



Agôn

Revue des arts de la scène
Points de vue

Retraduire Sophocle

Entretien réalisé par Alice Carré

Alice Carré et Bertrand Chauvet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1257>
ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Alice Carré et Bertrand Chauvet, « Retraduire Sophocle », *Agôn* [En ligne], Points de vue, Entretiens, mis en ligne le 26 février 2018, consulté le 23 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1257>

Ce document a été généré automatiquement le 23 avril 2019.

Association Agôn et les auteurs des articles

Retraduire Sophocle

Entretien réalisé par Alice Carré

Alice Carré and Bertrand Chauvet

12/11/2010

ALICE CARRÉ : Pourquoi retraduire Sophocle ?

BERTRAND CHAUVET : Pourquoi retraduire Sophocle ? Parce qu'il n'est pas bien traduit. Parce qu'on ne comprend rien quand on lit. Je ne sais pas si on y est arrivés ? Quand on s'y attelle vraiment, c'est assez compliqué. L'idée était de rendre les choses très claires, aussi claires qu'elles apparaissent quand on le lit en grec. En grec, le texte est un peu écrit comme un télégramme, chaque vers est une addition de sens, de sèmes qui sont juxtaposés et créent du sens.

A.C. Le sens est direct ?

B.C. Oui, c'est d'abord une structure discrète : ce ne sont que des petits mots sans liant, une addition de petits mots. On est dans le multiple. Cette addition produit un effet de sens immédiat, un effet d'éclaircie. J'avais envie de rendre cette clarté. J'ai le sentiment qu'on ne trouve pas cette évidence quand on lit les textes. C'est toujours noyé dans une sauce un peu pompeuse. Mazon est le traducteur le plus soucieux de rendre vraiment le sens, mais il le rend en choisissant au niveau lexical emphatique, un vocabulaire gonflé, il utilise un discours dix-septièmiste. Il taille sur le costume de la toge romaine une comédie classique à la française pour obtenir une espèce de déployé.

A.C. Il y a un rendu académique ?

B.C. Oui, c'est ça, il y a une abondance. La phrase grecque au contraire n'est pas du tout abondante, elle peut se déployer à certains moments, mais elle n'est pas abondante. Elle est parfois le déguisement d'une question mais elle n'a pas cette façon de se mirer elle-même – dieu sait pourtant si les signifiants sont moteurs – mais il n'y a pas cette espèce de charme de la langue classique. Il n'y a pas cela chez Sophocle. On trouverait sûrement chez Eschyle ce plaisir de créer des nouveaux mots, des néologismes, des mots en eux-mêmes théâtraux, mais pas chez Sophocle. Au contraire.

On dit que Sophocle invente la structure à trois personnages. C'est le premier à créer des scènes avec trois acteurs. Pour moi la structure à trois permet justement la

présence d'un témoin à l'intérieur d'un échange. Un témoin qui voit se passer ce qui se passe, qui est capable de désigner ce qui se déroule à l'insu des interlocuteurs. Cela dénote que quelque chose a lieu dans la phrase qui n'est justement pas réfléchi ni à l'intérieur de la phrase, ni par les sujets. C'est ce qui fait proprement le tragique de Sophocle : on se dit des choses énormes sans savoir qu'on les dit. Le langage échappe aux personnages précisément parce que les signifiants sont tout petits.

A.C. Le troisième personnage donne une conscience du langage ?

B.C. Exactement. Cela donne un témoin, un reflet. Cela me fait penser à cette scène géniale du corinthien dans *Œdipe Roi*, qui arrive et dit : « Mais qu'est-ce que vous êtes en train de dire, si je peux ramener mon petit grain de sel, ce n'est pas du tout cela, je vais vous rassurer ». Puis, il dit encore une chose énorme en parlant de la manière dont on lui a confié Œdipe quand il était tout petit. Il rentre dans l'échange, puis parle avec Œdipe. Jocaste prend alors la position de témoin et se rend compte de ce qu'il dit. Cette succession-là met à jour ce qui est le centre, le fait que comme le dit Freud, il y ait une prescription symbolique. Après, on peut dire que c'est le Däimon ou Dieu, ce qu'on veut, mais c'est inscrit dans les mots, dans la nomination.

