



Traduire

Revue française de la traduction

223 | 2010

Tribunal et théâtre, faites entrer le traducteur

Où commence la dramaturgie ?

Dramaturgie et traduction – compte rendu de rencontres organisées par le Laboratoire Agôn-dramaturgies des arts de la scène

Alice Carré et Barbara Métails-Chastanier



Édition électronique

URL : <http://traduire.revues.org/297>

DOI : 10.4000/traduire.297

ISSN : 2272-9992

Éditeur

Société française des traducteurs

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2010

Pagination : 89-101

ISSN : 0395-773X

Référence électronique

Alice Carré et Barbara Métails-Chastanier, « Où commence la dramaturgie ? », *Traduire* [En ligne], 223 | 2010, mis en ligne le 10 février 2014, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://traduire.revues.org/297> ; DOI : 10.4000/traduire.297

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

Où commence la dramaturgie ?

Dramaturgie et traduction – compte-rendu de rencontres organisées par le Laboratoire Agôn – dramaturgies des arts de la scène

 Alice Carré et Barbara Métais-Chastanier

En 1989, à Arles ont eu lieu les sixièmes assises de la traduction. Plusieurs tables rondes, parmi lesquelles, « Traduire, adapter, écrire », animée par Jacques Thiériot, « Molière et ses traducteurs étrangers », animée par Jean-Loup Rivière, et « Texte et théâtralité », animée par Michel Bataillon, entérinent non seulement la spécificité de la traduction théâtrale mais aussi ses connivences avec un « état d'esprit dramaturgique », selon la formule consacrée par Bernard Dort en 1986⁽¹⁾. Considérée non plus comme une activité purement littéraire et exclusivement destinée à la publication, la traduction semble s'ouvrir au champ de la scène, se voulant à l'écoute des lois du plateau, de ses contraintes et de ses enjeux ; se rapprochant, par là même, au point de la rejoindre, de l'activité dramaturgique. Au-delà de la question des enjeux propres à la traduction théâtrale – qui ne sera pas abordée ici de front mais qui constituait l'un des enjeux de ces assises – s'en pose une autre : celle de l'amplitude du geste dramaturgique, de ses limites, de la mesure de cette « essence dramaturgique » à l'œuvre dans la traduction théâtrale. Où commence la dramaturgie ? Où s'arrête le travail du traducteur et où devient-il celui d'un dramaturge dès lors que la scène entre dans le champ de ses possibles ? Dans l'horizon sonore et plastique du texte, aux abords du plateau, dans l'élaboration d'une version scénique faite de compromis et d'aménagements... ? La chose devient plus abyssale encore quand on sait que dans certaines créations, les deux pratiques fusionnent, se recouvrent et se prolongent dans la personne d'un traducteur-dramaturge ou d'un dramaturge-traducteur – qui s'exerce à la duplicité ou met son savoir, abreuvé à deux sources, au service de la curiosité des metteurs en scène et de celle des acteurs.

Il ne s'agit donc pas ici d'établir une analogie, pour dresser en miroir des portraits qui se feraient écho mais bien plutôt d'aller chercher les traces d'une conscience dramaturgique à l'œuvre dans la traduction théâtrale, d'explorer – sans tracer de frontières ni distribuer de palmes – les zones de passage, les points de fuite ou de dissipation, la portée de choix qui permettent d'éprouver les chevauchements ou, au contraire, les écarts et les failles entre ces deux activités.

(1) Bernard Dort, « L'état d'esprit dramaturgique », *Théâtre/Public* n° 67, 1986.

Car la dramaturgie comme la traduction sont des pratiques qui portent en elles l'image de leur exécution, formées l'une et l'autre dans le silence d'une pratique, d'un partage d'affinités, d'une histoire. C'est donc au plus près des expériences et des discours de chacun que l'on pourra saisir, dans les propos ou entre les lignes, ces possibles affinités. Et c'est pourquoi le laboratoire Agôn — qui mène depuis quatre ans des recherches sur la dramaturgie dans les arts de la scène⁽²⁾ — a souhaité engager une réflexion sur la traduction et questionner les traducteurs eux-mêmes au cours de deux rencontres : une première table ronde organisée dans le cadre de la 10^e édition du festival Les Européennes au théâtre des Ateliers à Lyon réunissant quatre traducteurs de théâtre (Irène Bonnaud, Sara Jansen, Jean-Paul Manganaro et Guillermo Pisani⁽³⁾) et une rencontre avec Michel Bataillon consacrée à ses activités de dramaturge, de traducteur et à des considérations plus historiques sur la dramaturgie⁽⁴⁾. Dans ce texte, qui tient du florilège de propos et de la synthèse des enjeux de ces deux rencontres, nous vous invitons à une mise en perspective de regards croisés pour tenter de débusquer dans l'activité du traducteur l'esquisse d'une pratique dramaturgique et de ses points d'incidence.

Une affinité de pratique et d'esprit

Afin de questionner des liens présentés par certains comme évidents⁽⁵⁾, comme complexes et discutables pour d'autres, nous avons choisi de réunir au cours de ces deux journées de réflexion des profils divers et des expériences contrastées pour tenter de voir jusqu'où s'aventureraient les traducteurs dans leurs désirs de la scène — si désir ou attirance il y avait — et par où et jusqu'où s'infiltrait la dramaturgie, dans quelles décisions elle pouvait être à l'œuvre dès la traduction. Traducteurs-dramaturges (Michel Bataillon, Irène Bonnaud, Sara Jansen), tra-

(2) Les retranscriptions et les synthèses des différentes rencontres organisées autour de la dramaturgie dans les arts de la scène (Dramaturgie au théâtre, Dramaturgie du cirque, Dramaturgie en danse...) sont consultables en ligne sur le site de la revue *Agôn* (<http://agon.ens-lsh.fr>) dans la rubrique « Laboratoire ».

