

*GROUPE DE
RECHERCHE ET
D'EXPERIMENTATION
THEATRE ET
ENSEIGNEMENT*

GRETT

association loi 1901 - 88, rue Consolat - 13001 Marseille - Tél. 91.84.36.79

Théâtre et Traduction

Février 1995

SOMMAIRE

• Mireille GRANGE
Théâtre et traduction

• Ursula MEYER
«Vol du Bourdon»

• Jean Michel DEPRATS
Traduire Shakespeare

• Jacques THIERIOT
«(in)traduisible ?»

• Hubert NYSSSEN
«La traduction est partout...»

Communications

Annexes



• Alejandro FINZI
Une parole d'un auteur

• Bernard PROUST
Traduire Sophocle

• Benito PELEGRIN
Traduire Don Juan

• Jean-François PEYRET
De la traduction scénographe

INTERVENTIONS

Autour de **TRADUCTION THÉÂTRE / ÉCOLE / LANGUE**
Jean-Pierre QUEYROY - Andrée HAGEGE -
Danièle VIOUX - Eric BEYNER - Térésa THIERIOT

THEATRE ET TRADUCTION

OU COMMENT VOLER LA LANGUE DE L'AUTRE

MIREILLE GRANGE

Sujet essentiel car il met au centre à la fois la question de la langue, de l'altérité radicale de la théâtralité et aussi la question du théâtre à l'école Lire, interpréter, traduire, apprendre le jeu de l'acteur c'est entendre sa propre langue et celle de l'Autre.

De plus en plus au Théâtre nous découvrons des textes étrangers. Mais par quelle langue ? celle de l'auteur ? celle du traducteur ? Dans nos pratiques théâtrales à l'école nous adaptons allègrement des textes, pour avoir plus de vingt rôles, pouvant être tenus par des acteurs en herbe, dans une pièce qui durera moins d'une heure, alors nous ajoutons, nous coupons et nous modifions même la dramaturgie. L'auteur, le traducteur les nommons nous ? que faisons nous ainsi ?

A l'heure européenne ne pourrait-on développer l'approche des spectacles dans la langue d'origine ? Travailler théâtralement en langue étrangère, ne permettrait-il pas à l'école, une autre approche du langage théâtral : la rencontre avec la matérialité des mots, leur sonorité avant que le sens n'apparaisse ? Ou comment voler la langue de l'autre ?

Nous ne nous disputerons pas le vocabulaire traduction, texte français de, version dramatique, adaptation, collage. Pendant longtemps au théâtre on a préféré l'adaptation comme si tenir compte à la fois du passage d'une langue à l'autre et la réduction pour la scène nécessitait oralité, respiration et

corps de l'acteur, obligeait à une interprétation-adaptation qui tenait compte du moment de la culture des conventions théâtrales et de la langue. Mais l'écriture est parfois en avance sur la bouche des comédiens.

Aujourd'hui le théâtre demande des traductions plus que des adaptations.

Dans le dictionnaire encyclopédique du théâtre J.M. DEPRATS définit :

« traduire n'est pas adapter... »

« Adapter c'est écrire une autre pièce, se substituer à l'auteur. »

« Traduire, c'est transcrire toute une pièce dans l'ordre sans ajout ni omission, sans coupure, développements, interventions de scène, refonte des personnages, changements de répliques... »

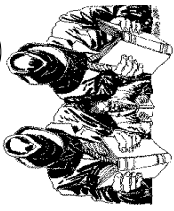
« La scène est le lieu imaginaire où le texte peut transiter d'une langue à l'autre et le chemin qui mène de l'original à sa traduction passe par la prise en compte de sa théâtralité. »

Mais n'oublions pas qu'une traduction c'est un tout, un texte d'une autre culture dont il faut garder la structure singulière au sein d'une autre langue, d'une autre culture, même si il y a choix, un texte reste ouvert et permettra la mise en scène, le travail de l'acteur qui à leur tour révéleront, dévoileront ce texte.

Le traducteur comme l'acteur serait-il un passeur du texte ou déjà le premier metteur en scène ?

THEATRE ET TRADUCTION A ARLES

Samedi 4 février de 14h15 à 19h30
Collège International de la Traduction littéraire. Espace Van Gogh à Arles.



spectacle - communications - débats

14H30 OUVERTURE

Mireille GRANGE

14H45 SPECTACLE PAR MUSE OF FIRE

"Traducteurs, Shakespeare et nous"

15H00 COMMUNICATIONS

• Introduction : Ursula MEYER
"Le vol du Bourdon"

• Jean Michel DEPRATS

Traduire Shakespeare

Certes, il n'est pas facile de définir la théâtralité en soi et il y a autant de théâtralités qu'il y a de dramaturges. Mais le concept brechtien de *gestus* aide à cerner la notion et à définir pour chaque œuvre l'interaction perpétuelle de la langue et du vécu corporel, le rapport de l'acteur à sa parole. L'inscription du corps dans la langue passe par l'ordre et le nombre des ruptures syntaxiques, la courbe mélodique ou la texture auditive qui suggèrent, soutiennent ou orientent le mouvement du corps, l'inflexion de la voix. Le texte de théâtre appelle un *dire*, il est animé par une respiration, une scansion, un rythme et sa traduction exige une langue orale et non livresque, rapide et vive. Il appelle aussi un *faire* et, en dehors des didascalies, le geste de l'acteur est présent dans la couche verbale sous la forme d'infimes sollicitations musculaires, d'esquisses corporelles. Au théâtre les mots sont des gestes. Non seulement ils prennent naissance dans des corps mais ils en partagent presque matériellement le temps et l'espace.

• Jacques THERIOT
(in)traduisible ?

Traduire : ouvrir des portes successives, passer des frontières, mais n'y a-t-il pas des seuils infranchissables ?

Les outils du traducteur littéraire : leur fiabilité, leur précarité. Nécessité du vécu.

Hiérarchies : littéralité/littérarité - sens/son - niveaux de langue - rythme, etc.

L'impage du parti-pris, de l'intuition. Retrouvez les archétypes ?

Traduction - recréation : un droit ou une nécessité ? tout est

(in)traduisible.

• Hubert NYSSSEN

La traduction est partout...

Ah, si traduire ce n'était que tenter de faire passer dans une langue ce qui s'est dit ou s'est écrit dans une autre ! Mais le langage est pareil à un millefeuille de traductions... Je pense, donc je traduis le monde sensible. Je parle, donc je traduis ce que je veux dire. J'écris, donc je traduis ce que je veux manifester. Je traduis, donc je traduis l'idée que je me fais de la traduction. Et ainsi de suite...

16H05 DÉBAT / PAUSE

16H30 TÉMOIGNAGES DE PRATIQUES

Traduction/Théâtre/École/langue

Jean-Pierre QUEJROY : "Une traduction pour une chantefable" -
Andrée HAGEGE--"S'entendre à Babel"--Danièle VIGOUX et Eric BEYNER : " Speak the speech" - Térésa THERIOT : "Projet Shakespeare" à Martigues.

17H00 COMMUNICATIONS

• Alejandro FINZI

Une parole d'un auteur qui vient de loin...

• L'auteur face aux traductions de ses pièces.
• Pourquoi jouer dans la langue de son pays (espagnol) dans un pays étranger

• Bernard PROUST

Traduire Sophocle

La langue ne traduit pas la pensée. Elle l'est. Il n'y a pas d'un côté la pensée qui pourrait être traduite de plusieurs façons. Il y a la langue, le corps de la langue et le langage du corps-pléonasm.

L'exposé portera sur SOPHOCLE (Édipe - Roi et Antigone) en particulier les possibilités de travail avec des élèves.

17H30 DÉBAT / PAUSE

18H00 COMMUNICATIONS

• Benito PELEGRI

Traduire Don Juan

Traduire un texte baroque ancien dans une langue contemporaine, c'est essayer de reproduire, pour un public d'aujourd'hui, les effets de lecture ressentis par le lecteur ou l'auditeur d'hier. Cela revient à faire dans l'écriture ce que l'on pratique en musique.

• Jean-François PEYRET

De la traduction scénographique

Quelques réflexions sur une pratique de la traduction pour le théâtre, qui, pour modeste et limitée qu'elle ait été, s'est déployée sur plusieurs registres. D'abord celui, traditionnel, de la commande faite par un metteur en scène à un traducteur extérior : dernier exemple en date, la version française d'Antoine et Cléopâtre de Shakespeare pour Pascal Rambert. Il s'est aussi agi de traduire des textes à mettre en scène (pendant plus de dix ans avec Jean Jourdeuil), textes "classiques" comme les *Intermèdes* de Cervantès 1983 ou contemporains (qu'il fallait donc imposer) comme certains textes de Heiner Müller. Dernier cas de figure, et peut-être celui sur lequel il conviendra d'insister, celui de ce que j'appelle la traduction "scénographique", quand la traduction est véritablement le premier moment de l'écriture pour la scène, quand elle est au service d'une extraction de théâtre à partir d'œuvres qui n'étaient pas destinées à la scène : exemple les *Sonnets* de Shakespeare (1989), *De la nature des choses* de Lucrèce (1990-1991) ou les spectacles fabriqués à partir de Kafka (*Fantaisies* Kafka, Bobigny 1993 ou *Trio pour un comédien et deux danseurs*, Vous avez dit je ? et Qui, mot ?, spectacles présentés dans le cadre du Théâtre-Feuilleton, Théâtre de l'Odéon, 1994).

18H40 DÉBAT

INTRODUCTION : THÉÂTRE ET TRADUCTION

MIREILLE GRANGE

Nous sommes heureux de vous accueillir Jacques THIERIOT du collège des Traducteurs et moi-même présidente du GRETE à cette demie journée sur Traduction et Théâtre qui sera suivie ce soir de Côté Fauteuils (espace privilégié de la parole des spectateurs) au Grenier à Sel, animé par Marthe PAOLI.

Le GRETE organise régulièrement des rencontres sur des thèmes qui interrogent à la fois le théâtre professionnel et les pratiques théâtrales à l'école car notre premier objectif au GRETE est de promouvoir le théâtre dans la cité et donc dans l'éducation.

En ce qui concerne nos précédents thèmes de réflexion :

Après la question **“de la représentation”** nous avons abordé **“l'acteur sa formation”** puis **“la relation acteur metteur en scène”** d'autres thèmes comme par **“les yeux du langage”** ; **“dire le vers”** ; **“théâtre et musique”** dont il reste quelque traces dans les dossiers que nous publions.

Nos choix sont orientés par nos préoccupations mais aussi par l'actualité théâtrale.

Ainsi les deux derniers thèmes questionnent la relation du metteur en scène avec ses collaborateurs, en effet l'an passé constatant que la musique reprenait plus d'importance dans les spectacles et de manière plus originale nous avons choisi **“Théâtre et Musique”** ; le musicien comme le traducteur n'est-il pas souvent délaissé dans les dossiers de Presse sinon dans les programmes ?

Le metteur en scène ne se considère-t-il pas encore comme le seul créateur du spectacle et n'accorde-t-il pas toujours la part qui revient à chacun ?

Ce que semblaient dire les traducteurs aux derniers Assises ici, qui lui reprochaient de disposer librement de leurs travaux.

Aujourd'hui nous sommes là, ensemble pour débattre de **“Théâtre et Traduction”** sujet que nous voulions aborder depuis quelques années

mais sujet, pensions-nous qui n'intéresserait guère les enseignants, les gens de théâtre.

Dans notre précédent bulletin nous annoncions **“Traduction et adaptation au Théâtre”** titre que nous avons abandonné car il orientait davantage le questionnement sur l'interrogation des termes que nous employons traduction, texte français, de version de... adaptation de..., collage, d'après... et donc les démarches que ces termes recouvrent.

Pendant longtemps le théâtre a préféré **“l'adaptation”** aujourd'hui il demande davantage des traductions.

En intitulant cette rencontre **“théâtre et traduction”** nous aimerions interroger avec la traduction tout à la fois le théâtre et la pédagogie du théâtre.

Bien sûr le traducteur sera à part entière dans ce colloque et non pas privé de son droit à exister, de son nom. Mais sachons qu'il en est de l'auteur, comme du traducteur vis à vis du metteur en scène dans sa démarche, vis à vis d'un texte qui peut parfois n'être que prétexte. Ce rapport au texte - prétexte de l'auteur ou du traducteur se retrouve aussi bien chez le traducteur, le metteur en scène et l'enseignant.

Quand Michel DEPRATS écrit dans le dictionnaire de Michel CORVIN : **“Traduire n'est pas adapter”**, **“Adapter c'est écrire une autre pièce, se substituer à l'auteur”** ; ne pourrait-on pas dire que l'acteur, le metteur en scène se posent les mêmes questions par rapport au texte.

Sans revenir sur les notions de fidélité de trahison, d'interprétation d'un texte , il reste pour tous une question essentielle : comment être le premier lecteur, le lecteur avec sa singularité et passer, dévoiler, révéler un texte de théâtre, que l'on soit traducteur, acteur, metteur en scène ?

Il faut dans l'ici et maintenant de la scène en rendre compte, être interprète et non commentateur, **rendre présent, être passeur du texte**. Mais là nous touchons à des esthétiques différentes et si les traducteurs en débattent

INTRODUCTION

MIREILLE GRANGE

longuement, les gens de théâtre, eux le font-ils, ou chacun dans son courant ignore-t-il l'autre ?

Notre propos serait de permettre par la traduction de mettre à jour ce que nous faisons quand nous mettons en scène ou faisons travailler un acteur, un élève, quels présupposés avons-nous ?

Qu'en est il de la singularité de l'écriture dramatique qui fait que le traducteur doit à la fois réaliser le passage d'une langue à l'autre et tenir compte de la nécessité que **ce texte devra prendre corps sur la scène**, que tout ne peut donc être donné puisque metteur en scène et acteur devront le saisir à bras le corps.

Le traducteur doit prendre en compte l'oralité, la respiration et le corps de l'acteur, la structure de la langue, la musicalité, l'énergie du texte, sa dramaturgie et traduire pour que le texte soit représenté, je dis bien représenté et non joué car effectivement le traducteur est conscient du jeu d'acteur qu'il se représente lorsqu'il traduit comme il l'est de la langue de son époque. Sans parler de traduction liée à l'actualité ou de traduction pour l'éternité le traducteur peut-il décider qu'il est en train de faire oeuvre ; pour lui comme pour l'auteur, le temps seul le dira, mais pour le metteur en scène le temps n'est que l'ici et maintenant.

Le traducteur, auteur, par ses choix, s'efface devant l'oeuvre d'un autre. Entre deux chaises le traducteur est au service de qui ? de l'auteur ? du metteur en scène ? et comme deux traducteurs très fidèles, deux metteurs en scène ne donnent-ils pas deux oeuvres différentes d'un même texte.

Nous avons dans nos choix d'intervenants essayer de poser cette question dont nous pourrions débattre après la première et troisième table ronde.

Des questions...

Ne risque t'on pas de déclarer intraduisible un texte comme l'on déclare parfois injouable un texte contemporain (cf. annexe).

N'oublions pas que l'écriture est parfois en avance sur la bouche des acteurs et le savoir faire des metteurs en scène. La question de l'opacité d'un texte, de sa clarté pour une communication facile nous amène là au coeur du débat car le théâtre pour moi doit garder sa capacité d'ébranlement et ne pas s'inscrire comme culture marchandise, loisir de communication mais doit rester «Elitiste» pour tous.

Entre langue et images nous devons choisir.

A l'école nous aussi nous devons choisir.

Nous sommes guettés par la nécessité du plaisir, de l'expressivité, mais il s'agit de rendre sujet l'élève et apprendre le jeu d'acteur est comparable à apprendre sa propre langue, sa langue.

Découvrir qu'elle n'est pas seulement sens, mais matière, musique, histoire...

Le Programme de la journée

S'organise autour de trois tables rondes avec des intervenants.

La première met au centre la traduction, la seconde pédagogie et traduction et la question du théâtre à l'école, la troisième est davantage centrée sur le théâtre les nécessités de la scène.

Un point commun a tous, sa position de sujet.

Le sujet "traduisant / mettant en scène / et le sujet apprenant / le sujet enseignant.

“VOL DU BOURDON” (1)

URSULA MEYER

Le sujet autour duquel nous nous sommes réunis :
“Théâtre et Traduction” s’ouvre sur la question :
“L’art au Théâtre et l’art de la traduction”.