A.C. C'est aussi lié au fait que tout est langage, que toute action, toute pensée inconsciente ou consciente du personnage devient parole sur la scène.

B.C. Oui, c'est-à-dire que tout a un sens. Les personnages vivent dans un monde où être un homme, c'est tenir au sens. En même temps que les personnages tiennent à ce qu'ils disent avec une énergie farouche – ils sont attachés à leur parole –, ils sont tenus par ce qu'ils ont dit. Il y a des effets de boomerang, ce qu'ils ont dit leur revient, on les met en face de leurs paroles. Ils regrettent alors de ne s'être pas tus. Mais ils ne pouvaient pas se taire, car être un homme, c'est être dans le symbolique, devoir répondre du monde. Mais le problème c'est qu'il y a toujours quelque chose qui leur échappe. C'est ce qui fait le tragique de l'existence humaine pour Sophocle et l'hybris aussi. Il y a un passage au début d'*Œdipe Roi* où Œdipe parle à Créon : « Une petite chose peut en dire beaucoup quand on sait en tirer parti. »¹ Un seul mot est un levier.

Si l'on énumère les façons de traduire, on serait face à trois visions du texte tragique.

La première que j'évoquais tout à l'heure est la vision classique. On est en face d'un discours qui en dit trop, qui se mire lui-même, qui s'étouffe un peu, c'est l'impression que donne Mazon. L'effet d'emphase fait que cela n'est plus concret.

Il y a une autre façon de traduire : celle de Bollack. On est en face d'une syntaxe qui n'est plus la syntaxe classique, qui n'est plus celle d'un discours. On est confronté à une langue un peu papou, très archaïque, qui peut faire un peu penser à Claudel. On s'imagine un paysage lunaire, où les mots sont traduits de façon étrange, parfois deux fois. Et il est provocant, il fait des hypothèses folles sur le sens des phrases. Le problème c'est qu'on ne comprend plus rien. C'est pour moi la vision archaïque.

Enfin, la troisième vision serait celle de Bruno Bayen dans *Œdipe à Colone*, la vision heideggerienne. Le mot est toujours tiré vers un sens philosophique. Chaque vers cherche à faire naître de la pensée mais ça n'est pas concret. C'est toujours très vague.

A.C. Tu parles de concret, est-ce que cela n'a pas été votre parti pris de traduction majeur ? Philippe Adrien voulait un texte à jouer, un texte pour les acteurs. Est-ce que ce côté concret était tel quel dans le texte, ou est-ce que tu as dû tirer le texte vers quelque chose d'encore plus simple ?

B.C. Dans mon idée, Sophocle est très concret, peut être que je me trompe mais c'est ma vision. Donc c'est là qu'on s'est rencontrés avec Philippe Adrien. Quand il m'a demandé

comment je voyais la traduction, je lui ai répondu : il faut traduire dans une langue claire, tout simplement.

Je pense que cette figure même de la clarté est dans *Œdipe* : c'est la clarté qui est tragique, c'est la simplicité, qui éblouit, qui aveugle à la fin. Ce n'est pas l'obscur, ce n'est pas le noir, ce n'est pas l'ombre. Le tragique, est ce qui pour un grec est l'outil même du salut : la lumière de l'esprit, là au contraire, terrifie.

Le premier souci était d'arriver à cette clarté là. Pour prendre un exemple, on peut lire le passage où *Œdipe* s'adresse pour la première fois au peuple ravagé par la peste. Le vers commence par « Aiteis ». En grec, cela signifie « tu me demandes », « tu me poses une question ». Certains traduisent par « tu demandes », comme si cela n'était pas une parole orale, réelle. Or, c'est un mot courant qui doit évoquer tout de suite une langue naturelle. Il n'y a aucun mot qui ne soit pas courant dans l'apparition d'*Œdipe* face au peuple de Thèbes.

