



Traduire

Revue française de la traduction

222 | 2010

Traduire pour le théâtre

Jouabilité : un concept indéfinissable, incontournable... traduisible ou intraduisible ?

William Gregory

Traducteur : Marie Gravey



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/traduire/433>

DOI : 10.4000/traduire.433

ISSN : 2272-9992

Éditeur

Société française des traducteurs

Édition imprimée

Date de publication : 15 juin 2010

Pagination : 7-21

ISSN : 0395-773X

Référence électronique

William Gregory, « Jouabilité : un concept indéfinissable, incontournable... traduisible ou intraduisible ? », *Traduire* [En ligne], 222 | 2010, mis en ligne le 12 novembre 2013, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/traduire/433> ; DOI : 10.4000/traduire.433

Jouabilité : un concept indéfinissable, incontournable... traduisible ou intraduisible ?

 William Gregory

En Grande-Bretagne, *performability* (jouabilité)⁽¹⁾ est un terme dont on a usé et abusé dans la théorie et dans la pratique de la traduction théâtrale. Il a servi aussi bien à justifier des choix de traduction qu'à exclure le traducteur du processus de création théâtrale. Alors que certains théoriciens rejettent ce terme en bloc, de nombreux praticiens s'y accrochent malgré le discrédit dont il semble entaché. Dans cet article, je défends l'idée que l'inévitable et insoluble débat sur la « jouabilité » repose sur un malentendu, une erreur de dénomination du potentiel dramatique inhérent au texte théâtral et qu'une meilleure compréhension – mais non une imitation – du travail du comédien peut permettre au traducteur d'explorer les voies d'une meilleure traduction de ce potentiel en langue cible (LC).

Au fil des années, la traductologie a soulevé une multitude d'interrogations auxquelles le traducteur se doit de trouver des réponses dans sa pratique. Dans quelle mesure est-il possible d'avoir une vision objective de l'intention de l'auteur et jusqu'à quel point la traduction peut-elle, ou doit-elle, en être le reflet ? L'objectif du traducteur est-il de rapprocher le lecteur de LC de la culture de langue source (LS) ou l'inverse ? Le traducteur doit-il rechercher des équivalents aux idiomes et dialectes utilisés dans la LS ou bien les imiter ? Où doit-il se situer entre approche sourcière (*foreignization*) et ciblisme (*domestication*) ?

Les défis posés au traducteur de théâtre ne sont pas moindres. À la question de savoir ce que doit considérer un traducteur qui aborde un texte dramatique, on répondra : « tous les facteurs ci-dessus ». Dans le cas du texte théâtral, les traducteurs sont toutefois amenés à voir leurs traductions, leurs interprétations, non seulement lues mais aussi réinterprétées, refiltrées, et re-présentées⁽²⁾. Dans *Littérature et spectacle*, Tadeusz Kowzan identifie treize catégories de

(1) Le terme de *performability* n'a pas d'équivalent parfait en français. Il renvoie à la fois à l'idée de jeu (du comédien) et de représentation au sens de réalisation scénique, NdT.

(2) D'autres raisons que la mise en scène peuvent amener le traducteur à traduire une pièce, par exemple la publication en librairie ou une étude universitaire. Pour les besoins de cet article, je me centrerai toutefois sur le rôle du traducteur dans la production théâtrale.

systèmes sémiotiques au théâtre : le verbal, le paraverbal, la proxémique, la kinésique, le costume, la coiffure, le maquillage, les accessoires, les décors, le son, l'éclairage, la musique et le film/la projection (206)⁽³⁾. Si l'on considère le public comme l'équivalent du lecteur dans le cas de la création d'un spectacle à partir d'une pièce traduite, et la mise en scène comme un « texte », c'est seulement une fois la traduction retraduite dans ces treize systèmes que le texte dramatique touche à la fin de son voyage.

Voilà qui est intimidant car une mauvaise traduction du texte peut entraîner une mauvaise interprétation de la part de chacun des intervenants de la troupe, depuis le producteur, premier commanditaire de la pièce, jusqu'au scénographe chargé des décors et au responsable de la communication qui en fait la promotion, sans parler du comédien qui la joue. Comme le souligne Ortrun Zuber-Skerritt dans son anthologie de traduction théâtrale, *From Page to Stage*, parue en 1984 :

Le sens d'une pièce peut être déformé et mal interprété si le traducteur ne parvient pas à transposer correctement l'ensemble du réseau de signes symboliques dans la culture cible. (8)

Confronté à une responsabilité aussi monumentale, celle de traduire pour le large éventail de lecteurs que forment toutes les personnes qui interviennent dans la mise en scène et ont des priorités différentes, comment le traducteur doit-il procéder ? Par où doit-il commencer ?

On peut trouver un certain réconfort du côté de Susan Bassnett, universitaire de renom qui s'est intéressée à la traduction théâtrale. Dans *Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts*, elle émet en effet le jugement suivant à propos du traducteur de théâtre :

On lui demande effectivement l'impossible : traiter un texte écrit, participant d'un plus vaste complexe de systèmes de signes, y compris ses caractéristiques paralinguistiques et kinésiques, comme s'il s'agissait d'un texte littéraire créé exclusivement pour le support papier, pour être lu. (1985: 87)

Bassnett souligne ici le paradoxe auquel est confronté le traducteur d'un texte théâtral : on attend de la traduction qu'elle aide à prendre des décisions sur les douze autres systèmes sémiotiques de Kowzan, qu'elle contribue à la mise en scène globale, alors qu'on ne donne au traducteur rien de plus que des mots à traduire sur une page. On lui demande par conséquent d'anticiper la forme que prendra la pièce à l'issue de la création et, en quelque sorte, d'intégrer cette information à la traduction, mais tout en restant « fidèle » au TS⁽⁴⁾. Bassnett conclut

(3) Les numéros de page indiqués après les citations renvoient à l'édition anglaise.

