

La Dulcinée de Baty et sa version espagnole

PAULETTE GABAUDAN
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Gaston Baty, un des grands noms de la rénovation du théâtre dans les années 20 et 30, est essentiellement un metteur en scène. Il a monté avec éclat bien des spectacles, depuis Brecht *Opéra de quat'sous* jusqu'à Musset *Les caprices de Marianne*, *Lorenzaccio*, en passant par Molière, Shakespeare *Macbeth* et *La mégère apprivoisée*, ou Goethe *Faust*. Il a adapté des oeuvres romanesques au théâtre, *Crime et châtiment*, *Madame Bovary*. Il est l'auteur d'essais sur la théorie de la mise en scène: *Vie de l'art théâtral des origines à nos jours*, *Rideau baissé*, *Guignol*, etc. mais, de pure création, il n'a écrit qu'une seule pièce, et c'est une pièce consacrée à l'Espagne, *Dulcinée*, écrite et jouée au théâtre Montparnasse en 1938, en pleine guerre civile espagnole.

I. BATY ET L'ESPAGNE

Au moment où l'Espagne semblait dans le déchirement et la misère, Baty, amoureux de ce pays qu'il connaissait bien, a voulu, dans un défi, exalter les images de l'Espagne profonde, celle du siècle d'or, de Cervantes, du *Lazarillo*, celle de la picaresque et la mystique, des âpres paysages et des palais austères, où le pouvoir de l'idéalisme transcende les sordides réalités, où le rêve est sauveur.

La pièce, traduite et jouée en Espagne en 1941, dans l'immédiate après-guerre, au théâtre María Guerrero, avec tous les honneurs, obtient un franc succès: située au-dessus de la mêlée, elle exalte des valeurs où tous les partis peuvent se retrouver. Ces hautes valeurs morales, idéalisme, altruisme, esprit de sacrifice, refus du matérialisme, qui animent l'oeuvre, conviennent à une société qui a besoin de se reconstruire.

Dulcinée, tableau espagnol

La connaissance de l'Espagne, littérature, paysages, langue, de la part de Baty est manifeste dans la pièce. Le premier tableau, se situe dans une auberge de la

Manche, une de ces *ventas*, décor privilégié du *Quichotte*, et si fréquentes dans la littérature espagnole, lieux où les destins viennent se croiser. Là arrivent, les uns après les autres, les personnages typiques qui serviront de cadre à l'action: l'écuyer du *Lazarillo*, mais aussi Lázaro lui-même et son redoutable aveugle, le soldat des Flandres, un muletier *yangois*, une mendicante célestinesque, des marchands, et finalement Sancho, porteur de la lettre de son maître. c'est là que celui-ci sera berné, là que *Lazarillo* pipera le vin de l'aveugle. Quelques mois plus tard, un bachelier d'Alcala passe par la venta, et Don Quichotte mis en cage est aperçu sur la route. Les allusions aux aventures quichottesques, moulins à vent, corps morts, heaume de Mandrin, sont nombreuses; le curé, la gouvernante et le barbier trouvent aussi leurs rôles, bien entendu. Mais ces allusions ne sont pas les seules. Le 8e tableau, inspiré directement du patio de Monipodio, avec quelques souvenirs de la *Celestina*, nous transporte dans les bas-fonds de Tolède: faux manchot fouilleur de goussets, faux ulcéreux, moine défroqué, tueur à gages, *moza del partido*, entre-metteuse, mignon de prêtres. Le juge mystique du tribunal sort directement d'un tableau du Greco, le Saint Office fait peser sa présence. Jusqu'aux petits pâtés à deux maravédís faits de la chair des morts (111), qui viennent nous rappeler les *pasteles de a cuatro* en quoi s'est transformé le père du *Buscón*, pendu par le bourreau (I, VII). C'est un bain de culture hispanique.

Les tableaux plastiques, si importants chez Baty, nous révèlent la même connaissance des paysages naturels et urbains: paysages de la Manche avec la venta du Toboso à *galeries de bois fruste, le puits, la route blanche, la désolation de la plaine manchègue*. La maison de Don Quichotte, avec son blason, sa grille, sa tour, ses grandes douelles en plein ceintre, est la typique maison noble de village. Baty tenait à la montrer, puisqu'il a écrit une unité dramatique, un tableau, qui oblige à un changement de décor, pour un texte d'une page et demie seulement, rien que pour recréer cette architecture très espagnole. La scène picaresque se situe dans les ruines d'un palais visigoth, ancien refuge de la juiverie tolédane. La salle du tribunal nous parle aussi, avec son christ sanglant, aux longs cheveux pendants et au jupon grenat. Deux chansons accompagnent le texte, deux chansons espagnoles, dont l'une est le fameux romance du Conde Arnaldos.

Le texte par ailleurs est bourré de termes espagnols, dont l'utilisation est discutable et sur lesquels nous reviendrons. Mais cela prouve au moins qu'il les connaissait. Une phrase espagnole mise en devise, éclaire le sens de la pièce et ouvre la porte au rêve: *En esta vida todo es mentira y todo es verdad*.