La deuxième opération a été d'écrire dans une langue homogène. C'est très important et Philippe s'y est attelé avec une grande ténacité, il voulait arriver à débusquer dans la traduction tout ce qui fait tâche. Par exemple, employer un mot familier et faire une inversion syntaxique dans la même phrase. C'est très fréquent chez Bayen, il y a perpétuellement des choses comme cela. Si tu prends le premier stasimon d'*Œdipe à Colone* dans notre traduction :

« Ouvre l'œil, Qui ça peut être ? Où il se cache ?

Où il est passé l'animal ?

Quel culot, mais quel culot !

Regarde bien, regarde,

Fouille partout !

Un rôdeur, c'est un rôdeur ce vieux-là !

Il est pas d'ici : il serait pas entré

dans le bois des Euménides !

Chut ! Rien que leur nom donne la tremblote ! »

Bon, c'est vrai que là on a utilisé un parti pris qui est le mien, celui de tirer peut être le texte vers quelque chose de très concret, de très oral, de très gai. Mon idée, c'est que les chœurs sont joués par des non professionnels en Grèce, c'est l'équivalent des « cariocas » brésiliennes, ce sont des ensembles aussi populaires qu'au carnaval de Rio, issus des tribus d'Athènes, qui toute l'année dansent sur un certain nombre de rythmes. Le chorège choisit parmi toutes les tribus les « cariocas » avec lesquelles il a envie de travailler cette année là. Le chœur est donc ce qu'il y a de plus populaire, ce n'est pas du tout hiératique, pas du tout hermétique. Les danses sont construites sur des cellules rythmiques qui sont toutes différentes mais que les Athéniens savent tous danser depuis leur plus jeune âge, puisque c'est ce qu'on enseigne aux enfants : les lettres, la musique et la danse. Ils s'entraînent à danser, comme au Brésil ou à Cuba, des sambas, des bossas, et on retrouve cela dans les rythmiques des chœurs tragiques. Au lieu de les interpréter comme on fait habituellement de façon guindée, on a essayé de retrouver cette gaieté populaire.

Dans la traduction de Bayen, c'est tout à fait différent. Cela explique pour moi la nécessité de choisir un registre et de s'y tenir strictement :

« Regarde qui c'était,

Où est-il fourré ? »

Si tu emploie le mot « fourré » qui est un mot familier, il ne faut pas faire l'inversion. Il mélange des registres en amenant au vers suivant : « Le plus ivre des hommes ».

Il faut arriver à trouver le bon mot qui correspond à ta langue. Si tu choisis un registre, il faut arriver à le tenir.

Il y a un problème de clarté, c'est-à-dire d'adéquation de ce qu'on dit à ce qui est écrit par Sophocle. Il faut à la fois être au plus près et choisir une langue, le jouer dans un registre. Là je mets en jeu le lien qui me relie personnellement à ce texte, comment ça sonne à mon oreille. Pour moi la tragédie grecque est gaie, populaire, simple. C'est le contraire du théâtre antique de la Sorbonne. Il faut retrouver, cette pulpe, cette chair, quitte c'est vrai à utiliser une langue qui peut paraître un idiolecte, une espèce de patois personnel. Mais c'est aussi un choix qu'on a fait de trouver quelque chose qui précisément pour Œdipe soit très près d'un balbutiement enfantin.

A.C. Pour réentendre cette tragédie comme si on ne la connaissait pas, pour se laisser prendre à cette histoire qu'on connaît tous par cœur.

B.C. Oui, oui. Et pour la décliner avec une âme d'enfant, comme une histoire d'enfant. Et c'est à ce titre là qu'elle peut nous sidérer comme quelque chose de « non lié » pour parler comme Freud. Il y a quelque chose de plus grand et de plus fort que nous qui nous est arrivé, et on n'avait pas les mots pour dire cette chose effarante. Je pense que le mythe d'Œdipe est accroché à ça.

A.C. Et par rapport à la versification, quel a été votre parti pris ? De respecter la logique sémantique du vers ? Y-a-t-il eu un travail sur la rythmique ?

