

García Gutiérrez, traducteur de Dumas

GEORGES ZARAGOZA, UNIVERSITE DE BOURGOGNE

Alexandre Dumas jouit dans l'Espagne du XIX^e siècle d'une réputation flatteuse et ses drames sont considérés comme les meilleures productions de "l'école moderne française" selon l'expression de Larra (*moderna escuela francesa*). Ce même Larra couvre d'éloges le dramaturge français et lui reconnaît une supériorité notoire sur celui qui ne cesse de lui être associé, Victor Hugo. Ainsi écrit-il à propos de la création de *Catalina Howard*:

El que sabe estas verdades [las verdades del corazón] como Dumas es gran poeta; nadie en el teatro francés moderno las sabe como él, y nadie es por tanto más dramático que él, incluso Victor Hugo, de quien ya en otras ocasiones hemos dicho ser más lírico que dramático, mas brillante que profundo. (Larra 1960: I, 185-186).

Le parallèle entre Hugo et Dumas sera un *topos* de la critique théâtrale espagnole du siècle et s'exprimera toujours en faveur de Dumas. Les pièces de Dumas seront régulièrement traduites, plusieurs fois dans certains cas (c'est celui de *Don Juan de Marañón ou la chute d'un ange*) et souvent même par des auteurs de théâtre.

On sait combien l'exercice de traduction est délicat et périlleux en soi, mais combien bien plus encore lorsqu'il s'agit de traduire un texte destiné à la scène où le génie de la langue première doit trouver son équivalent dans le génie de la langue seconde. Le texte second ne doit pas seulement être fidèle au premier, il doit aussi avoir les vertus d'un bon texte de théâtre. Vouloir coller absolument à la langue d'origine, c'est prendre le risque d'obtenir un texte qui "se parle mal". Jacques Lassalle, grand metteur en scène contemporain note qu'une bonne traduction est une sorte de recreation littéraire "une espèce d'équilibre fragile entre une exigence de fidélité et une exigence d'appropriation poétique"; il écrit enfin à propos du tra-

ducteur de théâtre “qu’il faut encore qu’il soit travaillé sinon par une connaissance approfondie au moins par une curiosité du processus théâtral” (Lassalle 1982). Nul doute que García Gutiérrez, lui-même dramaturge confirmé et fécond avait les qualités requises pour être un bon traducteur de théâtre.

C’est en 1839 qu’il publie une traduction de *Caligula*, tragédie en cinq actes qu’Alexandre Dumas a fait représenter en 1837, à peine deux ans auparavant donc. À cette date, García Gutiérrez n’est plus le “nuevo lidiador, sin títulos literarios, sin antecedentes políticos” que Larra célébrait en 1836 au moment de l’immense succès du *Trovador*. Il a écrit deux autres drames fort intéressants *El paje* et *El rey monje* en 1837. Son métier d’auteur à succès est donc bien assuré et c’est donc avec cette maîtrise qu’il aborde la traduction de *Caligula*. Pourquoi avoir choisi cette pièce? C’est une question à laquelle nous essaierons de répondre en nous livrant à l’analyse comparée des deux textes, celui de Dumas et celui de García Gutiérrez.

Pour rendre mon propos plus clair, je résumerai rapidement l’intrigue de la pièce.

Prologue. Dans une rue qui conduit au Forum, la boutique d’un barbier et la maison de Messaline. Cherea l’amant de Messaline la quitte en évoquant la mort prochaine de Caligula qui les rendrait libres; Annius, Sabinus et Lépидus, trois jeunes patriciens, devisent imprudemment devant la boutique du barbier; Lépидus compromis politiquement décide de se donner la mort. Il rentre aux bains pour ce faire. Caligula fait une entrée triomphale tandis qu’on évacue le cadavre de Lépидus.

1^{er} acte. Dans la maison de Junia, nourrice de Caligula. Elle attend le retour de sa fille Stella qu’elle avait éloignée, craignant les débauches de Tibère. Stella arrive accompagnée de Aquila, jeune Gaulois plus ou moins fiancé à la jeune fille. Stella raconte à sa mère comment elle s’est convertie au christianisme. Caligula se fait annoncer; il s’éprend de Stella. Dès qu’il est parti, il l’a fait enlever et fait prisonnier Aquila.

