



Agôn

Revue des arts de la scène
Dramaturgie des arts de la scène

Rencontre Dramaturgie et traduction

Table ronde organisée par Agôn le 29 Mai 2010 dans le cadre du Festival
« Les Européennes » au Théâtre des Ateliers à Lyon.

Irène Bonnaud, Sara Jansen, Guillermo Pisani, Jean-Paul Manganaro,
Alice Carré et Anthony Liébault



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/2163>
ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Irène Bonnaud, Sara Jansen, Guillermo Pisani, Jean-Paul Manganaro, Alice Carré et Anthony Liébault,
« Rencontre Dramaturgie et traduction », *Agôn* [En ligne], Enquêtes, Dramaturgie des arts de la scène,
mis en ligne le 06 février 2012, consulté le 31 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/2163>

Ce document a été généré automatiquement le 31 octobre 2019.

Association Agôn et les auteurs des articles

Rencontre Dramaturgie et traduction

Table ronde organisée par Agôn le 29 Mai 2010 dans le cadre du Festival « Les Européennes » au Théâtre des Ateliers à Lyon.

Irène Bonnaud, Sara Jansen, Guillermo Pisani, Jean-Paul Manganaro, Alice Carré et Anthony Liébault

- 1 Dans le cadre du festival « Les Européennes », le laboratoire « Agôn – Dramaturgies des arts de la scène », en partenariat avec le théâtre Les Ateliers, a organisé le 29 mai 2010 une rencontre intitulée « **Dramaturgie et traduction** ».
- 2 Après avoir exploré plusieurs champs relevant de la dramaturgie dans les différents arts de la scène, cette rencontre revenait au théâtre afin d'aborder la question fondamentale de la traduction.
- 3 Afin d'éclairer nos interrogations et la richesse émanant de la diversité, nous avons invité quatre traducteurs, ayant des rapports plus ou moins proches avec une pratique dramaturgique et des expériences très variées en tant que traducteurs : **Irène Bonnaud**, metteur en scène, dramaturge et traductrice de l'allemand et du grec ancien ; **Sara Jansen**, chercheuse, dramaturge et traductrice du japonais au néerlandais de *In het bos/Dans les bois* de Oriza Hirata ; **Jean-Paul Manganaro**, traducteur de l'italien (roman, théâtre) et spécialiste de la littérature contemporaine italienne ; et **Guillermo Pisani**, auteur, critique, dramaturge et traducteur de l'argentin (*Sprengelburd*).
- 4 La question centrale de cette rencontre était : **Traduire est-il un acte dramaturgique et en quoi la traduction peut-elle être une anticipation d'ordre dramaturgique du passage à la scène ?** Notre ambition était donc de déceler les proximités et les dissemblances entre les deux postures de traducteur et de dramaturge. Nous avons envisagé ce questionnement sur trois axes convoquant les trois entités en rapport étroit avec le travail de traduction : l'auteur, le metteur en scène (et plus largement l'équipe artistique) et le public.
- 5 Vous trouverez ci-après quelques extraits de cette rencontre.

Quand la traduction est au service d'un parti pris de mise en scène

ALICE CARRE : En quoi traduire, est-ce opérer des premiers choix dramaturgiques ?

IRENE BONNAUD : Dans le dernier texte que j'ai traduit de l'allemand, j'ai eu en effet de vrais choix dramaturgiques à opérer. C'est une histoire un peu pittoresque, parce que ce texte en allemand était le *Hamlet* de Shakespeare. L'année dernière, Matthias Langhoff a mis en scène *Hamlet* et il se trouve que Benno Besson l'avait monté à Berlin Est dans les années 70. Besson avait commandé une nouvelle traduction allemande à Heiner Müller qui l'avait réalisée en collaboration avec Matthias Langhoff. Ils avaient fait ensemble, à une vitesse peu raisonnable paraît-il, une traduction qui s'éloigne moins du texte original que certains textes de Müller où la traduction devient une œuvre à part entière... C'était vraiment une traduction de Shakespeare. Mais Langhoff, lorsqu'il s'attaque à *Hamlet* en français, trouve très important de partir de ce texte en allemand et non pas du texte original. Il y avait une volonté dramaturgique, presque une volonté de mise en scène, qui s'imposait d'emblée derrière cette demande. Pour lui, passer par le texte allemand, c'était éradiquer toute trace de l'influence de la tragédie classique française dans la traduction française. En travaillant avec lui jour après jour sur le texte, je voyais que toute trace de vocabulaire un peu racinien le mettait en colère. Il fallait trouver d'autres solutions. Le passage par l'allemand était une façon d'arriver à une langue très concrète qui est fondée sur des situations de jeu. Pour lui, il s'agissait de ne pas faire de la littérature, mais du texte pour le théâtre, une machine de jeu. J'ai considéré ce travail comme une commande. Je n'aurais jamais l'idée de publier cette traduction, si ce n'est comme document sur le travail de Matthias Langhoff. Il est évident que ce travail était déjà un parti pris de mise en scène.