(3) La rencontre devait également réunir Alexandra Moreira Da Silva et Jérôme Hankins qui n'ont malheureusement pas pu se joindre à nous.

(4) « Dramaturgie et traduction », table ronde animée par Alice Carré et Anthony Liebault, organisée le 29 mai 2010 au théâtre des Ateliers à Lyon en présence d'Irène Bonnaud, Sara Jansen, Jean-Paul Manganaro et Guillermo Pisani. « Michel Bataillon. Quarante ans au service de la dramaturgie », rencontre avec Michel Bataillon animée par Alice Carré, Sylvain Diaz et Barbara Métais-Chastanier, organisée le 28 juin 2010 à l'ENS de Lyon.

(5) La fusion entre les deux fonctions devient évidente chez certains metteurs en scène pour lesquels l'accompagnement dramaturgique se confond avec une réflexion sur la traduction. La collaboration entre Emmanuel Demarcy Mota et François Regnault est de ce type, de même que celle de Georges Lavaudant et de Daniel Loayza. Cette double fonction a également fait l'objet d'un article, récemment paru dans le numéro 14 de la revue *Registres*, où Eloi Recoing dressait le « Portrait du traducteur en dramaturge ». Cet angle doit beaucoup à un rapport privilégié avec la scène qu'il entretient depuis longtemps, ayant été assistant d'Antoine Vitez et collaborateur fidèle de Stéphane Braunschweig. Eloi Recoing, « Portrait du traducteur en dramaturge », in *Registres*, n° 14, Hiver 2010, « Dramaturgie au présent », Joseph Danan (dir.), Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, n° 14, p. 106.



ducteur/non dramaturge (Jean-Paul Manganaro), traducteur-metteur en scène (Irène Bonnaud) et traducteur-auteur-dramaturge (Guillermo Pisani) ont permis de faire naître — dans le dialogue et la confrontation — des points de vue divisés sur la dimension dramaturgique de la traduction, révélant par là même des enjeux esthétiques et idéologiques propres à ces deux activités : s'il est impossible de prétendre à une quelconque normalisation ou stabilisation des rapports qu'entretiennent la dramaturgie et la traduction, c'est d'abord parce que chaque partage repose sur la singularité d'une voix qui réinvente à chaque fois la portée de ses choix, mais surtout parce que l'une et l'autre sont soumises à des questionnements, des critiques quant à leur identité et à leur domaine d'exercice. Le traducteur et le dramaturge n'échappent pas non plus à ce soupçon et les catégorisations binaires — bien souvent empreintes d'un lourd passif romantique quant à la vision de la Création et du Créateur — abondent à leurs propos : travail de l'intellect et part de l'intuition ; labeur d'humilité ou acte créateur ; occupation obscure, servile ou pratique du passage et de la transmission...

On pourrait — par provocation ou par paresse — s'amuser à faire de ce flou nébuleux d'avis et de points de vue le premier dénominateur commun à l'un et à l'autre, mais on passerait alors à côté de ce qui pourrait fonder plus qu'une analogie, une affinité de pratique et de pensée : car c'est bien dans le même espace que l'un et l'autre travaillent, car c'est bien dans l'écart, *no man's land* où s'opèrent la transmission et la métamorphose, que l'un et l'autre se tiennent, arpenteurs de ce lieu de parcours entre la lettre et l'esprit — tiers, passeur, relais, transfuge parfois. Les voilà donc réunis par ce qui serait comme une homologie de relation ou de choix — et en bien des points, le traducteur semble être à l'auteur ce que le dramaturge est au metteur en scène : celui qui doit manier une fidélité faite de trahison et d'attention, qui doit composer avec le simulacre ou le double et se propose de servir une autre voix, un autre désir. La question de la liberté contre laquelle s'escrime Jean-Paul Manganaro n'est pas sans évoquer la figure du dramaturge : « Un traducteur n'est jamais libre, par vocation presque. Il n'a pas à l'être. C'est pourquoi je n'ai jamais été d'accord avec cette idée que le traducteur est un nouvel auteur. [...] Si je prends des pièces contemporaines comme celles de Testori ou de Tarantino, je dois me créer un territoire à moi. Je ne suis pas le maître de ce territoire, mais celui qui le mesure. » Ce qui court derrière le mot de « liberté », et derrière celui convoqué plus loin de « fidélité », c'est un enjeu moral, quelque chose de l'ordre d'une éthique de la traduction — comme on pourrait parler d'une éthique de la dramaturgie : parler de liberté, c'est postuler comme conséquence et comme point d'origine une responsabilité, mais c'est aussi supposer la possibilité d'être en mesure de répondre de ses choix. Reste à savoir où se placent les décisions et où se cachent les alternatives. Car autant le traducteur ne peut être engagé dans les intentions narratives et dramatiques (« En tant que traducteur, dit Jean-Paul Manganaro, je n'ai pas du tout envie d'être envisagé comme quelqu'un qui a pris cette responsabilité-là. Si j'écrivais, je ne ferais pas mourir les gens à ce moment-là de la tragédie par exemple. »), autant il est engagé dans des choix de langue, de rythme, d'adéquation d'effet et de mélodie, dans le respect de certaines énigmes du texte — propres à ne pas être trop tôt