Sur ce fond, se détachent deux personnages, l'un Sancho, mélange de bon sens, de naïveté et de folie, tel que nous le peint Cervantes: c'est lui qui poussera Aldonza vers le chemin de l'aventure, par les pensées généreuses et les récits de prouesses attribuées à son maître. L'autre, l'héroïne, Dulcinée, création de Baty, devient, au cours de l'oeuvre, la fille spirituelle de Don Quichotte.

Le point de départ de l'action est la fameuse lettre que, de Sierra Morena, le paladin envoie à sa dame. Dans la version de Baty, Sancho a bien emporté la lettre, et c'est dans la venta qu'il la remet, non pas même à une rude et honnête fille de paysans, Aldonza Lorenzo, mais à l'être le plus bas de l'échelle sociale, une ser-

vante d'auberge de grands chemins, bonne à tout faire dans tous les sens du terme; car son Aldonza est beaucoup plus près de Maritornes que de l'Aldonza cervantine.

Et la lettre produit le miracle: cette pauvre fille déchue découvre tout à coup qu'il peut exister un autre monde de générosité et d'amour. Elle va tenter de changer sa vie. A la mort de son héros, elle se sent investie d'une mission et décide de l'imiter. Les moqueries, les coups et les désillusions ne la dissuadent pas. Elle choisit de mourir comme Dulcinée, plutôt que de retrouver son ancienne et méprisable identité. L'être fictif a triomphé de l'être matériel, le masque du visage, le rêve de la sordide réalité. On retrouve un thème assez analogue à celui de saint Genest, l'acteur qui devient saint et meurt comme un saint, en jouant le rôle d'un saint au théâtre. C'est un thème que Rotrou avait traité, en s'inspirant d'une pièce espagnole, *Lo fingido verdadero* de Lope.

Baty et les milieux littéraires espagnols

Si nous considérons maintenant non plus l'oeuvre, mais l'auteur, nous constatons que les rapports de Baty avec l'Espagne n'ont pas été seulement ceux d'un lecteur et d'un touriste. Il a eu des relations directes avec les milieux littéraires. Dans un article d'ABC de juin 1927, sous le titre *Opiniones de Gaston Baty*, Azorín ouvre le feu et commente la rénovation du théâtre en France, qui pourrait servir de guide au théâtre espagnol. Il est frappant que dans cette rénovation du théâtre français, qui a commencé avec le théâtre libre d'Antoine, et continué avec Jacques Copeau, le maître, puis le *cartel des quatre*, animé par ses disciples, Dullin, Jouvet, Baty et les Pitoëff, Azorín ne retienne que le nom et les idées de Baty. Le théâtre rénové, pour Azorín, c'est celui de Baty. Un an après, c'est Baty lui-même qui intervient. Invité par l'ABC, il publie une série d'articles, sous le titre général de: *Hacia un nuevo teatro*: c'est, le 24 mai 1928, «El malestar de la escena contemporánea»; le 7 juin, «La misión del decorado»; le 5 juillet, «El texto»; le 13 septembre: «Las siete voces de la lira» (Martín Rodríguez, 1994).

Pour ces nouveaux directeurs, il s'agissait de donner la suprématie aux metteurs en scène sur les acteurs, et surtout sur les pressions économiques qui avaient favorisé le théâtre facile et plat. Azorín souligne la transformation du goût du public, qui déserte maintenant les vieux théâtres des boulevards, pour un théâtre neuf, enrichi par l'impressionnisme, les arts décoratifs, et par le cinéma; un théâtre qui tourne le dos au vieux cartésianisme psychologique, pour découvrir, au-delà de la vie consciente, le mystère du subconscient, la présence de l'invisible, la palpitation de l'univers. *Caminamos*, conclut Azorín, *hacia el teatro espectáculo*. Ce théâtre spectacle, c'est essentiellement Baty qui le réalisera.

Dans ses articles, Baty se définit. Pour lui le théâtre est un spectacle total, *un mundo completo... el arte supremo...*, où les arts plastiques et la musique doivent contribuer à l'effet de l'ensemble. Ce que nous venons de dire de *Dulcinée* montre bien le rôle de cette grande toile de fond espagnole, inspirée par la littérature et les arts plastiques, pour encadrer les deux personnages, Sancho et Aldonza-Dulcinée, entre qui se joue le drame.

Ces divers articles prouvent l'existence de contacts fructueux entre Baty et les écrivains et journalistes espagnols, longtemps avant l'apparition de *Dulcinée*.

La réception de *Dulcinée*

Critiques

La pièce, nous l'avons dit, a obtenu un franc succès. Tous les comptes rendus des journaux ne manquent pas de souligner la chaleur des applaudissements après chaque tableau. La pièce reste à l'affiche du 3 décembre 1941 au 10 février 42, ce qui est beaucoup pour le Madrid de cette époque. Nous pouvons lire, dans l'ABC du 29 décembre: *Cada día aumenta su éxito*; dans celui du 8 février: *Último domingo definitivamente... éxito triunfal*.

