Germanica

47 | 2010

« Krack ! Tschock ! Pflatsch ! Bummmm ! La BD de
langue allemande (à suivre...) »

**Corona Schmiele (dir.), *Passages à l'acte.*
*Interprétation, traduction, (ré-)écriture***

Paris, Indigo & côté-femmes éditions, 2010, 198 p., ISBN : 2-35260-058-8

Martine Sforzin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1150>

DOI : 10.4000/germanica.1150

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2010

Pagination : 189-193

ISBN : 9782913857261

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Martine Sforzin, « Corona Schmiele (dir.), *Passages à l'acte. Interprétation, traduction, (ré-)écriture* », *Germanica* [En ligne], 47 | 2010, mis en ligne le 08 juillet 2011, consulté le 06 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1150> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.1150>

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2020.

© Tous droits réservés

Corona Schmiele (dir.), *Passages à l'acte. Interprétation, traduction, (ré-)écriture*

Paris, Indigo & côté-femmes éditions, 2010, 198 p., ISBN : 2-35260-058-8

Martine Sforzin

- 1 Le volume *Passages à l'acte. Interprétation, traduction, (ré-)écriture* publié en 2010 aux éditions Indigo sous la direction de Corona Schmiele présente en 198 pages, et sous un titre accrocheur, douze contributions de neuf auteurs au total.
- 2 Délaissant la démarche critique traditionnelle qui s'emploie habituellement à étudier tel ou tel aspect, telle ou telle thématique d'une œuvre littéraire ou d'une période donnée, l'ouvrage se propose de mettre en lumière ce que C. Schmiele désigne sous la notion de « passage à l'acte », phénomène de la création littéraire observé dans sa récurrence, qui détermine la naissance et l'existence d'une œuvre, ses métamorphoses. Décelable à différents stades de la création littéraire, ce phénomène est perçu comme mettant en jeu, au-delà de l'écrivain, un ensemble d'acteurs, de l'auteur au metteur en scène en passant par le traducteur, sans parler, pourrait-on ajouter, du lecteur qu'est, implicitement, chacun de ces acteurs. L'originalité de cet ouvrage collectif guidé par une démarche phénoménologique consiste ainsi, sur la base de quelques exemples tirés de la littérature de langue allemande (le théâtre principalement), à considérer la littérature non point *ex-post*, à partir de l'œuvre littéraire réalisée, qu'elle soit parachevée ou seulement ébauchée, mais plutôt *ex ante*, à partir de moments particuliers où l'œuvre s'élabore, où elle se crée, ou bien encore se recrée, voire, est recrée, que ce soit à l'occasion d'une nouvelle traduction, d'une nouvelle mise en scène, ou bien encore lorsque l'auteur franchit le pas de l'écriture et se fait par là violence (Cf. Kafka) ou, à l'inverse, plaisir (Cf. Hans Sachs). La répartition des contributions en cinq grands chapitres indique d'emblée, tout comme le fait le propos introductif, la pluralité de sens et de directions que recouvre ici l'expression « passages à l'acte ».
- 3 Le premier chapitre « Texte et mise en scène » aborde « le passage du texte théâtral à sa mise scène ». Après un bilan très éclairant sur les différences de structure