Table ronde dramaturgie et traduction, 29 mai 2010, théâtre des Ateliers



Alice Carré, Anthony Liébault et Irène Bonnaud

© DR

La traduction, acte littéraire non dramaturgique

JEAN-PAUL MANGANARO : Je suis perplexe par rapport à votre question parce que je n'ai aucune relation avec la dramaturgie. Je viens d'un fonds profondément littéraire. J'ai retraduit beaucoup d'auteurs classiques comme Pirandello et Goldoni. Lorsqu'on traduit des classiques, la question ne se pose pas du tout de la même manière que lorsqu'on traduit des textes qui n'ont jamais été représentés. [...] Je n'arrive pas à me sentir responsable de la dramaturgie. Je me sens, en revanche, parfaitement responsable d'un texte, d'un contexte. Le travail qu'exige la retraduction de Pirandello implique de connaître les traductions précédentes et de voir ce qui s'est perdu ou changé dans l'historique de cette traduction. Le discours est encore différent pour Goldoni, parce que *La Locandiera* ou *Barouf à Chioggia*, ce n'est pas la même chose. Comment on s'engage, comment on s'investit ? Il faut que je décèle régulièrement la raison pour laquelle je vais retraduire. Il faut la déceler parce qu'elle est parfois cachée. 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. Il en va un peu de même pour Goldoni, je pense en particulier à *Barouf à Chioggia*, personne n'a jamais osé inventer une langue de traduction pour traduire cette pièce. *La Locandiera* est un texte classique que tous les italiens peuvent comprendre, mais pour le *Barouf à Chioggia* si vous n'êtes pas vénitien de Chioggia, vous ne comprenez rien. On sent de la musique, on entend de la musique, cela peut-être du Vivaldi, du Goldoni... Il fallait choisir quelque chose.

Pour le théâtre contemporain. Je dirai en préalable que l'italien n'est pas une langue, de même que le français n'est pas une langue. Il y a une législation grammaticale et syntaxique du français, de l'italien, mais cela ne veut rien dire. Le français de Proust est-il le même que celui de Céline ? Non, bien entendu, cela n'a rien à voir. De même que le français de Genet ne ressemble pas à celui de Racine. Evidemment, le fond est le même, la caisse dans laquelle on puise est la même. Sauf qu'on ne prend pas les mêmes matières, ni les mêmes valeurs, monnaies, etc. L'italien n'est pas une langue ou l'est de manière très particulière : il y a encore vingt ans, il y avait à peu près une quinzaine de manières de parler les dialectes italiens et non pas l'italien. On observe cela dans le théâtre napolitain ou sicilien. Il y a des langues qui ne sont praticables que dans des milieux très restreints. Il faut alors que cette sensation passe en France. Un texte de Giovanni Testori ou de Borelli, ne peuvent être entendus que par très peu de gens. Il faut trouver une langue apte à redire cette même difficulté dans cette langue dont au fond je ne sais rien. Chaque fois, il faut faire ressortir Athéna de Jupiter en se demandant quelles armes elle va avoir.

ALICE CARRE : Vous dites avoir un rapport très littéraire à la traduction, mais à ce moment-là, quelle est la différence pour vous entre traduire un ouvrage qui n'est pas destiné au théâtre et un texte théâtral ? Dans la traduction d'une pièce de théâtre, y a-t-il déjà une spécificité de la pensée de la scène, de la situation, de l'acteur ?

JEAN-PAUL MANGANARO : C'est très difficile de décider de cela. Je travaille sur des textes écrits. Evidemment, je pense à une manière de dire le texte, mais cette manière

m'appartient. Elle va puiser dans cette tectonique de mes connaissances personnelles. Je suis sourd, j'ai donc une oreille interne. Je dois fabriquer quelque chose dont j'ai la résonance, après je n'en dispose plus.