Les critiques n'ont pas épargné leurs éloges. ABC, *Informaciones*, *Pueblo*, *Arriba* la placent au sommet de la création théâtrale. Miguel Ródenas, en ABC, parle, chez l'auteur, de *una inquietud espiritual saturada de apetencias artísticas*, et souligne la *reverencia admirativa*, el *fervido y apasionado homenaje* à l'oeuvre de Cervantes. *Pueblo* manifeste *el asombro de la crítica y del público ante aquella obra magnífica* et les *extraordinarios valores del tema y del modo de desarrollarlos*. Pour lui l'oeuvre arrive à *los más altos extremos de espiritualidad*. D'après la critique étrangère, dit-il, *Baty, con esta obra, se coloca en cabeza de los dramaturgos de todo el mundo*. Marquerie, en *Informaciones*, voit dans *Dulcinée* *una obra de rango y proceridad universales* où la dialectique et la technique théâtrale sont qualifiées de *excelentes y magníficas*. Et, tout en regrettant la fin malheureuse de l'héroïne, il en reconnaît l'*impresionante grandeza trágica*. Il écrit: *En Culcinea nos elevamos, y llegamos a comprender qué cumbres del espíritu, qué cimbras del ideal, escala esta Aldonza, inflamada por el amoroso recuerdo del Hidalgo de la Mancha*. Díez Crespo dans *Arriba*, n'est pas moins enthousiaste: *Gaston Baty ha sabido crear teatralmente dos personajes, Sancho y Dulcinea, de una altura espiritual y humana como pocos han aparecido en la escena universal*. La technique théâtrale de Baty est unanimement louée; sa connaissance de la littérature espagnole soulignée. Marquerie relève même l'influence d'Unamuno sur Baty et ajoute: *Con este mismo concepto unamuneco, Gaston Baty ha quiijotizado la figura de Dulcinea*¹.

Le traducteur

L'oeuvre a été servie en Espagne par un excellent traducteur, Pérez de la Ossa, que les critiques, à juste titre, ont porté très haut, et dont il convient de dire quelques

¹ Quand il y a des réserves, dans *Ya*, dans *Madrid*, surtout, elles portent sur la crudité des scènes picaresques, et sur la fin tragique de l'héroïne: presque un suicide, donc non chrétienne. Remarquons que la fameuse censure a laissé passer sans difficultés ces scènes-là. C'est la société qui est timorée.

mots. Écrivain lui-même et non des pires, Pérez de la Ossa s'illustre d'abord, dans les années vingt, par un recueil de vers et une série de huit romans, dont l'un, *La santa duquesa*, en 1924, reçoit le prix national de littérature. Comme journaliste, à la même époque, il collabore au *Correo español*, à *El Imparcial* et à la *Revista de Occidente*. Après la guerre civile, il réalise une oeuvre importante comme traducteur et directeur de théâtre. Il dirige le théâtre de la Comedia, il élabore et fait jouer une adaptation de la *Celestina*, en 1957. Il s'agit donc d'un homme du métier. À la fois écrivain et metteur en scène, il domine la plume, et l'optique théâtrale. Il est entraîné à la traduction.

Il a dû aborder *Dulcinée* avec un enthousiasme spécial, si l'on juge par les résultats. Sa version, nous n'hésitons pas à le dire, malgré le paradoxe, améliore le texte. On dit toujours, et non sans raison, que les traductions sont infames et défigurent l'original. Il est agréable, exceptionnellement, de pouvoir dire le contraire. Nous faisons nôtre le commentaire de Díez Crespo dans *Arriba: La versión de Pérez de la Ossa es magistral. El mejor elogio que podemos hacer de ella es decir que la obra parece enteramente una primera versión de alta calidad y emoción castellanas*. Et c'est sur cet aspect que nous allons centrer notre étude.

II. UNE TRADUCTION DE GRANDE QUALITÉ

Quelques ombres au tableau

Avant de passer aux éloges, nous devons cependant nous mettre à couvert. Que la traduction soit excellente, ne veut pas dire qu'on ne puisse y trouver, de temps en temps, une négligence, une légère infidélité, ou une erreur. Personne n'est à l'abri d'une gaffe. Signalons-les, par acquis de conscience.

Carne (43), en français 'vieux cheval', est traduit tout bonnement par *carne*, viande, *camastrones* (130), 'hypocrites', traduit mal 'barbes pourries' (113), qui exprime l'idée de vieux. *La gula* (131) est employée pour 'gueule' (115), dans *la gueule y trouvait son compte*. *Colores* (138) est mis pour 'couleurs' (122) de l'ulcère. *Sobre la bóveda* (134) est une coquille pour 'sous la voûte' (117). *Quien no se embarca, el mar no pasa* (106) dit exactement le contraire du texte, qui exprimait la prudence: *qui a peur des feuilles ne doit point aller au bois* (98), tandis que le proverbe espagnol invite à l'audace. Reconnaissons que sur toute une pièce ce sont des vétilles, relevées, je le répète, par acquis de conscience.