B.C. En fait je ne sais pas exactement à quelle typographie on est parvenu dans le texte définitif. Quand j'ai proposé mon texte j'ai essayé d'écrire « en lignes inégales » comme dit Claudel, de redonner à l'œil la même impression qu'on a quand on lit. Les vers sont des décrochages typographiques, qui correspondent à des décrochages de la pensée. Ce ne sont pas des phénomènes sonores mais de la pensée. La pensée pense « de manière discontinue »². Pour moi c'était important, contrairement à Lacarrière qui traduit tout en prose, de dire que c'est une structure discrète, cela émet de façon discontinue, avec « intervention du néant », comme l'écrit si joliment Claudel. A la fin de chaque vers, la pensée redémarre, reprend. La phrase est constituée de plusieurs attaques. Il y a une pulsion de dire qui revient. De sorte que, comme le dit Vitez à propos de Claudel, cette langue discontinue est peut-être ce qu'il y a de plus près de la vraie parole, de la pensée.

Mais au départ, j'avais bien précisé à Philippe qu'il me semblait qu'il ne fallait pas respecter l'ordre des mots grecs. C'est une loi qu'on se donne dans la traduction : il faut respecter l'ordre des mots. Mais comme le dit Ezra Pound dans *L'ABC de la lecture* : la langue à déclinaisons, n'est pas régie par les mêmes lois, les mêmes principes qu'une langue sans déclinaisons. Cela paraît évident. Ce qui est naturel dans une langue à déclinaisons devient absurde si on le traduit avec le même ordre des mots. C'est le défaut des traductions de Bollack je crois, on a l'impression que les grecs marchaient sur la tête. C'est la même chose qu'en allemand, où le verbe est à la fin. Certes, cela construit la pensée différemment, il y a une tension dans la parole. Le sens arrive à la

fin. Ce suspens, on aurait envie de le rendre en français mais ça n'est pas vraiment possible. Je ne respecte pas l'ordre des mots, mais j'essaie de rendre compte de la discontinuité qu'il y a dans la mise en vers.

La construction du vers grec nous éclaire parfois sur le sens entendu de manière très concrète. Par exemple, dans la phrase :

« Antigone, mon enfant, tu vois où nous sommes ?

Une campagne ou une cité ? »³

Il faut repérer que le sens est dans l'alternative. Une campagne ou une cité ? Les deux mots sont en début et fin de vers pas par hasard. Dans les traductions que j'ai lues, l'alternative n'apparaît pas. On traduit souvent le mot par « pays » et non par « campagne ». Chez Mazon par exemple on trouve : « Fille du vieil aveugle, Antigone, où sommes-nous ici ? De quel peuple est-ce le pays ? »⁴. Le mot « Khoros » veut dire « pays », c'est vrai. Pour moi être clair c'est, quand on a compris que le sens portait sur l'alternative entre ville et campagne, choisir de redonner le sens premier au mot, le sens littéral. Il faut forcer le trait, faire la mise au point sur le mot « khoros », la campagne. C'est intéressant car Œdipe est aveugle, c'est donc lié aux sensations de la campagne, aux odeurs, cela va avec le passage du chœur qui glorifie Colone : « Colone la blanche, c'est ici le plus beau jardin de la terre »⁵.

Ce qui me touche dans *Œdipe à Colone* c'est l'attachement physique, charnel de Sophocle à sa terre, à Colone, qui n'est pas la ville mais une petite bourgade. Puis il y a ce bois sacré, placé à l'intérieur d'un bourg, il y a un mélange d'impressions, d'odeurs. Livré à ses sensations, l'aveugle se demande s'il est dans une campagne ou dans une ville, et la ville de quels hommes.

Dans notre traduction toute simple, on prend en considération la forme du vers mais sans s'atteler à cette contrainte formelle, en essayant de comprendre que la contrainte formelle fait sens, et qu'il faut la rendre de la façon la plus simple possible mais avec les moyens du français.