Poser d’emblée cette question oblige sans doute à placer au centre un certain nombre de mots-clé : auteur, oeuvre, texte, écriture / lecture là où est posée l’articulation entre la dimension du poétique et du politique et celle d’une écriture psychique.

Il y a un siècle moins un an, Freud élabore l’appareil psychique comme appareil d’écriture, comme appareil de traduction, voire de retraduction. (2)

Pratiques de traduction et pratiques de théâtre, sont des “pratiques ouvrières” de la lettre, du chiffage et du déchiffage, de la traduction en mots, les uns à la place des autres, des mises en récit, des mises en scène qui ressemblent au travail psychique du rêve.

Celui qui travaille dans ce champ doit laisser être une matière sonore, rythmique et visuelle, la laisser monter en lui, s’en laisser pénétrer. Il doit se soumettre à l’impossible : s’y abandonner dans une vigilance active pour la faire passer en la traduisant, d’une langue à une autre comme dit Marie-Claire Boons-Grafé(3)... d’un lieu psychique qui est un dehors intime à l’autre rive qui est un dehors hors de soi”.

Il est question de la langue : de la langue humaine, de la langue de tel ou tel pays celle - étrangère - , de la langue maternelle, de la langue de l’inconscient. De la langue sophocléenne que je choisis plutôt que la langue racinienne, parce qu’elle est pour mon travail, l’origine de la langue théâtrale, à travers la langue brechtienne. La langue brechtienne autre que la langue du 3e Reich, la langue allemande de Franz Kroetz etc, celle qui m’accompagne dans la rencontre avec la pratique de l’acteur - celle de Peter Handke, de Heiner Müller.

Citation de Novarina

“La langue n’est pas ton instrument, ton outil, mais ta matière, la matière même dont tu es fait ; les traitements que tu lui fais subir, c’est à toi-même que tu les infliges, et en changeant ta langue, c’est toi-même que tu changes. Car tu es fait de mots. Pas de nerfs ni de sang. Tu as été fait par la langue, avec la langue”.

Références bibliographiques :

- 1- Perec Georges (1969) “La disparition”, Ed Denoël
- 2- Freud Sigmund Bnefe an Wilhelm Fliess (1887-1904), Ed Fischer, 1986 ; cf. la lettre 52 du 6/12 1896 in “la naissance de la psychanalyse”, Ed PUF, p 153.
- 3- Boons -Grafé, Marie-Claire “qu’on écrive demeure oubliée...” Henry Bauchan : naissance d’une écriture” in : Carnets n° 3 janvier - février 1995 Ecole de la Psychanalyse Sigmund Freud.
- 4- Novarina Valère (1989) Le théâtre des paroles, chapitre : Entrer dans le théâtre des oreilles. Ed. P.O.L. p79.

TRADUIRE SHAKESPEARE POUR LE THÉÂTRE

JEAN MICHEL DEPRATS

Traduire Shakespeare pour le théâtre ?

La question n'est pas de pure forme. Dans un extrait de son *Memento*, Jean Vilar, au vif de son travail d'acteur, met en cause la possibilité même de la traduction des textes dramatiques : «*Macbeth*. Tandis que j'apprends mon texte, seul le matin chez moi, je me dis et me répète une fois de plus : Je ne jouerai plus de textes traduits. Je n'apprendrai plus de traduction. Shakespeare compris. **Ou bien on l'émascule** afin de "dire" un français direct ou du moins convenable, ou **bien on prononce et mâche un langage épais**, lourd, dont le poids est celui de tous les lexiques anglo-français réunis. L'ami Curtis, traducteur, n'y peut rien. La fidélité au texte original alourdit la prose française et, par ailleurs, l'infidélité est un crime. Alors ?» (1). Ce dilemme, que Vilar pose avec le maximum d'acuité, nous conduit à la question : **la traduction d'un texte de Shakespeare à des fins de représentation théâtrale exige-t-elle la prise en compte d'objectifs qui entraînent une limitation des impératifs habituels de la traduction ? Quelles sont les particularités d'une traduction théâtrale ? Ou plutôt, à quelles exigences la traduction française d'un texte dramatique doit-elle répondre pour permettre la pratique théâtrale ?**

Le texte de Shakespeare est un **texte de théâtre au sens d'abord où il appelle un dire**, où il est animé par une respiration, une scansion, un rythme. Traduire Shakespeare pour le théâtre, c'est donc en premier lieu entendre des voix qui disent. Sommé de répondre à des exigences multiples, souvent contradictoires, le traducteur de théâtre a un seul guide, dans le dédale des contraintes : l'écoute d'une voix dont il cherche à trouver l'inflexion. Une voix, une diction, une respiration qui lui fait préférer tel vocable, telle musique, tel ordre des mots. C'est l'impulsion rythmique, ample ou nerveuse, fluide ou heurtée, qui constitue le chant de chaque traduction, sa poésie interne. Si ce chant fait défaut, la traduction n'est qu'une suite de mots morts, exacts peut-être, mais sans nécessité et sans

efficacité théâtrale. Voilà, nous dit Vilar, ce qui manque à la plupart des traductions shakespeariennes : "Les bons textes dramatiques sont marqués par un rythme. Les traducteurs sont en général incapables de retrouver ce rythme et de le rendre sensible dans leurs traductions. J'aime à être porté par la *respiration* d'un texte. Les textes des traducteurs ne respirent pas" (2). De manière analogue, André Gide reprochait au texte français des traductions qu'il avait consultées alors qu'il préparait celle d'*Hamlet* d'être "ininterprétable, irrespirable, cacophonique, privé de rythme, d'élan, de vie, parfois incompréhensible sans une attention soutenue que n'a pas au théâtre le temps de prêter le spectateur" (3).

On pourrait, à l'envi, multiplier les déclarations de metteurs en scène, d'auteurs, ou de critiques dramatiques (4). Tous sont d'accord sur ce point : **le traducteur doit avoir le souci du style oral**. Il s'agit en effet, commente Maurice Gravier, de faire passer (...) un texte fait pour être dit (et non lu) d'une langue dans une autre. Il faut donc que le traducteur écrive une langue "orale" et non livresque, formule des répliques que le comédien puisse, sans difficulté, avec plaisir même articuler, faire résonner dans son "gueuloir" (...) et qui "passent la rampe" (5). Un texte de Shakespeare c'est d'abord un **texte écrit pour des bouches, pour des poitrines, pour des souffles**. Le traduire pour la scène invite donc à écrire une langue orale et gestuelle, musclée et vive, susceptible d'offrir au comédien un instrument de jeu vigoureux et précis. Il faut prendre en compte la demande concrète de l'acteur, faire en sorte que **la texture des mots puisse être soutenue** par le geste du corps **et l'inflexion de la voix**.

Puisque la question de **la fidélité** a été posée, ne peut-on estimer que répondre à la nature spécifique d'un texte théâtral, à sa destination particulière est la forme la plus haute et la plus importante de fidélité ?

Une traduction qui n'est pas jouable comprend mal la nature du texte shakespearien et sa

TRADUIRE SHAKESPEARE POUR LE THÉÂTRE

JEAN MICHEL DEPRATS

destination. Elle peut être exacte, inventive, écrite dans une belle langue, mais **si elle ne permet pas la pratique théâtrale, elle reste essentiellement infidèle**. Si le texte de Shakespeare constitue un matériau dramatique aussi précieux, c'est à cause de cette qualité spécifique qui le définit comme texte de théâtre, à cause des propositions qu'il contient pour l'action physique du comédien. Le texte shakespearien est tout entier **tendu vers la représentation**. Écrit par un acteur pour des acteurs, c'est un texte où l'ordre des mots, les rythmes, les images sont avant tout porteurs de gestes, où les propriétés sensibles du verbe sont un instrument de jeu pour le comédien. Il ne s'agit donc pas d'ajouter une exigence de plus aux impératifs habituels de la traduction. Il s'agit de préserver la théâtralité et le rythme inscrits dans le texte original.

Prenons deux exemples. Au début de *Peines d'Amour Perdues*, le Roi de Navarre expose à ses compagnons le projet d'une thébaïde idéale où ils s'adonneront uniquement à la recherche du savoir. A lire le texte anglais à haute voix, il est clair que la **dynamique verbale** et l'**autorité** de la proclamation royale s'appuient sur des rythmes énergiques et sur la force de l'**armature consonantique**. Dans la **traduction de François-Victor Hugo** (6) l'**impulsion du texte d'origine**, sa vigueur et sa netteté sont absentes ou du moins très **atténuées**. Le désir de permettre une **compréhension minutieuse** du texte anglais l'entraîne à de fâcheux allongements de phrase qui brisent l'élan du texte. Préserver l'impact oral et sonore du texte dicte un **geste traducteur plus soucieux de mouvement et de rythme que de compréhension intellectuelle**. On pourrait m'objecter que la notion de rythme, malaisée à définir, est une notion subjective. Outre que l'auditeur et l'acteur perçoivent intuitivement de manière assez sûre la présence ou l'absence de rythmique d'un texte, il

m'apparaît qu'une tentative de scansion et un examen métrique des divers segments correspondant à un vers anglais permettent de donner un contenu analytique précis à la perception des rythmes.

Pour s'en tenir au premier vers :

x x - x - - x x x -
Que la gloire / que tous / traquent / dans leur vie

se scande et par conséquent se rythme plus facilement que :

- x x - (x) x - x - x x x -
Puisse la gloire que tous poursuivent dans leur vie

Pour éviter les étirements explicatifs où se distend le ressort théâtral, la traduction doit être **nette, résolue, cinétique**, concise et procéder d'une grande **économie rhétorique**.

Prenons un autre exemple. S'agissant du premier vers de la tirade d'Hamlet sur les semblants (*Seems, madam ? Nay, it is. I know not seems*) (7), la version d'André Gide : "Apparence ? Eh ! non, Madame. Réalité. Qu'ai je affaire avec le "paraître" ? " (8) est à l'évidence plus **parlée, plus nerveuse et plus porteuse d'une dynamique de jeu** que la traduction d'Yves Bonnefoy :

"Qui me semble, madame ? Oh non : qui est ! Je ne sais pas

Ce que sembler signifie !" (9)

La traduction littérale que je propose (10) permet également un rythme plus vigoureux et on constate qu'il y a un **rapport étroit entre la vigueur du rythme et la concision** (9 mots en anglais, 10 dans ma traduction, 12 dans celle de Gide, 13 dans celle de François Victor-Hugo, 16 dans celle d'Yves Bonnefoy). Comme le dit encore Maurice Gravier, "il n'est pas inutile que le traducteur de théâtre compte les syllabes d'une réplique et qu'il s'efforce d'être aussi bref, aussi mordant que l'auteur qu'il traduit" (11).

"L'objet d'une traduction, s'agissant de poésie, n'est pas seulement de communiquer un sens,

TRADUIRE SHAKESPEARE POUR LE THÉÂTRE

JEAN MICHEL DEPRATS

(...) c'est aussi de **reproduire un objet, un rythme, une forme, un volume** (12). Serrer de près la construction d'un texte, tenter de conserver l'ordre des mots et (autant que faire se peut) le même nombre de mots qu'en anglais, ce n'est pas céder au mirage d'un impossible mimétisme, c'est tenter de **préserv**er l'**influx de jeu, l'énergie vocale**.

Shakespeare écrit pour la scène et le spectateur, emporté par le mouvement précipité de la parole et de l'action est plus sensible aux formes qu'aux contenus. La perception des rythmes et des sons prime la saisie intellectuelle. Ou plutôt la seconde ne s'effectue qu'à travers la première.

Privilégier le contenu au détriment du contenant, et la pratique véhiculaire et dénotative de la langue au détriment de sa musique et son mouvement contribue à rendre une traduction difficilement praticable sur une scène. En revanche, on peut remarquer que, loin de se contredire, l'exigence de théâtralité et l'attention à la poétique du texte se recourent. L'objectif premier de toute traduction entreprise dans la perspective d'une représentation scénique est donc de préserver la théâtralité - entendue ici au sens d'énergie vocale - du texte.

Mais la théâtralité, ce n'est pas uniquement l'oralité. Le texte de Shakespeare est **théâtral aussi au sens où il appelle un faire**, où, par des indications précises de geste et de démarche ou des suggestions implicites d'attitude physique, il a la **capacité de mettre le corps en mouvement**. Car le langage a un corps, pas seulement par métaphore. Il y a un geste de la parole poétique. Dans un texte de théâtre, le geste de l'acteur est présent dans la couche verbale sous la forme **d'infimes sollicitations musculaires, d'esquisses corporelles**. Sans parler des didascalies - quasi inexistantes dans les textes de Shakespeare - le

texte dialogué programme, décrit ou suggère des gestes. Tout texte de théâtre appelle son **inscription vivante dans le corps, la voix et le jeu de l'acteur**. Pour être compris du spectateur, le mot prononcé sur une scène doit être déchiffré par le corps de l'acteur. Il ne suffit pas qu'il soit dit, il faut que tout le corps participe à l'acte de parole. Or cette corporalité du texte que les Anglais appellent *physicality*, la langue shakespearienne la possède au plus haut degré.

“Une langue est gestuelle, nous dit Brecht, lorsqu'elle indique quelles attitudes précises l'homme qui parle adopte envers d'autres hommes.

La phrase : “Arrache l'oeil qui est pour toi un objet de scandale” (commente Brecht) est d'un point de vue gestuel moins riche que la phrase : “Si ton oeil est pour toi un objet de scandale, arrache-le”. Dans celle-ci, on montre d'abord l'oeil, puis vient la première partie de la phrase, qui contient manifestement le *gestus* de la conjecture ; enfin arrive la seconde partie, comme une attaque-surprise, un conseil libérateur” (13). Lorsqu'à la fin de la tirade sur la mort des rois, Richard II souligne que le roi est mortel comme ses sujets, et conclut :

... subjected thus,
How can you say to me I am a king ? (14)

il est certain que la traduction littérale :

... ainsi assujetti,
Comment pouvez-vous me dire que je suis roi ?

est plus gestuelle, plus précise pour le jeu du comédien que la traduction de Pierre Leyris :

Qu'avez-vous à me dire, esclave comme je le suis, que je suis roi ? (15).

Cette traduction portée par un rythme oratoire est régie **par une logique et une poétique de l'écrit**. Elle globalise deux *gestus* nettement différenciés dans le texte original. En revanche,

TRADUIRE SHAKESPEARE POUR LE THÉÂTRE

JEAN MICHEL DEPRATS

la présence du mot *assujetti* (16) en suspens en fin de vers, le maintien de l'anacoluthie, de la torsion syntaxique, et dans un deuxième temps la projection rapide de cette royauté paradoxale offrent au comédien un matériau de jeu et de pensée plus analytique et plus précis.

Ces virtualités corporelles, ces **noyaux de théâtralité**, c'est ce que Brecht appelle le *gestus*. Le *gestus* comprend l'attitude physique du locuteur, son comportement vis-à-vis de son partenaire mais aussi son **attitude mentale vis-à-vis de son discours et de sa situation théâtrale**. (17) Dans un texte dramatique tendu vers la représentation comme l'est celui de Shakespeare, toutes les **propriétés sensibles du vers**, en deçà et au delà de sa valeur dénotative, font partie du *gestus* et sont importantes pour le comédien. Tous les éléments formels du texte, sa stylistique, son rythme, son phrasé (voir ma tentative de traduction mimétique de "O that this too too solid flesh would melt !" (18), ses ruptures syntaxiques (comme dans l'exemple de *Richard II* déjà cité), ses redondances et ses répétitions (*lives* et *live* en fin de vers 1 et début de vers 2 dans *Peines d'Amour Perdues*) ses structures métriques et ses schémas prosodiques font partie du *gestus*. Aucun texte de théâtre n'est aussi riche de propositions que celui de Shakespeare quant à la façon dont le comédien doit le prendre en charge vocalement et corporellement. A travers les rythmes, les images, la prosodie, Shakespeare donne des suggestions corporelles, oriente la voix et le corps de l'acteur : Antoine exprimant sa fureur après la déroute de sa flotte emploie ce que J. L. Stylan appelle une "poésie gestuelle" (19), c'est-à-dire une poésie qui met le corps en mouvement :

The shirt of Nessus is upon me : teach me,
Alcides, thou mine ancestor, thy rage ;
Let me lodge Lichas on the horns o' the
moon
And with those hands that grasp'd the
heaviest club,
Subdue my worthiest self. (20)

Toutes les données sensorielles du vers : les allitérations (chuintantes et sifflantes des deux premiers vers), la courbe mélodique (ascendante dans le troisième vers, descendante dans les deux derniers), la texture auditive (sonorités lourdes des deux derniers vers) traduisent le mouvement du corps. Antoine se tord de douleur sous l'effet d'une brûlure imaginaire (vers 1 et 2). Il lève les bras au ciel comme pour se libérer de la torture physique et mentale (vers 3) et ses bras retombent (vers 4 et 5) comme sous le poids de la massue d'Hercule. Il y a donc une **inscription virtuelle du geste dans la physique de la langue** que naturellement le traducteur doit prendre en compte.