(4) La notion de « fidélité » de la traduction est, bien entendu, polémique et indéfinissable ; elle reste toutefois une exigence pour le profane et est sans aucun doute attendue du traducteur de théâtre. Reste naturellement la question de savoir ce que recouvre effectivement la notion de fidélité.



que la traduction théâtrale « implique la conscience de codes multiples », et que, « du fait de cette multiplicité, l'idée qu'il pourrait exister une « bonne » manière de traduire devient absurde » (101).

Par ailleurs, Bassnett semble prôner la « traduction coopérative » pour résoudre ce problème, affirmant que cette stratégie (l'une des cinq recensées dans son article) « est probablement celle qui donne les meilleurs résultats » (91). Elle décrit la manière dont il convient de considérer le traducteur non pas comme un remplaçant ou un représentant de l'auteur mais comme le membre d'une équipe de création, à l'œuvre aux côtés des autres membres de la compagnie, tout au long du processus de production. En ce cas, le traducteur n'a pas nécessairement à être un locuteur natif de la LC ; il pourra même s'agir plutôt d'un locuteur de la LS travaillant directement avec les comédiens et le metteur en scène à l'élaboration de la traduction. Ainsi, le traducteur produit un « scénario » de base, sur lequel la troupe travaille.

Tandis que la proposition d'approche coopérative de Bassnett allège un peu le lourd fardeau du traducteur, opérant dans le même temps une avancée manifeste vers sa reconnaissance en tant qu'artiste dans un processus collaboratif, je pense, pour ma part, que cette approche risque d'avoir un effet contraire et de faire le jeu de ceux qui, précisément en raison de ce processus unique de ré-interprétation, préféreraient voir le rôle du traducteur limité et réduit.

L'auteur est souvent, en tout cas dans la tradition britannique, le « roi » du processus de création théâtrale, et l'on respecte religieusement ses mots. Dans le théâtre anglophone, le texte (ou plutôt l'auteur, comme nous le verrons) a un rôle tellement dominant qu'il en est presque « sacré ». Metteurs en scène et comédiens changent ou coupent les mots à leurs risques et périls. Les répétitions quotidiennes se terminent par des sessions de prises de notes où l'on morigène le comédien qui a dit « et » au lieu de « mais »⁽⁵⁾. Pendant ma formation de comédien, on m'a enseigné que si par hasard j'avais le sentiment que mon personnage ne « ferait pas » ou ne « dirait pas » telle ou telle chose présente dans le texte, c'est que je jouais sans doute mal mon personnage. L'erreur venait de moi ; pas de l'auteur.

On ne peut certainement pas en dire autant des mots ou de la personne du traducteur ; il est donc idéaliste d'envisager l'association du traducteur au processus de création du début jusqu'à la fin. Comme le relève Carole-Anne Upton dans l'introduction à son anthologie de la traduction théâtrale, *Moving Target* (2000) :

Un auteur dramatique est souvent consulté et associé au travail sur le texte qui sera joué, par le biais des répétitions et des réunions de production. Le traducteur de théâtre, lui, est rarement reconnu comme une personne créative faisant partie intégrante du processus de création. (10)

(5) Je m'appuie ici sur ma propre expérience de comédien dans la production d'une pièce anglaise classique.



Quand un traducteur **est** activement associé à l'ensemble de ce processus, cette implication est rarement du même ordre que celle de l'auteur. Pour préparer la saison de la Royal Shakespeare Company consacrée aux pièces de l'âge d'or espagnol, de 2002 à 2004, on a fait appel à des traducteurs pour fournir des « traductions littérales », ensuite adaptées par des auteurs monolingues (anglophones), dont certains assistaient ensuite aux répétitions et aux réunions, plus comme consultants et conseillers littéraires que comme « auteurs » de leurs traductions⁽⁶⁾. Le projet « Channels », mené au National Theatre de Londres de 2000 à 2003, mettait en binôme des auteurs anglophones et des auteurs d'autres langues qui réalisaient des traductions dans le cadre d'ateliers en résidence, avec l'aide de traducteurs. Ces derniers étaient chargés de fournir des « traductions littérales », que les dramaturges adaptaient, et d'apporter un éclairage linguistique (Zatlin, 60-62). Là encore, les dramaturges et non les traducteurs étaient les créateurs du produit fini – et joué.

Les deux approches citées plus haut semblent fondées sur le postulat que le traducteur est un professionnel de la linguistique plutôt qu'un homme de théâtre ; un universitaire, peut-être même un scientifique, mais non un artiste, et certainement pas les deux. Adoptée par une troupe de théâtre, la démarche collaborative défendue par Bassnet risquerait, avec les meilleures intentions du monde, de devenir un mécanisme permettant certes au traducteur de produire des mots, mais dans l'idée que ces mots pourront ensuite être réinterprétés non seulement par des inflexions de voix, des gestes, une scénographie, des effets sonores, etc., mais aussi par des **mots différents**, souvent nés sous la plume d'un auteur monolingue. Ils seront retraduits.