Il y a aussi eu un choix capital qui est lié aux coupes qu'on a faites au départ : celui de se dire que notre théâtralité n'est pas la théâtralité grecque. Contrairement par exemple à Yann-Joël Collin dans le travail assez génial qu'il fait sur Shakespeare avec Pascal Collin, où ils essaient de jouer Shakespeare selon ce qu'ils estiment être, ce qu'ils rêvent comme la théâtralité élisabéthaine : un théâtre de performance, de foire, de fête. Ils respectent autant qu'ils le peuvent à l'intérieur du texte ce qui fait signe vers cette théâtralité.

Or la théâtralité grecque implique un aspect un peu japonais. La scène est très éloignée des spectateurs, donc les choses sont toujours redondantes, il y a un effet d'annonce. Quand le texte dit « Fille du vieil aveugle, Antigone », le personnage dit « Je suis Œdipe », parce qu'il arrive de loin. C'est un effet d'annonce. Ça, nous l'avons supprimé parce que nous ne sommes pas dans le même espace que celui du théâtre grec. Le spectateur reconnaît Œdipe à sa façon de s'annoncer sur une scène ritualisée. Car des Œdipe il y en a eu de nombreux.

A.C. Il y avait peut-être une démarche ou un trait physique repérable pour le spectateur ?

B.C. Oui, à l'évidence Œdipe est repérable, il a une certaine démarche. Comme dans le kabuki, il s'avance de loin, il s'annonce comme sur la passerelle du théâtre japonais, la

scène est une étroite bande devant la skéné. C'est lié aux conditions mêmes de représentation. À partir du moment où on change de cadre – nous avons l'espace de la Tempête en tête, où l'acteur est beaucoup plus proche du public – il faut traduire différemment.

A.C. Dans l'adaptation, vous avez choisi de mettre le chœur de « Colone la Blanche » en ouverture du spectacle. Est-ce que c'était une manière de se placer dans un monde de sensations, de souvenirs nostalgiques ? Je le vois comme la nostalgie de Sophocle qui écrit sur sa terre natale, mais aussi comme la nostalgie, le rêve des hommes de théâtre de ce que pouvait être la Grèce antique.

B.C. Oui, c'est un choix de Philippe, c'est un bon choix. C'était une volonté de plonger à pieds joints dans le fantasme, dans le rêve de la Grèce. Mais c'est un rêve au sens de Freud, une réalité psychique, donc une réalité. Ce sont des sensations qui sont non liées qui sont en nous, qui sont rôdeuses. Elles rôdent et on les capte, et on en fait le centre de l'action dramatique.

A.C. Quels sont les passages que tu as eu l'impression de redécouvrir dans ta traduction ?

B.C. Par exemple ce passage au tout début d'*Œdipe à Colone* : « Aimer, voilà ce que m'apprennent mes souffrances »⁶. Personne ne traduit comme ça. Tu trouveras : « ne pas être exigeant », « accueillir », qui est un peu heideggerien. Il faut être clair. Mais moi je trouve qu'« accueillir » c'est évanescent, « ne pas être exigeant », ça va à l'encontre de « Stergein » qui n'est pas un mot négatif mais positif, affirmatif. « Stergo », c'est le mot qu'on emploie pour dire l'affection vis-à-vis de ses parents. Il y a la même nuance entre « Stergein » et « Philein » qu'entre « Like » et « Love » en anglais. « Philein » est proche de « Love », il désigne l'amour exclusif, choisi. « Stergein », c'est l'amour pour les choses ou pour les personnes qu'on n'a pas choisies mais avec qui on a un lien familial. Ce mot implique une relation de nécessité, celle de la mère pour l'enfant, ou de l'amour entre cousins. « Aimer » est donc le sens premier du mot. Le sens second, appauvri est « accepter », « se résigner », « dire oui ». Il désigne quelque chose d'imposé par la société ou par la nature.