2^e acte. Sur une terrasse du palais de Caligula. L'empereur attend Stella. Elle paraît et il cherche à la séduire. Elle lui rappelle qu'elle est sa sœur de lait: il rétorque qu'il a épousé ses trois sœurs. Caligula la dissimule lorsque Junia apparaît; elle vient lui demander justice. Il la lui promet et en profite pour la séquestrer sous prétexte de la protéger. Messaline, Cherea, viennent: en bas de la terrasse la révolte gronde: le peuple est affamé. Caligula précipite du haut de la terrasse Afranius qui avait eu l'imprudence naguère d'offrir sa vie aux dieux en échange de la guérison de Caligula. Le peuple acclame l'empereur.

3^e acte. Dans la maison de Cherea. Sabinus et Annius arrêtés paraissent devant lui. Il est contraint de les condamner bien que partageant leurs idéaux. Il fait venir Aquila qu'il a acheté comme esclave. Il propose au jeune Gaulois la liberté contre le meurtre de Caligula. Le jeune homme ignorant que c'est l'empereur qui a enlevé Stella refuse. Caché derrière une portière, il apprend par Messaline qui est le responsable de ses maux. Il accepte de tuer Caligula. Messaline le prend avec lui.

4^e acte: Une chambre dans le palais impérial. Stella prie pour être délivrée. Aquila paraît. Stella parvient à convaincre le jeune Gaulois de sa foi de chrétienne. Il est en quelque sorte baptisé. Caligula paraît. Il condamne les jeunes gens: Aquila qui a été rejoint par Junia assiste impuissant de la fenêtre à l'exécution de Stella.

5^e acte: La salle de banquet de Caligula. Caligula est entouré de Claudius son oncle, de Messaline, de Cherea, de baccantes et de nymphes. Messaline dit à Cherea que le meurtre est pour le soir même. Annius et Sabinus sont conduits en prisonniers et excitent la folie sanguinaire de Caligula. L'empereur est pris d'une crise de démence; il réclame du sang à boire. Plongé dans une sorte de léthargie, il est étranglé par Aquila aidé de Junia. Cherea, Sabinus et Annius croient triompher, mais ils sont arrêtés par la garde de Claude, tandis que Messaline proclame sa réussite. Elle sera la femme de Claude le nouvel empereur.

Dans l'édition de sa traduction, García Gutiérrez fait suivre le texte d'une note que voici: "El traductor ha procurado antes que

todo en la version de esta tragedia, facilitar su ejecucion en los teatros de España. Con este motivo ha creido deber suprimir algunos trozos que embarazan y hacen lenta la accion en el original” (Dumas 1839: 62).

Le souci de García Gutiérrez est bien conforme à l'exigence que nous notions précédemment: que le texte traduit reste un texte jouable dans la langue seconde. Cependant, la raison qu'il évoque, le fait de ralentir l'action est un peu vague. Il nous faudra regarder de plus près les suppressions apportées au texte et ce qui justifie ces suppressions: nous verrons que ce n'est pas seulement le rythme de l'action qui est toujours en cause. Et nous analyserons comment García Gutiérrez procède. Nous aurons également à constater des ajouts. Enfin, nous aurons aussi à rendre compte de la fidélité à certains éléments du drame et nous en tirerons les conséquences qui s'imposent.