Par exemple, j'ai traduit *Les Vêpres de la vierge bienheureuse* d'Antonio Tarantino qui a été joué hier soir à Lyon. Je ne lis jamais les textes que j'ai traduits, ce n'est pas mon métier, mais j'en ai une image intérieure. J'avais cru donner à ce texte une résonance proche de la Garonne qui coule. Hier soir, j'étais très étonné, voilà que la sonorité était flamande. L'acteur a fait le travail qu'il devait faire et qu'il ne pouvait faire que de manière totalement indépendante. S'il ne voulait pas entendre la Garonne, il pouvait faire une transposition flamande ou polonaise. 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. En l'occurrence, le spectacle était très réussi, Gaël Leveugle était l'interprète. 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. Evidemment, il y a toujours un préconception dans l'histoire de cette traduction, mais je me garderai bien d'en être le dépositaire ou le gardien. De même, il est toujours difficile pour moi d'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 déjà, la traduction est un acte extrêmement imposant et lourd, très violent. Je reste dans la textualité. Dans les textes de Testori et de Tarantino, il y a une invention personnelle, mais qui respecte ce que le texte dit. Cette invention se fait à partir de ce que j'appelle « Babel en moi » et il faut que Babel sorte.

La traduction, une démarche collective de plateau

GUILLERMO PISANI : J'ai pratiqué la traduction essentiellement pour le théâtre de Rafael Spregelburd, la plupart du temps dans le cadre de créations de Marcial di Fonzo Bo, Elise Vigier ou Pierre Maillet, du théâtre des Lucioles. En ce qui concerne cette expérience particulière, donc, mon activité de traducteur et ma réflexion dramaturgique ont été fondamentalement liées. L'état d'esprit dramaturgique imprègne la traduction. Chaque choix de traduction s'appuie sur une réflexion à propos du contexte de réception original, de l'architecture fractale des pièces, du fonctionnement théâtral du texte et du nouveau contexte de réception. Le théâtre de Rafael Spregelburd est, selon cet auteur, un « théâtre de situations », ce qui veut dire que le plus souvent le texte est sous-tendu pour un complexe réseau de situations et de micro-situations qui relativisent la valeur purement sémantique du texte. Très souvent, pour que ce théâtre fonctionne, l'acteur ne doit pas jouer le sens de ce qu'il est en train de dire, mais surtout la situation dans laquelle il se trouve. Ce sont des phénomènes très liés à la scène dont la compréhension est nécessaire pour arriver à des décisions de traduction satisfaisantes. [...] Spregelburd est comédien, auteur, chef de troupe et metteur en scène, et tous ces savoirs-là passent dans ses textes. Mon expérience d'auteur de théâtre et celle de metteur en scène de Marcial Di Fonzo Bo sont dans ce sens d'une grande aide. [...] Nous nous sommes inspirés aussi de la démarche d'écriture de l'auteur, très liée aux acteurs et au plateau. Souvent les textes publiés correspondant à la troisième, la cinquième ou la neuvième version du texte, qui s'est modifiée au fur et à mesure du travail avec les acteurs pendant les

répétitions, ce qui donne à son théâtre ce côté extrêmement efficace, mais parfois difficile à lire, car le plus important, ce qui se passe sur scène, il faut le deviner entre les filets du langage. Il est important de dire un mot du contexte de l'édition théâtrale en argentine, qui est certes en train de changer, mais qui se situe pour l'instant beaucoup plus en aval du travail de mise en scène qu'en amont. En France, les choses sont différentes, les auteurs sont d'abord publiés, puis après la reconnaissance des auteurs, une deuxième version scénique peut éventuellement être établie. [...] La plupart des pièces argentines contemporaines accèdent à la publication alors qu'elles ont été déjà très rôdées par le spectacle. Dans le cas des pièces de Spregelburd, ce délai entre la première proposition textuelle et le texte publié contient l'histoire de ce texte dans la mise en scène. Il est donc très utile pour nombre de choix de traduction d'avoir cette expérience de la scène et de voir le texte en fonctionnement. Nos traductions sont toujours dans un état provisoire – quoique déjà bien travaillées – et elles sont vouées à évoluer avec le travail des acteurs. Nous avons traduit des pièces qui n'ont pas encore été montées et qui sont à l'état d'hypothèse, en attendant d'être validées par la scène. Dans le cas du théâtre de situations de Spregelburd, le texte reste toujours très ouvert à la scène.

Table ronde dramaturgie et traduction, 29 mai 2010, théâtre des Ateliers



Guillermo Pisani

© DR

Traduction et dramaturgie : un rapport complémentaire

ANTHONY LIEBAULT : On dit souvent que le traducteur doit savoir préserver les énigmes d'un texte, et en même temps, le dramaturge est là pour donner des réponses aux énigmes. Est-ce qu'il y a quelque part contradiction entre les deux rôles ?

