Людовик, *за кулисами*: Я взял вот её.

Людовик заходит в туалет библиотеки, взяв с собой большой словарь, и садится на унитаз с закрытой крышкой.

Людовик: Этот словарь, он гораздо больше, он должен лучше объяснить. Что там было про монгольские языки? *(Тихо:)* А, в, ж... и т.д. Страница 850, вот. «МОНГОЛЬСКИЕ ЯЗЫКИ, ветвь алтайских языков. Распространены гл. обр. в Китае, Монголии, Бурятии, Калмыкии, в Забайкальском крае и Иркутской обл. РФ, в провинциях Герат и Кандагар в Афганистане; см. *Монголы*.» А, ну понятно, они там по-французски не говорят. Они говорят на алтайском. Типа на алтайском монгольском. А имена собственные, имена собственные... Монголия! «Большой Хинган, Алтай, Тянь-Шань...» Массивы, высокое плато, ммм. «МОНГОЛЫ, монголов, ед. монгол, монгола, муж. Народы урало-алтайской группы: собственно монголы (во Внутренней Монголии и в Монгольской Народной Республике), бурят-монголы и калмыки.» Муж монгола? «Монголы отправляются в завоевательные походы, дикие и разрушительные.» Очень сильные воины... Так это было не оскорбление?

Фабрис, *за дверь*: Вон, я вижу его ужасные ботинки!

Людовик вздрагивает, роняет словарь, который с грохотом падает на пол. Под дверью появляются красные туфли учительницы, затем каблуки библиотечарши, потом кроссовки и сандалии всего класса.

Учительница, *за дверью*: Что он там еще удумал? Людовик? Людовик, открой дверь, пожалуйста!

Людовик поднимает словарь, страницы помялись, он их разглаживает.

Учительница, *там же*: Людовик, все хорошо?

Фабрис: Ты описался?

Учительница, *там же*: Фабрис! Дети, идите обратно читать!

Ноги детей уходят.

Учительница, *там же*: Людовик?

Людовик, *тихо*: «Дикие и разрушительные». «Дикие и разрушительные»!

Он сглатывает слезы, открывает дверь и высовывает высоко поднятую голову.

Людовик: Я читал.

Учительница: Ты? Читал? Да еще и словарь?

Библиотечарша, *мягким голосом*: Что ты читал?

Людовик: Страницу 1482.

Учительница облизывает палец и листает словарь.

Учительница: Подожди, подожди... А, Монро, Мэрилин Монро?

Фабрис, *хихикает*: Ну дает, а! Запирается в...

Учительница, *перебивает*: Фабрис, возвращайся в читальный зал. Давай!

Людовик, *учительнице*: Вот это!

Он показывает на карту Монголии.

Учительница: Монгол...? Ты надо мной издеваешься!

Она захлопывает словарь и уходит в читальный зал.

Людовик: Но...

Библиотечарша: Ты интересуешься дальними странами?

Людовик: Только Монголией.

Библиотечарша: Пойдем со мной. Одного словаря тебе не хватит. Ты уже смотрел в журналах?

4. Разрыв

Людовик, Ален, Фабрис

Тот же вторник. Перемена между полдником и уроками. Людовик сидит во дворе на солнце, прислонившись к стене, прижав к груди сумку с книгами из библиотеки. Проходит Ален.

Ален: Ты не идешь на полдник, Людовик?

Людовик: Я не хочу есть.

Людовик аккуратно кладет сумку у стены, достает журнал о Монголии и начинает читать.

Людовик, тихо, про себя: «На лошади в степи...»

Вбегают Фабрис и со всей дури бьет ногой по журналу.

Фабрис: Ты что, монгол, читать научился?

Людовик: Отстань, мне интересно.

Фабрис: Да ладно? Серьезно?! Дай посмотреть...

Фабрис пытается вырвать журнал, в который вцепился Людовик.

Людовик: От-дай!

Фабрис отрывает обложку журнала. Людовик, в ярости, встает, берет свой портфель, библиотечную сумку, журнал и вырывает обложку, которую все еще держит Фабрис...

Людовик: От-дай сю-да! Он библиотечный!

Фабрис, выпускает обложку: Не очень-то прочный, этот твой детский журнальчик. О чем там?

Людовик: Не твое дело!

... и он убегает.

5. Спасен!

Людовик, Ален и Фабрис за кулисами

В школьном туалете, спустя минуту. Людовик горько плачет.

Людовик: Что скажет библиотекарьша? У папы, у него на столе есть скотч, невидимый. Нет, все будет хорошо, все хорошо.

Он утирает рукавом глаза, аккуратно вкладывает журнал в обложку и снова начинает читать.

Людовик, тихо, про себя: «На лошади в степи...»

Бум! Бум! Бум! Сильные удары ногой сотрясают дверь.

Людовик, тихо: Мне все равно, ты ничего не можешь мне сделать.

Бум! Бум! Бум! Удары продолжают.

Ален, за кулисами: Эй, что это за шум?

Фабрис, за кулисами: Там Людовик, он заперся в туалете!

Ален, за кулисами: У тебя там все хорошо?

Людовик: Да. Я какаю!

Шаги и голоса отдаляются, Людовик снова погружается в журнал.

Фабрис, за кулисами, Алену: Честное слово, нужно его оттуда вытащить.

Ален, за кулисами: Иди играть во двор.

Людовик: Степь. Степпппь. Почти как в деревне, но она огромная, кругом одна трава, «где свет постоянно меняется с быстрым бегом облаков». Куда они бегут? Монголы, они живут в куренях, не в курении, которое убивает, а куренях, так называлось расположение палаток из войлока: «материал из валяной шерсти или из синтетических волокон». Син-те-ти-ческих. Они кочевники, постоянно перемещаются. На лошади. Как индейцы. Но у них нет перьев, у них маленькие острые шапочки и туники, подпоясанные. Чтобы согреться, они жгут коровий навоз на сковороде, а молоко, они его готовят из молока, воды и соли, а лошадей, они их обожают, это их лучшие друзья, а утром...

Звенит звонок, он вздрагивает.

Людовик: Уже!

Он быстро собирает вещи и уходит.

6. На лошади по ветру

Людовик

Людовик, с ранцем за спиной, бежит по улицам, по тротуарам домой, улыбаясь, он галопирует, гарцует, на лошади по ветру.

Людовик: Тыгыдык, тыгыдык, тыгыдык, йиихаа!

7. Кровать, Джингисхан, Надом

Людовик, Мама

В комнате Людовика, который с головой зарылся в сокровища, добытые в библиотеке. Его мать заглядывает в комнату:

Мама: Лудо, ты не будешь смотреть телевизор?

Не отрываясь от книги, он качает головой.

Мама: Ты учишься?

Не отрываясь от книги, он качает головой.

Мама: У тебя все в порядке?

Он кивает. Она не настаивает и уходит.