La présence du traducteur d'un bout à l'autre du processus de création est en outre plutôt l'exception que la règle, du moins en Grande-Bretagne. Le terme de « traduction littérale » a été utilisé plus haut dans les exemples concernant la RSC et le National Theatre. C'est en effet une notion commode qui permet depuis des décennies de réduire le rôle du linguiste dans la création de pièces étrangères à un rôle fonctionnel, mal payé et peu reconnu qui consiste à écrire une « traduction littérale » (en gros, une traduction « mot à mot », technique et « exacte », délibérément exempte de tout sens artistique) pour un prix fixe, et à la transmettre à un auteur monolingue qui l'adaptera et établira le texte définitif de la pièce. Le résultat est qualifié, selon la liberté que s'est accordé l'auteur monolingue, de version, adaptation ou traduction. Dans de telles circonstances, le traducteur « littéral » ne peut prétendre à aucun droit d'auteur et est rarement associé à la création de la pièce une fois son travail remis. Comme le déplore le traducteur et dramaturge Anthony Vivis, « on commande à un malheureux tâcheron cette chose des plus mystérieuses – une traduction littérale – à laquelle un grand nom ajoutera ensuite l'éclat de jolies tournures et de dialogues pleins d'esprit » (37).

(6) Comme le décrit Paul Sirret dans son intervention au colloque *Translation in the Air* qui s'est tenu au King's College de Londres le 5 février 2009.



Une partie des gens de théâtre britanniques voit dans les traducteurs des linguistes dotés de qualités techniques plutôt que créatives, ne comprenant pas véritablement le théâtre. Nous ne serions, semblent-ils croire, pas assez artistes, trop scientifiques, trop conventionnels, et trop enclins à préserver la pureté du texte original au détriment de la qualité de la mise en scène finale. Avec les années, cette vision a conduit à un cercle vicieux, les commentateurs s'appuyant souvent sur des « traductions littérales » pour juger des qualités artistiques d'un linguiste face à celles d'un adaptateur monolingue, et échouant à voir la contradiction interne à cette démarche. Le dramaturge Pam Gems, commentant une traduction littérale de *Yerma*, de Federico García Lorca, la rejette comme n'étant pas « du théâtre ». « C'était fidèle et ennuyeux, une vraie merde. La négation totale de l'idée que les compétences dramatiques ont une quelconque valeur » (cité dans Zatlín, 23) ; alors que Ranjit Bolt, traducteur en anglais de plusieurs pièces françaises en vers, remarque que « l'on a traduit des traductions littérales et [que] le résultat a été jugé plus proche de l'original que la traduction littérale » (249). L'expression de Bolt « traduire des traductions littérales » (*translate from literals*) souligne encore le flou qui règne dans le monde du théâtre, qui parle de « traduction » lorsqu'un auteur monolingue adapte une traduction littérale réalisée par un linguiste.

« Cela sous-entend, selon Vivis, que les traducteurs, qui sont des linguistes ou des universitaires, se cantonnent dans la sphère des bibliothèques. Ils savent, certes, se repérer dans un dictionnaire, mais sont complètement largués avec les comédiens ». Dans de telles circonstances, la mention du nom du traducteur se fait, elle aussi, *a minima* : il est presque certain qu'un traducteur littéral ne sera pas nommé sur la première de couverture d'un texte publié ou d'un programme, et pas davantage sur les affiches ou tout autre support de communication ; il peut (au mieux) espérer trouver son nom mentionné au détour d'une page du programme ou du texte publié.

Cette pratique scandaleuse a été maintes fois soulignée dans le monde de la traduction anglophone et je n'ai pas l'intention de revisiter ce débat ; qu'il suffise ici de dire que, comme le confirmera n'importe quel traducteur, le terme même de « traduction littérale » est pour le moins problématique – avant même de considérer que ces « traductions littérales » sont commandées pour des usages aussi divers qu'évaluer la qualité de l'œuvre originale, servir de point de départ à une adaptation créée sous un nom célèbre ou donner une idée de l'intrigue (et parfois pour toutes ces raisons à la fois). Ainsi, au pire, on attend des traducteurs qu'ils fournissent une traduction qui ne peut mériter ce nom ; ils sont mal payés, coupés du reste du processus de création à l'issue duquel leur travail est à peine reconnu.

Heureusement pour le traducteur qui se considère comme un homme de théâtre, la Grande-Bretagne compte toutefois des exceptions, et non des moindres : le Royal Court Theatre, dont le département international accueille depuis des années de jeunes dramaturges du monde entier en résidence, confie par exemple à des traducteurs la mission d'écrire directement pour la scène des versions anglaises de leurs pièces. C'est parce que de telles compagnies



continuent d'exister, et dans l'espoir qu'une telle politique devienne un jour la norme dans le théâtre anglophone que je crois encore pertinent, voire urgent, de discuter de la manière de créer une traduction « prête pour la scène » : nous, traducteurs, devons progresser en matière de traduction théâtrale pour prouver à un milieu sceptique que nous ne sommes pas « complètement largués avec les comédiens ».

Postulant alors que notre intérêt n'est de fournir ni une traduction littérale ni le « scénario » défendu par Bassnett, mais un texte qui puisse être traité avec le même respect que l'original d'une pièce en LS, je reviens à la question initiale : par où le traducteur doit-il commencer lorsqu'il est confronté à la myriade de systèmes sémiotiques que recouvre la création d'une pièce et aux multiples types de lecteurs qui vont réinterpréter son travail ?