Le mot « Stergein » commence le vers. J'ai voulu revenir au sens premier du mot, même s'il pouvait y avoir en apparence une contradiction avec la situation. La traduction mot à mot serait : « Aimer, en effet les souffrances et le temps passé ensemble long enseigne. » Comme dans un télégramme, il y a des mots à ne pas rater. Quand on dit « aimer », on joue un coup. Les passages que j'ai aimés traduire sont ceux où l'on joue un coup. Là, on dit quelque chose que les autres traducteurs n'ont jamais dit. Et c'est très fort. Ce type qui est tellement dans la haine dit qu'il est dans l'amour. Cela ne l'empêchera pas de hurler sur Polynice quand il viendra lui demander son aide et de le chasser. C'est peut-être une bonne manière d'aimer. Ça va avec le fait de revenir sur ces pas, de revenir en arrière.

La grande leçon de Sophocle, d'*Œdipe*, c'est de tenir au sens mais aussi de tenir aux autres. « Stergein » veut dire « tenir aux autres » à tous les sens du mot : « je tiens aux autres, je suis tenu par les autres ». Cela veut aussi dire être déterminé par les autres. Leur renvoyer la monnaie de leur pièce, ne pas pouvoir s'en détacher. C'est cela qu'*Œdipe* comprend à la fin de sa vie.

Cela rappelle beaucoup Wouajdi Mouawad qui a compris cette leçon : il écrit dans *Incendies* « Quand on est ensemble ça va mieux ». Cela a un lien avec la catharsis tragique qui implique une communauté, une manière d'investir l'être ensemble.

Si Œdipe chasse son fils, c'est parce qu'il l'a mérité dans la logique grecque, parce que lui aussi l'a chassé. Son fils aussi doit faire l'épreuve de la solitude. Il doit aller au bout de sa vie et comprendre à quel point il tient aux autres. Ce mot « aimer » dans la bouche d'Œdipe a quelque chose de contradictoire et de fort.

A.C. Tu as participé au montage du texte, à l'adaptation, quel en était le parti pris principal ?

B.C. Au départ, Philippe Adrien voulait jouer tout, raconter l'histoire d'Œdipe en jouant d'abord *Œdipe Roi*, puis *Œdipe à Colone*. Puis l'idée s'est imposée de condenser le drame au moyen du *flash back*, de commencer par *Œdipe à Colone* et de raconter *Œdipe Roi*. Philippe avait l'idée de beaucoup couper pour centrer sur le personnage.

On a d'ailleurs pu vérifier les uns et les autres que travailler sur ce texte avait des effets sur nous, sur notre rapport à nos parents. Cela produisait des effets concrets sur nous, cela réveillait des choses enfouies. (rire)

A.C. Il y a quelque chose de fulgurant dans ce texte, le fait d'avoir beaucoup coupé renforce dans *Œdipe Roi* un effet explosif. On va tout droit à la révélation, le spectateur n'a plus une minute de répit. Quel était l'effet recherché par cette condensation ? Se laisser prendre par cette histoire, créer un effet de sidération ?

B.C. L'effet, on ne le connaissait pas. C'était de construire une machine dont on ne maîtrisait pas encore le fonctionnement, en essayant d'aiguiser les contrastes. Ce qui a guidé Philippe, c'est cette évidence que quand tu demandes à quelqu'un, aussi spécialiste soit-il, de raconter l'histoire d'Œdipe, il y a toujours un moment où il ne s'y retrouve plus, il y a toujours quelque chose qui échappe. Cela veut dire qu'il y a quelque chose de surprenant, qui à chaque fois nous étonne. L'idée était d'accentuer cet aspect dramatique, « *deinos* », disent les grecs, à la fois qui fait peur et qui est extraordinaire, d'autant plus extraordinaire qu'il naît d'un agencement nécessaire. Si c'est nécessaire, on devrait par la pensée le dominer, mais il y a quelque chose de plus fort, qui nous prend à chaque fois. À mon sens, c'est lié au fait que c'est une histoire d'enfant. D'où l'idée de le raconter de cette manière balbutiante, de telle sorte que l'action dramatique soit plus forte que les personnages qui parlent.

Philippe et Vladimir Ant ont découvert les jointures qui pouvaient permettre le montage, le passage d'une pièce à l'autre. On coupe au moment où le chœur presse Œdipe de savoir ce qui s'est passé, d'où il vient...