déflorées, bref, dans ce que Éloi Recoing qualifie de « dramaturgie de la trahison consciente⁽⁶⁾ ». Si le motif de la fidélité et de son envers – la trahison – est récurrent du côté de la traduction – signe qu'on ne se déprend pas si facilement des questions morales et d'auctorialité –, il n'est pas absent du champ dramaturgique, mais sous un visage voisin, celui de la responsabilité. Le dramaturge est lui aussi bien souvent soumis à cette liberté conditionnée, à des choix qui trouvent à s'exercer à un endroit de sa pratique, celui de la « décision de sens » – décision qui n'est pas censure (l'incontournable « flic du sens » que déplorait Antoine Vitez), qui n'est pas non plus mise au pas du savoir, ou « science du théâtre », mais bien « une conscience et une pratique », ainsi que le précise Bernard Dort qui ajoute : « La pratique d'un choix responsable⁽⁷⁾. » Mais – et c'est à cet endroit que pointe une autre affinité entre le traducteur et le dramaturge – ni l'un ni l'autre, alors que leurs décisions et leurs pratiques engagent parfois des conséquences qui s'expriment au plateau, ne sont appelés à porter la responsabilité d'un choix qu'ils ont fait à un certain endroit (niveau de langue, type de syntaxe d'un côté ; types d'élucidation ou de proposition de l'autre). C'est le metteur en scène et plus encore l'acteur qui, en dernière analyse, permettent au choix de prendre forme, au sens de prendre corps – c'est à eux « que revient en définitive le pouvoir de décision et de communication : le jeu est la chair même de la dramaturgie⁽⁸⁾. » Parce que c'est en lui que la « pratique d'un choix responsable » s'incarne et s'opère, l'acteur est aussi le premier révélateur des dysfonctionnements dramaturgiques provenant notamment d'erreurs de traduction. Il est celui qui, dans une mise à l'épreuve par les faits, vient éprouver la pertinence d'une proposition. Pour souligner la portée dramaturgique de la révélation au plateau et insister sur le fait qu'elle ne saurait s'en tenir à des détails de mise en bouche, Michel Bataillon rapportait une anecdote à propos de la mise en scène du *Commerce du pain* de Bertolt Brecht par Manfred Karge et Matthias Langhoff en 1972 :

Notre maître Gilbert Badia, très bon germaniste mais assez peu attentif au théâtre, avait traduit quelque chose comme : « La veuve Queck, c'est moi et j'ai du retard dans mes loyers ». Le texte allemand dit : « Je suis la veuve Queck avec du loyer en retard ». Si vous dites « La veuve Queck, c'est moi et j'ai du retard dans mes loyers », vous êtes dans l'anecdote. Alors, l'actrice joue l'anecdote. Les deux "monstres" dans la salle, Karge et Langhoff, qui ne parlent pas un mot de français, me disent : « Mais qu'est-ce qu'elle raconte ? Va-t-elle réussir à jouer ce que nous voulons ? ». Mais elle n'y arrivait pas. Elle faisait des pauses : « Je suis la veuve Queck. Pause. C'est moi. » Ça n'allait pas du tout. À un moment, Karge et Langhoff me disent : « On revient au texte allemand. » Et on s'aperçoit que Badia n'a pas suivi l'ordre des mots. Et là, Karge, qui est un formidable acteur, monte sur le plateau et dit : « Je suis Goetz von Berlichingen, l'homme au poing de fer ». C'était le blason de Goetz von Berlichingen. À ce moment-là, l'actrice comprend

(6) Éloi Recoing, « Portrait du traducteur en dramaturge », in *Registres*, n° 14, Hiver 2010, « Dramaturgie au présent », Joseph Danan (dir.), Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, n° 14, p. 106.

(7) Bernard Dort, « L'état d'esprit dramaturgique », in *Théâtre/Public*, « Dramaturgie », 1986, n° 67, p. 9.

(8) Ibidem.



qu'elle n'est pas dans une pièce réaliste sur la misère. Elle arrive et elle dit au spectateur : « Sachez-le une fois pour toutes : je suis la veuve Queck aux loyers en retard. Voilà mon blason. Voilà ce qui fait de moi un personnage. En vous disant ça, j'affirme qui je suis, quelle va être ma situation et ce que je vais faire. » Là, on est dans de la dramaturgie brechtienne. On n'est pas dans une situation imitant la réalité. On est dans du théâtre théâtral.

Traducteur et dramaturge occupent donc cette place étrange de la liberté sous condition, de la responsabilité défaite, déportée, presque irresponsable en somme, car ni le traducteur, ni même le dramaturge ne sont réellement « responsables de la dramaturgie⁽⁹⁾. » Affirmation étrange, qui surprend moins pour le traducteur que pour le dramaturge, mais qui les assigne *in fine* à cet espace de l'ombre : celui de la voix déléguée, porte-parole de l'auteur, premier spectateur ou premier lecteur – dans la fabrique du texte ou du spectacle. L'un et l'autre parlent du même endroit, depuis des lieux différents, mais homologues – étrangement semblables parfois.

Derrière ces affinités entre le traducteur et le dramaturge, on peut relever d'autres affinités plus informelles et diffuses, permettant de ne pas inféoder les positions de chacun à un partage rigide « dramaturge / non dramaturge ». De même que la traduction ne se réduit pas à une recherche de trouvailles ou de solutions, de même la dramaturgie s'invente dans un rapport, dans des brèches permettant le jeu. Et l'on serait tenté de relire les mots de Jean-Michel Déprats sur la traduction en les appliquant à la dramaturgie – tant les ambitions de l'une et de l'autre, quoique appliquées à différents objets, semblent se recouvrir et se rapprocher :

La traduction doit 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 qui jouera. Ce n'est pas devancer, prévoir ou proposer une mise en scène, c'est rendre celle-ci possible⁽¹⁰⁾.