Si le traducteur doit avoir conscience des nombreux devenir concrets de son travail au théâtre, il est dangereux d'exagérer l'influence que cette conscience doit nécessairement avoir sur le processus de traduction. On demande invariablement au traducteur de traduire un texte, et non une création aboutie ; il est face à des mots imprimés sur une page, et non assis dans une salle de spectacle ; son matériau source est un texte, et non une mise en scène. C'est un *distinguo* important car le texte est la source, ou le point de départ, à partir duquel les treize systèmes de Kowzan seront réalisés ; il n'en est pas la manifestation. C'est ce qu'exprime clairement Bassnett dans la conclusion de *Ways through the Labyrinth* :

C'est seulement dans le texte écrit que les représentations potentielles peuvent être encodées, et tout texte dramaturgique comporte une infinité de décodages de représentations possibles. Le texte écrit, aussi troué soit-il, est le matériau brut sur lequel le traducteur doit travailler, et c'est avec le texte écrit plutôt qu'avec une hypothétique réalisation scénique, que le traducteur doit commencer(7). (1985: 101)

Le traducteur devrait donc traduire le texte tel qu'il est, sans se préoccuper outre mesure de ce qu'il en adviendra par la suite. Voilà qui serait très bien si les autres professionnels du théâtre n'avaient pas, envers les textes traduits et les textes originaux, cette différence d'attitude que nous avons évoquée plus haut à propos des « traductions littérales ». L'idée d'une « infinité de décodages de représentations possibles » et du traducteur comme membre d'une équipe participant à la mise en scène pourrait poser la base d'une interprétation du texte (c'est-à-dire de la traduction) non seulement au sens des douze systèmes sémiotiques finaux définis par Kowzan, mais bien de l'ensemble des treize systèmes. La traduction étant elle-même l'interprétation du TS, la logique veut qu'elle puisse être changée et mise en question

(7) Pour permettre au lecteur angliciste d'avoir sa propre lecture de cette citation, en voici la version originale : *it is only within the written text that the performable can be encoded and there are infinite performance decodings possible in any playtext. The written text, troué though it may be, is the raw material on which the translator has to work and it is with the written text, rather than with a hypothetical performance, that the translator must begin.*



par d'autres intervenants du processus de création. Les mots de la traduction peuvent être modifiés puisqu'une traduction est une interprétation aussi subjective qu'un geste ou une scénographie.

Avec cette assertion, la discussion se déplace légèrement pour se porter sur le premier système sémiotique de Kowzan : le système verbal. Le verbal recouvre l'ensemble des mots que le public sera amené à entendre ou à lire. S'agissant du texte, le verbal est unique car il est contenu dans les dialogues, alors que les autres systèmes sont largement contenus dans les indications scéniques. Pour la suite de cet article, je m'en tiendrai aux seuls dialogues et laisserai de côté la traduction des indications scéniques, dans la mesure où les débats entourant la « jouabilité » dans la traduction théâtrale font presque exclusivement référence au contenu et à la nature des dialogues traduits. Le paraverbal, la proxémique, la kinésique et, de fait, chacun des treize systèmes peut, bien entendu, être influencé par le contenu des dialogues. Un personnage peut commenter verbalement la couleur des vêtements d'un autre personnage ou demander à un troisième pourquoi il pleure, par exemple, en l'absence de toute indication scénique. Comme je serai amené à le montrer, le paraverbal en particulier peut être directement influencé par les propriétés mêmes du contenu verbal des dialogues.

En ce qui concerne les dialogues, la conception selon laquelle le traducteur n'est qu'un membre parmi d'autres au sein d'une troupe et que son interprétation du TS n'a pas de priorité particulière sur celle d'un autre est dangereusement biaisée puisque le traducteur est généralement le seul membre de l'équipe à comprendre la LS. Ainsi, permettre aux autres membres de la troupe de changer la traduction à volonté risque de donner lieu à une sorte de téléphone arabe entraînant la création de plus en plus loin de l'intention originale de l'auteur⁽⁸⁾. Les répétitions auxquelles j'ai assisté m'ont montré avec quelle promptitude un comédien ou un metteur en scène est disposé à changer les mots d'une traduction – sans connaître le TS – sous prétexte que le texte leur semble insuffisamment clair, peu accessible ou difficilement jouable. L'année dernière, un metteur en scène avec qui je travaillais m'a déclaré que certains passages de ma traduction étaient un peu « bancals » mais que je n'avais pas à m'inquiéter, les comédiens et lui-même résoudraient le problème en répétition.

En un rien de temps, une répétition peut tourner à la mêlée générale où chaque membre de la troupe propose d'autres traductions possibles. Cette attitude contraste fortement avec le respect – relevé plus haut – accordé aux pièces jouées dans leur langue d'origine ; elle est paradoxale dans la mesure où ces contributions pleines de bonne volonté de la part de

(8) Les chercheurs en traductologie continuent bien sûr de débattre de l'objectivité avec laquelle on peut établir l'« intention originale » du TS – si tant est qu'on puisse le faire. Sans vouloir nier l'importance de cette question, il me semble correct de dire qu'un lecteur qui lit la LS est bien mieux placé pour comprendre l'intention originale de l'auteur qu'un lecteur dont ce n'est pas le cas.



personnes monolingues sont le plus souvent apportées dans le souci de mieux restituer l'intention originale du TS.

L'acte de traduction ne peut à lui seul venir à bout de ce phénomène, pas plus qu'il ne peut abolir la pratique des commandes de traductions « littérales » ; en marge des améliorations que nous, traducteurs, pouvons apporter à notre propre pratique, nous devons continuer à nous battre pour que notre travail soit accueilli avec davantage de respect et de confiance. Cela dit, des améliorations sont toujours nécessaires et, dans cet esprit, il est bon de se pencher sur ce qui fait la qualité d'une traduction de théâtre et sur les moyens d'y parvenir ; comment créer des traductions qui résisteront dans la salle de répétition et même au-delà ?