Les premières suppressions remarquables concernent la plupart des références à la culture gréco-latine. Elles sont extrêmement nombreuses dans le texte de Dumas; elles émaillent les répliques de presque tous les personnages et il serait fastidieux d'en faire un relevé exhaustif: disons que sont concernés les Dieux: Jupiter plusieurs fois, Diane, Vénus, Cérès, Proserpine, Vesta, mais aussi des héros comme Thésée, Agamemnon, des mortelles honorées par Jupiter comme Leda, des auteurs comme Ovide et Tibulle. Pourquoi García Gutiérrez les supprime-t-elles? La culture des spectateurs espagnols est la même que celle des spectateurs français et donc ces références culturelles leurs sont communes; rien n'obligeait à leur suppression. On peut supposer que García Gutiérrez les a trouvées peut-être un peu gratuites –ce qui explique qu'il en conserve certaines– un peu trop décoratives, trop soucieuses de couleur locale facile. Ainsi à la scène 8 de l'acte II, Messaline qui vient voir Caligula occupé par Stella file la comparaison entre eux et le couple des dieux de l'Olympe:

Mon Jupiter plaisante;
Il imite le dieu dont il a pris le nom,
Et je ne serai pas plus fière que Junon.

Une autre suppression paraît bien pertinente. Dumas fait jurer par deux fois son jeune gaulois Aquila par le Styx. Or il peut être surprenant d'entendre un Gaulois jurer par le fleuve des enfers grecs. On voit que Dumas est ici peu soucieux de vraisemblance et qu'il cherche seulement à créer un environnement linguistique antique. Je ne sais ce que García Gutiérrez en a pensé mais il a été bien inspiré de supprimer ces invocations tout à fait mal placées dans la bouche d'Aquila. Le traducteur supprime aussi tous les serments formulés par Caligula au nom de sa sœur Drusille dont on trouve plusieurs occurrences dans le texte et dont on peut supposer que Dumas les utilise comme élément cherchant à authentifier sur le plan historique son personnage.

Le traducteur coupe purement et simplement deux divertissements: à la fin du Prologue, le passage de Caligula donne lieu à un défilé triomphal où des personnages allégoriques –les Heures du jour et les Heures de la nuit– ont un texte à dire à la gloire de l'empereur. De même au banquet du dernier acte, un choryphée dit un poème en quintils de vers de cinq syllabes qui tisse un parallèle entre le cycle de saison et le mystère de la mort humaine, thématique qui peut annoncer la fin proche de Caligula. Il coupe également quand le texte lui semble rapporter une anecdote qui n'est pas indispensable à l'action; ainsi lors des retrouvailles de Junia et de Stella, la jeune fille retrouve sa place, un ouvrage qu'elle avait commencé ce qui donne lieu à un échange entre la mère et la fille charmant mais peu utile il est vrai. Parfois la coupure est plus discutable: à la scène finale du deuxième acte, alors que la révolte gronde Caligula évoque en une dizaine de vers comment il oblige les sénateurs à considérer son cheval comme l'un des leurs, détail historique on le sait; García Gutiérrez coupe ce passage, alors qu'il prépare la chute de l'acte où l'empereur promet de donner au peuple son cheval comme consul. Sans l'anecdote qui précède, la chute finale semble difficile à admettre sans une connaissance précise de la vie de Caligula.

D'autres fois, on sent bien que ce sont les effets d'éloquence de Dumas qui gênent García Gutiérrez. Lépιδus s'apprête à mourir à la

fin du prologue; il va demander le bain où il va se faire ouvrir les veines. On a appris qu'il revient d'Athènes et qu'il a été éduqué par les philosophes grecs; dès lors Lépidus devient une sorte de Socrate et Dumas se doit de lui composer une sorte d'adieu à la vie. Le passage se bâtit comme un éloge à la vie qui permet d'accepter la mort à vingt ans, leçon d'épicurisme au sens premier du terme qui lui permet de finir sur cette maxime au chiasme facile:

La mort n'a point de prise aux esprits résolus
Je suis, elle n'est pas; elle est, je ne suis plus.

D'un ensemble de 27 vers, García Gutiérrez fait une réplique de 6 lignes:

¿Y por qué no? La vida del hombre se debe contar por los días de felicidad que en ella se han disfrutado... Bajo este punto de vista, yo he gozado de una larga existencia. Dejéme morir, hermanos míos... ¿qué mayor felicidad que morir jóven, creyendo en los dioses, en la patria, en el amor y a la amistad?