La dramaturgie, comme la traduction, ont vocation au possible parce qu'elles travaillent toutes deux à des opérations de déplacements et de conversion. Comme le soulignait Anne-Françoise Benhamou lors de ces mêmes assises de 1989, la question que pose la représentation d'un texte théâtral traduit est celle de la double transposition et du cumul des interprétations qu'elle engendre : la traduction au sens propre, qui désigne la transposition d'une langue dans une autre, puis la traduction au sens plus métaphorique – traduction scénique du texte, passage d'un régime littéraire et graphique à un régime scénique et spatial. Et c'est dans la perspective de cette double opération que nous avons souhaité questionner la portée des choix de traduction : à quel endroit se cache le geste dramaturgique ? N'est-il que dans ce second temps (passage du régime poétique au régime scénique) ? À travers quelles décisions, dans quels éléments peut-on déterminer la présence d'une dimension dramaturgique dans le

(9) Jean-Paul Manganaro : « le traducteur n'est jamais responsable de la dramaturgie ».

(10) Jean-Michel Déprats, « Traduire Shakespeare pour le théâtre », *in Palimpsestes*, n° 1, « Traduire le dialogue, traduire les textes de théâtre », Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1987, p. 62.



travail d'invention d'une nouvelle langue ? C'est cette prégnance de la dramaturgie au plateau — fondée sur des choix de traduction — que révélait l'anecdote de Michel Bataillon à propos de la veuve Queck, et que révèle aussi la comparaison qu'il faisait de la première scène de *Mère Courage* entre les traductions de Geneviève Serreau et Benno Besson et celle d'Eugène Guillevic : « Chez Serreau et Besson, vous êtes chez Courteline [...]. Mais Brecht, qui aimait beaucoup Beckett, a écrit une scène à la Beckett. [...] Serreau et Besson ont cédé à la tentation du folklore, de l'ambiance, du climat... Il n'y a pas ça un seul instant chez Brecht. On était en 1950. Beckett n'était pas encore très connu. C'était l'effet d'une époque, en somme. »

C'est que la dramaturgie et la traduction opèrent dans l'espace du « comment », celui de l'agencement du sens, de la composition du texte et des phrases, mais aussi dans l'histoire secrète de sa généalogie et de ses raisons. L'activité d'élucidation des zones d'ombre contextuelles qu'elles supposent (références culturelles ou historiques, choix de langues et archaïsmes, présence de patois ou d'expressions rares) ne peut se faire sans le respect des énigmes propres au texte. Comme le soulignait Guillermo Pisani, le travail d'analyse dramaturgique ne vise pas à résoudre toutes les questions posées par la pièce mais à bien les formuler :

Il n'y a pas de contradiction entre l'énigme et l'exploration maximale de la pièce. Si énigme il y a, dans une pièce de Shakespeare ou de Roland Schimmelpfennig par exemple, elle appartient à la construction de la pièce. On pourra tenter de rendre compte de tout dans Roméo et Juliette, on restera toujours bloqué sur la question : pourquoi la lettre n'arrive-t-elle pas à temps ? Cette question sera plus claire et plus efficace si l'on a beaucoup éclairé le texte et éliminé les énigmes qui appartiennent au contexte, à l'auteur, à la langue...

Voilà pourquoi on aurait tort d'opposer dos-à-dos l'image d'un traducteur gardien de l'ouverture du sens et la vignette d'un dramaturge contraint de trancher pour en proposer une lecture, voilà pourquoi Éloi Recoing faisait de la traduction une entreprise d'humilité — comme peut l'être également l'activité dramaturgique : « Traduire : comprendre qu'il y a de l'incompréhensible⁽¹¹⁾. »

Le plateau comme ligne de partage

Au-delà des affinités que nous avons tenté ici de mettre en valeur, ces deux journées de rencontre auront également mis en évidence la singularité des pratiques et des positions de chacun. Deux tendances se sont dessinées avec comme axe médian un espace (le plateau) et un temps (le début des répétitions) : d'un côté, la traduction confirmée par l'épreuve de la scène — les traducteurs et dramaturges Sara Jansen et Guillermo Pisani ont exposé la manière

(11) Éloi Recoing, « Portrait du traducteur en dramaturge », in *Registres*, n° 14, Hiver 2010, « Dramaturgie au présent », Joseph Danan (dir.), Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, n° 14, p. 109.



dont la recherche de l'acteur et l'observation des rouages d'un texte au plateau permettait d'éprouver l'efficacité des solutions de traduction trouvées à la table — ; de l'autre, la traduction réalisée en amont de la scène, la version définitive précédant le début des répétitions et n'étant pas nécessairement réamorcée par le travail au plateau. Ces deux approches furent par la suite opposées par Michel Bataillon comme deux courants antagonistes :

La seule chose qu'il ne faut jamais faire : c'est discuter de la traduction avec le collectif d'acteurs. Le texte doit être non négociable, sinon on se noie en palabres et la répétition ne peut pas commencer. Je ne crois pas à la possibilité d'une décision collégiale.