économique du théâtre en France et en Allemagne et leur incidence dans l'organisation du théâtre, le choix de la programmation etc., Ute Nyssen attire l'attention sur le rôle prépondérant que joue en Allemagne, depuis 1968, et encore davantage depuis la réunification, le théâtre de mise en scène dans lequel le metteur en scène se pose souvent en concurrent de l'auteur et cherche à le supplanter. À travers les remarques sur la mise en scène d'*Emilia Galotti* en 2002 par Andrea Breth puis par Michael Thalheimer, U. Nyssen fait surtout entendre combien le succès remporté auprès du public s'accommode d'une relecture qui perd un peu trop de vue des aspects essentiels de la pièce de Lessing (poids du milieu social gommé ou abstraction scénique telle que la raison et ses vertus émancipatrices sont désamorçées). C'est au contraire un exemple d'adaptation réussie qu'évoque Marc Lacheny dans l'article « Le magicien confus (1832) de Johann Nestroy mis en scène par Peter Gruber ». L'auteur rappelle le défi que représente pour la traduction, mais également pour la mise en scène, le comique linguistique de Nestroy ; or la mise en scène-adaptation du *Magicien confus* par Peter Gruber en 2005 illustre, si l'on suit M. Lacheny, l'habileté du metteur en scène à exploiter le lien entre le comique linguistique et le comique visuel, à faire percevoir la critique sociale à travers le découpage de l'espace scénique ; surtout, P. Gruber rend justice à la satire sociale et politique de la pièce en n'hésitant pas à actualiser le discours, à recourir à des allusions directement inspirées de la vie politique autrichienne d'aujourd'hui. L'inventivité de l'adaptation arrache Nestroy à l'image d'un théâtre de divertissement, prétendument plus fait pour le plaisir de la lecture que pour celui de la scène. Joachim Schultz se penche, lui, sur la représentation d'un auteur classique (Lessing en l'espèce) dans les calendriers littéraires, les programmes de théâtre et autres textes secondaires ; la curiosité pour cette prose à la périphérie d'une œuvre, si elle ne manque pas d'intérêt, nous semble néanmoins n'illustrer que très à la marge le phénomène du « passage à l'acte ». Peut-être aurait-on pu s'en rapprocher davantage en se demandant si les poncifs, marottes personnelles ou autres lacunes affichées dans ces opuscules au contenu souvent hétéroclite se retrouvaient dans le spectacle et contribuaient ainsi à dénaturer une pièce et son auteur.

- 4 Le deuxième chapitre « Original et traduction » envisage le passage à l'acte comme passage du texte à sa transcription dans une autre langue et comme effort pour réduire l'effet d'étrangeté d'une culture à l'autre. Elisabeth Kargl analyse la non-réception du théâtre d'E. Jelinek en France, le public français attendant toujours des caractères, une action ; or dans le théâtre « post-dramatique » de Jelinek qui « déconstruit les normes traditionnelles », c'est la langue elle-même qui devient protagoniste, c'est d'elle que les pièces tirent leur dynamique. Ce théâtre pose ainsi de manière particulièrement aiguë le problème de la traduction laquelle exige, dans ce cas précis, créativité, « recreation des procédés d'écritures », loin d'un premier souci de « parlabilité » ou de « jouabilité ». L'article de Frank Günther, traducteur en allemand de *Mesure pour mesure*, livre une lecture critique éblouissante d'une des pièces « les plus passionnantes », selon lui, de Shakespeare. S'il y va plutôt ici de la lecture conçue comme un « passage à l'acte » préalable à la traduction, on reste quelque peu dérouté, au-delà du plaisir réel à se laisser guider dans cette lecture souveraine d'une pièce complexe, par le titre de l'article qui met en fait l'accent sur le problème de la traduction. Éric Leroy du Cardonnoy s'attache à « une forme particulière du passage à l'acte ». À partir de trois traductions françaises de *L'Aïeule* de Franz Grillparzer au XIX^e siècle (1820/1835/1878), E. Leroy du Cardonnoy repère dans ces exemples une tendance qui va de l'effort de fidélité à la recreation libre et fantaisiste alors que l'évolution de la théorie de la

traduction au XIX^e suit le mouvement inverse, délaisse l'adaptation et les belles infidèles au profit de l'original.