Nul doute, García Gutiérrez a parfaitement saisi le sens du passage et le résume parfaitement bien et de ce fait, il refuse de confier un morceau de bravoure à un personnage qui meurt dès la fin du prologue. Dumas, dans la présentation de sa tragédie notait qu'on lui avait fait reproche de faire disparaître ce personnage si tôt (Dumas 2002 : 874). Prenons un autre exemple de cette volonté de couper court à l'éloquence du personnage. Au début de l'acte premier Julia est seule en sa demeure et attend l'arrivée de Stella, sa fille. Elle adresse une prière aux divinités du foyer. Dans la tragédie de Dumas, cela donne lieu à un monologue de 22 vers; García Gutiérrez réduit cela à 7 lignes: une cure d'amaigrissement fort efficace. Voyons quel est le procédé exact du traducteur. Voici le début du texte français: "Pénates familiers, divinités rustiques,/Qui veillez au bonheur des foyers domestiques,/qui protecteurs du champ, gardiens de la maison,/les défendez du vol et de la trahison" (Dumas 2002: 903). Et voici comment García Gutiérrez comence sa répli-

que: “Penates familiares! divinidades rústicas! vosotros que velais dia y noche sobre esta tranquila morada, yo os imploro” (Dumas 1839: 17).

La méthode suivie est le quasi-mot à mot pour les premières expressions, puis quand la tirade du personnage menace de prendre l’envol de l’éloquence, García Gutiérrez la courtcircuite brutalement: “yo os imploro”. Suit l’exposé d’une sorte de marché: Junia rappelle sa dévotion et en échange demande la protection pour sa fille: six vers chez Dumas, et ceci dans la traduction: “Oh! Si mis oraciones, si mi ardiente piedad os han sido gratas, yo os ruego que escucheis los votos de una triste madre”, c’est-à-dire trois lignes. L’intervention chirurgicale la plus radicale concerne la troisième et dernière partie du texte: Junia fait l’éloge de l’enfant qu’elle va retrouver et qu’elle place sous la protection des dieux. Douze vers pour Dumas qui compose en amples périodes lyriques fondées sur des interrogations oratoires, sur des rythmes réguliers et solennels. Face à cette flamme maternelle, le traducteur propose: “Mi hija, mi hija, que hermosa era, con su dulce sonrisa! con su frente pura y sus ojos serenos y azules como el cielo”. Le moins que l’on puisse dire est que la Julia de García Gutiérrez est infiniment plus sobre que celle de Dumas, quatre adjectifs assez communs *dulce, pura, serenos, azules*, une seule comparaison topique au possible avec le ciel et voilà tout le lyrisme de Dumas réduit à quelques mots conventionnels mais suffisants pour García Gutiérrez. On peut expliquer cette attitude du traducteur: il est soucieux de traduire ce qui pour lui est l’essence du théâtre, à savoir le mouvement et l’action. L’expression de ce sentiment maternel aussi touchant et édifiant soit-il ne constitue pas un moment clé de l’action: on peut donc s’en passer.

En revanche, on constatera que les dialogues serrés et haletants qui constituent le propre de l’action dramatique selon l’esthétique du théâtre romantique, idéologie que partagent Dumas et García Gutiérrez, sont traduits mot à mot sans rien omettre de l’échange, alors même que certaines expressions peuvent paraître redondantes. Ainsi à l’acte 4, Stella et Aquila se retrouvent dans le palais de Caligula, grâce à l’entremise de Messaline, et s’aperçoivent qu’ils sont

de fait prisonniers ensemble puisque la porte est fermée. Dumas compose un échange de plusieurs pages en alexandrins morcelés qui disent le désespoir des deux jeunes gens et à cette occasion, García Gutiérrez est d'une scrupuleuse exactitude. Il va même, le fait est assez remarquable, jusqu'à accentuer les effets prévus par Dumas puisqu'à une réplique d'Aquila, il ajoute en didascalie "*(dejándose caer en una silla)*" qui n'existe absolument pas dans le texte de Dumas, mais que le rythme de la scène et la nature de l'échange rend tout à fait bien en situation. Non seulement il ne trahit pas l'esprit que Dumas insuffle à sa scène, mais il tend à le renforcer.