Cette ligne de partage, apparue de façon assez nette au cours de ces rencontres, est pourtant assez poreuse : dans le premier cas, le plateau n'apparaît pas comme un commencement, mais bien plutôt comme un révélateur permettant de valider ou d'infirmer certaines hypothèses textuelles. Les répertoires et les esthétiques ne sont pas non plus sans incidence sur les pratiques de chacun : les démarches de Sara Jansen et de Guillermo Pisani sont ainsi guidées par la prise en compte du fait que Rafaël Spregelburd et Oriza Hirata sont à la fois auteurs et chefs de troupe, c'est-à-dire qu'ils expérimentent leurs propres textes avec des comédiens. Le texte acquiert de ce fait une place relative par rapport aux autres éléments de la représentation ; et il semble difficile de les aborder en faisant l'économie de cette spécificité, les choix de traduction ne pouvant alors pas être complètement indépendants des autres éléments du spectacle. Les modes de fonctionnement artistiques du Théâtre des Lucioles et des collectifs Transquinquennal et KVS modifient également sensiblement le travail sur le texte et les modalités de travail des traducteurs. L'équipe de création de *La Paranoïa*, par exemple, a travaillé selon une dynamique empruntée au collectif d'acteurs des Lucioles : les relations entre les différentes fonctions (metteur en scène, acteur, dramaturge...) ne sont pas rigides, ce qui favorise un échange fluide entre les fonctions sans qu'elles soient pour autant abolies.

Quoi qu'il en soit, c'est toujours autour de ces différentes inclinaisons pour le plateau (traduction achevée ou non à la scène) que se cristallise la relation à une responsabilité dramaturgique, certains traducteurs voyant dans les choix textuels opérés l'amorce d'une dramaturgie dont ils seraient les garants, d'autres affirmant, à l'instar de Jean-Paul Manganaro, ne pas avoir de lien avec la dramaturgie :

Je n'ai aucune relation avec la dramaturgie. Je n'arrive pas à me sentir responsable de la dramaturgie. Je me sens, en revanche, parfaitement responsable d'un texte, d'un contexte.

Ainsi Jean-Paul Manganaro expliquait-il les réticences qu'il avait à intervenir auprès de metteurs en scène et de comédiens : « Si on me pose une question, je réponds, sinon, je n'interviens pas. Je n'ai pas à imposer quelque chose, parce que la traduction que j'impose est déjà un acte extrêmement imposant et lourd, très violent. Je reste dans la textualité. » Respectueux de l'intimité du plateau, le traducteur des *Vêpres de la Vierge bienheureuse* d'Antonio Tarantino se laisse le plaisir de la surprise — fût-elle bonne ou mauvaise — évoquant, par exemple, la façon



dont il avait été touché par la tonalité « flamande » que le comédien Gaël Leveugle avait donné la veille à un texte dont les résonnances évoquaient pour lui la « Garonne qui coule » : « Quand il passe dans la mémoire et dans le corps de l'acteur, le texte n'existe plus. Le texte s'est donc immédiatement transformé. [...] L'intérêt est de voir comment le texte que vous aviez préfabriqué arrive à trembler d'une autre manière que celle que vous aviez supposée. » Dans le prolongement de cette répartition des responsabilités, Irène Bonnaud insistait, quant à elle, sur l'importance d'une traduction intégrale du texte qui n'anticiperait pas sur d'éventuels problèmes de mise en scène ou d'adaptation :

Évidemment, il y a la pratique de l'adaptation, mais je tiens beaucoup à l'idée de la traduction théâtrale. C'est vraiment quelque chose qui existe et qu'il faut défendre. [...] Dans le cas de la tragédie grecque, souvent, quand on essaye d'adapter, on nivelle par le bas, parce qu'on essaye de supprimer les difficultés, de supprimer les choses qui posent problème, on se dit que personne ne va comprendre. Comme dirait Jacques Rancière, je suppose l'intelligence du spectateur. Il faut postuler que les gens seront touchés par ce travail-là.

Sans assimiler la proximité au plateau à l'adaptation et la distance à une pureté de la traduction, on constate que selon les textes, selon les projets, la distance singulière adoptée par le traducteur par rapport au processus de création influence sa manière de travailler.

Deux tendances se sont distinguées, impulsées par des démarches d'écriture différentes, les unes mettant l'accent sur un travail littéraire et poétique sur le texte, les autres sur le rapport entretenu par le texte avec d'autres éléments dramaturgiques importants pour chaque écriture (situation chez Spregelburd, espace et temps chez Hirata notamment). Guillermo Pisani évoquait par exemple le lien entre la longueur de certaines répliques et le temps dont a besoin l'acteur pour changer de costume. Par ailleurs, dans l'oralité inventée par Rafaël Spregelburd, la langue est souvent tordue au point de sembler « presque mal écrite ». Pour Jean-Paul Manganaro, traducteur d'auteurs classiques du théâtre italien mais aussi défricheur de textes contemporains réputés intraduisibles⁽¹²⁾, la traduction de textes encore jamais créés, à laquelle il a été confronté à plusieurs reprises, est un exercice linguistique de haute voltige puisqu'il s'agit de trouver le moyen d'exprimer dans un autre système la sensation d'étrangeté provoquée par la langue de l'œuvre : « J'ai Babel en moi et il faut que Babel sorte », dit-il. Invitant à une autre démarche, le théâtre de situations de Rafaël Spregelburd a conduit Marcial di Fonzo Bo et Guillermo Pisani à travailler la traduction dans des allers et retours entre la table et la scène afin de démêler précisément le rapport entre la parole, le sens et les actions se déroulant au plateau : « La traduction a toujours été un état provisoire qui a évolué avec le travail des acteurs. Nous avons aussi traduit des pièces qui n'ont pas été montées et qui sont à l'état d'hypothèses attendant d'être validées par la scène. Dans le cas du théâtre de situations de Rafaël Spregelburd, le texte reste très ouvert au plateau. »

(12) Jean-Paul Manganaro a notamment traduit des textes de Carmelo Bene, Fausto Paravidino, Lina Prosa, Spiro Scimone, Antonio Tarantino...