Людовик, *читает вслух*: «... и Гуюк мечтает стать американским ковбоем...» Ты вообще видел, где ты живешь? Это лучше, чем Америка. Но холоднее, это да. (*Снова начинает читать.*) «На семь часов больше, чем во Франции?» Ну дела! То есть там в Монголии, там сейчас... десять минут 26-го. Нет-нет, минус сколько, минус 24, получается... два, да, десять минут второго ночи. Ну то есть они спят. Они там уже спят. (*Читает:*) « Одвал садится в седло в три года...» Везуха! На лошади по ветру, йааа, йааа. А, надо поставить юрту. Давай, давай, я посмотрю.

Он встает и сдвигает кровать к двери.

Людовик: Площадь детей.

Мама, *за кулисами*: Лудо, что ты там делаешь?

Людовик: Вот. (*Он снова погружается в журнал*) Джингисхан! «Самый страшный воин в мире.» А парень-то рыжий. Как я. «Император с кошачьими глазами, который не умел ни читать, ни писать.» Как я. Ну то есть я умею, но, короче, долгая история. «Родился в долине Делюн-Болдок.» А. Уау: Джингисхан, он говорил: «Где я прохожу, там трава не растет.» Круто! Где я прохожу, там паркет не растет! Школы не растут. Не рас...

Мама, *за кулисами*: Лудо? Надя? Идите есть!

Людовик: А Надом, не на дом задание, а Надом, в одно слово, это их большой национальный праздник, со скачками только для детей...

Мама, *за кулисами*: Лууууудо?

8. Монгольская диета

Людовик, Мама, Папа, Надя

Вторник, вечер, дома, на кухне. Когда Людовик входит, все уже за столом.

Людовик, *складывая руки*: Намасте.

Мама: Лудо, тебя звали уже четыре раза. Чем ты был занят?

Людовик: Я читал.

Людовик всем улыбается, садится на стул, скрещивает ноги и ударяется коленками об стол.

Людовик: Ай.

Мама: Не балуйся, пожалуйста.

Людовик берет стакан, подносит его ко рту, но останавливается, опускает мизинец в стакан, трясет им к небу, к земле, ко лбу и обрызгивает отца, тот дает ему пощечину.

Людовик: Но папа, это традиция!

Папа: Традиция чего? Несчастный идиот!?

На столе: салат с помидорами, сосиски и жареная картошка. Людовик не берет ничего кроме сосисок, зато их он берет шесть.

Надя: Эй, чувак, другим оставь! Отдай!

Папа, Людовику: Ты не будешь картошку?

Людовик: Только мясо и молочные продукты!

Людовик мечтательно улыбается, поедая свой букет из сосисок.

Папа: Так, ты сейчас же...

Мама: Оставь его...

Они едят молча. Отец встает, достает из холодильника десерт и ставит его на стол, наблюдает за реакцией Лудо.

Папа: А теперь шоколадный мусс!

Надя: Оооо! Я буду!

Папа: Домашний!

Не говоря ни слова, Людовик встает, идет к холодильнику, достает ящик с сырами и начинает их есть один за другим.

Папа, Лудо: Ну же, Лудо, это ведь твой любимый десерт?!

Мама: Людовик, что случилось?

Людовик: Ничего.

Все молчат и смотрят, как Людовик поедает сыры.

Людовик, с набитым ртом: Почему я не занимаюсь верховой ездой?

Папа: Потому что... Потому что ты никогда нас об этом не просил!

Мама: Хочешь, ты начнешь заниматься на будущий год?

Людовик: Нет, сейчас.

Папа: Что, прямо сейчас? Прямо сегодня вечером?

Мама: Ты очень хочешь?

Людовик: Я должен был начать в три года!

Папа: Что?!

Надя: В клубе Сони предлагают одно бесплатное занятие, чтобы попробовать. И манеж совсем близко, минутах в пяти отсюда, около леса...

Людовик: Пожалуйста!

Папа: Посмотрим. Если будешь хорошо себя вести.

Мама: Если будешь стараться в школе.

Людовик, *вскакивает и крепко их обнимает*: Спасибо, спасибо, спасибо!

Папа: Подожди, мы не...

Людовик выбегает из кухни.

9. Спокойной ночи

Людовик, Мама

Спустя час в комнате Людовика. Он в пижаме, его кровать все еще стоит вплотную к двери, над кроватью он повесил постер с Монголией. Он читает, проговаривая текст про себя.

Людовик: «... монгольские дети играют в кости». *(Вздрагивает)* В кости!? У меня тоже есть кости! Хоп, хоп, оба...

Входит мама, чтобы поцеловать его на ночь.

Мама: Спокойной ночи, Людовик. А, ты передвинул кровать?

Людовик: Да. Спокойной ночи, мама.

Она прислоняется к дверному косяку и смотрит на Людовика.

Мама: Что-то в тебе изменилось, дорогой.

Людовик: Аккуратно!

Мама: Что?

Людовик: Нет, ничего.

Мама: Точно?

Людовик: Точно.

Мама: До завтра тогда. Спокойной ночи.

Она выключает свет, аккуратно закрывает дверь. Он включает карманный фонарик.

Людовик: В Монголии НЕЛЬЗЯ касаться притолоки двери. Это плохая примета.

Он берет новую библиотечную книгу.

Людовик: Юрты да йогурты. Делюн-Болдок. Надом, мода на дом. Ой-ой-ой, сейчас моя голова взорвется: бууум!

10. Первая монгольская ночь

Людовик

Посреди ночи в комнате Людовика. Людовик просыпается.

Людовик: А? Где я? В Монголии, в юрте?

Он включает карманный фонарик и смеется: он заснул задом наперед.

Людовик: Ну я даю! Пол второго. Плюс семь, получается... девять, там, в Монголии, пол девятого. Час дракона. Там просыпаются монгольские дети. В тумане, накрывающем степь. Они завтракают в юрте: лапшой с бараньим бульоном. Снаружи лошади бьют копытами по замерзшей земле, они трясут своей длинной заиндевевшей гривой, они выдыхают маленькие облака: ууууу, пфффф.

Он садится, натягивает одеяло на плечи и снова берется за книгу.

Людовик: Очень красиво. Юрты, воздух, все покрыто сахаром. И кругом трава, до нее рукой подать. Ни препятствия, ни деревья, ничего. Только огромный газон. Со школой они участвуют в скачках Надома. 15 километров по степи. По коням! *(Он смеется.)* Ох, только представь Фабриса верхом на лошади: навернется же он! И Жюли, Роксана, Сара... Сара...

Он перелистывает книгу до последних страниц, с лексикой, которую он повторяет, пока засыпает.

Людовик: Ааруул. Боорцог. Бууз. Гутал. Бяслэг. Урюм. Тараг... и т.д.

11. День в городском лагере

Людовик, Ален, Фабрис, Сара, Мама за кулисами

Среда, утро. Двор городского лагеря, пока пустой.

Мама, за кулисами: Лудо? Лудо, в последний раз спрашиваю, что ты будешь есть?

Людовик, за кулисами: Бульон с лапшой, мам.

Мама, за кулисами: Да что с тобой сегодня такое? Несешь всякую чепуху. Ты вчера вечером обратно включил свет? Посмотри на свои глаза, балбес. Ты же знаешь, что ночью нужно спать, иначе...

Людовик, за кулисами: Ой, мои кости!

Галоп до его комнаты, галоп обратно до входной двери.