Evitons toutefois de concevoir ces notions d'oralité et de gestualité de façon mécaniste et restrictive. Oralité n'est pas synonyme de fluidité. La multiplicité et la richesse des métaphores sont la caractéristique majeure du texte shakespearien. "Les images, chez lui, se chevauchent et se culbutent" (21) Devant leur surabondance et pour sacrifier à la "mise en bouche" voire pour "faire parler" beaucoup de traducteurs de théâtre (plus proches en cela de l'adaptation que de la traduction) ont eu tendance à réduire et à simplifier le matériau imaginaire. Par souci de l'aisance, le buissonnement shakespearien est alors transformé en jardin à la française comme dans l'adaptation de *Richard II* que Vilar avait commandée à Jean Curtis (22). Pour faciliter la diction et soumettre le texte à des modes de parler plus simples, on morcelle les périodes, on abruse les aspérités, on élague les métaphores. Ce n'est pas seulement alors la **luxuriance poétique** qui se trouve atteinte, c'est aussi l'instrument de jeu offert au comédien car la rhétorique **dramatique shakespearienne est plus faite pour saisir que pour être saisie**. Dans l'économie théâtrale du texte, l'abondance des métaphores sert en premier lieu à accroître la tension de l'élocution et l'énergie de la diction. L'influx de jeu, l'énergie théâtrale proviennent **d'une chaîne presque ininterrompue de mots**

TRADUIRE SHAKESPEARE POUR LE THÉÂTRE

JEAN MICHEL DEPRATS

forts, de pensées et d'images qui forment des constellations et rayonnent alentour. Peter Brook parle de "mots rayonnants" et Jean-Claude Carrière commente : "la longue phrase de Shakespeare en sa course libre est jalonnée de mots rayonnants qui éclatent soudain, riches de sens divers, d'images, de parfums différents. Il semble que chacun de ces mots soit un carrefour dans un tourbillon. Le mot explose, Shakespeare saisit un des éclats qu'il projette, le suit jusqu'à un autre mot rayonnant, lequel vibre et brille à son tour et ainsi de suite" (23). Postuler cette construction c'est désigner d'emblée l'écart qui existe entre la logique de la phrase française, fondée sur un développement linéaire, et la nature prismatique de la phrase shakespearienne. La phrase française ne totalise le sens qu'à la fin. La phrase shaspearienne est à l'opposé de cette logique. L'auteur élisabéthain agence son texte de façon que les acteurs et les spectateurs soient liés par un flux de mots constant. Pour conserver cette énergie de jeu en français, il faut donc faire quelque peu violence au "génie" de la langue et à son mode d'usage habituel. Si dans sa définition et sa pratique "classiques" le français doit obéir à des critères tels que la clarté, la logique, l'aisance, il convient sans doute de tordre ses principes quand on traduit Shakespeare. Pour **préserver la force énergétique, on ne peut pas développer en une phrase la métaphore qui tient en un mot.** On ne peut pas banaliser l'étrangeté violente d'une image par souci de la compréhension intellectuelle. Ainsi "the fruitful river in the eye" (24) me paraît plus justement traduit au vif de la métaphore par "la prodigue rivière dans l'oeil" que par des **recréations explicatives et rationalisantes**, qu'il s'agisse des "fleuves intarissables nés des yeux seuls" (Bonnefoy), du "ruisseau intarissable qui inonde les yeux (François-Victor Hugo) ou du "ruissellement des pleurs" de Gide. Dans ces trois traductions, ce sont en fait des clichés qui viennent remplacer une mise en éveil beaucoup plus étonnante de l'imagination. On comprendra, j'espère, que par ce regard porté

sur le travail d'illustres devanciers je ne cherche ni à critiquer des traductions qui sont (celle de François-Victor Hugo exceptée) de très beaux textes français, ni à ériger mon approche de la traduction en norme, mais à illustrer une démarche plus proche de la pratique théâtrale et incontestablement plus soucieuse de préserver les images du texte. Si l'on cherche à **clarifier les réseaux d'images**, la logique est satisfaite mais l'élan poétique et théâtral est perdu.

Mieux vaut une **métaphore discordante** (l'anglais parle plus justement de *mixed metaphor*) qu'un étirement explicatif. Gide disait déjà qu'il préférerait sacrifier le sens d'une phrase à son nombre. Il faut peut-être ajouter que traduire Shakespeare en français, c'est moins manipuler des formes existantes et des tournures usuelles que tenter de faire naître des formes nouvelles. Au profit de la langue traduite plus qu'au service de la langue traductrice. La longue histoire de la traduction shakespearienne se résume peut-être à cette série d'avancées, de coups de boutoir donnés à la logique cartésienne et à ses avatars. Depuis l'époque classique, l'évolution de notre langue permet d'accorder droit de cité à des formes qui n'étaient pas organiques et qui le deviennent. Dans cette évolution de la langue, la traduction a sans doute un rôle positif à jouer. On ne risque plus le barbarisme ou l'atteinte au "génie" de la langue française en traduisant :

Contre le temps vorace cormoran
Puisse aujourd'hui l'effort de notre
souffle acheter

Cet honneur qui mordra le tranchant
acéré de sa faux)

quand François-Victor Hugo se sentait contraint d'expliquer :

En dépit du temps, *ce cormoran qui*
dévore tout, nous

pouvons, par un effort de cette éphémère
existence, conquérir un honneur qui
émoussera le tranchant acéré de sa faux (25)

Je crois, pour ma part, que l'on peut réhabiliter un certain usage de la littéralité. Une des idées les plus répandues est que la littéralité est le

TRADUIRE SHAKESPEARE POUR LE THÉÂTRE

JEAN MICHEL DEPRATS

contraire de l'exactitude. Dans la condamnation habituelle de la littéralité, on récuse le rêve d'une mise à plat du texte où s'évanouirait son sens et son mystère. Pourtant, s'agissant de traduction shakesperienne, il m'apparaît que la littéralité est mieux à même de préserver la forme, source d'énergie théâtrale.

Ainsi la prise en compte de la théâtralité n'entraîne pas une limitation des critères habituels de la traduction. Il n'y a pas de contradiction entre la fidélité au texte original et l'établissement d'une traduction pour la scène. Loin de conduire à une torsion ou à une réduction du texte à des fins extra-textuelles, la **prise en compte de la dimension théâtrale ramène à sa matérialité**. Elle ne constitue pas un objectif qui se substitue aux impératifs d'exactitude et de fidélité. **Au contraire elle les englobe et les aiguise, les recoupe et les renforce**. Prendre en compte la demande concrète de l'acteur, c'est imaginer des corps en actions, entendre des voix qui disent à "l'oeil qui écoute" (lequel n'est pas celui de la lecture), mais ce n'est pas chercher à faciliter la prise en charge corporelle et vocale en élaguant les images. La traduction d'un texte à des fins de théâtre doit être aussi orale et gestuelle que possible, mais elle n'a pas pour fonction de réduire le débit shakesperien, de le normaliser sur des modes d'expression plus quotidiens. Allons plus loin. Le texte shakesperien implique le geste du corps **mais ne dicte pas un geste**, il ne détermine pas de façon univoque le mouvement du corps et l'inflexion de la voix. Le texte ne dit pas tout et ne résout pas tout. Il vaut donc mieux sous-traduire que sur-traduire car du mot au geste et du geste au mot, le rapport est dialectique, ouvert. Le comédien est libre d'actualiser certaines virtualités gestuelles, d'en laisser d'autres en suspens, libre (et souvent contraint) d'ajouter son propre imaginaire corporel ou de proposer une partition

gestuelle en rupture, en "ironie" plutôt qu'en symbiose. Dire qu'un texte contient des noyaux de théâtralité ne signifie évidemment pas qu'il doit être mimé. Ce serait aboutir à la rhétorique gestuelle la plus pauvre qui soit.

La traduction de théâtre doit donc rester ouverte, permettre le jeu mais ne pas en dicter *un*, être animée par un rythme mais ne pas en imposer *un*. Traduire pour la scène, ce n'est pas tordre le texte en vue de ce qu'on espère montrer, de comment on jouera ou de qui jouera. Ce n'est pas devancer, prévoir ou proposer une mise en scène, c'est rendre celle-ci possible.

En somme, il s'agit moins de traduire *pour* le théâtre, opération qui évoque toujours une adaptation à des fins extérieures, que de traduire *du* théâtre. On aura compris que la voie la plus propice à la préservation de la théâtralité est à mes yeux celle d'une littéralité bien tempérée qui, sans prendre pour horizon ou pour modèle la traduction de l'Enéide par Klossowski, est néanmoins soucieuse de l'ordre des mots, du nombre des mots, de la densité des images. Il s'agit de préserver l'économie rhétorique et imaginaire du texte, son système, et de rester proche de la physique de la langue. Le projet est d'élaborer pour le comédien un instrument de jeu d'autant plus affiné qu'il s'efforce de serrer le texte de près. Ainsi conçu, l'enjeu de la traduction shakesperienne est moins de rechercher une autonomie d'écriture en français que de tenter de saisir le geste qui institue l'oeuvre et commande la parole théâtrale.

(1) Jean Vilar, *memento du 29 novembre 1952 au 1er septembre 1955*, Gallimard, Paris, 1981, p. 131.

(2) *Résumé* d'une intervention de Jean Vilar rapportée par Maurice Gravier in "La traduction des textes dramatiques", *Etudes de linguistique appliquée*, oct.-déc. 1973, p. 44.

TRADUIRE SHAKESPEARE POUR LE THÉÂTRE

JEAN MICHEL DEPRATS

- (3) *Hamlet, traduit par Gide*, Gallimard, 1946, P. 8.
- (4) René Pruvost rapporte dans *Etudes Anglaises*, T. XII, n° 2 (1960) les déclarations de Marcel Pagnol et de Jean Anouilh (p. 137). On pourrait y ajouter pour faire bonne mesure les déclarations d'intention de René et Christine Lalou (*Ibid* P. 133) et à propos des traductions d'Ibsen l'opinion convergente de Georg Brandes : "Ce qui s'en va surtout par la traductions d'un texte dramatique, c'est le naturel de la diction, le parlé de ses tournures". G. Brandes, "Henrik Ibsen en France", *Cosmopolis*, janvier 1982. Cité par M. Gravier loc. cit. p. 45.
- (5) M. Gravier, *Ibid* p. 41.
- (6) *Oeuvres complètes de Shakespeare*, La Pléiade, Paris, 1959, T. 1, p. 1081.
- (7) *Hamlet*, Penguin, London, p. 73, I, 2, 76.
- (8) *Hamlet, traduit par André Gide, op. cit. p. 27.*
- (9) *Hamlet*, Folio p. 39
- (10) Edit. 71, p. 16.
- (11) *Op. cit.* p. 43
- (12) Michel Grivelet in "Jacques Copeau, traducteur de Shakespeare", *revue d'Histoire du théâtre, 1983-1, p. 75*
- (13) B. Brecht, *Ecrits sur le théâtre*, L'Arche, Paris, (1963) 1972, T. 1, p. 462. La phrase biblique citée comme exemple vient de Matthieu, v, 29.
- (14) *Richard II*, Ardened. III, 2, 176-7
- (15) *Oeuvres Complètes de Shakespeare*, Club Français du Livre, Paris, 1958, T. 4, p. 121.
- (16) Dans assujetti il y a "sujet". La traduction de Leyris détruit l'opposition sujet/roi.
- (17) Il précise bien dans le même passage que "le gestus (...) n'est pas une gesticulation ; il s'agit non d'un mouvement des mains venant souligner ou expliquer ce qui est dit, mais d'une attitude globale".
- (18) Sur le choix de *solid* (version du Folio) plutôt que *sullied* = *sullied* (version du second Quarto) que la plupart des éditeurs retiennent, j'avoue être convaincu, en dépit de toutes les données thématiques qui militent en faveur de *sullied*, par des arguments que donne Henri Suhamy dans son cours d'agrégation sur *Hamlet* (Centre National de Télé-enseignement, Agrégation et Capes d'Anglais 1982, page 18, note 1). Je les reproduis ici :
- I personally prefer *solid* to *sullied* for several reasons :
- 1) This reading can be taken from the text without any emendation, contrary to *sullied*, which must be guessed out of *sullied*.
 - 2) The poetic antithesis between *solid* and *melt*, *Thaw*, and *resolve ... into a Dew* sounds quite Shakespearian.
 - 3) To assert that flesh is sullied, at the very beginning of this speech, would amount to jumping to conclusions.
 - 4) Until recently the phrase could not be grammatically correct. The adverbs *too* and *very* could not refer directly to past participles.
- The normal form would be "too much sullied".
- As a matter of fact the pirated Quarto of 1601 had "too much griev'dans sallied". That was perhaps the first version of the text, which Shakespeare changed into the more poetic, less explanatory "too too solid".
- Une autre raison est intervenue dans le choix de *solid*. Seule cette lecture me permettait une traduction littérale, un suivi du phrasé susceptible de rendre par un schéma intonatif ascendant l'abattement et le désir d'anéantissement qu'exprime ici Hamlet. Sur ce point, les remarques critiques que fait Philippe Sollers contre la tendance à l'embellissement caractéristique de beaucoup de traductions "littéraires" me paraissent fort pertinentes. Je cite :
- "Gide traduit "too, too solid flesh", par "chair massive" ... Chair massive ! Hamlet! Alors qu'on entend dans les mots, qu'on voit dans la répétition de *too*, l'action de se cogner littéralement à son propre corps ... A son mur physique ... Difficulté de passer dans le son...
- Oh, si cette trop, trop solide chair
pouvait se dissoudre en rosée!*
- Autre traducteur, autre exemple ... *La Tempête* ... Là, c'est encore plus grave ... Art poétique, testament ... Si Shakespeare écrit : "noises, sounds, sweet airs" (et vous êtes immédiatement dans Dowland, Byrd, Purcell ; *Fairy Queen* dans l'enchantement contagieux, flexible), ce n'est pas pour qu'on traduise par : "résonances, accents, suaves mélodies" ... Au lieu, simplement, de "bruits, sons doux airs" ... Qui indique une gradation dans le pouvoir musical (...) Comment voulez-vous avoir prise sur les hallucinations que nous sommes si vous ne prenez pas les mots dans leur nombre, dans leur nerf et dans leur nervure, j'allais dire leur pavot ?"
- Philippe Sollers in *Femmes*, Gallimard, 1983, p. 466-67
- (19) J. L. Styan, *Shakespeare's Stagecraft*, CUP, 1967, p. 53
- (20) *Antony and Cleopatra*, IV, 12, 43-47
- (21) Gide. Avant-propos à l'édition des *Oeuvres complètes de Shakespeare*, La Pléiade, T. 1, p. IX.
- (22) A examiner ce texte de près (une image sur deux est supprimée), on comprend mieux l'interrogation de Jean Vilar citée au début de cette communication.
- (23) Shakespeare "Timon d'Athènes" adaptation de Jean-Claude Carrière, Paris, 1974, pp. 9-10. Ce texte comporte une introduction du traducteur, une interview de Peter Brook et, en post face, des notes de Jean-Pierre Vincent.
- (24) *Hamlet*, I, 2, 80.
- (25) Je souligne à dessein les normalisations syntaxiques et les allongements explicatifs auxquels recourt François-Victor Hugo.

(IN)TRADUISIBLE

Jacques THIERIOT

Traduire : ouvrir des portes successives, passer des frontières, mais n’y a-t-il pas des seuils infranchissables ?

Les outils du traducteur littéraire : leur fiabilité, leur précarité.

Nécessité du vécu.

Hiérarchies : littéralité/littérarité - sens/son - niveaux de langue - rythme, etc.