La langue de Baty

Ceci mis à part, pourquoi cette supériorité générale de la traduction sur l'original? Ceci nous amène à parler de la langue de Baty dans cette pièce.

Baty n'était pas un écrivain, mais un metteur en scène, un homme de théâtre. Ses personnages sont campés avec vigueur, l'action est simple mais efficace, l'am-

bianche parfaitement réussie; il a su trouver un excellent sujet. Mais sa langue est rocailleuse, et manque de fluidité. Ce défaut est encore accru par le fait qu'il veut imprégner son texte de la même couleur locale que ses décors, en le truffant de mots espagnols. Le résultat, c'est l'impression d'une mauvaise traduction. Tandis que ces mêmes mots, dans la version de Pérez de la Ossa, se retrouvent dans leur élément. À cela s'ajoute des mots vieillis, une syntaxe laborieuse, peut-être née de la même recherche, une teinture *siècle d'or*. Mais dans la bouche de personnages populaires ou des bas-fonds, l'impression produite est l'affectation. Enfin il est bien vrai que Sancho est un sac à proverbes. Mais Baty arrive à la surcharge; et ses proverbes, sont-ils authentiques ou traduits de l'espagnol? Nous considérerons ces divers éléments, en établissant pour chaque point la relation avec la traduction.

Les hispanismes

Soulignons de nombreux termes espagnols implantés tels quels en français: *venta* (celui-ci était inévitable), *manchègue* (11); *hidalgo* (14); *alcazar* (33); *gracioso* (41); *tesoro* (38). Nous trouvons *emboquer* dans le sens de 'tromper' (évidemment 'embaucar', 50); *andriagues* pour 'endriagos' (85); *alpargates* pour 'espadrilles' (97); *alguazil* (116); *passacailles* (116).

La carocha de San Benito est employé pour la 'coroza', et non traduit (146); *alcalde* (150) fait terriblement couleur locale, mais Pérez de la Ossa, dans un souci théâtral d'être compris de tous, évitant l'archaïsme, le traduit par 'governador'. *Oncle* traduit maladroitement le 'tío' espagnol; en français il faudrait 'père'. Il apparaît dès la première page et se répète au long du texte, et de même *tante*, 'tía', pour 'mère'.

Le *Desmochado*, nom d'un des personnages, reste en espagnol dans le texte. En français on en perd la valeur; il faudrait utiliser une image comme 'écrété', et faire ainsi comprendre ce qui manque au *Desmochado*, le mignon.

Les 'percheles de Malaga', appareils de pêche qui évoquent les madragues andalouses, lieux privilégiés de la picaresque, sont traduits par *perchoir* (115), qui n'a jamais eu ce sens en français. Et je dis bien 'traduit', car dans ces cas, c'est Baty qui traduit, et non Pérez de la Ossa. Même cas pour *mentoir* (104), qui veut traduire le 'mentidero' espagnol.

La 'blanca', monnaie espagnole familière à ceux qui lisent les textes classiques, et qui donne lieu à des locutions connues: 'estar sin blanca', devient chez Baty *le blanc*, en dépit de la compréhension.

Le tribunal est *l'audience*, en faussant le sens du mot qui, en français, signifie 'séance' et non pas salle du tribunal (117). Le juge devient alors *l'auditeur*, calqué sur 'oidor', mais qui n'a ce sens en français que dans des contextes très spécialisés: 'auditeur à la cour des comptes'.

Entraîné par son enthousiasme hispaniste, Baty fait dire à un des personnages: *Le son des mots est castillan* (119). N'en déplaise à l'auteur, et malgré ces intrusions lexicales, le son des mots, dans la version française, est français!

Les locutions traduites de l'espagnol sont encore plus déconcertantes:

L'interjection espagnole 'hombre' passe en français sous la forme *homme* (62), sans souci de l'usage. 'El tiempo de Maricastaña' devient de façon surprenante *le temps de Marie Châtaigne* (96); et que dire des *côteaux d'Ubeda* (129) ou de *chercher trois pieds au chat* (119)? *La voie douloureuse* (110) traduit 'la vía dolorosa'; mais le français ne connaît pas cet usage. Tout cela fait couleur locale, à condition de savoir l'espagnol et de connaître l'image. Dans le cas contraire, ce n'est qu'une bizarrerie, qui n'atteint pas son but. Les idiotismes, par définition, sont ce qu'il y a de plus particulier à une langue, et par conséquent, impossibles à traduire. Entendons bien que, dans ce cas, c'est Baty qui prétend traduire les idiotismes espagnols en français. Signalons encore *l'hôtel du nonce* (135) pour désigner l'asile de fous. Pérez de la Ossa traduit par 'manicomio', dans un souci de clarté. Cependant l'expression vient de l'espagnol. Un proverbe relevé par Kleiser, n.º 37092: *No están todos los locos en la casa del Nuncio*, en fait foi. Mais en français cela ne se dit pas.