Le livre et la scène

La traduction s'invente en fonction de diverses composantes relatives au contexte d'écriture, à la nature du texte et à ses particularités, mais aussi en fonction de la destination du texte, qui est apparue, au cours de ces deux rencontres, comme un point d'articulation essentiel entre différentes pratiques. Selon qu'elles soient destinées à la publication ou seulement à la scène, commandées par un metteur en scène ou réalisées en collaboration avec lui, les traductions sont réalisées dans des conditions et en vue de finalités très différentes, qui ne sont pas sans conséquences d'un point de vue dramaturgique. Ainsi, quel type de traduction publie-t-on ? L'expression « traduction de référence », revenue à plusieurs reprises au cours de nos discussions notamment quand il était question de publication, reste problématique. Une version *de référence* définirait une traduction proposant une approche complète du texte, validée par des allers et retours entre langue cible et langue source, donnant une vision aussi fidèle que possible de l'œuvre abordée et ne sacrifiant pas l'auteur à un parti pris de mise en scène. Michel Bataillon évoquait par exemple les diverses traductions françaises de *Liliom* de Molnar qui n'ont jamais pu être soumises à l'épreuve d'une comparaison avec le texte original hongrois, ne permettant donc pas l'établissement de ce qui aurait pu être, en français en tout cas, une « traduction de référence ». Mais les critères permettant de circonscrire cette entité qu'est la « traduction de référence » semblent relatifs et délicats à établir, même pour ceux qui l'emploient, tant les grilles de lecture évoluent avec les époques et les habitudes de traduction.

A côté de l'horizon d'une objectivité idéale — sans doute toute aussi irréaliste qu'impossible à atteindre — recherché par ce qui serait une « traduction de référence », différentes pratiques et objectifs dramaturgiques de traduction sont apparus lors de ces rencontres. Guillermo Pisani expliquait par exemple que le contexte d'écriture des pièces de Rafaël Spregelburd avait été en partie à l'origine de la méthode de traduction adoptée par le Théâtre des Lucioles. Dans un souci de fidélité à la généalogie du texte, le traducteur-dramaturge s'est efforcé de retrouver dans le travail de traduction le processus d'écriture du texte original, Rafaël Spregelburd publiant généralement ses textes à la suite de la création après les avoir retravaillés dans de longues périodes de répétition. Dans le travail effectué par Sara Jansen autour de *In het bos / Dans les bois*, c'est le contexte belge de plurilinguisme (le collectif Transquinquennal francophone collaborait pour ce projet avec KVS, compagnie néerlandophone) qui venait directement influencer la traduction, appelant des synchronisations de rythme et de nombreux ajustements linguistiques. Voué à deux traductions qu'il fallait adapter, retravailler pour obtenir une parfaite cohérence entre les deux langues, ce texte polyglotte, fruit de deux traductrices — Sara Jansen pour le passage vers le néerlandais, Rose-Marie Makino-Fayolle pour la traduction vers le français — ne pouvait échapper au travail du plateau et à des ajustements décidés en commun. Ces expériences montrent qu'il s'agissait avant tout pour les traducteurs d'intégrer le travail de plateau à la traduction non pas pour mettre la traduction au service d'une mise en scène mais pour que le travail d'élucidation scénique puisse profiter à la traduction.



Les partis pris dramaturgiques de traduction peuvent également être influencés, dans le cadre d'une commande, par des désirs de mise en scène. Irène Bonnaud développait cette idée en mentionnant sa traduction du *Hamlet* de Shakespeare à partir de l'allemand qu'elle avait réalisée pour Matthias Langhoff : le metteur en scène, qui avait co-traduit ce texte avec Heiner Müller dans les années 70 pour une création de Benno Besson, avait demandé à Irène Bonnaud d'établir le texte français à partir de sa version. Le motif de ce choix, qui pourrait sembler insolite, relevait d'un parti pris dramaturgique très fort, celui d'« éradiquer toute trace de l'influence de la tragédie classique française dans la traduction française ». Cette lutte contre le vocabulaire racinien était donc associée à une idée préalable du texte qui orientait nécessairement la traduction.

Retraduire : objectifs dramaturgiques et fidélité à l'effet

La difficulté à saisir la nature d'un texte de référence et les critères permettant de le repérer rejoint une autre des perspectives du travail dramaturgique, bien que le mot ait souvent été contourné. Une « bonne » traduction aurait repéré les éléments fondamentaux du texte et n'aurait pas manqué de donner à la langue la netteté de ses enjeux. Et la retraduction d'un texte classique, par exemple, ne peut se passer d'un repérage méticuleux des motifs qui légitiment cette nouvelle mouture. C'est ce que Jean-Paul Manganaro expliquait à propos de son travail sur Pirandello – où il s'était attaché à refaire de cette langue une arme aussi acérée que celle qu'elle était en italien :

Il faut que je décèle régulièrement la raison pour laquelle je vais retraduire. [...] Je ne peux personnellement pas me passer d'une lecture analytique des textes et des traductions existantes. Lorsque je relis les différentes versions de Pirandello, je me rends compte de la raison pour laquelle cet auteur, qui a souvent au théâtre une langue de guerre, est devenu un auteur complètement bourgeois. La langue dans laquelle on l'a traduit était petite-bourgeoise, conformiste, malheureuse, et il fallait trouver à nouveau les raisons de cette guerre de la langue.