L’impasse du parti-pris, de l’intuition. Retrouvez les archétypes ?

Traduction - recreation: un droit ou une nécessité ?

Tout est (in)traduisible.

La communication de Jacques Thieriot ne nous ayant pas été remise, quelques traces de Mireille Grange témoignent de son intervention.

Traducteur de littérature brésilienne il évoque les problèmes auxquels il se confronte actuellement à propos d’une pièce brésilienne écrite (1973-1974) en pleine dictature. Pièce politique censurée, grand prix mondial et dont les événements sont situés en 1930, 1970.

Il faut d’abord détecter ce qui se passe en 1970, et en 1930 (importance des révolutions : trente). Aujourd’hui avec la démocratisation c’est une pièce datée, retombée de la dramaturgie peut-être théâtre de Boulevard ? Pour la traduction cette pièce est-elle destinée en France à être lue plutôt que jouée ? Ce traducteur doit-il alors faire une belle traduction littéraire ou alors faire comme si le texte devait être «mis en bouche». S’agit-il d’une pièce «intraduisible» ou d’une pièce qu’il ne faut pas traduire, c’est une pièce qui a valeur de témoignage et il faut un appareil critique pour faire comprendre de quoi il s’agit. Pour cette pièce parahistorique il a demandé à l’éditeur une page au moins pour expliquer le contexte.

La difficulté est liée :

- à la multiplication des faits historiques, des personnages,
- à la différence de langues, langue relâchée du peuple langue des petits bourgeois, expression argotiques,

- à l’existence de sobriquets, de flore et de faune qui n’existent que dans ce pays;

- aux détails de la vie quotidienne à Rio de 1930 et 1970,

- aux mots à la mode qui disparaissent.

Ainsi cette traduction nécessite un énorme travail de consultation, elle fait appel au vécu, à la connaissance du pays et commence donc par un travail de décryptage de ce qui est obscur.

Masochisme et bonheur du traducteur qui doit résoudre toutes ces questions.

LA TRADUCTION EST PARTOUT

HUBERT NYSSSEN

Ah, si traduire ce n'était que tenter de faire passer dans une langue ce qui s'est dit ou s'est écrit dans une autre ! Mais le langage est pareil à un millefeuille de traductions... Je pense, donc je traduis le monde sensible. Je parle, donc je traduis ce que je veux dire. J'écris, donc je traduis ce que je veux manifester. Je traduis, donc je traduis l'idée que je me fais de la traduction. Et ainsi de suite...

Le texte de la communication n'ayant pas été remis nous vous livrons quelques traces de Mireille Grange, mais qui ne rendent pas compte de l'intérêt de ce point de vue d'éditeur.

Veillez nous en excuser.

Traduire cette part de ma pensée sur la traduction et ici sur le théâtre je me dis : est-ce que j'aurai un exemple à leur donner, un film ? Vania de Tchekov par une troupe américaine, pièce russe adaptée par David Mamet donnée en France avec des sous titres français, exemple limite, représentatif du travail de traduction en toute chose.

Je suis **co-traducteur**, je ne suis pas homme de théâtre. Mon métier m'a mis en rapport avec le monde de la traduction et du théâtre (Répliques Michel Vinaver...), ce qui anime mes réflexions, ma pratique des traducteurs.

Traduction et interprétation, il fallait que ce concept soit analysé.

Cette fréquentation m'a amené à prendre quelque attitudes et jugements ; problème tout en nuances où les particularités sont plus importantes que les généralités.

Je considère qu'on ne peut pas prétendre être traducteur, (langue source et finale cible), cela est parfaitement dangereux sinon ;

mais sentir l'implicite qu'on admet dans tout texte quand on traduit, de bonnes traductions seulement quand il y a

ici tempérament d'écrivain, traduire : une oeuvre ?

* Un traducteur doit être un homme de culture selon Julien Green, une langue est avant tout un mode de pensée et transposer le mode de pensée de l'autre, dans une langue est un problème de culture ; il faut connaître ce monde, ce milieu.

* Il n'y a pas de traduction sans amour j'ai fait traduire 1000 livres, on sent assez vite si ça été bien traduit.

Nina Berberova mettait une croix en marge "je n'ai pas reconnu ma voix", on ne peut pas traduire un texte, si on ne l'aime pas, sinon de toute ces fibres, du moins de sa conscience ; il n'y a pas seulement la notoriété, lire le texte et le relire mais il faut aimer le texte pour le bien traduire.

Voilà, ma pratique d'éditeur m'a permis de repérer de bons traducteurs, mais qui juge les traducteurs qui peut dire si la traduction est valable : C'est bien, mal, de son temps, ou pas son temps ?

On peut constater les relations harmonieuses entre l'auteur, le traducteur, l'éditeur, la connivence entre ces trois là, ne peut être remplacée par aucun jugement.

Je ne vais pas faire les théories de la traduction "ces belles infidèles", "la littéralité" mais revenir à cette connivence des trois, la traduction n'est jamais toute la traduction mais un morceau seulement, comme la mise en scène, elle va passer l'épreuve avec les spectateurs.

INTERVENTIONS AUTOUR DE TRADUCTION/THÉÂTRE/ÉCOLE/LANGUE

JEAN-PIERRE QUEYROY ET RENÉE MATTÉI (COLLEGE PONT DE VIVAUX)

TRADUIRE UNE CHANTEFABLE, “AUCASSIN ET NICOLETTE”

Nous l’avons vu, l’enseignant, dans sa pratique du théâtre est souvent confronté à la nécessité de jouer les traducteurs, les retraducteurs ou les adaptateurs.

En a-t-il toutes les compétences requises ?

Traduire des textes grecs ou latins, exprimer en langage contemporain des textes d’ancien français est de l’ordre des compétences naturelles transmises par l’Université à ses professeurs de lettres.

Il en va tout autrement lorsqu’il s’agit de traduire et redonner toute sa fonction théâtrale originelle au texte mis en jeu. Les traductions, pour la plupart de type universitaire, avec toutes les qualités de précision et d’authenticité du genre, ne sont pas toujours bien acceptées par nos élèves qui éprouvent les pires difficultés de compréhension et de “mise en bouche” d’un texte très écrit.

L’enseignant devient ainsi un «traducteur», c’est à dire un “passeur”.

Nous avons choisi avec ma collègue d’Education Musicale, Renée MATTEI, de relater brièvement notre expérience à propos de la traduction d’Aucassin et Nicolette, Chantefable de la fin du XIIe (?) siècle, écrite en Picard.

Pourquoi le choix de cette oeuvre, si éloignée en apparence de nos élèves ?

La littérature du Moyen Age est au programme des classes de 3ème . Cette oeuvre poétique et parodique (cf. Tristan et Yseut) a pour protagonistes deux adolescents qui ont l’âge de nos élèves, leurs pulsions, leurs désirs, contraints par l’ordre du religieux, du social, du moral - Aucassin est en lutte ouverte contre l’autorité paternelle. D’autre part “Aucassin” est une Chantefable (seul représentant du genre, l’auteur en est anonyme), qui nous permettait une démarche de théâtre musical.

En effet ce joli mot exprime l’originalité la plus apparente de la composition : le mélange régulier de laisses assonancées destinées à être chantées (et dont la mélodie a été conservée) et de morceaux de prose faits pour être dits. Dans les laisses, comme dans les parties en prose, le récit est coupé de monologues et de dialogues.

“Aucassin”, à la première lecture, donne une impression de récit parlé ou de pièce jouée.

Comment allait s’orienter notre traduction “nouvelle” ?

Nous avons lu et relu, avec les élèves, les traductions admirables de Gustave COHEN (à partir du texte établi par Mario ROQUES), de PAUPHILET et, plus récente, la traduction de Jean DUFOURNET. Nous avons tenu le plus grand compte des travaux de Jacques CHAILLEY sur la musique de cette époque.

Dans un premier temps, le texte a primé et précédé le travail proprement musical. On “essayait” le texte, petit à petit, en le faisant mettre en “bouche”. Démarche patiente, lente, qui n’en finissait pas.

A la relecture, à voix haute et presque chantée, nous avons été convaincus du bien fondé de la thèse émise par Jean DUFOURNET dans ses notes : les parties métriques sont presque la raison d’être de cette oeuvre, et les morceaux de prose ne font que leur fournir la matière indispensable au récit ; de conteur a une prédilection pour le lyrisme dont il ne se moque pas, au contraire des éléments épiques et romanesques qu’il parodie.

La prose constitue une trame nécessaire où se fondent les éléments de réalisme.

Il semble que le trouvère tende à créer dans les passages en vers, un monde poétique et lyrique qui double le nôtre, plus prosaïque, et échappe à ses contraintes (cf. la chanson du Pèlerin).

INTERVENTIONS AUTOUR DE TRADUCTION/THÉÂTRE/ÉCOLE/LANGUE

JEAN-PIERRE QUEYROY ET RENÉE MATTÉI (COLLEGE PONT DE VIVAUX)

Un principe de fonctionnement s'est ainsi dégagé : la traduction des parties chantées se ferait en suivant au plus près la musique, serait comme inspirée de la musique.

D'autre part, telle qu'elle a été conservée, la musique, du fait de son caractère systématique et répétitif, ne pouvait être utilisée d'un bout à l'autre de l'oeuvre. Nous l'avons mise en citation, à un moment du spectacle, par respect pour l'oeuvre originale et par référence (cf. la feuille que nous vous avons distribuée : Jacques CHAILLEY).

Peut-être Renée MATTEI pourrait-elle vous chanter ce fragment cité par CHAILLEY, pour éclairer le propos et elle pourrait ensuite, brièvement exposer comment s'est construite la musique des parties chantées.

- "Deux impératifs m'ont guidée :
- essayer de respecter au mieux l'esprit de l'époque où a été créée cette chantefable
- le manque de technique vocale et instrumentale de nos élèves.

J'ai donc cherché dans le répertoire des troubadours et des trouvères des chants pour la plupart strophiques dont la ligne mélodique n'était pas trop ornée et qui pouvaient être soutenus par des instruments à percussions diatoniques en "bourdon" (d'où transcription en mode de ré) et des flûtes à bec.

Quelques passages musicaux ont dû être créés totalement.

Dans une intervention aussi courte, il est difficile d'exposer, dans le détail, les principes de notre travail.

La musique était choisie ou composée en fonction du sens et du caractère du texte, à l'intérieur de chaque laisse et c'est ce choix qui conduisait le choix de la traduction.

Pour illustrer ce propos, et pour en finir, un exemple sera le bienvenu, rendu sensible et présent par la voix de Renée.

Il s'agit de la laisse XI au cours de laquelle Aucassin, enfermé dans un cachot souterrain par son père, se lamente, invoque et évoque la beauté surnaturelle de Nicolette.

Dans le début de son monologue, Aucassin évoque sa bien-aimée en des termes simples, frais, poétiques et naïfs qui lui sont habituels. Une soudaine rupture intervient, quand, Aucassin, par un brutal éclair de sa mémoire, nous fait le récit burlesque d'un miracle opéré par le charme de Nicolette sur un autre que lui-même, un Pèlerin.

Le récit plein d'entrain, de rythme, de vie, est comme une justification objective, de la passion amoureuse du héros. L'évocation de cette anecdote, aussi fantaisiste que charmante, se termine avec le retour d'Aucassin sur lui-même, sa lyrique personnelle, à laquelle il nous a habitués.

"La forme musicale employée a été très simple : nous sommes partis de la chanson du Pèlerin dont la mélodie, une danse populaire, convenait au texte original, et nous l'avons encadrée par une phrase un peu plus lyrique correspondant à la rêverie d'Aucassin, phrase que nous avons bien sûr créée de toute pièces"

chant de la laisse XI.

INTERVENTIONS AUTOUR DE TRADUCTION/THÉÂTRE/ÉCOLE/LANGUE

Le comte Garin, pour séparer les amants, fait jeter
Aucassin dans un cachot souterrain.

Texte établi par Mario Roques
Traduction Gustave Cohen
librairie Honoré Champion
XI

«Nicolette, fleur de lis,
chère amie au brillant visage,
tu es plus douce que le raisin
ou que la tranche sucrée dans la
[coupe de bois madré.

L'autre jour je vis un pèlerin
qui était né dans le Limousin,
atteint de folie,
et qui était couché dans un lit,
il était tres atteint,
malade d'un mal cruel,
tu passas devant son lit
et soulevas ta traîne
et ta tunique fourrée d'hermine
la chemise de lin blanc
au point qu'il aperçut ta fine

[jambe :

il fut guéri ce pèlerin
et plein de santé comme jamais,
il se leva de son lit
et retourna en son pays,
sain et sauf et tout à fait guérie
Chère amie, fleur de lis,
belle démarche, belle apparition,
beaux ébats et beaux jeux,
doux parler et cher plaisir,
doux baiser et doux sentir,
nul ne vous pourrait haïr.
Pour vous j'ai été jeté en prison
en ce caveau souterrain
ou je vais vers une triste fin
car il m'y faudra mourir
pour vous, amie.

Texte XI
Jean-Pierre Queyroy
Professeur de lettres

Nicolette, fleur de Lys
Douce amie, clair visage
Tu es plus douce que raisin
Ou que pain en maserin

L'autre jour un pèlerin
Qui venait du Limousin
Fut malade du tournis
Il gisait au fond de son lit
Et se trouvait au plus mal
De mauvaise maladie.
Tu passas devant son lit
Et tu soulevas ta traîne
Ton pelisson d'herminette
Ta chemise de lin blanc
Si bien qu'il vit ta jambette
Guéri fut le pèlerin
Plus robuste que jamais.
Il se leva de son lit
Retourna dans son pays
Sain et sauf, et tout guéri.

Douce amie, fleur de lys
Beaux gestes, belle démarche,
Vous allez et vous venez,
Ma joueuse, ma badine
Doux parler, beau plaisir
Doux baisers, douces étreintes
Pour vous je suis en prison
Dans ce cahot souterrain
Où je mène triste fin.

Traduction et notes de Jean Dufournet
Garnier -Flammarion
CHANTÉ XI

Qu'il ne pourra détacher son enfant Aucassin de Nicolette
au visage lumineux,
il l'a emprisonné
dans un cachot souterrain
fait de marbre gris.
Dès qu'Aucassin y arriva,
il éprouva la plus grande douleur de sa vie;
il commença à se lamenter
ainsi que vous pourrez l'entendre :
Nicolette, fleur de lis,
ma douce amie au lumineux visage,
tu es plus douce qu'un grain de raisin
ou qu'une tranche de pain trempée en une écuelle de

[bois.

L'autre jour, je vis un pèlerin,
natif du Limousin,
qui était atteint de folie,
et gisait au fond d'un lit,
fort mal en point
et gravement malade.
Tu passas devant son lit,
tu soulevas ta traîne,
ta tunique fourrée d'hermine,

ta chemise de lin blanc,
si bien qu'il vit ta jolie jambe :
guéri, le pèlerin
recouvra une santé plus parfaite que jamais.
Il se leva de son lit,
retourna dans son pays,
en bonne santé et complètement guéri.
Ma douce amie, fleur de lis,
si belle lorsque vous allez et venez !
si belle lorsque vous jouez et badinez !
si belle dans la conversation et le plaisir !
si douce dans vos baisers et vos étreintes !
Personne ne pourrait vous haïr.
C'est pour vous que je suis emprisonné
dans ce cachot souterrain
où je mène grand tapage;
il m'y faudra maintenant mourir
pour vous; mon amie.»

XI OR SE CANTE

Qant or voit li quens Garins
de son enfant Aucassin
qu'il ne pora departir
de Nicolete au cler vis,
en une prison l'a mis
en un celier sosterin
qui fu fais de marbre bis.
Quant or i vint Aucassins,
dolans fu, ainc ne fu si ;
a dementer si se prist
si con vos porrés oïr :
«Nicolete, flors de lis,
douce amie o le cler vis,
plus es douce que roisins
ne que soupe en maserin,

L'autr' ier vi un pelerin,
nés estoit de Limosin,
malades de l'esvertin,
si gisoit ens en un lit,
mout par estoit entrepris,
de grant mal amaladis.
Tu passas devant son lit,
si soulevas ton traïn
et ton pelïçon ermin,

la cemisse de blanc lin,
tant que ta ganbete vit :
garis fu li pelerins
et tos sains, ainc ne fu si.
Si se leva de son lit,
Si rala en son païs

sains et saus et tos garis.
Doce amie, flors de lis,
biax alers et biax venirs,
biax jouers et biax bordirs,
biax parlers et biax delis,
dox baisiers et dox sentirs,
nus ne vous poroit haïr.
Por vos sui en prison mis
en ce celier sousterin
u je fac mout male fin ;
or m'i convenra morir
por vos, amie.»