Людовик, за кулисами: Я пошел!

Мама, за кулисами: До вечера, дорогой!

Людовик, за кулисами: Баяртай!

Снова галоп, и Людовик врывается в пустой двор лагеря.

Ален: Смотри-ка, Лудо, да ты жаворонок!

Людовик: О нет! Сегодня среда?

Ален: Да.

Людовик: О нет! И я... я забыл свою школьную карточку...

Ален: Ничего страшного, мы тебя знаем.

Людовик: Но...

Ален: Ты перепутал дни? Давай ранец, он полежит у меня.

Людовик: Спасибо. Подожди...

Людовик берет кости, отдает портфель Алену и садится, прислонившись к стене на солнце. Приходят другие дети. Людовик играет в кости. Сара вдалеке играет в резиночку. Иногда они переглядываются, но не разговаривают.

Людовик: Арка... Прыжок через ров...

Выходит Фабрис.

Фабрис, раскидывает ударом ноги кости: Ну что, малыш, с игрушками сидишь?

Людовик: Отстань. Я тебе ничего не сделал.

Фабрис: Еще как сделал, монгол. Ты мне портишь вид. Сыграем в футбол, пацаны?

Он пинает кости, Лудо пытается их поймать.

Фабрис: Оп! Оп! Мимо, ха ха... Опять мимо!

Людовик: Хватит!

Фабрис: Ой-ой-ой, боюсь-боюсь!

Людовик, идет на Фабриса: Ааруул! Боорцог! Бууз! Гутал!

Фабрис, в кулисы: Эй, у него крыша что ли поехала?

Людовик, собирает свои кости и продолжает: Бяслаг! Хуушуур! Урюм!

Фабрис: Чего ты хочешь? Не сердись, это просто игра была, шутка такая.

Людовик останавливается, сжимает кости в карманах, смотрит им всем в глаза.

Людовик: ТАРАГ!

Фабрис уходит, Людовик возвращается играть в свой солнечный угол двора.

Людовик: Так вот, арка...

Входит Сара.

Людовик: Прыжок через ров...

Сара: Что ты сказал, Лудо?

Людовик, вздрагивает: А? Когда?

Сара: Фабрису. Все эти странные слова с кучей «у». Что ты ему сказал?

Людовик: Это новый язык. Иностранный. Очень далекий. Я его учу.

Сара: Почему?

Людовик: Потому что я туда поеду. Скоро.

Сара: Тараг, так ты сказал, да?

Людовик: Да.

Сара: Что это значит?

Людовик: Никому не скажешь?

Сара: Никому!

Людовик, *ей на ушко*: Это значит йогурт.

Они хохочут.

12. Вторая монгольская ночь

Людовик, Папа, Мама

Ночь со среды на четверг. Людовик просыпается. В доме тихо, комната освещена луной. Он включает карманный фонарик.

Людовик: Два часа ночи. Плюс семь, равно девять. Там, монгольские дети уже в школе. Уже день, они больше не видят луну. Луна: Сар. Сара. В Монголии девочки тоже ездят верхом.

Он достает из-под кровати две коробки молока, сосиску и ящик с сырами, которые он раскладывает вокруг себя, и возвращается к книге.

Людовик: Улан-Батор. Турул. Мундаг, Томор, Гандан. Леса вершины Богд-Уул-Цэцэг. «У всех школьников голова обрита налысо.» Уау. Шуурга, буря. Тенгри, синее небо, бог. И заг, коренное дерево пустыни Гоби, твердое как железо. А, Джингисхан! Какой крутой: уже ребенком, он убивает медведей голыми руками. И он становится вождем, когда его отец, предыдущий вождь, умирает в заточении. «Отравлен ядом, подсыпанным в напиток.» *(Берет другую книгу.)* «Отравлен татарами. Когда Джингисхану было девять лет.» *(Берет первую книгу.)* «Одиннадцать лет.» Так сколько? Отец отправился за его невестой Бортэ. Так вот, потом он становится вождем и освобождает Бортэ. В девять лет? Или одиннадцать? Я бы тоже отправился... Йаа, йаа! я лечу, Сара. Ой, папа! «Отравлен татарами», «ядом, подсыпанным в напиток»...? Папочка!

Людовик выпрыгивает из кровати, выбегает из комнаты, идет по длинному темному коридору...

Людовик: Раз у меня волосы такого же цвета, как у Джингисхана, и мне почти столько же лет, и вся компания Фабриса называет меня монголом, и...

... до двери комнаты родителей, опускает ручку и входит в комнату, погруженную во мрак. Он с опаской обходит кровать. Папа спит на животе, не двигается.

Людовик: Он умер?! И он тоже?

Людовик трясет его за плечо, он не реагирует.

Людовик: Папа? Папа, ответь!

Людовик трясет его, тянет за пижаму, нитки рвутся, он пытается его перевернуть...

Людовик: Нет, нет...

Папа, *во сне*: Шо ты... тут дела'шь?

Людовик: Ты жив?! Мой отец жив! Ха ха! Ничего вы нам не сделаете, глупые татары!
(Отцу:) Ты знаешь, что...

Папа уже снова заснул, на спине, он храпит. Людовик проводит рукой по его волосам, улыбается, выходит и шепчет.

Людовик: Богд-Уул-Цэцэг, Богд Уууул Цэцэггг...

13. Монгольское утро

Людовик, Мама, Надя, Папа

Четверг, утро. Завтрак на кухне. Входит Людовик с обритой головой, мама хватается за посудомойку.

Мама: Ааааа! Что ты сделал с волосами?

Людовик, улыбаясь: Обрил.

Мама: Но почему... но Лудо, но...?

Людовик: Как все в школе.

Мама: А, я не знала.

Надя, *входит*: Уаау, ты идешь в армию?

Людовик: Несчастливая девочка!

Надя: Болван.

Мама: Дети, пожалуйста, не с самого утра...

Людовик открывает холодильник, достает коробку молока и шесть ломтиков ветчины, возвращается и садится за стол. Наливает молоко в свою миску, макает свернутую трубочкой ветчину. Надя и мама смотрят на него с отвращением.

Людовик: Заплели бы вы себе косички, девочки.

Надя: Чо! Уверен, что ты...

Мама, *ставит перед ним шоколадную пудру*: Держи, Лудо.

Он кивает.

Мама: Ты мог бы сказать спасибо?

Людовик: Я только что сказал. Головой.

Мама: Нет нет нет нет, в этом доме...

Папа входит на кухню, шмыгает носом.

Папа: Ох, я не знаю, что со мной...

Мама трогает его лоб.

Мама: Ты, наверное, простудился. Только посмотри на свою пижаму. Хочешь аспирин?

Людовик, *тихо*, Папе: Попробуй лучше молоко белой кобылицы.

Папа: Ты когда к парикмахеру успел сходить?

Людовик, *уходит*: Или козы, если не найдешь.

Папа: А? Что не найду?

14. На лошади по ветру

Людовик

Людовик, с ранцем за спиной, бежит по улицам, по тротуарам в школу, улыбаясь, он галопирует, гарцует, на лошади по ветру.

Людовик: Йаааа, йаааа! Где я прохожу, там город не растет!