Il est évident que dans ces cas, Pérez de la Ossa n'a aucun mérite à laisser les mots tels qu'ils sont. Mais le texte espagnol est clair, le texte français ne l'était pas.

Une langue archaïsante

Ceci affecte quelques termes: *poulet* pour 'lettre' (39); *souventes fois* (127), *bachelette* (148); mais surtout la syntaxe. Nous remarquons la fréquente suppression des articles indéfinis: *nous avons ce soir hôtes de marque* (189); *Déjà pigeons s'y venaient prendre* (110); *vous n'avez feu, pain ou piécette* (119); *vaut moitié* (120), etc. Autant de constructions surprenantes dans la bouche d'Aldonza ou du Desmochado, de même que la suppression du pronom sujet: *Jamais ne paierai son prix* (145).

On peut se surprendre aussi des interrogations très châtiées, avec leur inversion du sujet, dans la bouche de ces grossiers personnages. Et que dire du *voire prendrai-je* de la vieille entremetteuse Cristola (114); ou que: *Vous plaise qu'elle reçoive la liberté* (142). Quant à *cela ne me chaut qu'on en souffle goquettes* (128), le traducteur a pris l'initiative heureuse de le sauter.

Les locutions

Baty emploie certaines locutions ou expressions imagées, qui voudraient être familières, mais qui en le sont pas, et surprennent ou paraissent gauches. La comparaison avec la traduction qu'en donne Pérez de la Ossa, si vivante et si fluide, fera comprendre la qualité de la version espagnole:

Adam n'a-t-il ici fils ou fille (12) devient 'no hay aquí alma viviente' (12); *Dieu vous maintienne* (12), 'Dios os guarde' (12); *plus donne le dur que le nu* (12), 'menos da una piedra' (12); *que ce vin vous tiene en santé* (46), le si populaire 'que os

haga buen provecho'; *comme mes petits boyaux* (44), 'como a las niñas de mis ojos' (45); *va vendre tes pois ailleurs* (43), 'no me comulgas con ruedas de molino' (43); *fais boire à d'autres cette tisane* (18), 'a otro perro con ese hueso'; *donne la viande après les olives* (96), 'no me dejes con la miel en la boca' (104); *rouler les yeux comme un matou sur la cendre* (100), est bien rendu par une expression familière, 'rodar ojos de cordero degollado' (109); *j'entends bien chat sans qu'on dise minou* (99), trouve une traduction plus compliquée, mais expressive, 'te conozco, besugo, que tienes el ojo claro' (107). Deux images plus élaborées trouvent une excellente traduction dans le cadre usuel de la langue: *des mouches bleues sur une charogne* (35), 'pesados como las moscas sobre una matadura' (36); *attends d'avoir brisé ta coquille pour pousser des cocoricos* (15), 'aún no rompiste el cascarón y ya galleas' (15).

Les proverbes

Généralement l'idée exprimée par le proverbe se retrouve dans de nombreuses langues, c'est sa forme imagée qui change. Les proverbes font partie de cette vieille sagesse populaire, qui est dans toutes les mémoires. Peut-on le dire toujours de ceux de Baty? Des proverbes qu'il cite —et Dieu sait s'ils sont nombreux, car l'écrivain renchérit sur Sancho; notre liste n'est pas exhaustive—, certains sont connus et répertoriés, d'autres nous surprennent par leur rareté. Tous trouvent chez le traducteur une forme espagnole familière, répertoriée dans les recueils et connue de tous les hispanoparlants. Et c'est là encore une qualité du traducteur.

Indiquons pour mémoire ceux du *Dictionnaire des Proverbes* de Robert (1980):

C'est puiser de l'eau dans un crible (143), dit le texte. Le dictionnaire mentionne: *C'est folie puiser l'eau au cribleau* (13). La version espagnole donne *Coger agua en cestillo* (156), proverbe qui figure dans Kleiser n.º 1657: *Agua en cesto se acaba presto*.

Aux chevaux maigres vont les mouches (98), est consigné sous la même forme dans le Robert (43). Il est traduit par: *A perro flaco todo son pulgas* (106), proverbe des plus familiers.

Mais à côté de ces formes bien françaises, les quatre proverbes suivants, que nous allons citer, figurent bien dans le Robert, mais dans la catégorie de proverbes espagnols. Feraient-ils partie de la couleur locale cherchée par Baty? Toujours est-il qu'en espagnol les trois premiers sont extrêmement connus, et qu'on ne peut en dire autant de la version française.

On ne prend pas de truites sans se mouiller les braies (136), dit Baty; et Robert: *qui craint de se mouiller ne prendra pas de truites* (324). L'expression espagnole est *Quien quiera peces, que se moje el culo* (Rodríguez Marín, 1926: 424)².

Baty emploie le proverbe *cueillir des poires sur les ormeaux* (143) pour parler d'un impossible. Robert consigne dans les proverbes espagnols: *L'ormeau ne peut*

² Ce fragment est de ceux que le traducteur élimine dans le dernier tableau. Nous traiterons cette question ensuite.

donner des poires (323); l'expression *Pedir peras al olmo* (156) est extrêmement familière en Espagne; pas en France.