INTERVENTIONS AUTOUR DE TRADUCTION/THÉÂTRE/ÉCOLE/LANGUE

Traduction Jean-Pierre Queyroy
XIV

Jeune fille au noble cœur
Au noble cœur
Tu as le corps séduisant
Le cheveu blond et soyeux
L'œil luisant, la mine gaie
Ah ! Ah ! Ah !
L'œil luisant, la mine gaie

Je vois bien à tes façons
A tes façons
Tu as parlé à ce garçon
A ce garçon
Qui pour toi se meurt d'amour
Qui pour toi se meurt d'amour
Ah ! Ah ! Ah !
Je te le dis, écoute moi !

Prends garde aux méchants
Aux méchants
Qui te cherchent dans ces lieux
Dans ces lieux
Le couteau sous le manteau
Le visage menaçant
Ah ! Ah ! Ah !
Ils t'auront vite fait grand mal !

Traduction Gustave Cohen
XV. A PRÉSENT ON CHANTE

Le guetteur était homme de cœur,
brave, de fines manières et prudent ;
il a entonné un chant
qui était beau et plaisant.
«Jeune fille au noble cœur,
tu es distinguée et agréable de ta personne,
les cheveux blonds et brillants,
les yeux clairs, le visage gai.
Je le vois bien à ton aspect,
tu as parlé à celui qui t'aime
et qui pour toi se trouve mourant.
Je te le dis et toi, entends-le bien,
prends garde aux traîtres,
qui par ici vont te cherchant,
sous leurs manteaux amples leurs épées nues.
Ils vont te menaçant gravement,
ils t'auront vite fait du mal
si maintenant tu n'y prends garde.

Traduction Jean Dufournet
XV
CHANTÉ

Le veilleur, qui était un homme très
valeuroux,
brave, courtois et habile,
a commencé une chanson
belle et agréable :
«Jeune fille au cœur noble,
tu as le corps élégant et séduisant,
les cheveux blonds et charmants,
les yeux vifs et le visage riant.
Je vois bien à ton aspect
que tu viens de parler à ton ami
qui se meurt d'amour pour toi.
Sois attentive à mes propos :
méfie-toi des traîtres
qui te recherchent en ce lieu,
la lame nue sous la pèlerine ;
ils se répandent contre toi en violentes menaces,
et sans tarder te causeront des désagréments,
si dès maintenant tu n'y prends garde. »

INTERVENTIONS AUTOUR DE TRADUCTION/THÉÂTRE/ÉCOLE/LANGUE

ANDRÉE HAGEGE (COLLEGE S. MENU ATELIER-THÉÂTRE)

S'ENTENDRE A BABEL

C'est en 91 à l'Université de Grenoble que j'assiste pour la première fois, sans l'aide d'un synopsis à une représentation théâtrale en "version originale" dans une langue dont j'ignore tout. Il s'agit de «**Ulysse et son fils ou la Maison et le monde**», de Veno Taufer mis en scène par Vito Taufer. Venue de ce pays déjà en guerre et qui ne s'appelle par encore Ex-Yougoslavie, le théâtre Mladinsko nous joue donc une pièce dont le canevas nous est connu, mais dont les points de vue sont tout à faits neufs. De jeunes collégiens m'entourent et de notre plaisir commun naîtra en moi l'idée d'essayer de faire jouer, l'année suivante, mes élèves de l'Atelier-Théâtre en langue étrangère, de leur mettre en bouche les langues que certains apprennent et que d'autres pourront entendre ainsi.

Au programme de l'agrégation de lettres, cette année là, les Fables de La Fontaine. A cause de cela sans doute, Esope en grec, Phèdre en latin me tirent par la manche ; une vieille fable babylonienne qui commence ainsi "Après que Dieu eut créé le ciel ..." me revient en mémoire. Et voilà une large courbe qui s'ébauche pour traverser temps et espace à l'aide de fables diverses ; et mon projet prend corps. Avec l'aide des professeurs de langue du collège, je me retrouve enrichie de nouvelles fables en anglais, en italien, en espagnol et en allemand.

L'expérience fut bien difficile à mener mais a donné naissance à de multiples réflexions : le travail en langue étrangère exige une écoute moins évidente du sens des mots que de leur musique et ouvre des espaces où se manifestent des pluralités imprévues. Il demande un approfondissement et un affinage de la gestuelle afin que les corps disent ce que les mots n'expriment pas.

Ici, lucide de n'exprimer qu'un témoignage subjectif où entre sans aucun doute une large part d'Inconscient, je me propose d'évoquer ce qui fut engagé avec la seule fable allemande que mon collègue m'a apportée.

Afin de me demander mon avis, il m'a raconté d'abord le synopsis puis il m'a lu ce texte et l'a relu sur ma demande. Il m'a promis de m'en remettre une traduction précise au plus tôt.

La seule élève du groupe étudiant l'allemand s'est retrouvée donc avec la photocopie du texte original dont elle n'osait rien faire, pas même le lire à voix haute. Et que pouvais-je faire, moi ? Le professeur de langue travailla en cours avec la classe entière sur une traduction qui ne vint qu'un mois plus tard. Pendant tout ce temps, je gardais constamment en mémoire l'impression d'ébranlement que m'avait faite le texte allemand avec ses sonorités, son rythme et ses articulations. A ce moment là, la langue allemande m'était totalement inconnue (ce qu'elle n'est plus tout à fait depuis quelques mois), elle éveillait en moi surtout le claquement des mots entendus dans certains films, les bruits de bottes et les notes de cette marche allemande tristement célèbre.

A moi qui refuse habituellement toute idée préconçue de mise en scène, s'était imposée une écriture théâtrale, avant même qu'une traduction (que je ne pus qu'entériner) ne me soit remise. Le texte français m'a paru, dès la première lecture, étonnamment édulcoré, avec une langue mièvre, un récit polissé et j'ai tout de suite été convaincue que cette suavité apparente, cette sorte d'énergie camouflée dans la texture des mots, n'aurait sans doute jamais pu éveiller en moi les mêmes images de bruit et de fureur ... (Tout juste aurais-je pu y entendre un débat à l'Assemblée Nationale). Voici cette traduction : Le caméléon et les oiseaux.

INTERVENTIONS AUTOUR DE TRADUCTION/THÉÂTRE/ÉCOLE/LANGUE

ANDRÉE HAGEGE (COLLEGE S. MENU ATELIER-THÉÂTRE)

“Vive le noir !” s’écria un corbeau. L’entendant un caméléon prit la couleur noire. “Non, vive plutôt le blanc !” s’exclama quelques minutes après un cygne ; et sur le champ, le caméléon redevint blanc. Noir et blanc berk ! dit le serin, c’est le jaune qui est le plus beau.

- Le jaune ? intervint la caille, tu veux dire le gris - et moi je dis le vert, le vert” répéta le perroquet. Sur le champ, le caméléon prit toutes les couleurs l’une après l’autre : il voulait faire amitié avec tous les oiseaux. Il fut méprisé de tous.

Journalistes ! Politiciens ! Courtisans ! de Christian August Fischer.

Afin de juger du fossé qui existe entre les deux impressions si différentes que me provoquent les deux versions, nous pouvons en guise d’exemple, examiner les deux titres

Das Camäleon und die Vögel

Le caméléon et les oiseaux

On peut entendre, en allemand, la vigueur des consonnes plus nombreuses, qui parfois se bousculent ; on peut entendre sonner les deux “a” ouverts identiques qui le commencent, le 3^e est atténué en “é” par un tréma ; on peut entendre les sonorités agressives à nos oreilles de “Vögel” (le v prononcé “f”, et que faire de “gueule” en français ?)

En comparaison, combien de bémols mis au départ avec le “e” muet, les deux “é” et la nasale assourdie de “le camélé on” ainsi qu’avec les deux consonnes tendres reliées par la liaison et les deux diphtongues flottantes : harmonie du mot “les oiseaux” à laquelle s’ajoutent les images (sans doute existantes aussi en allemand) de chant, de beauté, de liberté, de paix qui sont dans les mots. Aucune sensation grinçante donc sans compter, en outre, avec la neutralité des mots français qui ne subissent pas une accentuation tonique particulière.

J’étais soulagée d’avoir déjà, grâce à

mon imaginaire débridé accroché aux sons allemands, trouvé quelques idées pour m’appuyer ; sinon j’aurais été tellement démunie.

Après quelques aménagements comme la suppression raisonnable des pantalons de pyjamas rayés et du Horst Wessel Lied, la représentation finalement s’est déroulée ainsi.

Du fond de la salle, derrière le public, la seule élève ayant accepté de dire de l’allemand envoyait le texte du narrateur dans un mégaphone. N’avions-nous pas ainsi, elle et moi, comme éloigné ces phrases qui nous dépassaient, comme si je me débarrassais de l’inquiétude qu’elles suscitaient en moi pour la communiquer par le hurlement de l’appareil ; et en même temps, je créais une énorme distance entre l’allemand surgissant en échos rebondissants et le français donné à plat par un élève assis, côté jardin, sur le rebord de la scène, le corps à moitié au dehors, une jambe pendante.

Cette traduction quasi simultanée ne subissait, de la part de cette élève qui habituellement “surjouait”, aucun habillage” superflu.

L’élève-acteur avait trouvé sans lutte la simplicité du dire.

Du fond de la scène, à tour de rôle, face au public, apparaissait, muni d’un bâton de pèlerin, chaque personnage, dès qu’il était annoncé par le mégaphone. Le suivant bousculait à tour de rôle le précédent, le poussait de côté pour se mettre impérativement à sa place. Portant autour du cou un grand foulard uni assorti à un tee-shirt correspondant à sa couleur, chacun défendait son “drapeau” vigoureusement en bombant le torse puis en brandissant son foulard, le hissant ensuite lentement sur son bâton, la tête levée, hurlant son texte pardessus un fond musical : “vive le noir” “vive le blanc” “vive le” ... etc.

INTERVENTIONS AUTOUR DE TRADUCTION/THÉÂTRE/ÉCOLE/LANGUE

ANDRÉE HAGEGE (COLLEGE S. MENU ATELIER-THÉÂTRE)

Assis côté cour, dès l'ouverture du rideau, le "caméléon" empruntait la couleur de chacun en ôtant un des six tee-shirts superposés qu'il portait et dont le premier était rouge (couleur n'existant pas dans le texte mais qui n'en est pas moins une des plus significatives). De quelle autre couleur pouvions-nous le vêtir pour l'obliger à s'en dépouiller pour le corbeau aussi ? Il raclait le sol de ses fesses et se pendait aux jambes de chaque personnage pour lui montrer son humilité ou sa duplicité selon les moments. Peu à peu, son rythme s'accélérait et, au son de la musique de plus en plus forte, il se retrouvait pris dans une folie de déguisements, enlevant et remettant ses tee-shirts en fonction des personnages qu'il approchait et qui le rejetaient tandis que le mégaphone plusieurs fois hurlait les insultes finales ("Journalistes ! Politiciens ! Courtisans !"), et que la musique tonitruait. Cependant les personnages défendaient à coups de foulard et à coups de bâton leur couleur et le caméléon se protégeait, de ses bras et en fuyant, de tout cela ... Sur un coup de cymbales, un homme habillé d'un long imperméable chaussé de bottes cloutées, sortait des coulisses et, à coups de fouet, vidait la scène.

Dans ce projet que j'avais intitulé **En passant par la Fontaine**, les buts poursuivis ont-ils été atteints ?

Il s'agissait de mâcher des textes dans des langues que certains apprenaient mais tout a fait inconnues pour d'autres (quelques rares élèves ont accepté de jouer la difficulté en disant les textes dans une langue ignorée d'eux).

Tout cela me paraissait utile pour apprendre à engager une autre manière d'être avec son corps et sa voix face aux textes à dire, utile pour atténuer les clivages qui existent souvent dans les établissements entre les hellénistes d'une part, latinistes d'une autre,

entre germanistes d'une part, anglicistes d'une autre, entre ... C'était vers une attitude porteuse de la reconnaissance de l'autre que nous allions, réinventant une pratique du dialogue plus pointu ; y compris du dialogue de soi avec soi ; ce travail mettant en évidence notre propre différence, dans l'esprit et dans la lettre, jusque dans le corps et la voix quand nous passons d'une langue à l'autre.

De plus, du moins chez moi, cela a suscité un étonnement une écoute toute nouvelle à mon oreille de ma propre langue devenue "étrange" en se frottant à tant d'autres en même temps.

S'entendre à Babel est le titre choisi pour ce témoignage.

Dans les textes qui furent sélectionnés pas les élèves et par moi, les personnages, il est vrai, ne vivent pas en grande intelligence (le loup mange l'agneau, le renard vole le corbeau, les uns battent les autres, les autres ricanent des uns). Ces fables offraient l'image pessimiste d'un monde où on a tous tant de mal à s'entendre et à se respecter. Mais l'accord entre tous les participants de l'atelier, (malgré l'atmosphère particulièrement houleuse des séances), cet accord fut très solide, cette année-là. Et l'entente entre nous et les spectateurs (élèves comme adultes) s'est faite dans la compréhension mutuelle, dans une écoute très attentive tout au long des différentes scènes et, grâce à nos efforts en ce sens, la plupart du temps dans l'humour et le rire.

INTERVENTIONS AUTOUR DE TRADUCTION/THÉÂTRE/ÉCOLE/LANGUE

DANIELE VIOUX (LYCÉE L'EMPERI ATELIER-THÉÂTRE)

"SPEAK THE SPEECH "

J'enseigne l'Anglais dans un lycée. Je travaille aussi en Anglais, avec les élèves sur des textes de théâtre ou de courts poèmes. En général, si c'est en classe, plutôt sur des poèmes ou des fragments de scène, et il s'agit moins d'une "mise en scène" que d'une "mise en voix", avec par exemple des jeux et des explorations sur le son : échos, chœurs, répétitions etc. Si c'est l'activité librement choisie par les élèves qui viennent exprès (club faisant partie d'un foyer élèves), il s'agit d'un travail sur des pièces de théâtre assez courtes, avec l'urgence et la fièvre que donne le fait de savoir qu'on jouera en fin de compte le texte publiquement. Ce travail englobe toutes sortes de choses propres au théâtre : travail corporel, vocal, respiration, imagination, relation aux autres, signes, symboles, espace et temps etc., les consignes étant données tantôt en anglais, tantôt en français.

D'une part, j'avais envie que mes élèves aiment l'anglais, en l'approchant d'une manière plus ludique, en se l'appropriant. Le lieu de l'école devenant le lieu du théâtre, ainsi détourné, donne sens à la parole, en lui rendant son urgence et sa nécessité.

D'autre part, et de plus en plus, je me suis rendue compte en travaillant avec eux que c'était l'Anglais, dans cette histoire là, qui apportait au théâtre quelque chose d'intéressant.

Se pose, en effet, le problème de la compréhension du texte par les élèves : on en évoque le contenu dans sa totalité puis on affine à travers les situations, les relations etc.. On s'appuie sur le son, le rythme des phrases, et à

cet égard l'anglais est une langue précieuse. On est forcé de chercher des éléments de réponse dans le matériau concret du texte lui-même, et dans ce qu'on perçoit de soi dans l'espace parmi les autres: la question du sens d'un mot ou d'une expression est ainsi posée au moment précis où l'on ne peut tenter d'y répondre que par rapport à ce qu'il est à ce moment là, par rapport à tout ce qui l'habille et l'entoure, et demeure dans la mémoire de tout cet ensemble. Par là-même, on est dans une espèce d'étonnement permanent par rapport au texte qu'on dit.

Par ailleurs, se pose aussi la question de la compréhension du texte par ceux qui assistent à la représentation. On est donc obligé de travailler à inventer encore plus intensément tout ce qui peut faire sens : la musique des phrases, les corps, les objets tous les signes et les symboles possibles. Et curieusement, alors que la tentation pourrait être d'illustrer par le geste ce que l'on craint de ne pas faire passer par la parole, ce qui sort c'est souvent quelque chose d'un autre ordre, qui raconte sa propre histoire en éclairant le texte en langue étrangère.