15. Соёмбо

Людовик, Сара, Учительница

Тот же четверг, в классе. Склонившись над листом бумаги, Людовик старательно рисует и шепчет что-то Саре, которая сидит перед ним.

Людовик, *тихо*: Турул, мундаг, томор. Гандан? Богд-уул-цэцэг.

Сара смеется.

Сара, *тихо*: Еще!

Людовик, *тихо*: Шуурга, шуурга тенгри заг.

Сара, *тихо*: Что это значит?

Людовик, *тихо*: Это такая история.

Сара, *тихо*: О чем?

Людовик, *тихо*: О волшебной лошади Жонон-Хар. Которая скачет так же быстро как ветер. В горах... в горах Делюн-Болдока...

Учительница проходит между рядами парт.

Учительница: Я собираю рисунки со звонком. Поторопитесь.

Сара, *тихо*: Когда ты туда поедешь?

Людовик, *тихо*: Этим летом. Хочешь со мной?

Учительница: Рисуйте руками, а не ртом!

Людовик, *тихо*: Эй, Сара, хочешь поехать туда со мной?

Учительница: Людовик, что я только что сказала?

Людовик: Я закончил.

Он протягивает ей свой рисунок.

Учительница: Что это такое?

Людовик: Соёмбо.

Учительница: Что?

Людовик: Соёмбо, вы не знаете, что это? Вот тут вот инь и ян, видите? Как две рыбы, мужчина и женщина, они вращаются по кругу, потому что они никогда не смыкают глаз. Вот тут и тут, линии – это честность и справедливость, для бедных и для богатых. Два треугольника – это острия копий врагов, они смотрят вниз, потому что враги проиграют, естественно, «дикие и непобедимые!» - и, с двух сторон – это стены, ну, крепость дружбы, прочной как камни. Наверху – луна, которая укачивает солнце и, на самом верху, огонь – это богатство и успех, но там три языка пламени – это прошлое, настоящее и будущее, и это значит, что всё это должно опираться на все эти вещи, а первым это нарисовал Дзанабадзар в... в 1686-м году, кажется...

Учительница, *мягким голосом*: Спасибо, Людовик.

Людовик: ... он был первым Джебдзун-Дамба-хутухтой...

Учительница, *мягким голосом*: Спасибо, спасибо. Дай мне твой дневник, пожалуйста.

Людовик: Эээ... хорошо. Я не знаю, где он. (*Ищет.*) Фух. (*Протягивает его учительнице.*)
А зачем?

Она молча пишет в дневнике.

Сара, *тихо*: Псст, Лудо, покажи!

Лудо поворачивает свой рисунок к Саре.

Учительница, *возвращает ему дневник*: Вот. Я бы хотела, чтобы твой папа или твоя мама пришли со мной поговорить.

Людовик благодарит учительницу кивком.

Учительница: После уроков.

Людовик: Сегодня?

Учительница: Нет, погоди. Завтра или позже, как только смогут.

Людовик: Что я сделал?

Звонит звонок.

Учительница: Все-все, я собираю рисунки!

Сара, *встает, Людовику*: Это несправедливо. Мы почти не разговаривали.

Людовик: Мне все равно.

Сара: У тебя очень красивый рисунок получился. Сделаешь мне такой же?

Людовик: Да. Какого цвета?

Сара, *выходит из класса*: Эй, Лу, подожди меня!

Людовик, *про себя*: Гандан, богд-уул-цэцэг. Жонон-Хар? Джингисхан.

16. Третья монгольская ночь

Людовик

Ночь с четверга на пятницу. В комнате Людовика, час ночи. Он включает свет. Вокруг него все готово: еда, молоко, батарейки для фонарика и новые книги. Он берет первую книгу, смотрит на часы.

Людовик: Плюс семь, получается пятнадцать минут девятого. Уже в школе. У монгольских детей уроки только утром, а днем они занимаются верховой ездой: йаа, йаа!! Вот везуха.

Он приподнимает одеяло, открывает зубами пакет молока, делает глоток и открывает первую книгу.

Людовик: «Багатуры, личная гвардия.» Личная гвардия кого? «Багатуры Джингисхана имеют право разорвать чужака в клочья.» Бумаги? «Затаившись вокруг дворца, они охраняют сон хозяина, готовые броситься на врага.» ... А, он произносится Чин-Гис Хан? Чингис, Хан, Чингисхан... Охраняйте, отважные багатуры. Охраняйте Лудохана, пока он пожирает кровавую историю степей.

Он переворачивает страницы и читает слова, которые бросаются в глаза.

Людовик: Жонон-Хар. Оргёё. Сум. Гал, священный огонь. Гал очищает все, к чему прикасается...

Он разводит огонь из цветных карандашей на перевернутой корзине для бумаг.

Людовик: Нужен еще только баран. (*Снова погружается в книгу.*) «Мужчина рождается в доме и умирает в степи (монгольская пословица).» Йаа, йаа!!! Аргал. А, да нет же, монголы разводят огонь только с помощью высушенного навоза!

Он выливает молоко на свой костер, огонь потухает, идет дым. Продолжает читать.

Людовик: Игры Надома, забег на сорок километров, мальчики и девочки от пяти до одиннадцати лет.

Два, три глотка молока, и он берется за вторую книгу.

Людовик: Через всю пустыню Гоби пешком. Ночью я сплю, окруженный волками, спрятав флягу в спальнике, чтобы вода не заледенела. Серый волк – это предок Чингисхана. Совсем не страшно. И Тенгри, бог необъятного неба. Надо мной. И луна: Сар. Сара. Сегодня во дворе, куча ребят играли в кости со мной. Чингис, говорят, родился с кровавым сгустком в форме кости в руке. Вот поэтому... Помолвка. Я тоже однажды принесу двух мертвых баранов папе Сары, и кислого молока, чтобы просить у него руки... Ну окорок... Баранью ногу, с костью, кость – это очень важно... Тийм. Да по-монгольски – это тийм. А нет – это...

На улице, в ночи, громко лает пес, потом скулит, потом замолкает.

Людовик: Отважные багатуры, они его обезглавили. Так, как я туда доберусь? Мы вдвоем с Сарой? Билет на двоих, пожалуйста! «Постоянный рейс позволяет добраться из Москвы в Улан-Батор, но путешествие Транссибом в тысячу раз приятнее и увлекательнее.» Я даже не знаю, что выбрать. Надом проходит 11го и 12го июля. Как раз когда у меня лагерь. Надо будет их предупредить до того, как они меня запишут. Они меня туда одного отпустят? Или с Сарой? Тем более, это, наверное, дорого. Плевать, я возьму все свои деньги, и я напишу им письмо, чтобы они не волновались. Нет, я им отправлю мэйлы. В степи есть интернет-кафе? Ладно, все мои деньги на билеты.

Он тянется за копилкой, она разбивается. Слушает, не проснулся ли кто-нибудь.

Людовик: Фух.

Он считает деньги.

Людовик: Восемнадцать евро тридцать? *(Он пересчитывает.)* Семнадцать евро восемьдесят? И все? Нет. Этого не хватит. О нет. О нет. Мне никогда не стать Лудоханом!