Baty écrit: *un oeil à la poêle et l'autre au chien* (98); Robert, toujours dans la catégorie espagnole: *Un oeil sur la casserole et l'autre sur le chat* (325); et dans la traduction nous lisons: *Un ojo al plato y otro en las tajadas* (106).

Signalons encore, répertorié par Combet (1967: 47) parmi les proverbes espagnols: *Un mauvais manteau peut cacher un bon buveur* (42); traduction: *Debajo de una mala capa se esconde un buen bebedor* (42). Kleiser: *So mala capa yace buen bebedor*, n.° 6.477.

À cette liste on peut ajouter d'autres proverbes français d'aspect familier, dont la traduction espagnole est parfaite:

Tout blé ne devient pas farine (100); traduction: *Todo trigo no es harina ni todo el monte orégano* (109).

Qui chante, ses maux enchante (109); traduit par *Quien canta su mal espanta* (125), Kleiser n.° 9285.

Cheval gratuit n'est jamais boiteux (28); traduit par *A caballo regalado no se le mira el dentado* (28).

A fille honnête travail est fête (91); traduction: *La doncella honesta, el hacer algo es fiesta* (98). Rodríguez Marín (237).

Mais d'autres proverbes nous paraissent plus compliqués et moins sûrs, tels que:

Le pommelé pense une chose, mais qui le selle en pense une autre (99). La version espagnole: *Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena* (100), nous paraît beaucoup plus rassurante et est ratifiée par Kleiser n.° 56.867.

Sot qui se jette dans le feu pour éviter la cendre (142), trouve une très bonne traduction avec: *Tantoquería el diablo a sus hijos que les sacaba los ojos* (155). Rodríguez Marín le consigne sous la forme *Tanto quiso a su hijo el demonio que le saltó un ojo* (480).

Le proverbe suivant, avec sa forme savante, nous laisse dubitative: *Tel croit aller à Onez qui se retrouve à Gamboa* (99). Pérez de la Ossa a choisi pour le traduire une expression très familière: *Tal fue por lana y salió trasquilado* (107).

Quant au proverbe: *Tolède ne s'est pas bâtie en une nuit* (112), il relève nettement de la couleur locale. Le traducteur emploie *Toledo no se hizo en un día* (129). La forme enregistrée dans les recueils est *No se ganó Toledo en un credo*, Kleiser n.° 315.

Les constructions lourdes

La difficulté que posent au traducteur ces faits linguistiques, a été résolue de façon hautement satisfaisante par Pérez de la Ossa. Mais son mérite ne s'arrête pas là. Nous devons vanter la souplesse de la traduction, dans des passages où la phrase de Baty est embarrassée. Nous ne donnerons que quatre exemples.

Pour parler des coups de fouet donnés dans les supplices, Baty écrit: *Sur des luths à côtes dont les cordes sont de chair* (116). Son traducteur: *Te hacen un*

tambor de las espaldas (133). L'instrument de musique n'est pas le même, mais quelle netteté dans la phrase! À propos des saints à invoquer, la tournure: *Ceux que tu priseras pour les plus reconnaissants et les plus avantageux* (19), est bien lourde, comparée à *los que sean más milagrosos* (20). Pour parler de l'inconnu, père de son enfant, Aldonza répond: *De ceux qui cheminent, auxquels est le chemin* (19); la version espagnole offre une phrase évasive plus souple: *El camino real tiene tantos pasajeros* (20). La phrase finale même, belle chez Baty, mais comme incomplète, trouve son couronnement chez Pérez de la Ossa: *Afin que morte à cette vie elle vive devient Para que muerta en esta vida viva la vida eterna*.

L'avantage du texte original

À ces mérites s'ajoutent les cas où le traducteur joue avec tous les avantages. Ce sont les passages où Baty a traduit et où la version espagnole revient à son texte d'origine. Nous nous référons surtout à la lettre de Don Quichotte. Tout le monde a dans sa mémoire le début de cette lettre: *Soberana y alta señora: El ferido de punta de ausencia y el llagado de las telas del corazón, dulcísima Dulcinea del Toboso, te envía la salud que él no tiene* (39). Nous lisons dans Baty: *Ma souveraine. Mon écuyer vous dira, ô mon aimée ennemie en quel état il me laisse à cause de vous. J'aurais mauvaise grâce à m'en plaindre, tout féru et navré d'amour que je sois...* (38). Évidemment, il n'est pas facile d'imiter Cervantes.

Le romance du Conde Arnaldos traduit par Baty n'a pas plus de chance, et d'ailleurs il n'est plus en vers (45). On peut en dire autant de la chanson qui le précède (44), également assonancée et qui ne l'est pas dans le texte français. Pérez de la Ossa n'a eu qu'à copier les vieux textes, sans aucun mérite dans ces trois cas. Mais l'effet obtenu est remarquable. Même dans la complainte de l'aveugle, création de l'auteur, qui ouvre le premier tableau, le traducteur compose un romance assonancé très réussi, bien meilleur que le texte original. Comparons.