Bien sûr, j'entends souvent dire qu'on n'a pas tout compris, mais je ne suis pas toujours sûre de ce qu'il faut faire de cette phrase, enfin, j'y réfléchis. En fait je me pose souvent, et j'aimerais poser ici deux questions : pourquoi y a-t-il toujours des élèves, quand on introduit le théâtre en classe, pour dire "**ça n'est pas de l'anglais**" ? Et pourquoi y a-t-il des gens qui, entendant parler d'une pratique de théâtre en anglais disent : "**ce n'est pas du théâtre**" ? Il va sans dire qu'il ne s'agit ni de poser l'anglais comme modèle, je ne parle ici que de ma

INTERVENTIONS AUTOUR DE TRADUCTION/THÉÂTRE/ÉCOLE/LANGUE

DANIELE VIOUX (LYCÉE L'EMPERI ATELIER-THÉÂTRE)

pratique. Ni non plus de faire une crise de paranoïa aiguë, d'ailleurs je connais de plus en plus de gens qui travaillent ainsi en multilingues. Simplement je me dis que peut-être ces deux questions peuvent ouvrir des portes et des pistes. Qu'est ce que c'est qu'enseigner une langue étrangère ? Qu'est ce que c'est que "faire du théâtre" ? Et qu'est-ce qu'on trouve sur cette charnière, cet espace où les deux se rejoignent ?

Pour finir, je souhaite dire que j'ai été amenée cette année à revenir à une pratique de théâtre en français, c'est à dire donc dans la langue maternelle des élèves. Et j'ai très vite vérifié que ressurgissaient des problèmes que l'utilisation d'une langue "autre" avait provisoirement et partiellement résolus : bégaiement, inaudibilité, artificialité, fausses émotions. Comme si le sas de la langue "étrangère" avait paradoxalement aidé à trouver une manière plus juste, plus subtile de dire les choses. Comme si, craignant soi-disant d'être mal compris, on s'y trouvait en fait une sécurité, un masque transparent qui révèle encore plus fort tout ce qu'il y a derrière.

INTERVENTIONS AUTOUR DE TRADUCTION/THÉÂTRE/ÉCOLE/LANGUE

TÉRÉSA THIERIOT (MAISON DES JEUNES ET DE LA CULTURE DE MARTIGUES JANVIER 1995)

A PROPOS DU PROJET SHAKESPEARE...

Tous ceux qui sont confrontés à la tâche du Théâtre - Education, animateurs d'origine et compétences les plus diverses, enseignants des diverses disciplines, connaissent l'angoisse suscitée par la question posée par un élève au premier atelier de l'année :

“Qu'est-ce qu'on monte ?”

(et d'ailleurs doit-on obligatoirement “monter” quelque chose ? Vaste question à jamais irrésolue... Mais nous savons tous, par expérience, que la mayonnaise de nos ateliers théâtre monte beaucoup mieux lorsqu'il y a, en bout de course, la délicieuse expectative de la confrontation avec le public...)

Les plus diverses solutions sont alors proposées par ceux qui voguent dans cette galère : improvisations, textes écrits par les élèves, adaptations, collages...

Mais comment contenter l'envie de jouer d'une vingtaine d'élèves qui composent la moyenne de nos ateliers ?

Par quel biais, par quelle langue faire entrer le monde du théâtre dans leurs corps et dans leurs vies si absorbées par les devoirs scolaires et facilement distraites par la télévision ? Quel personnage incarné, peut-il libérer leurs corps de la contrainte de la vie scolaire pour leur rendre une gestualité plus souple et plus riche ?

Le monde de Shakespeare est habité par des personnages qui, au premier abord, ont peu à voir avec le monde dans lequel nous essayons de survivre aujourd'hui : sorcières, fées, esprits, fantômes errants, rois sanguinaires, reines

cupides, princes indécis...

Mais comment se fait-il que nous éprouvions une telle compassion pour les malheurs d'un Roi Lear, que les larmes nous viennent aux yeux à la mort d'une Cordelia, d'une Ophélie, d'une Juliette, que la terreur nous serre le coeur devant les exploits sanguinaires d'un Richard III, d'un Macbeth, que nous nous identifions aux hésitantes élucubrations d'un Hamlet, que nous nous réjouissons de la maladresse d'un Bottom, des déboires d'un Falstaff ?

L'homme, au fond, a-t-il si peu changé depuis la Renaissance ?

Hélas, pour peu qu'on ouvre les yeux et les oreilles, qu'on s'intéresse à ce qui se passe dans le monde, nous voilà saturés d'histoires poignantes : luttes acharnées pour le pouvoir, guerres fratricides, corruption, cupidité, trahison, infidélité... Le long fleuve tranquille de notre civilisation regorge de sang. Nous lavons nos mains sans arrêt persuadés que nous n'avons pas tué Duncar, que nous ne sommes ni serbes, ni russes, ni intégristes de l'Islam... et nous détournons les yeux du corps couché par terre ou de la main tendue...

Le Théâtre - Education est, nous sommes fiers de l'affirmer, un outil qui prépare nos élèves à la vie, qui se prétend à former corps et esprits des futurs citoyens responsables. Comme dit un metteur en scène contemporain, “Shakespeare est le plus grand auteur vivant”. Son théâtre est fait de chair et de sang, il nous parle de l'abîme de la conscience humaine, il nous porte, nous

INTERVENTIONS AUTOUR DE TRADUCTION/THÉÂTRE/ÉCOLE/LANGUE

TÉRÉSA THIERIOT (MAISON DES JEUNES ET DE LA CULTURE DE MARTIGUES JANVIER 1995)

transporte et nous place au coeur même de nos doutes et de nos espoirs.

Cette année, nous avons dit à nos élèves au premier atelier :

“Nous allons monter Shakespeare” Et depuis lors, chaque animateur et chaque élève se l’est approprié à sa manière. Nous avons été surpris (mais est-ce vraiment une surprise ?) de constater que petits et grands se sont lancés avec enthousiasme et ont pris possession de cette langue, de cet univers. Mais il est sûr que la langue de Shakespeare prononcée par une jeune femme ou un jeune homme d’aujourd’hui doit être fidèle à la pensée et au style de l’auteur et, en même temps, proche de celui qui l’entend.

La traduction est oeuvre éphémère mais indispensable, impossible mais irremplaçable, fait d’infinie patience et d’un inlassable effort et, pourquoi pas, dans le cas d’un auteur aussi immense, d’une étincelle de génie...

Le projet Shakespeare qui se déroule actuellement à la Maison des Jeunes et de la Culture de Martigues, doit énormément à la collaboration d’un traducteur Jean-Michel Déprats qui, depuis des années, se consacre à l’oeuvre de Shakespeare. Par ailleurs, Jean-Michel Déprats est le responsable d’une nouvelle édition de l’oeuvre de Shakespeare pour la Bibliothèque de la Pléiade. Jean-Michel Déprats ne s’est pas contenté de nous envoyer ses textes, montés, au fil des dix dernières

années, par les plus grands metteurs en scène. Il vient à la rencontre de tous ceux qui participent à ce projet ou qui, tout simplement, s’intéressent à l’oeuvre de Shakespeare. Jean-Michel Déprats répondra à la liasse de questions posées par les élèves et les animateurs ; sur Shakespeare, sa vie, son oeuvre, son époque, ses personnages ses mises en scène, sa pensée profonde, sa langue. Il vient témoigner de son expérience et enrichi avec celle-ci ceux qui préparent, pour Juin 1995, une Fête Shakespearienne - fruit du travail de cette année scolaire et de cette inoubliable rencontre.

UNE PAROLE D'UN AUTEUR

ALEJANDRO FINZI

Enseignant - Chercheur à l'Université National del Camahue, Argentine (Patagonie) - Auteur Dramatique

La première fois que j'ai vu une de mes oeuvres sur scène, c'était à Nancy, dans une langue qui n'était pas la mienne mais qui me reportait d'une façon étrange vers mon propre pays, mon propre langage.

La pièce "El viento siempre hacia el sur" ("Le vent toujours vers le Sud", trad. Evelyne Brasseur, 1981) parle de la Patagonie, et sa traduction m'amena à me situer dans une dimension à double perspective : l'une, celle d'une reprise d'un paysage, l'autre de le produire. Double perspective parce que le jeu du comédien élabore une parole "troisième", une langue toute neuve, faite avec la conscience du passage d'une langue à une autre.

Quelque chose de semblable m'est parvenu à l'occasion de la première de "Viejos Hospitales" à Metz ("Vieux Hopitaux", trad. Gilles Mazereau, 1983) : le jeu du comédien installe et produit sur scène un langage qui doit être compris dans sa propre incomplétude perpétuelle. Il s'agit d'un langage fait de silences, des différents degrés de tensions, rythmes, non-dits, directions spatiales, gestualité : tout cela suppose une syntaxe qui construit une scène en fugue. Il faut tenir compte ensuite de la différence entre une version et une traduction. Le travail en tant que version s'occupe exclusivement de la dimension littéraire d'un texte, de son histoire... Il prend conscience de la problématique de l'actualisation d'une langue par rapport à son horizon symbolique. Découvrir les plis du langage constitue, dans ce cas, la plus belle aventure, même si le monde de la version est celui qui se préoccupe de la pertinence, de la fidélité, des inflexions grammaticales, ou encore d'un message aux croisements rhétoriques.

Mais si on parle de traduction, de traduire une pièce de théâtre, il faut connaître la dramaturgie qui, impliquée dans un texte, propose des niveaux de proxémie, une grammaire spectaculaire précise... Une dramaturgie offre aussi l'aptitude (ou non !) à monter un texte à partir de différentes conceptions. Le comédien pourra alors récupérer par son jeu tous les sens possibles d'un langage textuel qui a du laisser dans son sillage résonances et traces de la langue maternelle, afin de lui restituer sa signification.

Mais, pour un auteur, il y a aussi le travail de traduction. En écrivant le livret de l'opéra "Albatri" (mise en scène de Fernando Aragon Escudero, Bariloche, 1990), je suis allé non seulement vers le monde de l'Albatros de Baudelaire mais aussi vers le monde des sons. Dans ce cas, j'ai dû prendre la place d'un traducteur face à l'univers musical qui approvisionne les résonances de chaque mot. Le champ de la composition y était considéré à part entière dans ma création.

De la même façon, à un niveau plus complexe encore, dans le ballet "Pessoa" (chorégraphie de Mariana Sirote, General Roca, 1992), j'ai dû prendre en charge une triple fonction de traducteur, en travaillant dans des codes qui allaient, en tant que "univers en soi", les uns vers les autres, pour chercher un point de fusion entre la danse, la parole et la musique.

Si le jeu théâtral est un palimpseste, il est aussi la traduction d'un texte qui doit contenir la possibilité de sa réécriture. Un vrai texte théâtral devrait être polyphonique, comme écrit sur une portée musicale, et la traduction devrait s'imprégner de cette conception.

TRADUIRE SOPHOCLE, ET JOUER

τὸ ὄν λεγεται πολλαχως

ARISTOTE, MÉTAPHYSIQUE

BERNARD PROUST

D'abord ceci : ces quelques remarques sur la traduction de Sophocle sont liées à un travail en cours - français, théâtre, philosophie - avec les élèves de terminale du lycée René Char en Avignon.

Ensuite ceci : le théâtre que nous aimons ressemble à celui dont parlait Vitez, le plus beau des théâtres, celui de l'Ecole, un théâtre d'exercices où le jeu de l'acteur dans l'espace a la priorité (L'Ecole, p. 139, p. 217, p. 321.).

Enfin ceci, qui commande au reste, un problème tout de même du fait du grec ancien, langue inconnue de nos élèves, de l'immense majorité d'entre eux, comme de l'immense majorité d'entre nous.

C'est donc toujours dans une autre langue que nous prenons connaissance de Sophocle, par exemple d'Oedipe-Roi.

C'est toujours aussi dans une autre langue que nous prenons connaissance de nous-mêmes.

Or Le grec est une langue vivante, la langue du théâtre et de la philosophie. Et, comme dit Lévinas, il y a du grec dans le français.

1. Traduire Sophocle.

Il est impossible de traduire, par définition.

Une langue n'est pas un moyen de communication.

Le logos est pluriel et l'étant, ce qui est dans sa totalité, a logos de manière multiple, selon la formule d'Aristote.

L'idée d'un message à part qui puisse exister indépendamment des mots où il s'exprime et qui puisse être reproduit tel quel dans d'autres mots, qui puisse être décliné sans être trahi, est une idée fausse.

L'idéalisme sépare le fond et la forme, mais la distinction ne tient pas. Il n'y a pas plus de fond sans forme que de forme sans fond. "Le sens premier n'existe pas" (Antoine Vitez, L'Ecole, p. 157). Il n'y a pas de sens premier, de sens

primitif, pas plus qu'il n'y a une langue primitive, adamique, et univoque. La règle, c'est la polysémie. En particulier pour la poésie, et donc aussi pour le théâtre, qui est d'abord poésie.

Il faudrait une distinction entre signification (première) et sens.

Pour être plus précis, il faudrait distinguer entre ce qui relève de l'exactitude de la traduction - du point de vue scientifique - et ce qui est travail du sens. S'il est impossible de dire (à l'avance) quel est le sens d'un texte, il est (presque) toujours possible de dire ce qu'il ne peut pas signifier. Le sens reste ouvert, à l'infini. Le sens est multiple.

Il n'y a donc pas de "bonne" traduction possible.

Toute oeuvre est ouverte, comme dit U. Ecco, toujours et en particulier le texte de théâtre, qui, par définition, ne dit pas tout, contient du non-dit, est fait pour être joué, interprété.

Il faut ainsi dire du texte de théâtre ce que l'on dit des mythes. Ainsi R. Graves (Les Mythes grecs, tome II, pp. 48-67) : "il n'existe pas de version vraie (du mythe) dont toutes les autres seraient des copies ou des échos déformés. Toutes les versions appartiennent au mythe. Un mythe se compose de l'ensemble de ses variantes" (cité par Vitez, L'Ecole, p. 155).

De même toute version, toute traduction d'un texte, comme par exemple l'Oedipe-Roi de Sophocle, appartient au mythe, n'en est qu'une variante, à commencer par le texte de Sophocle, lui-même à considérer comme une version, comme une traduction de quelque chose de plus ancien. Notre propre traduction, si nous en donnons une, notre propre version du mythe, n'en étant qu'une variante de plus.

Il faudrait là s'interroger longuement sur la notion de variation.

TRADUIRE SOPHOCLE, ET JOUER

τὸ ὄν λεγεται πολλαχως

ARISTOTE, MÉTAPHYSIQUE

BERNARD PROUST

Enfin : au-delà de la traduction proprement dite, et des versions différentes, sans qu'il soit possible de remonter à une sorte de version primitive, il faut admettre ceci : qu'Oedipe, c'est toujours moi. Pasolini dit de son film, qu'il est son seul film autobiographique. Oedipe, c'est toujours moi, ou plutôt, c'est toujours ça. L'interprétation est infinie, au sens de la psychanalyse. C'est toujours de soi que l'on parle, en parlant de lui, d'Oedipe.

Traduire, c'est donc d'abord réécrire, écrire dans une autre langue et retrouver la poésie. Retrouver la poésie, c'est réécrire dans sa propre langue.

Il faut, dit encore Vitez, en parlant de Racine, réhabiliter la poésie au théâtre (Vitez, op. cité, p. 221). Il faut se débarrasser de ce qu'il appelle "la tyrannie du sens" (p. 227),

Mallarmé, parlant du théâtre, définit la poésie : "la poésie est le langage humain ramené à son rythme essentiel".

Yves Bonnefoy (Le Monde du 7 juin 1994, p. 2, Propos recueillis par Patrick Kéchichian), interrogé sur la traduction de Shakespeare, propose ainsi d'abord une Définition de la poésie (dans son rapport à la langue conceptuelle) :

a) la langue moderne est réduite à "la seule pensée conceptuelle". En d'autres termes, elle est médiante (discursive), elle abolit l'immédiat.

b) or il y a un rapport immédiat au Tout qui est être au monde.

c) d'où une aliénation (par la pensée conceptuelle).

d) "Mais quand on écoute le son du mot, ce son qui est l'autre moitié, mais toujours étouffée du signe, quand on lui donne le droit de laisser vibrer ses rythmes, vibrer ses assonances,

se déclarer et approfondir sa musique, voici qu'on se retrouve engagé dans une écriture où, du fait de cet autre rapport des mots entre eux, leur articulation conceptuelle est affaiblie, avec l'idée qu'elle imposait de la réalité - et de l'existence".