- 5 Le troisième chapitre « Le récit se fait drame » envisage « le passage à l'acte » sous la forme du passage d'un texte narratif au drame. Frédéric Teinturier évoque la perméabilité des genres chez Heinrich Mann, s'intéresse aux nouvelles dans lesquelles H. Mann puise le thème de pièces de théâtre ou passe, à l'inverse, du drame à la nouvelle. On peut cependant trouver un peu forcée ici l'idée d'un « passage à l'acte » ; l'analyse conduit en effet l'auteur à réaffirmer que la nouvelle reste le centre de l'œuvre de H. Mann ; elle donne également à comprendre que le passage d'un genre à l'autre relève chez H. Mann d'une volonté de décroquer les genres, afin de traiter sous différentes formes des thèmes de prédilection et de se donner ainsi la possibilité d'une véritable expérimentation d'ordre esthétique. C. Schmiele analyse la transposition au cinéma (Eric Rohmer) et à la scène (Lukas Hemleb) de *La marquise d'O...* et plus particulièrement l'adaptation de la scène du *Gedankenstrich* et de la demande en mariage : si les deux lectures sont, selon C. Schmiele, des exemples de belles infidèles, chacune donne la mesure de la richesse inépuisable du texte. Peut-être eût-il fallu ajouter à cette lecture fouillée et scrupuleuse de chaque transposition quelques remarques supplémentaires sur la spécificité du médium choisi (cinéma et théâtre) et des effets qu'il permet.
- 6 Le quatrième chapitre « Reprise de thèmes classiques » envisage le « passage à l'acte » comme reprise et relecture d'un thème ancien. E. Leroy du Cardonnoy montre que la tragédie de F. Grillparzer, *La Trilogie de la Toison d'or*, procède d'un double « passage à l'acte » : d'une part, celui d'une relecture d'envergure du mythe de Médée, Grillparzer réinscrivant la destinée tragique de Médée dans toute l'histoire du mythe, depuis les origines de la légende et le vol de la toison d'or ; le deuxième passage à l'acte consiste, lui, à révéler le désir comme une transgression qui rend nécessaire une violation. À partir de l'exemple de la réappropriation du thème de Kaspar Hauser par des auteurs/poètes les plus divers (de Verlaine à Handke en passant par Trakl) C. Schmiele veut illustrer le « passage à l'acte » dans sa dimension de traduction, entendue aussi, comme elle l'expose au début du volume, dans le sens de lecture, entendue à son tour comme possibilité, non d'une création *ex nihilo*, mais d'une re-création permanente de quelque chose qui est déjà présent.
- 7 Dans un dernier chapitre, « L'écrivain et l'acte d'écrire », C. Schmiele traite, à partir de l'exemple du *Verdict* et de « l'écriture pénitentiaire » de Kafka, de l'acte de violence que représente le saut dans l'écriture ; écrire est, dans ce cas précis, une condition *sine qua non* pour exister mais rend, dans le même temps, toute existence impossible : l'écrire juste de Flaubert devient ici écrire la justice, devient encore écrire le jugement qui vous condamne. L'article d'Hélène Feydy sur Hans Sachs, le « faiseur de chaussures » devenu poète, évoque une toute autre expérience, bien plus quiète et heureuse, du passage à l'écriture, tout comme il fait comprendre le rôle clé de H. Sachs dans le passage du *Schwank* à la comédie moderne. Ce dernier article nous ramène cependant à une interrogation qui devient de plus en plus insistante au fur et à mesure de la lecture : la notion de « passage à l'acte » n'aurait-elle pas été un peu trop lâche dans sa définition et son acception ?
- 8 En analysant les moments repérés et définis par C. Schmiele comme « passages à l'acte », la création littéraire est, à juste titre, resituée dans un horizon plus vaste, au-delà de l'œuvre *stricto sensu*, à partir de perspectives ou d'activités qui l'excèdent ou

qu'elle excède : traduire, lire, interpréter, transposer à la scène, en actes, en mouvements, en images, en musique. Il y va de saisir, et de chercher à *comprendre*, à embrasser dans un regard d'ensemble, ce qui se trame et entre en jeu dans le triangle auteur, metteur en scène et traducteur, ce qui nourrit l'émergence des œuvres et dont les œuvres se nourrissent pour perdurer à travers les siècles. Cependant, le titre *Passages à l'acte* fait résonner, en même temps que l'idée de passage et de franchissement, en même temps que l'idée de drame et de théâtre, celle de violence, de mouvement impérieux, d'agir incontrôlé aux conséquences extrêmes et irréparables. En prenant l'expression « passages à l'acte » dans sa polysémie et en retenant tantôt l'idée de passage à un autre genre, tantôt l'idée de violence, voire en privilégiant celle de passage, de transposition avec ses corollaires (lecture, traduction, interprétation), le risque n'est-il pas encouru de s'aventurer dans un cercle herméneutique sans fin dans lequel devraient alors entrer d'autres formes d'écritures que la seule écriture dramatique ? Et si la création littéraire doit être enfermée dans un vaste cercle herméneutique, l'allusion appuyée du titre de l'ouvrage au phénomène de la violence apparaît alors en partie usurpée. Cercle herméneutique ou pas, un recentrage plus résolument affirmé sur la question de la violence et de ses liens à la création littéraire aurait probablement mieux mis en valeur l'originalité de l'entreprise.