Si donc García Gutiérrez procède à des allègements du texte, comme il nous en a averti, pour le rendre plus jouable, plus dynamique, ce n'est que justice; au fond, Dumas lui-même avait peut-être procédé à des coupures pour la représentation, comme le font tous les auteurs dramatiques et particulièrement ceux du drame romantique dont la propension à "faire long" est bien connue. En revanche, je voudrais attirer votre attention sur trois coupures qui n'obéissent pas au même souci me semble-t-il.

Dans le Prologue, Dumas situe une scène devant la boutique du barbier. Lepidus, le jeune homme promis à un suicide de stoïcien, demande au barbier ses services tout d'abord ainsi "Écoute,/Bibulus, donne-moi la pince et le miroir,/Et je m'épilerai moi-même –Sans rasoir?" demande le prétendu barbier et Lepidus reprend: "sans rasoir" (Dumas 2002 : 891), puis lui parlera de ses cheveux. García Gutiérrez ne garde que l'allusion à la coiffure: "Espera... dame el espejo y el peine; yo me arreglaré el cabello" (Dumas 1839: 10). On pourrait penser, comme précédemment que ce n'est qu'une volonté d'alléger le texte; j'y vois pour ma part, une crainte de choquer. Que penserait un public bourgeois et bien pensant de la capitale espagnole d'un homme qui s'épile? Bien entendu, tous les érudits sauraient que ce n'est là qu'un trait de la culture romaine où les hommes se veulent imberbes, la peau du corps nette de toute pilosité. Mais il n'est pas certain que la majorité du public eût compris ce trait comme relevant du simple pittoresque. Aussi je

crois voir ici, le témoignage d'une prudence du traducteur face à une réplique qui pouvait semer l'équivoque.

Un autre moment relève de cet effet de prudence du traducteur: Caligula a fait enlever Stella et la fait paraître devant lui. La jeune fille reconnaissant son frère de lait se croit en sécurité et lorsqu'elle comprend les intentions de l'empereur, elle s'exclame: "n'oubliez pas que je suis votre sœur", ce à quoi l'empereur rétorque: "Eh! mais je m'en souviens, ce me semble, au contraire, / Et je fus de tout temps un bien excellent frère. / Mes trois sœurs ont été mes femmes à leur tour" (Dumas 2002: 932). García Gutiérrez allait-il reprendre le cynisme complaisant de Caligula proclamant sa pratique de l'inceste en toute impunité? Eh bien non, il le supprime en toute prudence: "Os olvidais de que soy vuestra hermana –Vano protesto!... tu obstinación es inútil y sera mia... ven a mis brazos, Stella!". La raison est ici évidente: l'inceste plus que tout autre méfait est tabou dans une société profondément catholique et il est tout à fait évident ici qu'il s'agit d'un procédé d'autocensure. Face à ce moment plutôt scabreux du point de vue de la morale, on peut se reporter à la scène où Stella fait agenouiller Aquila et l'interroge sur ces croyances en matière de religion pour procéder à une sorte de baptême chrétien (voir Dumas 2002: 964 et 1839: 50). Cette fois, au contraire, on est stupéfait de la fidélité rigoureuse du traducteur; rien n'est omis, la moindre question, la moindre intention est traduite avec exactitude; on n'en sera pas surpris, dans la mesure où la valeur édicatrice du passage ne pouvait qu'être au goût du public de la capitale espagnole.

Le troisième moment d'autocensure de García Gutiérrez se trouve précisément dans cette même scène entre Stella et Aquila où le traducteur s'est montré si scrupuleusement fidèle. Au moment où les jeunes gens découvrent être prisonniers et avant qu'Aquila ne reçoive le baptême chrétien, il prend Stella dans ses bras en disant: "Dans cette heure suprême,/si tu m'aimes... [...] Et si, jusqu'à ce jour pur et religieux,/Ton amour virginal fut béni par les dieux,/Eh bien, que cet amour, bravant la mort jalouse,/À cette heure se change en un amour d'épouse;/Et puisqu'il faut mourir,

Stella, plus de regrets, / Plus rien que le bonheur et le néant après!" (Dumas 2002: 962). Le propos d'Aquila a le mérite d'être sans équivoque et bien audacieux pour la scène de la première moitié du XIX^e siècle: il propose à sa fiancée de devenir son épouse donc bel et bien de consommer le mariage à ce moment précis. Heureusement, Stella se dégage des bras de son fiancé et refuse: l'honneur est sauf et le dramaturge débarrassé de l'encombrant souci de mettre en scène l'union réclamée par le jeune homme.