Ainsi la poésie " ne dit rien à proprement parler : elle montre. Elle ne montre pas même, elle permet de voir".

Il faut donc travailler sur le son plus que sur le sens et traduire en s'attachant à la matière même de la langue plus qu'à sa signification première.

On ne peut traduire que dans une perspective d'interprétation nécessaire : "interpréter le travail de l'auteur est une nécessité, mais qui décompose l'oeuvre qu'on interroge, du fait qu'on en isole tel ou tel élément particulièrement signifiant. Et s'efface ainsi du regard critique l'acte pourtant essentiel, fondateur, que fut à l'origine de l'oeuvre et jusqu'à son terme : la composition comme telle, cette synthèse, inconsciente de soi mais hautement responsable, des rêves, des valeurs et de l'ambition plus spécifiquement poétique. Pour bien comprendre, il faut donc reconstruire au plan même où l'on aura déconstruit, et la traduction d'un grand poème est une des rares occasions que l'on ait de vérifier, en s'engageant dans sa propre langue, si des analyses que l'on a faites une synthèse est possible".

La poésie permet ainsi de voir l'unité du tout - et l'appartenance au tout, à l'unité = être au monde -. Transcendance : "la chose la plus ordinaire du monde". "Il y a transcendance quand un objet est informulable par la parole quels que soient les angles d'attaque de celle-ci". Au-delà de toute conceptualisation.

TRADUIRE SOPHOCLE, ET JOUER

τὸ ὄν λεγεται πολλαχως

ARISTOTE, MÉTAPHYSIQUE

BERNARD PROUST

(Je laisse de côté, pour l'instant, la question du concept, et de la transcendance, la question du rapport entre philosophie et poésie. Il faudrait se tourner vers la philosophie quand elle s'invente, plutôt que vers une philosophie constituée qui simplement s'expose. Il y a une poésie de la philosophie, de la philosophie qui se fait et qui invente des concepts nouveaux).

J'ai dit succinctement plus haut : Le problème de la traduction des textes de théâtre est encore aggravé du fait que le texte de théâtre ne se suffit pas à lui-même. Raison pour laquelle, il doit être joué. Raison pour laquelle il n'est pas a priori de règle du jeu.

2. Propositions de travail.

Pour aller vite, je tire maintenant quelques conséquences pour un travail possible. Je prendrai mes exemples dans Oedipe-Roi, non seulement dans les traductions existantes d'Oedipe-Roi, mais encore dans les versions multiples d'Oedipe-Roi. pas simplement les versions faites pour le théâtre. Il serait absurde d'ignorer la musique, le cinéma, le roman, ce qui serait ignorer la dimension indiquée plus haut : l'idée que, par définition, le texte est traduit, transposé, traduction-transposition-adaptation d'autre chose, d'une autre traduction, version d'une version.

Trois exemples :

- Stravinski, Oedipus-Rex - version latine (thème latin) d'un texte de Cocteau, lui-même écrit d'après une traduction de Sophocle. Cocteau ayant lui-même écrit La Machine infernale.

Travailler en ce sens, c'est poser la question moderne du rapport du texte et de la musique (Schönberg, Berg, Ravel, Debussy). Voir par exemple ce que dit Marguerite Duras de la façon

dont le texte est dit (à propos de la Symphonie des Psaumes de Stravinski), sachant qu'il y a un gouffre entre antiquité et modernité (Cf. O. Revault d'Allonnes, Plaisirs à Beethoven et Aimer Schönberg, Ch. Bourgeois éd.).

- L'Oedipe-Roi, "traduit du mythe" par D. Lamaison et publié récemment dans La Série noire. S'interroger sur le roman policier et la tragédie, sur le récit et sur l'action.

- L'Oedipe-Roi de Pasolini. Cinéma et psychanalyse, cinéma et autobiographie, ou autoportrait (Godard).

Il est encore possible de travailler à partir de textes non théâtraux - Il faut, comme dit Vitez, "faire théâtre de tout" - : par exemple, Freud ou Jones, Levi-Strauss, Nicole Loraux etc. La bibliographie est imposante : Les Enfants de Jocaste, les Expériences de Tiresias, Oedipe et Hamlet, etc.

En tout cela le principe demeure : le texte vient en dernier lieu, comme une dernière version de quelque chose d'antérieur que l'on peut atteindre par des exercices, des exercices de théâtre (Vitez, l'Ecole, p. 159) :

- sur l'espace : des mises en scène imaginaires et des scénographies (théâtre antique, théâtre de Vicence, théâtre à l'italienne, espace non théâtral). Oedipe-Roi est la première oeuvre antique qui ait été rejouée à la Renaissance. Le théâtre de Vicence qui se veut reconstitution d'un théâtre antique est aussi un premier théâtre à l'italienne - la scène et la salle, le décor, mais aussi la fosse d'orchestre. Théâtre et Opéra. Monteverdi.

Oedipe dans l'espace : où est-il ? A la croisée des chemins ?

- sur le corps du personnage - le corps d'Oedipe, ses pieds percés, gonflés. Ses sensations (ouverture, fermeture, voir, ne pas voir ce que l'on a sous les

TRADUIRE SOPHOCLE, ET JOUER

το ὄν λεγεται πολλαχως

ARISTOTE, MÉTAPHYSIQUE

BERNARD PROUST

yeux, être aveugle etc.). Le corps de Tirésias. Jocaste et ses enfants, du même point de vue.

- sur les rapports entre les personnages, du point de vue du corps. Oedipe et le corps de sa mère etc. Et sur des personnages qui sont père, mère, fils, fille, frères, soeurs, etc.

- Travail d'écriture : Suites imaginaires. Le personnage avant son entrée en scène ; le personnage après sa sortie de scène. Le personnage raconté par d'autres personnages. Oedipe et Jocaste par exemple sous le regard de leurs enfants, Antigone et Ismène avant elles-mêmes, mais aussi Étéocle et Polynice.

- Sur les chœurs, sur le texte des chœurs, sur le rythme. Vitez encore, et Claudel. Mais aussi réflexion sur l'opéra - la musique, le texte, le récitatif (voir plus haut), plus largement sur le rapport de la langue avec la musique et la danse. Il y a là à travailler largement sur la variation (G. Gould, Variations Goldberg - les deux versions - ; les Suites de Bach pour violoncelle seul - Casals, Fournier - ; les Quatuors de Beethoven).

- Poser la question de la langue et du rapport de la langue grecque à elle-même, de la langue d'aujourd'hui à la langue ancienne.

Mais aussi la question de la langue française et de son rapport à la langue "primitive". La langue française et la poésie, comme langue poétique (pas d'accent tonique. E muet.) O. Paz : "il y a une musique française" (L'Arc et la Lyre, p. 12) qui rapproche curieusement la langue française du grec ancien, du grec le plus ancien - la langue ionienne. Héraclite et les tragiques, la langue des chœurs en particulier -.

Exercices qui pourraient être aussi des exercices sur la langue elle-même, des exercices d'écriture qui permettent de mieux comprendre la distinction nécessaire entre langue conceptuelle et langue poétique, et leur rapport.

Pour conclure :

1. Sur le fond, il est essentiel de s'interroger sur le rythme et sur la mesure.

Avant le concept, il y a le rythme. Penser le rythme, c'est penser autrement la forme. Rythme, c'est-à-dire la forme distinctive, la figure proportionnée, la disposition de la matière pensée comme fluide. Rythme et schème. La forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile fluide, la forme de ce qui n'a pas de consistance organique. Forme interne, et non pas imposée de l'extérieur à une matière (elle-même informe) qui la précéderait.

La langue est la langue de la matière. Elle est matière. L. Gaspar : "la parole est fleuve dans le fleuve et souffle dans le souffle" (Approche de la parole, p. 19).

Pour tout cela, je renvoie à l'article d' E. Benveniste (Problèmes de linguistique générale) sur le rythme et au chapitre rythme et tempo du livre de D. Blum, L'Art du quatuor à cordes, publié par Actes Sud.

2. Il serait fructueux à partir de là de poser à nouveau la question du rapport de la philosophie et de la poésie, donc du théâtre, et la question du sens, de sa pluralité et de sa multiplicité : le sens vient après ; il n'est pas donné (Gadamer, Ricoeur, Steiner...).

3. Retraduire Sophocle enfin, à partir de ce travail, et seulement à partir de là, et/ou écrire une nouvelle version d'Oedipe-Roi, la nôtre.

ADAPTATION, ADOPTION :

TRADUIRE LE THEATRE

BENITO PELEGRIN

(A PROPOS DE L'ADAPTATION EN VERS DU "DON JUAN" ATTRIBUÉ A TIRSO DE MOLINA)

Je me suis beaucoup exprimé, oralement et par écrit, sur cette absorption de l'AUTRE par l'UN pour l'offrir aux autres qu'est la traduction ,, sur la traduction poétique, sur ce que j'ai appelé "la traduction musicale " et ici même, en ce Collège d'Arles depuis ses débuts auxquels j'ai été lié de près. Je ne peux éviter certaines redites, notamment sur ce premier "Don Juan" attribué à Tirso de Molina, que j'ai adapté et qui vient d'être créé, recréé dans l'optique qui est celle de mon adaptation relativement libre, au théâtre du Gyptis de Marseille .

TRADUIRE LE THEATRE ESPAGNOL BAROQUE

Polymétrie

En premier lieu, il m'importait de faire ressortir pour le lecteur et le spectateur, l'un des traits essentiels, avec le mélange des genres (burlesque et tragique) du théâtre espagnol baroque du Siècle d'Or, appele globalement Comedia , à savoir sa polymétrie, son alternance et son mélange de vers courts et de vers longs (et de vers blancs), dont l'usage fut codifié rigoureusement (mais non scrupuleusement suivi) par Lope de Vega en 1605 dans son «Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo» , «Art nouveau de faire des comédie à notre époque», le manifeste du théâtre anti-aristotélicien, dont s'inspirera Hugo pour sa préface à son Cromwell , manifeste du théâtre romantique français. Mais cette liberté face aux sacro-saintes lois d'Aristote joue aussi dans l'application souvent libre de ces nouveaux préceptes, -et justifie aussi la mienne afin de respecter l'esprit sinon la lettre tâtilonne de ces textes rebelles à la fixation académique.

Comedia et opéra baroque

J'ai expliqué en quoi l'opéra baroque dit napolitain, qui ne naît pas par hasard dans la Naples espagnole, celui qui devient le modèle international du milieu du XVIIe siècle pratiquement à la fin du XVIIIe, semble coulé dans le moule de la Comedia espagnole , avec son alternance de passages dynamiques qui font avancer l'action sur une musique simplifiée afin de permettre la compréhension immédiate de l'intrigue (le récitatif) et ces grands airs, ces arie très élaborées musicalement, qui expriment un affect, un sentiment, l'état d'âme d'un personnage, un morceau de bravoure permettant à l'interprète de montrer sa technique et sa virtuosité. Ce double langage, cette écriture double recoupe donc le schéma métrique de la Comedia dont le rythme si vif, galopant pour le cas du Burlador de Sevilla est certes dû à son vers court, le vers octosyllabique du romance essentiellement, qui ne rend que plus forts les passages dévolus au vers long, noble, le premier jouant quelque peu le rôle du recitativo, du récitatif, tandis que les formes closes (le sonnet chez Lope de Vega et ses plus fidèles adeptes) ou tendant à la clôture, lyriques, tiennent de la fonction de ce que sera donc l'aria , l'air dans l'opéra baroque.

CONTRAINTES DE TRADUCTION

Rendre sensible, en vers essentiellement, la diversité métrique de la Comedia a été l'un des enjeux, le jeu le plus prenant des contraintes que je me suis imposées. Au-delà de la pièce fondatrice du mythe complet de Don Juan, dont celui de Molière, qui occulte naturellement tous les autres en France, n'est qu'une dégradation par l'effacement pratique du Commandeur, sans

ADAPTATION, ADOPTION :

TRADUIRE LE THEATRE

BENITO PELEGRIN

lequel, choc de l'Homme avec la transcendance, problème essentiel de l'œuvre, le mythe est réduit à la sociologie et à la psychologie d'un grand seigneur méchant homme à travers lequel Poquelin règle ses propres comptes avec les petits marquis détestés, j'ai donc d'abord voulu faire sentir, à travers une seule pièce, les caractères les plus généraux du théâtre du Siècle d'Or espagnol si peu joué ici.

Ensuite, une traduction étant toujours un choix, une optique, comme musicien et spécialiste d'opéra, j'ai voulu rendre justice à ce théâtre comme anticipation de ce que sera ce type d'opéra post-monteverdien et, logiquement, rendre manifeste tout ce que le livret de Da Ponte, mis en musique par Mozart, doit à cette première version, contrairement à tout ce que racontent sur la dette à Molière (en fait, le personnage d'Elvire) des critiques qui ignorent superbement la pièce espagnole. Les réactions du public connaisseur de Mozart sont significatives à cet égard : la pièce espagnole originale, outre que la musique y joue un rôle dramatique très important (chansons incluses), notamment dans la scène finale avec le Commandeur, avec son découpage très musical, appelle irrésistiblement la mise en musique.

Donc, faire ressentir cette dynamique interne, cette dualité d'écriture entre ce qui fait office de "récitatif" et les "airs", vers courts et longs.

VERSIFICATION

Vers courts : romance et redondilla

De façon écrasante, la Comedia utilise le vers de 8 pieds, sous deux formes que nous allons voir.

L'octosyllabe de l'espagnol, langue généralement accentuée sur l'avant -dernière syllabe, est donc accentué sur le septième pied ce qui, répétons-le, dans la langue française à

accent préférentiel sur la dernière syllabe, correspond bien à un vers de sept pieds, que j'essaie de conserver le plus possible, passant parfois à huit pour ne pas forcer la forme.

Le vers court de 8 pieds qui informe et fait avancer l'action, peut avoir deux types dans la Comedia : d'abord, celle du romance, forme fixe mais ouverte en nombre de vers, le moule de la poésie populaire espagnole jusqu'à aujourd'hui, avec la rime simplifiée des assonances uniformes aux vers pairs qui lui donne un rythme et une musique particuliers, typiquement ibériques (voir le 8e tableau final du dernier acte où tous les personnages, après la mort de Don Juan, concordent sur la même rime au vers pair, que j'ai choisie justement pour faire jeu avec le nom du héros, disparu, mais, sont reprise par la bouche de tous les autres qui en sont comme obsédés, qui en subissent encore l'onde de choc, en répercutant les échos :

"Don Juan, serment, prestement, temps, usurpant, sanglant, mécréant, dément, châtiment, impunément, insultant, tuant, invitant, expirant, amant, etc, etc, revenant, comme mot et rime de la fin, à don Juan, et événement" (p. 190-196).

Le second type est l'octosyllabe en quatrains aux rimes embrassées en redondillas. Je les respecte généralement, mais n'hésite pas à les unifier, de plus, par une rime uniforme de romance (ici en i) pour bien faire percevoir cette particularité stylistique essentielle du théâtre espagnol dont le caractère ressortit, pour moi, à la musique. Voici un exemple, III, 7e Tableau, scène 1, où je mets en gras les rimes embrassées de la redondilla et celle, uniforme, du romance :

CATALINON :

Avez-vous vu Isabelle ?

DON JUAN :

Aussi.

ADAPTATION, ADOPTION :

TRADUIRE LE THEATRE

BENITO PELEGRIN

CATALINON :

Quel air a-t-elle ?

DON JUAN :

L'air d'un ange moins les ailes .

CATALINON :

Et comment vous a-t-elle reçu ?

DON JUAN :

Le lait de son visage a rougi à ma vue
Comme un bourgeon de rose éclose avec
l'aurore.

CATALINON :

Avec le mariage, l'affaire va se clore
Cette nuit.

DON JUAN :

Sans faute.

CATALINON :

Mais non sans péchés.
Si l'on vous avait donné
Une femme bien plus tôt,
Vous n'en auriez pas trompé,
Je pense, un pareil troupeau.
Vous entrez en mariage
Chargé d'un bien lourd bagage !