Jean-Paul Manganaro ajoutait par la suite : « L'analyse dramaturgique effectuée en amont par le traducteur sert à trouver les nécessités d'une langue particulière qui a une application historique, temporaire. » Cet objectif de retraduction nécessite de trouver dans le texte un nouvel enjeu que les précédentes traductions n'avaient pas mis en relief. Michel Bataillon évoquait, ainsi, sa difficulté à trouver les motifs d'une nouvelle traduction de *L'Opéra de quat'sous*, comme le lui avait demandé Laurent Pelly pour une mise en scène prévue en avril 2011 à la Comédie-Française, puisque lors d'une étude précise des précédentes traductions existantes, il lui était apparu que les solutions trouvées par Jean-Claude Hémary se révélaient souvent les seules possibles et les plus convaincantes.

Mais retraduire, c'est aussi repenser le rapport au public, se reposer les questions de la réception d'un texte et de son actualisation. Irène Bonnaud, dans ses traductions des tra-



giques grecs effectuées en collaboration avec Malika Hammou, a souligné à plusieurs reprises à quel point elle s'était attachée à restituer le rapport au texte que pouvait avoir le public athénien. Pour les Grecs de l'époque, en effet, l'accès au texte de Sophocle était évident, direct, et limpide car les mots de son théâtre sont empruntés au vocabulaire courant et sont issus de la vie quotidienne. Prenant le parti de tenter de restaurer ce rapport au public, les deux traductrices se sont attachées à retranscrire dans une syntaxe simple et sèche un texte accessible au plus grand nombre. Ces partis pris de traduction orientent la mise en scène de manière déterminante, d'autant plus que, comme l'affirme Irène Bonnaud : « La tragédie grecque pose tous les problèmes emblématiques de la traduction mais en les amplifiant. » Problèmes d'établissement du texte, de vocabulaire inconnu des hellénistes, problèmes liés à la versification grecque et à la syntaxe particulière, très éloignée de la langue française. Elle affirmait aussi : « Je ne peux pas concevoir un metteur en scène qui se désintéresserait de la traduction qu'il utiliserait pour mettre en scène un texte antique. C'est presque déjà un choix esthétique, un choix politique. »

Parmi les grandes traductions de Sophocle, celles de Paul Mazon, attachées à restituer le sens avec précision, ont fait autorité, comme celles de Jean Bollack, reconnues pour leur recherche d'un équivalent français à la syntaxe grecque, ont pu faire école. La démarche de traduction choisie par Irène Bonnaud et Malika Hammou se révèle, en regard de ces précédents partis pris, assez singulière, dessinant une autre ligne de partage, qui vient déplacer celles que nous avons tracées plus haut. Deux cibles possibles sont ici invoquées pour justifier d'un souci de fidélité : d'un côté, une fidélité syntaxique ou poétique, attachée au travail de restitution d'une langue, d'une construction grammaticale, de l'autre une fidélité à l'effet théâtral que le texte pouvait à l'époque provoquer et qui peut demander d'opérer « une sortie hors de la syntaxe », comme le disent judicieusement Irène Bonnaud et Malika Hammou. Les traductrices ajoutent pour conclure ces notes d'introduction à leur traduction :

Notre principe absolu était d'écrire une traduction faite pour être jouée et entendue. Sophocle, c'est du théâtre, et le spectateur n'a pas le loisir de relire trois fois une phrase. La tragédie grecque à Athènes n'était pas un genre littéraire autant que le prétendent Aristote et ses successeurs, mais une performance orale, vouée à une représentation unique et événementielle : « le texte se consumait dans la représentation comme la poudre dans le feu d'artifice. » (Brecht). C'est tout le bonheur que nous souhaitons à cette traduction⁽¹³⁾.

Quitte à sacrifier l'exactitude syntaxique, les textes traduits du grec par Irène Bonnaud se placent donc non pas du point de vue de la langue, mais de celui de l'accès à la langue :

Je me plaçais du point de vue de l'accès à la langue. La résonance n'est pas la même, mais je pense que le spectateur athénien ne recevait pas de la même façon la langue d'Eschyle et la

(13) Irène Bonnaud et Malika Hammou, Notes sur la traduction d'*Antigone* de Sophocle, traduit par Irène Bonnaud et Malika Hammou pour une mise en scène de Jacques Nichet, *Les solitaires intempestifs*, Dijon-Quetigny, 2004, p. 11.



langue de Sophocle. Eschyle était déjà plus archaïque, plus difficile. Je pense que chez Sophocle, il y a une vraie netteté, une efficacité, une sorte de limpidité de la langue qui forme l'énigme⁽¹⁴⁾.

L'attention aux effets d'un texte usant « de mots d'une simplicité déroutante⁽¹⁵⁾ » demande de prêter l'oreille à ce temps de la réception, aux réactions du spectateur, pour préserver dans cette pièce l'« énigme offerte à tous. » Ainsi, l'élaboration du texte français s'est faite dans le souci constant de rendre le sentiment d'urgence qui traverse « cette pièce qui est comme une perpétuelle course contre la montre ». Urgence des personnages à agir, pressés par le temps, qui se retrouve dans une langue incisive et précise, traduite notamment par une syntaxe très paratactique : « Le ralentissement du rythme nous semble l'une des pires choses qui puisse arriver à la pièce de Sophocle. Le malheur est en marche, la houle va s'abattre sur les rochers. L'urgence doit demeurer intacte⁽¹⁶⁾. » La traduction cherche donc ici à s'aligner sur une lecture dramaturgique attentive aux mouvements du texte et à leur expression scénique, à traduire — pour reprendre la formule de Jean-Michel Déprats — moins *du* théâtre que *pour* le théâtre⁽¹⁷⁾.