Mais même sans concrétisation du souhait d'Aquila, la scène a dû paraître beaucoup trop audacieuse pour être traduite. García Gutiérrez s'en tire avec un échange beaucoup moins ardent: "Escucha: este momento que es el último de nuestro día, consagrémosle al amor, à la felicidad. –Que dices?... –Sí, hoy el amor y mañana la nada. –Desgraciado!... eso que tu eres la nada, es la segunda vida" (Dumas 1839: 49). Aquila évoque bien l'amour et le bonheur mais en termes encore bien sages face à l'expression de son homologue français qui parlait "d'un amour d'épouse"; de plus la réplique de Stella fait très rapidement diversion en répondant non sur le premier terme "el amor" mais sur le second "la nada" ce qui permet d'aborder un débat métaphysique en place du débat ou de l'ébat bien physique que réclamait le jeune homme.

On le voit, les exemples que je viens de citer sont assez éloquents, les coupures opérées par García Gutiérrez ne sont pas seulement dictées par des préoccupations dramaturgiques, mais également par une prudence qui confine à l'autocensure en des moments où le corps acquiert une réalité trop évidente.

Je ne voudrais pas me contenter seulement dans cette étude de mentionner les "infidélités" du traducteur à l'auteur; mais au contraire, je voudrais achever cet exercice en mettant en valeur les qualités éminentes du traducteur et plus particulièrement sa compréhension de la théâtralité du texte qu'il convertit d'une langue dans l'autre.

On sait que le drame romantique a pratiqué l'expression hâchée, censée rendre compte de grande intensité dramatique, de grand bouleversement émotionnel. Marie Dorval et Frédérick Le-

maître en France étaient passés maîtres dans l'art d'adopter cette diction morcelée, quasi frénétique. Ainsi lorsqu'Aquila est séparé de Stella que des licteurs conduisent au supplice, le jeune homme laisse éclater son désarroi, en adoptant ce type de discours où l'expressivité est le but recherché au détriment de la cohérence et du respect scrupuleux de la syntaxe: "Et lié... garrotté, sans pouvoir la défendre!/La voir... Oh! c'est affreux! Mon Dieu, daignez m'entendre!/Mon Dieu, secourez nous! Elle approche!... voilà/ Que le licteur... À moi! prend sa hache... Stella!.../Quelqu'un... Oh! par pitié, que je meure avec elle!/À moi, César... Phœbé... Junia..." (Dumas 2002: 969). García Gutiérrez ne s'y trompe pas; c'est là un passage d'un effet assuré qu'il n'est pas question de couper, voire de réduire; au contraire, le traducteur ici est scrupuleux. Qu'on juge plutôt: "Atado aquí, sin poder defenderla! Esto es horrible! Dios mio! Dignaos escucharme... Socorrednos. Allí está... allí... el lictor ha tomado su hacha... Stella! por piedad, que muera yo con ella. Madre mia!... Junia!" (Dumas 1839: 53). La fidélité au sens est évidente, mais c'est la fidélité au rythme qui est le phénomène le plus intéressant à observer. Et nul doute que la señora Concepción Rodríguez ou le señor Carlos Latorre devaient être comme leurs confrères français passés maîtres dans ce type de diction haletante.

La dramaturgie de Dumas possède également une autre caractéristique très repérable, bien plus marquée que chez Hugo entre autres, c'est le soin apporté à ce que les fins d'actes s'achèvent sur des effets. Il faut que le rideau se ferme sur un temps fort: une action violente ou un mot percutant, parfois même les deux. C'est l'un des meilleurs moyens de provoquer les applaudissements des spectateurs. On s'aperçoit fort bien que García Gutiérrez connaît cette règle d'efficacité du spectacle et qu'il respecte au mot et au geste près l'effet de fin d'acte prévu par Dumas.