DON JUAN :

Tu recommences, idiot ?

CATALINON :

Je vous donne un sage avis,
Remettez ce mariage
A demain. Mauvais présage
Est le jour d'aujourd'hui.

DON JUAN :

Et quel jour sommes-nous, compagnon ?

CATALINON :

Nous sommes un mardi, mon patron
Et le proverbe dit :
"Ne t'embarque un mardi ni te marie."

DON JUAN :

Seuls les menteurs et les bouffons
A ces sornettes font crédit.
Pour moi, le seul jour funeste
Est quand je n'en ai pas de reste,
Quand il ne me reste plus un radis.
Le reste est plaisanterie.

CATALINON :

De temps, il n'en reste guère
S'il vous faut vous habiller
Pour aller vous marier.
On doit vous attendre en colère !

DON JUAN :

Ils peuvent toujours attendre,
Ce n'est pas là mon souci.
Nous avons une autre affaire
Qui occupe mon esprit.

CATALINON :

Quelle affaire, je vous prie ?

DON JUAN :

J'ai rendez-vous, près d'ici
Pour souper avec le mort.

CATALINON :

Morbleu ! Vous avez tort,
Oubliez donc cette folie !

DON JUAN :

Je lui ai donné ma parole,
Tu voudrais donc que je l'oublie ?

CATALINON :

Quelle est donc cette lubie ?
C'est là une faribole
Indigne de votre esprit !
Vous mentez à tout venant,
Vous parjurez en riant,
Des serments vous faites fi
Et craignez que la figure
Qui orne la sépulture
Vous murmure avec mépris :
"Est cochon qui s'en dédie ?"

DON JUAN :

Je ne veux pas que le mort
Proclame mon infamie.

CATALINON

Mais enfin, puisque tout dort,
L'église est fermée aussi !

DON JUAN :

Frappe donc, nous verrons bien.

CATALINON :

Mais puisque les sacristains
Dorment à cette heure-ci !

ADAPTATION, ADOPTION :

TRADUIRE LE THEATRE

BENITO PELEGRIN

DON JUAN :

Frappe à cette porte basse.

CATALINON :

Elle s'ouvre sans nul bruit !

DON JUAN :

Allons, entre, je te suis.

CATALINON :

Qu'un moine entre à ma place
Avec tout son saint fourbis,
Son goupillon, son étole
Ses exorcismes inouïs.

Pour les morceaux encore plus élaborés, assimilables aux airs, les passages lyriques qui sont des parenthèses effusives dans le déroulement souvent très vif de l'action espagnole, voir "la chansonnette" du naïf Octavio page 51, la chansonnette de Thisbé pages 59-62 et ses imprécations lyriques lorsqu'elle se découvre abandonnée (pages 83-84), la plainte d'Isabelle et la déploration de Thisbé de la III^{ème} journée, qui semblent bien des "arias" d'opéra avec leur mélange de vers court et long, des vers qui font retour en "rondo" ou des rimes obsédantes. Et ici nous entrons dans la fonction précise de l'emploi de chaque type de versification.

Fonction dramatique du mètre

Dans le cas de la pêcheuse Thisbé, héroïne tragique, son lyrisme alambiqué en vers courts serait incompréhensible si on ne la situait dans la tradition de la pastorale classique. Isabelle, héroïne noble, s'exprime dans le lyrisme de son rang, en mètres nobles mêlés de courts, mais on remarquera que, dans ce passage de la III^{ème} Journée (p. 147-152), Thisbé, sortant remarquablement de son rang de roturière, lui emboîte le pas dans cette mesure emphatique comme elle entra dans le moule au lyrisme plus léger de Don Juan, ce qui en fait un personnage singulier, qui dialogue donc sur le même pied, littéralement, sur le même mètre que les héros

nobles dont elle est ainsi l'indubitable égale, bergère, nymphe d'idylle arcadique s'élevant à la dimension imprécatrice d'héroïne tragique, s'exprimant:en silvas, forme lyrique sui mêle vers longs et courts :

THISBÉ :

Sauvage mer d'Espagne, ô vagues fugitives,

O, vous, ondes de feu

De ces trop douces rives,

Vous vomissez des flammes mais votre flot ne peut

Eteindre tant soit peu

Le feu de ma chaumière et les pleurs de mes yeux !

Maudit soit à jamais

L'arbre et le premier bois dont on fit un bateau,

Pour cheminer sur l'eau,

Caprice de Médée

Et pour moi dur supplice !

A jamais soient maudits et le chanvre et le lin

De la première voile dont on fit le lien

Pour tisser l'instrument qui gonfla l'artifice

Et me perça le sein !

Pour cette même raison, mais inverse, paysans parvenus mais plus rustiques par l'âme et par leur cupidité, Gassenne et Aminte, le père et la fille intéressés, je les dote d'une versification plus sommaire et boiteuse, réservant à Batrice, le mari berné par Don Juan et Aminte (modèle du Mazetto de Da Pontel / Mozart) un discours poétique maladroit mais digne.

Quant aux personnages les plus élevés, Ambassadeur, Rois et Père, je leur fais tenir un discours à la hauteur, emphatique, en alexandrins souvent, qui est le masque hypocrite de leur dignité (à l'exception du ridicule roi de Naples). Exemple de style noble épique (où je glisse un air de ce Cid, de Guillén de Castro avant d'être adapté par Corneille) :

OCTAVE :

Qui es-tu pour parler ainsi devant le roi ?

ADAPTATION, ADOPTION :

TRADUIRE LE THEATRE

BENITO PELEGRIN

DON DIEGUE :

Un homme qui se tait parce qu'il m'en fait loi.
Car si le roi voulait que je puisse parler,
Je ne te réprendrais qu'avecque cette épée.

OCTAVE :

Tu es bien vieux pour autant d'arrogance !

DON DIEGUE :

De ta grande jeunesse j'excuse l'ignorance,
Mais tes propres aïeux devraient t'avoir appris
Ce que de mon épée a connu l'Italie.
Naples et Milan ont vu son acier redoutable.

OCTAVE :

Mais ton sang est glacé, ô vieillard vénérable !
Avoir été n'est rien quand l'âge te dévore.

DON DIEGUE :

Eh bien, ce que je fus, je pourrais l'être encore.

Cette élévation du ton, qui est celle de la fonction, est trahie par des dérapages verbaux qui lèvent un peu le masque sur la réalité intime de ces nobles personnes bien peu recommandables. Si l'alexandrin est le mètre -maître qui règle leurs discours comme ils semblent régler le monde, c'est leur langue de bois. Le dérapage, le grain de sable étant les glissements, les peaux de bananes causés ou posées par Don Juan, dont ils subissent la contagion même au niveau du vocabulaire qui les trahit. De la sorte, les expressions prosaïques en rupture de ton comme "baiser", "gaffer", etc. Ainsi, si Thisbé bien que paysanne est noble par son maniement du langage, ces aristocrates, tout en parlant un langage au ton soutenu laissent percer de cette manière leur vulgarité intime. C'est aussi la mise en procès d'une noblesse qui a perdu toute vertu chevaleresque qu'incarne Don Juan et que montrent bien tous ses acolytes.

FAIRE PARLER Don Juan aujourd'hui

La trame complexe de théâtre espagnol baroque, doit être comprise sans retard par le spectateur, sous peine de perdre le fil d'une intrigue rapide. D'où certains éléments explicatifs (dépendance espagnole de Naples, etc) doivent

être glissés pour informer les spectateurs d'aujourd'hui du contexte politique d'alors.

La patine globale ancienne étant donnée par les passages en vers, une certaine modernisation est nécessaire à l'écoute par un public d'aujourd'hui d'un texte ancien. Pour lui rendre immédiatement la force de certaines expressions, l'audace de Don Juan, on ne peut lui proposer une traduction littérale ou archaïsante. Le sens exact du mot peut aujourd'hui perturber la signification comme ce "gozar " 'jouir charnellement', que j'ai rendu par "baiser" puisqu'aussi bien il est la conséquence du verbe "burlar ", 'tromper' au double sens psychique et physique, et signifie aujourd'hui tromper et jouir de quelqu'un', l'abuser. Cela permet d'exclure toute lourde périphrase qui serait un contresens théâtral face à cette cinglante brièveté.

Le texte baroque reposant fondamentalement sur le concept, le mot d'esprit, tel qu'il a pu être illustré et théorisé par le grand jésuite Baltasar Gracián j'essaie de leur trouver des équivalences lorsqu'il s'en présente. Si le texte français peut en offrir l'occasion naturelle, je les accueille tout aussi naturellement, comme n'eût pas manqué de le faire un auteur de ce temps, compensant ici ce qui s'est peut-être perdu ailleurs.

En somme, traduire un texte baroque ancien dans une langue contemporaine, c'est tenter de reproduire, pour un public d'aujourd'hui les effets de lecture ressentis par le lecteur ou l'auditeur d'hier. Cela revient à faire dans l'écriture ce que l'on pratique en musique en général : jouer ou chanter une musique d'hier sur des instruments ou avec des gosiers d'aujourd'hui, mais avec une technique et un style qui n'ignorent rien de cet art d'autrefois.

En sorte que cela est à ma pratique d'écriture ce que l'ornementation libre est à la musique baroque.

ADAPTATION, ADOPTION :

TRADUIRE LE THEATRE

BENITO PELEGRIN

Benito PELLEGRIN : Critique de théâtre et universitaire, écrivain, musicien, polyglotte...

COMPTE RENDU DES NOTES PRISES PENDANT L'INTERVENTION

“Le critique de théâtre traque l’ombre de la parole, dans cette part d’enfance qui est la part de l’art.

On joue.

L’acteur joue à... Le spectateur entre dans le jeu.

Le critique lui, essaie de poser sur ce jeu un regard d’adulte, distancié, mais qui ne doit pas être de lassitude ni blasé. C’est plutôt le regard parental sur le jeu enfantin de l’autre. La fonction du critique est en quelque sorte une fonction paternelle qui se garde des jugements de valeur et reste dans le ludique.

Le jeu, c’est le symbole du Monde. Il s’agit de refuser la totale adhésion. Ne pas prendre tout, trop au sérieux. Ne pas se prendre trop au sérieux. Savoir être là et n’être pas là. Là et ailleurs.

En tant qu’universitaire, je dois former des gens à l’esprit critique. On ne naît pas critique, on se forme. Les critiques de théâtre sont peut-être bien des auteurs refoulés, des acteurs refoulés, des metteurs en scène ratés... Me voilà dans la critique des critiques.

Le spectacle n’est pas l’identification puérile du spectateur au héros.

Il ne s’agit pas non plus d’une projection narcissique dans l’acteur et le metteur en scène pour les corriger...

Le critique doit essayer de se garder de dire “Le spectateur”. En lui, la raison ne doit pas être la dupe du cœur. J’ai vu deux fois “L’échange”. Une fois j’étais placé côté cour et me suis apitoyé sur Marthe, la deuxième fois côté jardin, et je l’ai trouvée épouse insupportable... L’humeur, la place, le temps qu’il fait jouent

dans notre perception de la pièce de théâtre.

Nous, critiques, avons un souci : comment en parler ?

Beaucoup de choses faussent une vue innocente. Pour ma part, étant de surcroît étranger et polyglotte, c’est plus par les oreilles que je vois. La vue est fallacieuse, la bonne parole entre par l’oreille. C’est le moyen de relation privilégiée de l’autre à moi.

En cela, pour moi, l’opéra est plus gratifiant. Le rythme de la partition impose à l’opéra un temps qui ne peut être, comme au théâtre, élastique. Cette liberté prise au théâtre avec le temps peut être un gaspillage. Il s’agit de respecter dans la parole, la pulsation, le rythme qui entraîne, séduit, dit des choses.

Le silence peut tout dire et parfois, mal utilisé, il ne dit plus rien. Au théâtre comme à l’opéra le médium, c’est la voix. Et en France, je constate souvent une inculture des voix.

Or le son est premier avant le sens. Nietzsche disait que ce qu’il y a de plus intelligible, ce n’est pas le mot mais la musique derrière les paroles, tout ce qui ne peut pas être écrit.

Pour moi, critique, qui suis là et pas là, l’écoute est parasitée, flottante. Il faut accepter cette perception flottante qui est généralisée dans notre monde contemporain.

Il y a forcément un décalage entre le phonique et le graphique.

La contagion phonique est redoutable dans les discours électoraux où, entraînés par le flot de paroles, les orateurs disent un mot pour un autre. Le mot circonscription peut devenir circoncision, conscription, souscription...

Les sensations, heureusement, priment le sens. Si notre cerveau a deux hémisphères, très schématiquement, celui des sensations et celui du sens, il n’en reste pas moins notre unique cerveau, à l’écoute...

DE LA TRADUCTION SCÉNOGRAPHE

JEAN-FRANCOIS PEYRET

Quelques réflexions sur une pratique de la traduction pour le théâtre, qui, pour modeste et limitée qu'elle ait été, s'est déployée sur plusieurs registres. D'abord celui, traditionnel, de la commande faite par un metteur en scène à un traducteur extérieur : dernier exemple en date, la version française d'Antoine et Cléopâtre de Shakespeare pour Pascal Rambert. Il s'est aussi agi de traduire des textes à mettre en scène (pendant plus de dix ans avec Jean Jourdheuil), textes "classiques" comme les Intermèdes de Cervantès 1983 ou contemporains (qu'il fallait donc imposer) comme certains textes de Heiner Müller. Dernier cas de figure, et peut-être celui sur lequel il conviendra d'insister, celui de ce que j'appelle la traduction "scénographe", quand la traduction est véritablement le premier moment de l'écriture pour la scène, quand elle est au service d'une extraction de théâtre à partir d'oeuvres qui n'étaient pas destinées à la scène : exemple les Sonnets de Shakespeare (1989), De la nature des choses de Lucrèce (1990-1991) ou les spectacles fabriqués à partir de Kafka (Fantaisies Kafka, Bobigny 1993 ou Trio pour un comédien et deux danseurs, Vous avez dit je ? et Qui, moi ?, spectacles présentés dans le cadre du Théâtre-Feuilleton, Théâtre de l'Odéon, 1994)..

LE VOL DE LUCRECE

La communication de Jean-François PEYRET ne nous ayant pas été remise, quelques traces de Gérard BODINIER (journaliste au Provençal) sur les assises (voir Annexes)

Beaucoup des spectacles que Jean-François Peyret a montés avec Jean Jourdheuil, l'ont été à partir de textes étrangers. Mais Jean-François Peyret ne s'est pas présenté samedi comme traducteur, tout au plus "un traducteur occasion, de seconde main". Ce "voleur" travaille "à partir du déjà traduit".

A la notion de texte cible chère au traducteur, Jean-François Peyret substitue celle de spectacle cible. Pour le De natura rerum de Lucrèce, un de leurs fameux spectacles, le chemin de la traduction était le passage d'un livre à la scène. Pas question de faire un digest, un équivalent, ou une adaptation. "On ne sert pas Lucrèce, on se sert de lui". Ces propos iconoclastes, de "vandale", sont du dernier respect. "L'énigme de la traduction est dite par Lucrèce lui même : je ne suis que le traducteur d'Epicure,

je l'ai mis en vers. Nous l'avons mis en théâtre".

Sachant qu'il n'y avait pas de mot latin pour traduire atome, Lucrèce a dû en inventer un. Jourdheuil et Peyret ont été fidèles à cette liberté dans leur effort, non sans intention polémique, de translation sur les planches. Le De natura rerum est la "pensée antitragique d'un auteur qui apporte le trouble, le tourbillon". De la "machine antidramatique" de Lucrèce, ils ont fait une "protestation contre la nature des choses au théâtre". Ce qui s'appelle : "rémunérer le défaut de la traduction, en tirer partie".

Continuant à "approvisionner - apprivoiser - le théâtre par des textes hors de son champ", Jourdheuil et Peyret ont procédé avec Kafka par prélèvements, extractions, dans des textes inachevés. Une manière d'échapper à la position entre "l'enclume du répertoire et les marteaux des petits maîtres du théâtre contemporain". Leurs "petits sabotages", l'inoculation d'une "imagination prothèse" dans le théâtre actuel, visent à nous faire "retrouver l'étrangeté de notre propre langue".

Gérard BODINIER

(Le Provençal - 10 Février 1995)

ANNEXES

THÉÂTRE ET TRADUCTION