Le cas du théâtre antique exemplifie de manière prégnante une réalité que les traducteurs de théâtre contemporain connaissent également : celle du contexte de réception et la façon dont il modifie les effets du texte, allant jusqu'à obscurcir le sens de certaines séquences dont le saisissement initial était pourtant immédiat. Guillermo Pisani donnait ainsi l'exemple de *La Estupidez* de Rafaël Spregelburd :

*C'est un théâtre très ouvert à la réception qui, pour être efficace, doit prendre en compte son public. Rafaël Spregelburd appartient, avec Daulte, Tantanian et Leon, à une génération qui s'est construite contre le théâtre antérieur, c'est-à-dire contre le théâtre psychologique et contre le théâtre politique issu de la dictature. Cette génération fuit le symbole comme la peste. Elle travaille donc à détourner les symboles passés. Par exemple, étant donné l'histoire récente de l'Argentine, mettre un uniforme sur scène signifie déjà un tas de choses. Dans une scène de *La Estupidez*, des policiers discutent et on découvre qu'ils forment un couple ; ils s'embrassent, ce qui fait exploser le symbole. Le spectateur argentin ne peut plus décoder la suite avec les codes habituels. [...] Rafaël Spregelburd a fait traduire la pièce en allemand, pour qu'elle soit montée à la Schaubühne. En Allemagne, il existe des sections de policiers homosexuels, la scène n'a donc pas du tout le même potentiel d'ouverture du sens. Que faire ? C'est ce genre de réflexion que l'on mène lorsque l'on traduit. Il faut bien connaître les deux contextes de réception pour chercher à trouver des équivalents. C'est un travail que nous ouvrons au plateau parce que cela nous permet de tester l'efficacité de chaque solution de traduction.*

(14) Irène Bonnaud, intervention au cours de la table ronde « Dramaturgie et Traduction ».

(15) Irène Bonnaud et Malika Hammou, Notes sur la traduction d'*Antigone* de Sophocle, *op. cit.*, p. 9.

(16) Irène Bonnaud, intervention au cours de la table ronde « Dramaturgie et Traduction ».

(17) Jean-Michel Déprats, « Traduire Shakespeare pour le théâtre », *art. cit.*, p. 63.



Être fidèle aux effets du texte était également la préoccupation de Sara Jansen qui se débattait avec le réalisme et l'effet de naturel accentué dans les dialogues d'Oriza Hirata, qu'il avait développé en réaction notamment au théâtre japonais antérieur (Shingeki et Angura). Mais comment rendre naturel un texte japonais qui, traduit en néerlandais, devenait par endroits exotique ? Le traducteur est ici un passeur, responsable de transmettre le sentiment d'une réalité quotidienne et anodine dans une culture radicalement différente.

Cette fidélité à l'effet théâtral, cette attention permanente à la réception était tout de même partagée par les différents traducteurs que nous avons interrogés. « On est nous-mêmes le public. Comment pouvez-vous imaginer un traducteur qui n'aurait pas une oreille interne ? C'est ça être spectateur. On est le premier spectateur, mais on n'y pense pas », concluait ainsi Jean-Paul Manganaro. Le traducteur comme premier spectateur n'est pas sans rappeler l'autre nom du dramaturge, toujours à la fois acteur et témoin du processus de création et de l'objet à l'ouvrage. Dans cette oreille attentive aux effets, dans cette intimité consciente des rouages qu'il faudra mettre en marche pour ajuster les deux réalités, se trouve tout l'art du traducteur dont chaque choix linguistique engage un devenir scénique.

agon@ens-lsh.fr

Alice Carré et Barbara Métais-Chastanier,
pour le Laboratoire *Agôn*, *dramaturgies des arts de la scène*

Agôn – dramaturgie des arts de la scène.

La revue Agôn (<http://agon.ens-lsh.fr>) est liée au laboratoire de recherche du même nom, Agôn – dramaturgie des arts de la scène, créé en 2007 et regroupant de jeunes chercheurs de l'ENS de Lyon, de Lyon 2, de Paris X et de Grenoble 3. C'est dans le cadre de ces recherches sur la dramaturgie qu'ont été organisées de nombreuses rencontres avec des praticiens, des artistes et des théoriciens dans différents espaces de création (cirque, danse, théâtre, traduction...) dont les comptes rendus sont disponibles sur le site de la revue.

*Diplômée de l'École Normale Supérieure en Études théâtrales, **Alice CARRÉ** est dramaturge, assistante à la mise en scène et critique de théâtre. Elle suit un double parcours théorique et pratique en passant de la scène à l'écriture. Elle participe aux activités du Laboratoire et de la revue Agôn depuis sa création en 2006. Elle est actuellement chargée de cours en Arts du spectacle à l'université de Paris X-Nanterre et poursuit ses recherches sur la dramaturgie et la mise en scène par le biais de différentes publications.*

*Agrégée de lettres modernes, **Barbara MÉTAIS-CHASTANIER** se consacre à la rédaction d'une thèse en Études théâtrales sous la direction du professeur Jean-Loup Rivière et collabore à titre d'auteur avec différentes compagnies. Elle enseigne l'histoire du théâtre et la dramaturgie appliquée à l'École Normale Supérieure de Lyon depuis 2008. Co-rédactrice en chef d'Agôn, revue numérique consacrée aux Arts de la scène, elle a également publié des articles sur le théâtre contemporain dans d'autres revues et au sein d'ouvrages collectifs. Elle conduit également des recherches autour de la dramaturgie avec le laboratoire Agôn – dramaturgie des arts de la scène.*