Les traducteurs peuvent-ils, dès lors, se référer à la notion de « jouabilité » ? S'agissant d'un dialogue, la jouabilité renvoie à la capacité d'un texte à être joué ou dit par un comédien, et cette notion est sans doute aussi ancienne que la traductologie elle-même ; elle est en tout cas déjà présente dans la formule dialectique (« *ut interpre/ut orator* », comme interprète ou comme orateur) que Cicéron utilise à propos des traductions réalisées par ses soins et destinées à l'acte de parole (cf. Venuti, 13). Plus récemment, cette notion, également connue en anglais sous les noms de *speakability*, *actability*, *breathability* et *playability* (caractère oralisable, interprétable, respirable et jouable) a pris le sens de « facilité d'énonciation ». Est considéré comme « jouable » (*performable*) un dialogue qui sort facilement, qui « vient naturellement ». En 1969, Lars Hamberg donnait aux traducteurs de théâtre le conseil suivant :

[Le dialogue traduit] doit caractériser le locuteur et donc sembler authentique ; [...] l'aisance et le naturel du dialogue sont essentiels dans une traduction de théâtre, faute de quoi les acteurs devront se battre avec des répliques qui semblent empruntées et dépourvues de naturel. (Cité dans Espasa : 53)

On retrouve ici, bien entendu, une question plus vaste, abordée par la traductologie générale : le TC doit-il sembler « naturel », se lire comme il l'aurait été si l'auteur avait écrit dans la LC ? C'est une idée qui a été battue en brèche par certains théoriciens et les spécialistes de traduction théâtrale ont également contesté la nécessité et l'existence même de la notion de « jouabilité » des traductions. Cette mise en cause s'appuie principalement sur le fait que l'écriture dramaturgique recouvre une immense diversité de styles.

Dans son article de 1991, *Translating for the Theatre: The Case Against Performability*, Bassnett présente une remise en question convaincante de la conception d'une « jouabilité » qui serait « facile et naturelle ». Elle souligne que « les tentatives de définition de la jouabilité (*performability*) propre à un texte ne dépassent jamais le stade de la discussion générale sur la nécessaire fluidité du rythme dans le texte cible » et qu'« aucune base théorique ne permet d'affirmer que la jouabilité est possible ou existe effectivement » (1991 : 102). Bassnett rejette en outre sur les traducteurs eux-mêmes la responsabilité de l'émergence de cette notion, désormais invoquée par les gens de théâtre pour nier toute reconnaissance aux traducteurs.



Elle soutient que le grand respect du TS en Grande-Bretagne est né dans la pratique théâtrale de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, et que les traducteurs y ont répondu en créant la notion de « jouabilité » censée réaffirmer leur propre autorité :

Le théâtre postnaturaliste exige un niveau élevé de fidélité à l'égard du texte écrit, de la part du metteur en scène comme des comédiens et, une fois établie l'idée de fidélité, elle fut imposée à tout l'éventail des textes dramatiques, quelles que fussent leurs différences essentielles. L'implication de cette attitude pour le traducteur interlinguistique est apparue progressivement : si les comédiens étaient liés au texte écrit par une relation maître/esclave verticale, ce devait aussi être le cas des traducteurs. [...] L'une des échappatoires des traducteurs a consisté à inventer l'idée de « jouabilité » comme prétexte pour prendre avec le texte des libertés plus grandes que celles que les conventions autorisaient. (104-105)

Une conséquence inattendue de cette « invention » a été, nous l'avons vu, la mise à l'écart des traducteurs multilingues au profit de l'adaptateur « star » monolingue.

Bassnett affirme que « le théâtre naturaliste a imposé l'idée de la pièce écrite », et fait référence à Shakespeare pour décrire la manière dont cette idée en est venue, à tort, à dominer la pratique théâtrale du XX^e siècle :

Alors que les textes de Shakespeare existent en publications in-quarto et in-folio et que les versions d'une même pièce peuvent comporter des variations considérables, on a eu tendance à faire de ces textes des vaches sacrées et à supposer qu'ils avaient été écrits comme des ensembles homogènes puis répétés par des comédiens. (103)

Shakespeare lui-même montre dans *Le Songe d'une nuit d'été* que les comédiens apprenaient « à improviser, à répéter des répliques fixées, à apprendre de nouveaux rôles, bref, à constituer un texte théâtral à partir d'une combinaison d'écrit et d'engagement physique ». Rappelant cette réalité, Bassnett conclut que « le texte écrit fragmentaire, tel qu'il était, servait de canevas à partir duquel les comédiens pouvaient utiliser leur propre expérience pour construire la pièce ».

Dans *Still Trapped in the Labyrinth*, Bassnett, après avoir joué avec l'idée d'appliquer à la traduction théâtrale le « système » d'art dramatique de Constantin Stanislavski (trouver un sous-texte psychologique au dialogue et écrire une traduction sur la base de ce que le même sous-texte est susceptible de générer dans la LC) a rejeté cette idée sans autre forme de procès en 1998, la jugeant bien trop subjective. Ce n'est pas une coïncidence si ce « système » est apparu au même moment que le théâtre « d'auteurs » de Tchekhov, Ibsen et Shaw (sans parler des théories de Freud). Rejetant la notion de sous-texte stanislavskien comme piste de traduction, Bassnett rejette donc du même coup catégoriquement celle de « jouabilité » comme étant liée à une conception trop étroite du théâtre :

Un théâtre postmoderne ou non-européen, ou d'ailleurs toute forme de théâtre qui n'est pas basée sur le réalisme psychologique n'a que faire de cette notion. (1998: 107)



Bassnett rejette donc la « jouabilité » au motif qu'elle ne pourrait s'appliquer qu'au théâtre post-naturaliste et se baserait sur les deux concepts de sous-texte psychologique et d'expression verbale aisée et naturelle, l'un et l'autre étant trop subjectifs pour être d'une quelconque utilité.

Je crois, quant à moi, que la « jouabilité » d'un texte ne réside pas exclusivement dans l'une ou l'autre de ces deux qualités et que, par conséquent, c'est peut-être le terme lui-même qui n'est pas adapté à la recherche d'une solution pour la traduction des dialogues de théâtre.