17. Все хуже и хуже

Людовик, Мама, Надя, Папа

Пятница, утро, за завтраком. Людовик, в пижаме, заснул положив голову на стол, между мисками и банками с вареньем.

Мама: Лудо, проснись.

Людовик: Мммм.

Мама: Тебе надо раньше ложиться спать.

Надя: Что там у тебя грохотало сегодня ночью?

Людовик: 'то не я...

Надя: Да конечно.

Папа, входит: Слушайте, горелым пахнет. Кто-то забыл хлеб в духовке?

Мама: Да нет.

Надя, Лудо, тихо: Ты куришь втихаря?

Мама: Надя, отстань от него. Лудо, ешь.

Людовик: Не хочу.

Папа: Ты совсем не догадываешься, о чем с нами хочет поговорить твоя учительница?

Людовик: Нет.

Папа: Ладно. Увидим. Пойду я, кстати.

Мама, *пододвигает миску к Людовику*: Попей хотя бы.

Людовик: Нет, ты насыпала отвратительного шоколадного порошка в мое прекрасное молоко!

Мама: Да что с тобой?

Людовик: Я плохо себя чувствую.

Мама: Ну-ка. Нет, температуры нет.

Людовик: У меня живот болит.

Мама: У тебя сегодня контрольная?

Людовик: По Китаю. Но это не из-за этого.

Мама: Давай-давай, все будет хорошо, не переживай.

Людовик, *про себя*: Не хочу в школу. Не хочу, чтобы со мной говорили. Не хочу, чтобы на меня смотрели. Не хочу, чтобы ко мне приставали. Не хочу, чтобы меня обсуждали. Не хочу...

Папа, *перебивает*: Лудо, ты уже опаздываешь! Иди одевайся!

18.Разбитая мечта

Людовик

Людовик, с ранцем за спиной, идет в школу по улицам, по тротуарам, медленным шагом.

19.Встреча

Людовик, Папа, Учительница

Пятница, после уроков, в классе. Учительница сидит за столом, Людовик с папой сидят за партами. Видно, что Людовик подрался. Его мысли и фразы учительницы встречаются и перебивают друг друга.

Людовик, *про себя*: Исчезнуть. Пусть поднимется буря и унесет все вместе со мной.

Учительница: ... во второй раз с этим одноклассником, посреди школьного двора. Дело дошло до драки, пришлось их растаскивать, они были, они были...!

Людовик, *про себя*: Где я прохожу, там Фабрисы не растут!

Учительница: ... а скандал в столовой, когда Ваш сын руками разрывает мясо, а какую грязь он разводит, когда ест свои мясо и сыр, не говоря уже об ужасном примере, который он... Кстати, я подозреваю, что он списал контрольную по Китаю, в которой у него нет ни одной ошибки, он даже подписал реки России и Монголии. Нет, Вы только посмотрите его предыдущие работы! Вы действительно считаете, что он мог так сильно измениться? Достичь такого результата, сам, один, за одну неделю? И если бы Вы только знали, как Ваш сын называет своих одноклассников... *(Она наклоняется к папе, тихо:)* Сырой мозг твоего отца!

Людовик, *про себя*: Сара, ты мое сердце и моя печень...

Учительница, *все еще склонившись*: И... помимо экскрементов и... и... член осла! Не считая всех тех слов, которые никто не понимает, на каком-то выдуманном языке с кучей «у» и...

Папа смеется.

Учительница: Послушайте, я вас попросила прийти, чтобы...

Папа, *продолжает смеяться и встает*: Извините, а Вы помните, что Вы нам говорили про Людовика в начале года?

Учительница: Я... Нет, я уже не помню.

Папа: Что у него скудный словарный запас. Что его речь оставляет желать лучшего. Что он даже, прости, Лудо, что он даже глуповат. Ну что ж, сейчас май, и я счастлив видеть, какого результата он достиг благодаря Вам.

Учительница: Но все же, его поведение...

Папа: Пойдем, Людовик, мы уходим. Спасибо Вам, еще раз браво и хорошего вечера.

Людовик, потрясенный, встает, хватая рюкзак, догоняет Папу, и они выходят из класса как во сне.

20. Настоящее слово

Людовик, Мама, Папа, Надя

Пятница, вечер, на кухне, конец ужина, все четверо сидят за столом, и все смотрят, как Людовик ест. Мама и Надя заплели косички. В меню: шашлык из баранины и жареный козий сыр.

Людовик, *про себя*: Слишком поздно, вы не понимаете?! Все пропало. Пропало!

Он встает и, уставший, собирается идти спать, но Мама удерживает его:

Мама: Подожди, мы с папой хотели бы с тобой поговорить.

Людовик садится обратно. Остальные трое переглядываются, пытаются понять, кто начнет. Мама решается.

Мама: Людовик, что не так?

Людовик: Ничего.

Мама: Смотри на меня, когда я с тобой разговариваю, дорогой. Ты так изменился за последние несколько дней, ты такой...

Надя: Другой.

Мама: Что-то не так в школе? Тебя обижают другие мальчики? Фабрис этот, который на тебя напал? Он тебя опять назвал..., ну, ты знаешь?..

Ничего, он ничего не отвечает.

Надя: Дружище, ты влюбился?

Людовик, *со слезами на глазах*: ВЫ НИЧЕГО НЕ ПОНИМАЕТЕ!

Он встает, разбивает тарелку об пол, опрокидывает стакан, его стул падает, он бежит в комнату... там он хлопает за собой дверь, срывает со стены карту Монголии, хватает сумку, в которую он запикивает все книги и журналы из библиотеки, и со всей силы бросает ее в шкаф.

Людовик: Все бесполезно! Бес-по-лез-но! Бес-по-лез-но!... (и т.д.)

Половину сосиски, которая у него оставалась, он выкидывает в окно вместе с двумя открытыми пакетами молока, которые разбиваются, пролетев три этажа, и оставляют на тротуаре пятно в виде звезды. Входит Надя.

Надя: Что с тобой?

Людовик: Пусть мое тело, одетое в лучшие одежды (красные джинсы, кроссовки и футболку со звездами) отнесут на самый верх холма, положат на землю и оставят на растерзание коршунам! Лудохан мертв! И пусть будут убиты все те, кто отнесут мое тело, чтобы моя могила была затеряна навсегда! Навечно наедине с травами, деревьями, небом и ветром!

Надя: Понятно. Еще что?

Людовик: Фабрис.

Надя: Что опять?

Людовик: Он меня назвал монголом.

Надя: Вот гад.

Людовик: Нет, монголы, я узнал, я нашел, там юрты, лошади, Чингисхан, понимаешь, и даже Сара, прежде сердца и печени, но ничего не получится, слишком дорого, я никогда, никогда не смогу туда поехать...!

Надя: Лудо.

Людовик: ... так зачем он мне сказал, а? Я захотел... Это подло! Это, это...

Надя, *перебивает*: Он не монгол хотел сказать, он хотел сказать монголоид.

Людовик: Что?

Надя: У тебя генетическое заболевание. Трисомия 21. Синдром дауна. Из-за которого у человека, помимо прочего, лицо как у монгола.