Juste juge et roi, roi de tous les rois Justo juez y rey de reyes,
De votre paradis ouvrez la porte abre la puerta del cielo,
À qui rassasiera ma faim de pain a los que tenemos hambre
Désaltérera ma soif de justice y sed, danos tu consuelo.

III. TEXTE INTÉGRAL ET MODIFICATIONS

Laissant maintenant la langue de la traduction, il convient de se demander quel est le degré de fidélité de la version espagnole par rapport à l'extension du texte. On sait qu'au théâtre les textes souffrent souvent des allègements et des transformations, à l'heure de la mise en scène. Ce sont les *versions pour la scène*. Pérez de la Ossa a-t-il fait subir au texte ce genre d'épuration?

La fidélité de l'ensemble

Dans le texte lui-même, nous devons distinguer entre la plus grande partie de l'oeuvre, fidèle à l'original, malgré de minimes suppressions, et le dernier tableau où elles sont importantes et qu'il faut considérer à part.

Je note pour l'ensemble du premier tableau, qui est très long (44 pages), un total de 8 lignes sautées, plus 2 noms de saints dans une litanie. Ces suppressions affectent des détails explicatifs oiseux en Espagne (qui est Rossinante), ou hors sujet (une allusion à Christophe Colomb). Je note 2 lignes sautées à la page 88 et 8 lignes à la page 115. C'est fort peu de choses.

Sur cet ensemble d'omissions sans importance, 3 ou 4 points, cependant, peuvent être intentionnés et dûs à la censure: trois allusions aux occupations peu recommandables d'Aldonza: *la luronne à fumet de luronne*, elle s'occupe à *retourner la litière* (26); et lorsque le Manchot dit *voleuse, sorcière* ou *chevalière de l'aiguillette* (116), le texte espagnol dit simplement *ladrona* o *bruja* (132); les aiguillettes étant les cordons des braguettes, on comprend l'allusion, qui disparaît. Dans un autre ordre d'idées, parmi les honorables métiers de l'Enfroqué, figure la vente de bulles du Saint Siège (115); cette allusion disparaît aussi dans la version espagnole (131), de même qu'une autre, d'ailleurs erronée, de Baty, à Luther, la foi et les oeuvres (115).

Un dénouement épuré

Il en va tout autrement dans le dernier tableau où je compte, sur 28 pages, au moins 90 lignes sautées, au long de la scène. Et, j'ajouterai qu'à mon sens, aucune n'est à regretter. Reconnaissons à Baty une certaine prolixité, pas trop gênante dans les tableaux descriptifs. Mais la dernière scène est d'une autre nature, incompatible avec le pittoresque et le vagabondage verbal. Aldonza est maintenant devant le juge du tribunal, un juge qui représente beaucoup plus que le jugement des hommes: Aldonza est devant son propre destin. Elle voit s'effondrer, de façon pathétique, toutes les illusions qui ont été les soutiens de sa lutte. Tout était faux, la lettre qui n'était pas pour elle, le message de Don Quichotte inventé par Sancho, les mots d'amour inexistantes du paladin à son lit de mort, l'ulcère peint qu'elle croit avoir guéri, et qui l'aurait sauvée. Il n'en reste rien, que son courage. Et c'est devant ce vide qu'elle choisit, quand même, de mourir comme Dulcinée. Le personnage se dépure jusqu'au sublime. Dans ce dépouillement progressif de l'âme, dans cette ascèse, tout ce qui n'est pas essentiel, est verbiage et ne fait que gêner. Le Sancho populaire et amusant des proverbes encombre. Seul est valable le Sancho silencieux et honteux qui reconnaît ses mensonges. Le texte de Baty avait besoin d'être épuré, pour que son message, très beau, puisse se dégager. C'est ce que Pérez de la Ossa a compris. Il ne s'agit pas seulement d'une économie de temps scénique, il s'agit d'une purification intérieure, dans laquelle l'oeuvre a gagné.

Un tableau supprimé

Si nous considérons maintenant les tableaux dans leur ensemble, nous signalerons deux changements: un tableau supprimé et, ce qui est plus important, un tableau complètement refait.

Le tableau supprimé est le quatrième, un de ces tableaux au texte très bref, prétexte à un décor, la façade de la maison de Don Quichotte. L'omission suppose une économie de temps et de décor pour le théâtre. C'était un luxe chez Baty, un décor pour une page! La perte n'est pas grande. En Espagne, ces *casas solariegas*, connues de tous, n'ont pas la même valeur pittoresque qu'en France.

Un tableau nouveau

On peut en dire autant du tableau sept de Baty, six pour l'Espagne. Cette fois le changement est d'importance, et pose un problème, non des moins intéressants. Là où le texte français présente une scène de récits: des témoins accusateurs devant le juge, dans la salle du tribunal, la scène espagnole nous présente les faits de façon directe, vécue.