Si je ne discute pas la description que fait Bassnett de la pratique du théâtre élisabéthain, qualifiée de fragmentaire, je soulignerai que la plupart des gens de théâtre en ont conscience. Et cela ne les empêchera nullement de choisir une version autorisée de l'une des pièces de Shakespeare et de considérer le texte comme « sacré », non pas parce qu'ils sont persuadés que ce sont les mots exacts écrits par William Shakespeare lui-même dans l'ordre choisi par lui, mais parce que ce texte constitue un excellent tremplin de représentation, non seulement par le déroulement de l'intrigue, mais aussi par chacun de ses mots, et parce qu'il vaut mieux explorer et utiliser ce texte que de perdre un précieux temps de répétition à le changer. Et la même remarque est applicable à la plupart des textes dramatiques joués dans leur langue originale.

On loue souvent Shakespeare pour son utilisation magistrale du pentamètre iambique, une forme réputée refléter les rythmes « naturels » du discours en langue anglaise. Sa maîtrise de cette forme réside toutefois non seulement dans sa compréhension de ces rythmes, mais également dans son aptitude à les rompre et à en jouer et, ce faisant, à donner des indices au comédien – élisabéthain ou contemporain – sur la manière de les interpréter. Le dramaturge laisse des traces du paraverbal dans le verbal.

Cicely Berry, responsable du département Voix de la Royal Shakespeare Company, défend ardemment ce point de vue. Son manuel, *The Actor and the Text*, expose en détail les indications de jeu données au comédien par la manière dont Shakespeare manie le pentamètre iambique et la langue anglaise en général. « [Le pentamètre iambique] est si proche de la langue de tous les jours qu'il est organiquement lié à la pensée », affirme Berry, « et les ruptures ou tressaillements du rythme signifient qu'il se passe quelque chose de dramatique, soit dans l'action de la pièce soit dans les sentiments et le comportement du personnage » (53). On peut citer l'exemple fameux de la tirade *To be or not to be* de *Hamlet*, dont chaque vers comporte onze pieds au lieu de dix, le trouble du protagoniste apparaissant ainsi dans la structure du monologue autant que dans son contenu. Ailleurs, Berry pointe l'importance de la ponctuation en lien avec le souffle, du souffle en lien avec la pensée et avec la profondeur des sentiments. Elle souligne une réplique tirée d'*Othello*, acte III, scène 3, dans laquelle le personnage éponyme doit dire huit lignes sans un seul point, c'est-à-dire sans reprendre son souffle, ce qui demande au comédien d'inspirer profondément au début de cette phrase. L'intérêt consiste, selon Berry,



dans le parallèle entre le comédien qui cherche à prendre son souffle et Othello qui cherche à cerner sa pensée : il laisse sortir ses sentiments qui s'échappent par le biais du souffle. [...] Il ne se contente donc pas de décrire ses sentiments à Iago : il est en train de les découvrir et de les exprimer pour lui-même. Et c'est le souffle qui permet de les laisser sortir. (27)

Le souffle et le rythme ne sont que deux des nombreuses caractéristiques du texte dramatique analysées avec minutie par Berry qui aborde également l'allitération, la variation de la longueur vocalique, le rythme, l'assonance, le vocabulaire, l'onomatopée et le registre. Prenons son analyse du premier vers de *Romeo et Juliette*, 'Two households, both alike in dignity', dans le chapitre sur le mètre et le rythme :

Les deux premiers mots sont très riches, avec deux voyelles longues. « Two » – une voyelle longue mais non accentuée et qui demande à être soulignée puisque l'information est importante. La syllabe est ouverte, sans consonne finale, ce qui rend la voyelle plus modulable.

La deuxième syllabe de 'households' n'est pas accentuée mais a du poids du fait de la longueur de la voyelle et du nombre de consonnes 'lds' qu'il faut du temps pour prononcer. Cela donne de la substance à l'ensemble du mot – ce qui est important, puisque le mot 'households' désigne non seulement la maison mais aussi la famille, les domestiques, et toute l'activité qui se déroule dans une maison, jusque dans ses placards à linge.

Seconde moitié du vers : des consonnes occlusives et des voyelles brèves donnant un sentiment de régularité et d'équilibre. L'accentuation est régulière – c'est-à-dire que le sens s'ajuste au mètre, bien que le mot final 'dignity' ne soit pas évident : la première syllabe peut porter un accent d'expressivité, ce qui n'est pas le cas de la dernière qui est courte et doit pourtant servir d'appui au vers suivant. (55)

En fonction de leurs expériences personnelles et de leurs relations à la langue, les comédiens réagiront différemment à ces composantes « physiques » du texte, en proposeront leur propre interprétation et le traducteur ne peut que faire de même dans sa traduction. Berry affirme en effet qu'un acte de parole, que ce soit dans la vie ou sur scène, peut déjà à lui seul avoir un impact personnel, émotionnel et physique sur le locuteur. Ces analyses, ainsi que l'ensemble du livre de Berry, démontrent clairement que la « jouabilité », ou plutôt le potentiel de jeu d'un texte de théâtre va bien au-delà de sa plus ou moins grande facilité d'énonciation. Enfin, et c'est essentiel, Berry fait remarquer que les techniques appliquées à Shakespeare peuvent et doivent être appliquées aux textes dramatiques de toutes les périodes :

Toute bonne écriture a un rythme qui lui est propre, unique, et nous devons en avoir conscience car, tout comme chez Shakespeare, ce rythme et cette forme font partie intégrante du sens. (255)

Elle a le sentiment fâcheux que les traductions, abordées avec intérêt par le comédien en quête d'indices vocaux pour son interprétation, ont tendance à ne pas répondre à ces attentes. « Il est rare », ajoute-t-elle, « que les traductions soient tout à fait satisfaisantes du point de vue verbal » (43).