Людовик: То есть, выходит, несчастный идиот, да? Не всадник, не свирепый воин?

21. Четвертая монгольская ночь

Людовик, Фабрис и другие дети за кулисами

Ночь с пятницы на субботу. Людовик резко просыпается. За окном идет дождь. Он включает фонарик: на будильнике двадцать-пять минут второго.

Людовик: Двадцать-пять минут девятого на диких скакунах, что раздувают облака и...

Хор оскорблений: Несчастный идиот! Круглый дурак! Кретин! Даун! Придурок! Псих! Простак! Глупец! Безумец! Отсталый! Дебилоид! Тупой! Монголоид!

Людовик: Монгол!

Фабрис: Монголоид!

Людовик: Монгол!... и т. д.

22. На помощь!

Людовик, Папа

Суббота, утро, перед конным клубом.

Людовик, *про себя*: На помощь! Я не хочу туда! Зачем я попросил заниматься верховой ездой? Меня сейчас стошнит. Папа. Папа, пощади. Папа, не заставляй меня. Не надо больше. Не надо больше.

Папа, *счастливый*: Выглядит отлично!

Людовик, *про себя, не двигается*: Плевать. Я не двинусь с места. Я не сяду на лошадь. Никогда.

Папа дает ему сумку, новый хлыст, маленький фруктовый сок... и т. д.

Папа, *смеется*: Твои вещи, Лудо! Твой шлем, шпоры!

Людовик, *про себя*: Какие споры! Не пойду.

Папа: Ну что ж, до скорого, Лудо! Развлекайся!

Папа уходит.

Людовик: Папа!

23. Людовик-Всадник

Людовик, Фабрис

В раздевалке. Посреди кучи одежды, сумок и разбросанных ботинок, Людовик смотрит на свой новый спортивный костюм...

Людовик: Чешется.

... на свои новые сапоги...

Людовик: Воняет.

... натягивает шлем на голову...

Людовик: Тесно.

... и берет свои шпоры.

Людовик: Спору нет, это все ужасно.

Он смотрит на себя в зеркало.

Людовик: Как настоящий. Как настоящий придурок-жокей или идиот с конной выставки по телевизору. «Тпру, тпру...» Нелепость. Они, наверное, все одинаковые, там, в манеже... Волшебный манеж. Тошнотворный манеж! Лишь бы не было никого из знакомых... Моя лошадь. Карамель, потому что она очень, очень нежная. Как огромная собака. Но супер-высокая, конечно. Здоровенные дырки в носу, наверное, это ее ноздри. Седло, все эти штуки, вожжи, движения, ногу в стремя, стремно, ой-ой-ой, как высоко! Еще и двигается! А ручек нет? А ремня безопасности?

Фабрис: ПРИВЕТ ДАУН!

Людовик: Фабрис!! Он тоже на лошади, в шлеме и сапогах, заливается смехом с друзьями...

Фабрис, *передразнивает Лудо*: Ребята, а ручек нет? А ремня безопасности?

Людовик: ... а за ним, на черной лошади, о нет: эти глаза, этот рот: Сара! (*Его начинает трясти.*) Умереть, здесь и сейчас!

24. На лошади по ветру

Людовик, Сара, Папа за кулисами

Людовик: Но одно событие сменяет другое. Фабрис, из-за того, что он валяет дурака, падает с лошади, катится по земле, схватившись за ногу, орет, что ему больно, и поделом! Круг лошадей останавливается, тренер бежит к Фабрису, но срывается другая лошадь: лошадь Сары. Она пытается ее удержать, но лошадь сходит с ума, ржет, бьет копытами, бросается в галоп, вырывается из манежа и летит прямо в лес, унося белую как мел Сару, которая кричит ей, чтобы остановилась.

Сара: Оооо, Лакрица, шагом, пожалуйста, оооо, оооо, успокойся!

Людовик: И, вдруг, я знаю, что делать: я сжимаю ногами бока моей лошади, я тяну вожжи, чтобы она повернулась и я бросаюсь в погоню за Сарой и Лакрицей. Йаа, йаа! И у меня получается. Потрясно. Огромная лошадь галопирует подо мной и мне совсем не страшно. Мы покидаем манеж, мы в лесу. Пригнувшись к ней, чтобы не задевать ветки, я чувствую

ее соленый запах, ее теплую кожу, как сокращаются ее мышцы. Мы понимаем друг друга без слов. Я ее слышу, она думает: «Мы их догоним, мы их догоним!», а я ей отвечаю, тоже мысленно: «Да, да, вперед!» и я скачу, не оборачиваясь назад, йаа, йаа! в погоню за Сарой.

Папа: Луууудо!

Людовик: Папа, около нашей машины, но я скачу, скачу, только вперед, в погоне за Сарой и ее сорвавшейся лошадей. Единственный крик, что я слышу, это крик Сары, которая начинает выскальзывать из совсем распутившегося седла. О нет, она только что потеряла, как там это называется, точно, стремя. Ее лошадь несется все быстрее и быстрее, перескакивает корни деревьев, скачет зигзагам, Сара соскальзывает на бок, она напрягала руки и пытается подтянуться, но у нее не получается, слишком тяжело.

Он нагибается к уху своей лошади и кричит ей:

Людовик: Вперед, Жонон-Хар! Спаси ее, моя волшебная лошадь!

Лошадь ржет.

Людовик: Йааа, йааа!

Папа: Они летят, они оба летят.

Людовик: Мы с Жонон-Харом догоняем Сару как раз в тот момент, когда она закрывает глаза и собирается все отпустить. Сжав ногами живот моей лошади, я бросаю поводья, наклоняюсь и ловлю ее. Я поднимаю ее своими сильными руками и сажаю перед собой, боком к взмокшей шее моей лошади, а ее обезумевшая лошадь исчезает. Сара, белее бумаги, садится прямо. Жонон-Хар останавливается, трясет своей прекрасной головой. Наши три сердца стучат как бешеные барабаны в глубокой зеленой тишине леса. Сара открывает глаза и смотрит на меня, как будто видит в первый раз.

Annexe 2

Sergey Pleshak est un compositeur, chef de chœur, professeur et maître de conférences au conservatoire Rimski-Korsakov de Saint-Pétersbourg. Il est membre de l'association des compositeurs de Saint-Pétersbourg. Il est lauréat de plusieurs concours de compositeurs. Sergey Pleshak écrit beaucoup d'œuvres pour le théâtre musical jeunesse.

Cet entretien a eu lieu le sept avril 2020, nous avons envoyé nos questions à Monsieur Pleshak auxquelles il a répondu par messages vocaux. La traduction a été faite par Anastasiia Egorova.

- En quoi le théâtre jeune public est-il différent du théâtre adulte ?