A.C. Ce passage d'*Œdipe à Colone* parle de cette curiosité populaire, ce désir de voyeurisme, « toi qui as commis le parricide et as connu le lit de ta mère, raconte nous ». Le chœur charognard devient une pression perverse.

B.C. Ces passages du chœur d'*Œdipe à Colone* ont été passionnants à traduire. J'ai voulu rendre ce qui m'apparaissait très concrètement du conseil municipal. Par exemple, le texte grec dit « étranger », « *xénos* » pour le personnage qui surveille le bois. Mais en fait, c'est le gardien de ce petit bois, c'est celui qui décrit l'histoire de Colone, qui incarne la loi. C'est amusant ce passage, Œdipe ruse avec la loi, avec cet homme pour pouvoir rester. La situation m'apparaissait clairement.

A.C. Dans un texte que tu as écrit à la demande de Philippe Adrien tu écris : « la langue grecque est une caméra, elle montre ce qu'elle dit ». C'est un texte qui fonctionne essentiellement par images ?

B.C. Oui, ce qui me vient à l'idée c'est le récit du berger, comment il raconte : les mots apparaissent un à un comme le ferait une caméra. Si tu prends le passage du chœur que

l'on a placé au début et qui décrit Colone, c'est plein d'images simples qui traduisent une réalité concrète. Si tu regardes, une traduction dit :

« Ici sous la rosée du ciel avec constance chaque jour fleurissent en grappes superbes,
Le narcisse, couronne antique au front des deux grandes déesses... »⁷

Mais le narcisse ne pousse pas en grappes superbes ! Concrètement, cela n'a pas changé depuis la Grèce. C'est une toute petite fleur avec de petites clochettes. Voilà comment le fait de vouloir traduire les choses de manière pompeuse nous fait passer à côté d'une réalité concrète qui est pourtant dans le texte, même si en effet le mot en grec est souvent celui qu'on emploie pour décrire les grappes de raisin. Le texte n'est pas un flux de paroles mais des images qu'il faut rendre aussi vivantes que possible. Voilà le bonheur que j'ai eu à traduire : retrouver la réalité.

NOTES

1. SOPHOCLE, *Œdipe Roi*, Scène Créon/Œdipe, traduction Bertrand Chauvet, p. 19.

« ŒDIPE

Il n'y a pas un témoin, un de ses compagnons de voyage
qui pourrait nous renseigner ?

CREON

Tous morts. Sauf un qui dans la panique s'est enfui
et qui n'a rien dit de ce qu'il avait vu.

À part une chose...

ŒDIPE

Laquelle ? Une petite chose peut en dire beaucoup
quand on sait en tirer parti.

CREON

Il a dit que Laïos a été tué par une bande et non par un homme seul. »

2. CLAUDEL Paul, *Réflexions et propositions sur le vers français*, 1925, in *Positions et propositions*, 1928, Coll. Blanche, Gallimard Essais.

3. SOPHOCLE, *Œdipe à Colone*, phrase d'ouverture de la pièce, traduction Bertrand Chauvet.

4. SOPHOCLE *Œdipe à Colone*, traduction Paul Mazon, folio classique, 1962, p.351.

5. SOPHOCLE, *Œdipe*, traduction : Bertrand Chauvet, Adaptation : Philippe Adrien, Bertrand Chauvet, Vladimir Ant, p. 1

6. SOPHOCLE, *Œdipe à Colone*, première réplique d'Œdipe, traduction Bertrand Chauvet.

7. SOPHOCLE, *Œdipe à Colone*, op. cit. traduction : Paul Mazon, p. 375.

AUTHORS

BERTRAND CHAUVET

Bertrand Chauvet est professeur d'Études théâtrales en classe préparatoire aux lycées Lakanal et Blomet. Helléniste, il enseigne également le grec ancien et est traducteur. Pour ce travail avec Philippe Adrien, il traduit *Œdipe Roi* et *Œdipe à Colone* de Sophocle, et participe à l'adaptation et au montage des deux pièces.fr