Bassnett affirme quant à elle que le jeu britannique classique exige du comédien qu'il exprime physiquement le texte, qu'il se fraye un chemin dans la langue, « parfois même **contre** le texte » (1985: 92), mais je pense que c'est le contraire. Comme le montre Berry dans son manuel, l'acteur digne de ce nom s'empare du texte et travaille **avec** lui. Berry n'est pas la seule spécialiste de la voix à défendre ce point de vue. Patsy Rodenburg, responsable du département Voix à la Guildhall School of Music and Drama et fondatrice du tout premier département Voix du National Theatre, prévient dans *The Actor Speaks* que « le comédien ne peut jamais accepter les mots de ses répliques sans se poser de questions » (222). Elle l'encourage à étudier et interroger le texte à tous les niveaux, à l'explorer, le vivre, se « l'approprier » (mais pas à le changer) ; à développer un amour des mots.

Les ouvrages de Rodenburg et Berry regorgent l'un et l'autre d'exercices vocaux et d'analyses de textes, collectifs et individuels, qui dénotent l'importance accordée à la voix dans les écoles d'art dramatique. Pendant leur formation, les comédiens étudient les bases de la linguistique et de la phonétique, font des jeux d'élocution, travaillent à développer leur capacité pulmonaire et se livrent à toutes sortes de pratiques vocales, allant du simple fredonnement à la réalisation de diverses grimaces par distorsion du visage et de la langue⁽⁹⁾. Ces exercices n'ont pas pour seul but d'apprendre aux comédiens à s'exprimer suffisamment clairement pour se faire entendre jusqu'au dernier rang du balcon ; ils visent à accroître leur conscience de toutes les caractéristiques du texte décrites par Berry et à mieux les armer pour y répondre avec créativité. « Les plus grands comédiens », estime Rodenburg, « sont curieux du langage jusqu'à l'excès » (210). C'est aussi, j'en suis sûr, le cas des plus grands traducteurs.

Sur la base de ces éléments, je suis, quant à moi, convaincu que le terme de « jouabilité », ou tout autre synonyme se terminant par ce même suffixe « abilité », est inapproprié et ne cerne pas la nature du texte à prendre en compte par le traducteur. Qualifier une réplique de « jouable, prononçable, interprétable » implique une **facilité** de jeu ou d'énonciation qui correspond au conseil donné au traducteur de fournir une traduction « naturelle » par souci de « jouabilité ». Cela suppose que la « jouabilité » d'un texte peut se mesurer à l'aune de l'aisance avec laquelle il **peut être** joué instinctivement, naturellement, sans effort. Or je crois que la force d'un texte dramatique, qu'il s'agisse ou non d'une traduction, réside non dans la facilité avec laquelle il peut être joué mais plutôt dans l'effet qu'il peut avoir au moment de la représentation. C'est faire fausse route que de vouloir faciliter la vie du comédien : une bonne pièce impose un dur travail au comédien. Ce n'est pas à l'aune de la « jouabilité » qu'il faut juger les textes de théâtre et leurs traductions, mais à celle de leur potentiel dramatique.

À supposer que le traducteur doive se mettre à la place de quelqu'un d'autre, ce ne sera pas à celle du comédien, mais à celle de l'auteur ; il lui faudra utiliser la traduction du dialogue non

(9) Une année d'expérience en tant qu'étudiant en art dramatique à l'Escuela Navarra de Teatro de Pampelune, en Espagne, m'a montré que ce type de formation vocale n'est pas propre au monde anglophone.



pas pour graver dans le marbre une interprétation d'acteur *a priori*, mais pour laisser dans le texte des caractéristiques qui stimuleront l'acteur dans sa propre créativité. La tentation est grande de nous comparer aux acteurs – et ce n'est pas sans raison que nous sommes les uns et les autres des **interprètes** – mais il est important de noter que le comédien et l'auteur, entre lesquels nous nous trouvons sans doute, travaillent de manières très différentes.

Le traducteur doit être attentif aux nombreuses caractéristiques du texte qui seront utilisées par le comédien sérieux et curieux pour construire son interprétation et il doit trouver des moyens de les restituer dans sa traduction. S'il ne le fait pas et s'il se contente de communiquer le sens aux dépens des nombreuses caractéristiques soulignées par Berry, ou, pire encore, s'il cherche à produire une traduction « naturelle » jusqu'à l'insipidité, les producteurs de théâtre auront peut-être raison d'engager les « stars » évoquées par Vadis pour « ajouter l'éclat de jolies tournures ».

Il n'existe hélas pas de manuel de traduction théâtrale susceptible de remplacer l'expérience, la pratique, les essais et erreurs. Comme pour tous les métiers du théâtre, il y a des limites à l'aide que peuvent apporter la formation académique ou l'étude de la théorie ; et, comme tous les traducteurs, les traducteurs de théâtre seront extrêmement bien avisés de se confronter autant que possible à leur spécialité à la fois en LS et en LC, tout comme doit le faire un traducteur juridique, technique ou financier. L'ouvrage de Phyllis Zatlin, *Theatre Translation and Film Adaptation*, qui s'appuie sur une enquête effectuée auprès de traducteurs de théâtre dans le monde entier, propose au traducteur intéressé par le théâtre une série de conseils pratiques allant du cynique « trouvez un vrai boulot » (33 : considérant qu'il y a tellement peu de travail en traduction théâtrale qu'on ne peut espérer en vivre) à des suggestions comme celle-ci :

Commencer par s'impliquer dans le milieu théâtral. Apprendre à jouer, se faire des amis dans le monde du théâtre et discuter avec des directeurs artistiques, des metteurs en scène ou des critiques. (31)