En général, le théâtre jeune public est bien sûr plus simple, il me semble qu'il y a moins de novations, évidemment, il est beaucoup plus conservateur. Mais c'est normal parce que, comme je le sais avec la musique, les enfants, en général, parcourent le chemin d'évolution comme des embryons qui évoluent, qui traversent les étapes des créatures rampantes, des oiseaux, des poissons, etc. jusqu'au mammifère, ainsi toute l'évolution de la musique suit l'enfant. En commençant par la monophonie, à travers des morceaux simplistes, médiévaux par exemple, à travers l'amour pour la musique baroque, etc. C'est pourquoi il me semble que le théâtre jeunesse n'est pas vraiment conçu pour des novations, et c'est bien. Mais, en fait, je ne peux parler que du théâtre jeunesse musical, plus précisément de mon théâtre jeunesse musical, je ne peux pas dire que je suis spécialiste des spectacles des autres. [...]

Ma deuxième composition parlait de Joseph, de Josep le béni, qui a été jeté dans un puits par ses frères. Mon ami me l'a conseillé, il connaît la Bible beaucoup mieux que moi, je l'ai demandé quel sujet je pourrais prendre pour un concours et il m'a répondu qu'il n'existait pas de meilleur sujet que celui de Thomas Mann dans le roman *Joseph et ses frères*, qu'il était très actuel. Mais il est intéressant de noter que... il faut préciser que c'est moi qui ai écrit le libretto... il y a deux raisons pour lesquelles ce spectacle n'est pas beaucoup joué, bien que moi-même, je trouve que c'est une très forte composition : premièrement, il n'y a que des personnages masculins, alors qu'aujourd'hui l'art est devenu féminin, presque tout art est devenu principalement féminin et le fameux librettiste et théoricien du libretto, décédé récemment, Dimitrine, il a dit que le meilleur sujet pour un spectacle musical est *Les Aubes Ici sont calmes* où il y a beaucoup de femmes et un seul homme. Bref, le spectacle est basé sur mon libretto et je

m'y suis permis quelques contemporanéités langagières et certains directeurs de salles de spectacle pour enfant sont gênés par cela. C'est-à-dire qu'il y a plus de censure en ce qui concerne l'utilisation du lexique que dans le théâtre pour adultes, sans aucun doute. Et c'est une différence très importante, et, en général, on essaye de protéger le théâtre jeunesse des obscénités et de l'érotisme, c'est une différence très importante.

En plus, il y a toujours un moment éducatif, c'est pourquoi, je suppose, le théâtre jeune public est éthiquement et moralement plus pur. En ce qui concerne la langue du théâtre jeunesse musical, il est aussi plus conservateur que le théâtre pour adultes, il est moins virtuose du côté musical. Si on prend des opérettes, des comédies musicales, des opéras pour les adultes et pour les enfants, les diapasons des enfants et des jeunes sont moindres, il y a moins de possibilités, si nous parlons de l'utilisation des instruments de musique d'autant plus si ce sont les enfants qui jouent. Donc, tout est plus simple et cela constitue aussi une difficulté pour l'auteur parce qu'il faut penser à ce que tout soit jouable. Il faut comprendre les possibilités de la voix et du jeu. Bien sûr, l'enfant ne peut pas tout comprendre mais, probablement, il peut souvent comprendre plus que les adultes ne le croient.

Il me semble que dans l'art de jeunesse, et cela concerne non seulement le théâtre, mais aussi le chœur, par exemple, les limites sont souvent imposées par le chef de troupe ou de chœur, du collectif, lui-même. C'est-à-dire que, souvent, les chefs eux-mêmes ne sont pas assez matures, éduqués pour travailler avec du matériel plus complexe, plus contemporain. Bien sûr, dans les théâtres professionnels travaillent, le plus souvent, des spécialistes d'un niveau plus élevé que dans les théâtres jeune public. Il faut le tenir en compte. Je suppose qu'on peut dire beaucoup plus sur ce sujet.

- Quelles pièces sont les plus représentées dans le répertoire du théâtre jeunesse en Russie ?

A propos des pièces, je ne sais pas, je ne peux parler que de mes spectacles. Je prends beaucoup de sujets connus, c'est-à-dire j'ai un groupe de sujets connus comme *Le Petit Prince*, *La Reine des neiges*, *Cendrillon*. Donc, ce sont des sujets éternels qui peuvent être sans cesse interprétés de manières différentes. Les directeurs des salles de spectacle et les parents les aiment toujours. Cela, c'est un côté de la médaille. De plus, j'ai travaillé avec des sujets juifs. Parce que le théâtre *Autour du piano* et le théâtre *Kinder Yorn* avec lesquels j'ai commencé à travailler après un concours, ils étaient un peu financés par le centre juif, c'est pourquoi c'était

obligatoire... Et j'ai créé cette œuvre qui, elle, est très originale. C'est une adaptation du récit de Dina Rubina *Все тот же сон (Toujours le même rêve)* qui raconte comment les enfants mettent en scène *Boris Godunov* de Moussorgski. C'est-à-dire que dans le récit de Rubina ils mettent en scène le *Boris Godunov* de Pouchkine, et nous avons fait, pour que cela soit musical, en sorte qu'ils mettent en scène presque un opéra et j'utilise l'opéra de Moussorgski, cela crée une trame assez intéressante. [...] C'est peut-être le spectacle le plus original que j'aie réalisé.

J'ai aussi écrit trois spectacles qui sont des adaptations des contes et des récits pour enfants d'Isaac Bashevis Singer. C'est un auteur très intéressant qui est, malheureusement, peu connu, un auteur de romans stupéfiants, par exemple du roman *L'Esclave* que j'ai beaucoup aimé, en fait, il est lauréat du prix Nobel, c'est un très bon auteur. J'ai adapté un conte de Kipling, *Le papillon tapait du pied*, il y a la reine de Saba, le roi Solomon dans le conte. Le thème biblique est continué par le spectacle *Le Déluge*, il y a aussi un peu de Bashevis Singer et, bien évidemment, l'Ancien Testament. *La sorcière*, c'est aussi juif, une œuvre amusante, c'est, en fait, la première pièce professionnelle juive si je me souviens bien.

Maintenant, j'ai deux spectacles intéressants. L'un est basé sur une œuvre de Léo Cassil, il parle de guerre, un opéra *Les garçons*, il a été écrit exprès pour le collège de chorale de Glinka, que j'ai terminé. Ils ont décidé qu'il fallait trouver quelque chose pour l'anniversaire de la Victoire dans la Grande Guerre patriotique. L'enseignant de vocal veut que les enfants ne se limitent pas à chanter, mais qu'ils participent aussi aux spectacles. Et elle m'a commandé cet opéra d'une heure. C'est une approche intéressante du sujet de guerre puisque dans l'œuvre, à part la guerre, il y a aussi un pays inventé, la Sinegoria. Et il est aujourd'hui assez à la mode d'inclure l'épique imaginaire dans la pièce. Le sujet de guerre n'est pas proposé de manière directe, brutale. Le deuxième spectacle, qui est aussi intéressant, *Les Hirondelles*, est une adaptation du fameux film *Hirondelles célestes*, mais la musique y est, bien évidemment, absolument différente, le sujet aussi. L'idée est qu'il y a un pensionnat ou une école dont la directrice ne veut pas que les enfants se passionnent pour la musique légère, elle veut que les enfants soient élevés avec la musique classique, mais leur professeur de musique, il fait semblant d'être tout classique, alors qu'en fait il écrit du boogie-woogie. J'ai écrit une opérette ou une comédie musicale avec l'air des années 60s. Là, je viens de nommer deux spectacles, les premières desquels n'ont pas eu lieu à cause du coronavirus, mais j'espère qu'ils seront réalisés très prochainement, dès que tout sera fini.