À la fin du 1^{er} acte: Junia seule se désole que sa fille vient de lui être enlevée et qu'Aquila soit prisonnier. Elle avait imploré les Dieux en ouverture d'acte; à présent elle les profane: "Stériles défenseurs, égoïstes emblèmes, / Vous n'avez plus de soin qu'à vous

garder vous-mêmes; / Quand vient la trahison, vous détournez les yeux! (*Les brisant et les foulant aux pieds*). Soyez anéantis! vous êtes des faux dieux!”. Et García Gutiérrez traduit: “Estériles defensoras, egoistas emblemas, ya no cuidais mas que de guardaros á vosotros mismos, y volveis a otro lado el rostro en presencia de la traicion. (*Los arroja al suelo y los pisa enagenada de furor*). Oh! yo os reduciré á polvo!... vosotros sois dioses falsos”. Les mots sont les mêmes, le mouvement est le même qui permet d’achever cet acte sur un geste de profanation à l’égard des Dieux païens, geste qui ne pouvait qu’enthousiasmer un public composé pour l’essentiel de chrétiens.

À la fin du 2^e: Caligula est sur sa terrasse, il a précipité Afranius dans le vide et le peuple dans l’espace invisible: lui demande “Qui nous donneras-tu pour consul?” ce à quoi Caligula répond “avec mépris Mon cheval” (Dumas 2002: 943). La réponse de l’Empereur est une chute, un mot d’esprit terrible que le traducteur se garde de modifier: “UNA VOZ: A quién nos darás por cónsul? –CALIGULA: A mi caballo (*con desprecio*)” (Dumas 1839: 38). Le trait est, on le sait, historique, et a charge ici, d’emblématiser, à la toute fin de l’acte, l’horreur absolue de la tyrannie du pouvoir d’un seul. Nul doute que García Gutiérrez qui se montra toujours sensible au sort des plus humbles et sut faire entendre ses aspirations à la démocratie (cf. *Juan Lorenzo*) tenait, tout comme Dumas à cette chute de l’acte 2.

À la fin du 3^e: Cherea vient de persuader Aquila que Caligula a enlevé Stella et le jeune Gaulois vient d’accepter la mission qui consiste à tuer l’empereur. Messaline survient et détourne le plan de Cherea. Elle promet à Aquila de lui faire rencontrer celle qu’il aime et s’appête à sortir de scène avec lui. Cherea ne comprend plus et demande des explications, Messaline répond de façon énigmatique: “Que fais-tu quand je tiens/un complice aussi sûr...” demande Cherea et Messaline lui répond: “Je t’en rendrais deux” (Dumas 2002: 957). Ici encore García Gutiérrez est parfaitement fidèle: “Que haces? cuando tenemos un cómplice seguro... MESALINA: Pronto tendremos dos” (Dumas 1839: 46). Cette fois, c’est la réponse de Messaline qui sert de chute à l’acte; elle acquiert la valeur d’un rébus. Le spectateur, pas plus que Cherea ne prévoit les inten-

tions de la jeune femme; c'est donc une façon très efficace de relancer l'attention dramatique pour l'acte suivant.

À la fin du 4^e: c'est encore à Messaline que reviennent les derniers mots de l'acte, mais cette fois sa réplique est doublée d'un effet de péripétie: Stella vient d'être assassinée sous les yeux impuissants d'Aquila et de Junia. Les deux personnages maudissent Caligula et se demandent: "Où nous cacherons-nous pour le tuer?" à ce moment "Messaline, *soulevant la tapisserie de la porte*: Chez moi!" (Dumas 2002: 970); et nous trouvons dans le texte espagnol: "Dónde nos esconderemos para matarle? Mesalina (*Alzando el tapiz de la puerta*). En mi casa" (Dumas 1839: 53).