Cela peut paraître évident, mais en tant que traducteurs nous courons effectivement le risque de passer trop de temps devant nos écrans d'ordinateurs alors que nos recherches devraient peut-être être plus pratiques et moins solitaires. Toutefois, dans l'ouvrage de Zatlin, des années après son rejet par Bassnett, et même si la référence n'est pas très explicite, la notion de « jouabilité », en tant que facilité d'interprétation et naturel, refait surface. Zatlin cite George Wellworth, qui nous « conseille d'éviter les excès de sifflantes ou les amas inesthétiques de consonnes » (75). Si l'on considère les recommandations de Berry sur l'utilité, pour la construction du jeu du comédien, de telles ruptures par rapport aux usages du discours « naturel », il est clair que c'est tout le contraire et que si de tels excès et maladroites sont dans le TS, ils doivent naturellement se refléter dans la traduction.

Cet article ne propose pas de solution sur la manière d'obtenir ce reflet, notamment parce que la solution variera d'une langue à l'autre et d'une pièce à une autre. Il y a matière à plus d'inves-



tigations sur la façon dont les dramaturges recourent aux caractéristiques physiques soulignées par Berry à travers les langues, les genres et les époques, et sur la façon dont les éventuels points communs relevés pourraient s'appliquer à la pratique de la traduction.

Le débat sur la « jouabilité », largement basé sur une incompréhension mutuelle des professionnels du théâtre et de ceux de la traduction, a rendu plus opaque le processus de traduction pour la scène. Plutôt que de nous préoccuper de la « jouabilité » de nos traductions et d'exagérer la nature unique du texte dramatique en tant que genre, nous devrions peut-être concentrer nos énergies sur des méthodes éprouvées : nous familiariser avec les conventions propres aux cultures source et cible du genre, et traiter chaque texte, et non chaque genre, de manière individuelle. Comme les comédiens, les traducteurs sont finalement des individus, et la somme de leurs expériences personnelles ; or rien ne peut se substituer à l'expérience. Si un traducteur de théâtre est un artiste, on fait appel à lui en raison de ses propres compétences personnelles et, critère décisif, de son style personnel. Dans ce cas, le traducteur de théâtre, comme de toute autre spécialité, doit en fin de compte apprendre à se fier à son propre jugement, à s'y tenir, et à appliquer avec discernement les conseils des commentateurs, depuis Cicéron jusqu'à Cicely Berry. Dans le cadre de ma formation de comédien, on m'a dit assez rapidement que la comédie n'était pas une science ; la traduction ne l'est pas davantage. On m'a dit aussi à propos de la technique que c'est sans doute une dimension à laquelle nous recourons systématiquement, sans même nous en rendre compte, et que nous ne l'utilisons de façon consciente et délibérée que lorsque nous nous heurtons à des difficultés. Ces propos ne sont pas dépourvus de sagesse.

info@williamgregory.co.uk

Traduit de l'anglais par Marie Gravey

William Gregory a fait des études de langues modernes et médiévales à Trinity Hall (Cambridge) ; il a suivi une formation de comédien à Londres et en Espagne et il est titulaire d'un diplôme de traduction de l'Institute of Linguists. Spécialisé dans la traduction du nouveau théâtre hispanophone, il a travaillé avec différentes compagnies britanniques, notamment le Royal Court Theatre, le Young Vic, l'Old Vic (Londres) et la Royal Shakespeare Company. Ses traductions ont été représentées sur les scènes britanniques et américaines et diffusées par la BBC. En tant que comédien, il a participé à de nombreuses créations scéniques dans des salles du Royaume-Uni et d'Europe, depuis le West End de Londres jusqu'à un ancien fournil converti en théâtre à Bâle.

<http://www.williamgregory.co.uk/>

Références

- BASSNETT, Susan, "Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts", in Hermans, Theo (ed.), *The Manipulation of Literature* (London: Croom Helm, 1985)
- BASSNETT, Susan, "Translating for the Theatre: The Case Against Performability", in *TTR: traduction, terminologie, redaction*, vol. 4, n° 1, 1991, pp. 99-111
- BASSNETT, Susan, "Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre", in Bassnett, Susan and Lefevere, André, *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, (Clevedon: Multilingual Matters, 1998) pp. 90-108
- BERRY, Cicely, *The Actor and the Text* (London: Virgin Books, 2000)
- BOLT, Ranjit, "Translating Verse Plays", in Johnston, David (ed.), *Stages of Translation* (London: Absolute Classics, 1996)
- ESPASA, Eva "Performability in Translation: Speakability? Playability? Or just Saleability?" in Upton, Carole-Ann (ed.), *Moving Target* (Manchester: St Jerome, 2000)
- JOHNSTON, David, "Theatre Pragmatics", in Johnston, David (ed.), *Stages of Translation* (London: Absolute Classics, 1996)
- KOWZAN, Tadeusz, *Littérature et spectacle* (La Haye: Mouton, 1975)
- RODENBURG, Patsy, *The Actor Speaks* (London: Methuen, 1997)
- SMILEY, Sam, *Playwriting* (New Haven: Yale University Press, 2005)
- UPTON, Carole-Ann (ed.), *Moving Target* (Manchester: St Jerome, 2000)
- VENUTI, Lawrence (ed.), *The Translation Studies Reader* (New York: Routledge, 2004)
- VIVIS, Anthony, in Johnston, David (ed.), *Stages of Translation* (London: Absolute Classics, 1996)
- ZATLIN, Phyllis, *Theatre Translation and Film Adaptation* (Clevedon: Multilingual Matters, 2005)
- ZUBER-SKERRITT, Ortun, *From Page to Stage* (Amsterdam: Rodopi, 1984)