Voilà ce que je peux dire à propos des pièces. En fait, je ne sais pas trop ce que font les autres, il faut poser la question à eux.

- Quels sujets sont le plus souvent évoqués dans les pièces et spectacles pour la jeunesse ?

Quels sujets sont évoqués ? Bon, c'est plus ou moins la même question qu'à propos des pièces. En fait, c'est assez difficile, surtout avec les adolescents. Il est clair que c'est plus facile avec les enfants, ils ont des... des contes, il y en a assez. Alors que pour les ados, il faut trouver quelque chose qui soit plus actuel pour eux. C'est un très grand problème même pour le répertoire des chansons parce que ce n'est pas évident : ils ne sont pas encore adultes, mais ils ne sont plus enfants. En fait, le répertoire le plus difficile est celui destiné aux ados, à vrai dire. Parce que les vrais adultes, disons, les étudiants, ils peuvent jouer tout ce qu'ils veulent.

D'ailleurs, j'ai un autre spectacle très intéressant que j'ai écrit avec mon père pour les étudiants de l'Université de Saint-Pétersbourg, une comédie musicale d'après un conte de Kate DiCamillo, une écrivaine américaine, *L'Odyssée miraculeuse d'Édouard Toulaine*. Il y a des collisions très importantes, bien sûr, tout le monde est en larmes. Et c'est des étudiants qui l'ont fait, je ne pense pas que cela aurait été possible avec des enfants.

- Est-ce qu'il existe des sujets qui ne peuvent pas être abordés dans une œuvre russe destinée aux enfants ou aux adolescents ?

Quels sujets ne peuvent pas être abordés ? Je pense que cela concerne surtout des sujets frivoles. Bien sûr, il ne faut certainement pas mettre en scène avec des enfants *La Fausse aux filles* de Kouprine, c'est-à-dire que le sujet d'une maison close ne doit probablement pas figurer dans une œuvre jeunesse. Sinon, en général, presque tout sujet peut être abordé. C'est-à-dire que de ce côté-là, il est désirable que, s'il s'agit de l'amour, que l'amour soit romantique.

- Est-ce que la langue, utilisée par les auteurs de la littérature de jeunesse contemporaine, notamment des pièces, a des particularités quelconques ?

En ce qui concerne la langue, j'ai déjà dit qu'elle doit bien sûr être plus pure par rapport à, disons, l'obscénité. Mais en ce qui concerne le slang, il y en a peut-être plus. A vrai dire, je travaille avec des auteurs qui... En fait, le théâtre musical, il est encore plus conservateur, il me semble, puisque ce qui est chanté est d'habitude plus classique que ce qui est dit.

- Est-ce qu'on peut dire que le répertoire du théâtre jeunesse russe est contemporain ?

Je ne pense pas qu'on puisse vraiment l'appeler contemporain. Bien sûr, il est beaucoup moins contemporain... Mais j'en reviens tout le temps à la même chose.

- Est-ce que beaucoup de pièces étrangères destinées aux jeunes sont publiées et montées en Russie ? Si oui, quels pays sont le plus représentés sur scène et dans les librairies ?

Je ne suis pas vraiment au courant de ce qui y est publié. Mais, si on regarde bien, tout ce que j'utilise est étranger, à vrai dire. Il y a beaucoup de contes étrangers. Je n'ai presque pas de matériel russe. En ce qui concerne les pièces, je ne sais pas. Ce conte de Kate DiCamillo, c'est un conte contemporain américain, il est, d'ailleurs, monté dans des théâtres adultes professionnels, dans des théâtres de marionnette. Il n'est pas tout à fait pour enfants, ce conte.

- Est-ce que le théâtre jeunesse russe contemporain souffre d'un manque de pièces à monter ?

Je pense que oui. Je pense qu'en gros il n'y a pas beaucoup de matériel. Et, en fait, une des raisons pour laquelle j'ai commencé à travailler... Premièrement, l'art destiné aux jeunes est un genre assez récent. C'est très important. Tout comme l'art féminin, c'est une chose assez récente. Les enfants n'ont jamais été aussi impliqués dans la production de l'art et de la culture et, à vrai dire, les réussites sont assez importantes. Disons que dans le vocal infantin les réussites sont phénoménales. Comment certains enfants chantent dans le projet *The Voice*, c'est incroyable, c'est un niveau cosmique ! Je peux dire la même chose à propos du chant des enfants en chœur. C'est phénoménal, c'est la précision et la difficulté extrêmes. Alors, les possibilités ont évolué, mais le répertoire n'a pas été créé. Durant l'histoire de l'humanité, on ne s'est pas vraiment occupé de l'art pour enfants. Même si on regarde les contes, en fait, presque tous les contes qu'on connaît, au début, étaient un peu différents, ils étaient plus cruels, plus physiologiques. Et, d'ailleurs, même aujourd'hui, la metteuse en scène d'un théâtre, elle a rejeté la variante assez faible de la punition de la vilaine marâtre que le librettiste avait proposée. Il lui a semblé que c'était aussi trop cruel. Il y a donc une tendance à atténuer certains traits.

MOTS-CLÉS : théâtre jeune public, traduction, russe, Karin Serres, *Mongol*

RÉSUMÉ

Aujourd'hui, le théâtre jeune public gagne du terrain culturel français – il est de plus en plus joué, publié, vu et lu. Malheureusement, tous les pays ne lui laissent pas rentrer aussi facilement dans leur domaine culturel. Notamment, en Russie, bien qu'il y ait une pléthore d'auteurs, de metteurs en scène et d'acteurs talentueux qui veulent s'adresser aux enfants, les pièces destinées aux jeunes, restent, pour la plupart, méconnues, voire inconnues des lecteurs et des spectateurs. L'enrichissement du corpus théâtral russe pourrait attirer l'intérêt à ce domaine, une des voix de cet enrichissement est la traduction. Et pourquoi ne pas traduire les pièces issues de la culture où le théâtre jeunesse a tant de succès, la française ? Pourtant, avant de s'y mettre il faut essayer de répondre à la question suivante : comment traduire une pièce française contemporaine du théâtre jeune public en russe dans le contexte culturel et politique actuel en France et en Russie ?

KEYWORDS : Theatre for children and young people, translation, Russian, Karin Serres, *Mongol*

ABSTRACT

Nowadays, theatre for children and young people conquers the French cultural territory – it's more and more played, published, seen and read. Unfortunately, not all the countries let it conquer their cultural field that easily. For example, in Russia, although there are numerous talented authors, directors and actors who would love to talk to children, the plays addressed to the young are still for the most part unknown amongst readers and theatre audiences. Nourishing the Russian theatre corpus could bring some attention to this field, translation is one of the ways of this nourishment. And why not translating plays coming from the culture, where theatre for young people is quite successful, the French one? But before doing so one should try to answer the following question: how to translate into Russian a contemporary French play for young audiences given the cultural and political context in France and in Russia?