À la fin du 5^e: l'effet recherché est encore plus patent; il s'agit cette fois du dénouement et il n'est pas concevable, pour un drame romantique, de s'achever autrement que sur un moment de grande intensité dramatique souvent doublé et, c'est le cas chez Dumas, d'un dernier effet de surprise. Cherea a réussi à faire assassiner Caligula par Aquila et Junia; il s'apprête à instaurer une république, lorsque les hommes de Claude se saisissent de Cherea et de ses complices pour les précipiter du haut des remparts. Rome n'est donc pas délivrée de la tyrannie, Claude succède à Caligula; mais le point final est encore laissé à Messaline qui fait écho à Claude qui vient de dire. "À moi l'empire!", "À moi, l'empire et l'empereur!" (Dumas 2002: 983). Et García Gutiérrez traduit: "Mio el imperio! MESALINA. Y míos el imperio y el emperador!" (Dumas 1839: 62). Cette dernière réplique est une trouvaille extraordinaire dans la mesure où soudain, tout le jeu de Messaline se révèle à nous. On la croyait attachée à Cherea et voulant se débarrasser de Caligula: la chute du dénouement révèle clairement que son but est seulement politique et que ce n'est que la soif du pouvoir qui la fait agir. C'est donc sur un vrai coup de théâtre qui redonne un sens différent à la pièce que s'achève la tragédie de Dumas *Caligula*.

On comprend que García Gutiérrez ait voulu respecter intégralement cette fin de pièce; elle correspondait parfaitement à une esthétique dont il partageait les canons. Que l'on songe au dénouement du *Trovador*. Don Nuño croit infliger une torture horri-

ble à Azucena en lui montrant l'exécution de Manrique, mais le sens du dénouement s'inverse brutalement *in fine*:

NUÑO. Alumbrad a la víctima, alumbradla.

AZUCENA. Sí, sí,... luces... él es...; tu hermano, imbécil!

NUÑO. ¡Mi hermano, maldición...! (*La arroja al suelo empujándola con furor*).

AZUCENA. Ya estás vengada. (*Con un gesto de amargura, y expira*).

(García Gutiérrez 1994: 198)

Après cet examen de la traduction que García Gutiérrez a proposé de la tragédie de Dumas, *Caligula*, nous ne pouvons que constater que les qualités de traducteur de García Gutiérrez étaient fort grandes. Certes, il procède à des coupures lorsqu'il lui semble que le rythme est ralenti, il résume également les répliques qui lui paraissent un peu inutilement longues et parfois, prend la place du censeur pour ôter au texte de l'auteur français ses audaces en matière de morale; mais globalement la traduction est fidèle et efficace. Si je me réfère encore une fois à Jacques Lassalle, je dirai avec lui que "traduire, c'est déjà représenter"; en effet, un traducteur de théâtre doit percevoir les intentions de l'auteur en ce qui concerne la représentation à venir. On sait bien et c'est particulièrement vrai pour le théâtre romantique, que les dramaturges écrivent en pensant à la mise en scène de leur texte; il est donc nécessaire pour le traducteur de traduire non seulement un texte mais les intentions spectaculaires du dramaturge dont il est le support. Sur ce point García Gutiérrez est parfaitement en harmonie avec Dumas: une même conception du théâtre les réunit et tout tend à prouver qu'ils adhèrent au même credo dramaturgique.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- DUMAS, Alexandre. 1839. *Caligula, traducido po Don Antonio García Gutiérrez*, Madrid, Imprenta de Yenes.
- DUMAS, Alexandre. 2002. *Caligula in Drames romantiques*, Paris, Omnibus.

- GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio. 1994. *El trovador*. Edición de Carlos Ruiz, Madrid, Cátedra.
- LARRA, Mariano José de. 1960. *Obras de Mariano José de Larra, 'Fígaro'*. Edición de Carlos Seco Serrano, Madrid, Atlas, 3 vols. (BAE).
- LASSALLE, J. 1982. "Deux tentations extrêmes de la traduction théâtrale" in *Le devoir de traduire*, Théâtre Public, 44, mars-avril 1982.