Sur la scène française, l'alguazil raconte au juge les activités louches d'une femme étrange, voleuse et prostituée, qui s'introduit dans tous les coins, sous prétexte d'aider, et partout se fait battre et rejeter. Un maître forgeron se présente alors au tribunal pour se plaindre d'une femme, la même, bien sûr, qui s'est introduite dans sa forge, et, sous prétexte de faire boire les ouvriers, a gâté son ouvrage.

En Espagne les spectateurs ont pu voir un décor nouveau, dans une rue de Tolède, un décor double, pour une double scène: sous la voûte d'une église romane en ruine, une vieille mendicante agonise; Aldonza veut l'aider à mourir; la vieille croit qu'elle vient lui voler son trésor et appelle au secours; des voisins accourent, qui se chargeront de voler la vieille. À l'autre angle de la même rue s'éclaire la forge; les ouvriers y travaillent pendant que le maître reçoit un client; Aldonza arrive et les choses se passent comme elles sont rapportées au juge dans la scène française, mais là, on voit les faits.

L'épisode nous paraît d'autant plus intéressant que nous y trouvons la situation opposée à celle que nous offre le théâtre classique. Dans le théâtre classique, pour Corneille, par exemple, c'est la source qui est espagnole et l'adaptation qui est française; et pour se soumettre aux usages de la dramaturgie française, unités, etc., les auteurs doivent transformer en récits des scènes directes. Il est paradoxal que le cas, à l'inverse, se produise avec Baty, pourtant en rupture totale avec les unités et la vieille esthétique. Mais le fait est qu'il a conçu son tableau comme un récit, avec, d'ailleurs, un décor, qui se répètera à la fin, la salle du tribunal, ce qui lui enlèvera son originalité. La scène espagnole, beaucoup plus vivante et pittoresque, offrant un décor nouveau, un de plus, est beaucoup plus *Baty* que la française. Là encore, la pièce espagnole s'est enrichie.

D'où provient ce tableau? Nous ne possédons aucune information sur ce point. Peut-on penser que Pérez de la Ossa l'a inventé et rajouté? Ce serait, me semble-t-il, beaucoup d'audace. Une chose est, pour un traducteur, de retrancher quelques lignes, une autre d'inventer douze pages de toute pièce. Cet apport a été souligné par le critique de *Pueblo*, mais il n'en explique pas l'origine. Le tableau provient forcément de Baty lui-même, toujours en rapport avec les milieux littéraires espagnols, qui a dû obligatoirement donner son autorisation pour la traduction et la mise en scène de sa pièce, et qui a eu l'idée de l'améliorer, peut-être à la demande du traducteur ou du directeur du María Guerrero, dans le sens de ce qu'a été le théâtre espagnol traditionnel, la vision directe. La minutieuse description du double décor, dans le style des autres de Baty, révèle sa paternité. Quelle joie, pour l'Espagne, d'avoir bénéficié d'une scène rénovée!

Au terme de notre parcours, nous ne pouvons que récapituler les aspects positifs de cette oeuvre. Aux qualités qu'offrait la pièce en elle-même, sujet intéressant, personnages principaux bien dessinés, ambiance richement évoquée, s'ajoute une traduction exceptionnelle, faite avec amour et goût, qui a su éviter les écueils formels de l'original, qui en souligne le dramatisme, en le dépouillant de sa gangue, dans le tableau final; et, en plus, la fraîcheur d'un tableau neuf, plein de vie et de pittoresque.

La pièce tombait, en Espagne, dans une atmosphère littéraire particulièrement réceptive, après la glorification que la plus haute littérature venait de consacrer aux personnages de Cervantes: citons Azorín avec *La ruta de Don Quijote*, en 1905; Unamuno, avec *Comentarios a la vida de Don Quijote y Sancho*, en 1906, qui, par sa défense de l'idéalisme le plus épuré, a pu être la première inspiration du dramaturge français. C'est bien ce que signalait Marquerie. Enfin Falla, avec *El retablo de Maese Pedro*, à la fin des années 20. Le moment était prêt pour que Dulcinée obtienne, en Espagne, l'éblouissant succès qui lui a été réservé.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BATY, G. (1938): *Dulcinée*. Paris: Coutan-Lambert.
 — (1944): *Dulcinée*. Versión española de Huberto Pérez de la Ossa. Madrid: Gredos.
 COMBET, L. (1967): *Español idiomático. Refranes españoles*. Toulouse-Paris: Privat-Didier.
 MARTÍN RODRÍGUEZ, M. (1994): *El teatro de lenguas románicas en Madrid (1918-1936)*. Tesis inédita. Madrid: Universidad Complutense.
 MARTÍNEZ KLEISER, L. (1953): *Refranero general ideológico español*. Madrid: Real Academia Española.
 ROBERT (1980): *Dictionnaire des Proverbes et Dictons*. Paris: Les usuels de Robert.
 RODRÍGUEZ MARÍN, F. (1926): *Más de 21.000 refranes castellanos*. Madrid: Revista de Archivos.