GUILLERMO PISANI : Il n'y a pas de contradiction pour moi entre explorer le plus possible la pièce, et l'énigme qu'elle pose. 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 tout éclairer sur *Roméo et Juliette* et on va toujours rester bloqué sur la question : pourquoi la lettre n'arrive-t-elle pas à temps ? Cette question sera plus claire et plus efficace théâtralement si l'on a beaucoup éclairé le texte et éliminé les énigmes qui appartiennent au contexte, à l'auteur, à la langue...

« Le traducteur est un technicien »

ANTHONY LIEBAULT : Jean-Paul Manganaro, vous disiez que traduire un texte de théâtre était comme imposer des choix à un auteur, à des acteurs. Dans les textes que vous avez traduits, y a-t-il des dramaturgies qui restreignent vos choix de traducteurs et d'autres qui les laissent plus libres ?

JEAN-PAUL MANGANARO : 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. Je ne pense pas que le champ d'action soit toujours le même, justement parce qu'il y a une pluralité de langues au départ, comme je le disais tout à l'heure. Le fond même est toujours mouvant. Un auteur n'est jamais identique dans toutes ses pièces. 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 n'est pas la même chose, je fabrique ce territoire dont je ne suis pas le maître. Le territoire de ces deux auteurs que je cite, c'est de travailler précisément sur la structure grammaticale et syntaxique du français mais pour en faire une phonétique différente. Celle-là ne peut plus être celle de Racine ou de Molière. Elle doit laisser le spectateur français dans la même perplexité que l'est l'italien devant la complexité d'un texte qu'il ne comprend pas. Si deux cent personnes comprennent le texte de Borelli en Italie, c'est déjà beaucoup. La seule opération en tant que mesureur du terrain que j'ai faite est d'avoir ouvert ce texte à dix mille personnes, mais pas plus. J'arpente un territoire et je vois s'il est composé de pierre, de terre, de mousse, de soleil, d'ombre. Il faut tenir cette chevauchée jusqu'au bout, et ne pas être tenté de laisser reposer son cheval. Souvent, la difficulté de mettre en guerre cette langue, est de tenir cette guerre jusqu'au bout. Je ne sais pas combien de personnes vont comprendre le texte que j'ai traduit, cela dépend des personnes qui vont mettre en scène et jouer ce texte. En tant que traducteur, 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. L'énigme doit rester si elle est dans le texte. [...]

ANTHONY LIEBAULT : Avez-vous déjà été confronté en tant que traducteur à des pièces qui résistent, qui seraient presque intraduisibles ?

JEAN-PAUL MANGANARO : J'ai l'impression qu'on m'envoie toujours ce qui est intraduisible. Il est évident qu'il y a des problèmes d'âge, de pratique, de technique. Il y a un apprentissage très lent. Il y a des choses que je peux faire aujourd'hui que je n'aurais pas osé faire ou que j'ai refusées il y a trente ans. C'est une masse de connaissances qui s'est acquise avec le temps, qui a eu le temps de filtrer, de savoir ce qu'elle veut, ou d'essayer de savoir ce qu'elle veut. C'est pourquoi le traducteur est un technicien. Il y a des bons plombiers et des mauvais, c'est une question de pratique, de sagesse, de connaissance de l'outil nécessaire, de l'huile qu'il faut pour faire glisser un coulissement. Cette masse de connaissances à l'œuvre joue un rôle fondamental.

ALICE CARRE : Il y a souvent un clivage, vous l'avez souligné, entre les traducteurs qui gardent une grande distance par rapport au texte original et ceux qui se considèrent comme second auteur.

JEAN-PAUL MANGANARO : Je n'ai pas l'impression que la subjectivité du traducteur dans le texte soit consciemment engagée dans ce support-là. La distance existe. C'est un texte que je dois traduire, voilà la distance, après, vous la mesurez. Mais vous ne pouvez rien faire d'autre, je n'ai pas l'impression d'avoir le choix. Ce qui implique cette querelle intestine qui est la fidélité. On est fidèle tout le temps. Evidemment, certaines traductions doivent être refaites. Le problème s'est beaucoup posé pour certains auteurs comme Kafka. Je pense que Pirandello mériterait d'être retraduit entièrement, parce que les traductions qui étaient peut-être bonnes en 1920 sont aujourd'hui grotesques. Il n'y a pas eu infidélité vis-à-vis de l'auteur, mais la langue n'est pas tenue comme elle est tenue en italien. La langue de Pirandello, c'est une arme, une épée. Si vous la mettez dans le fourreau, c'est fini ! On ne peut pas la changer avec un colt. L'analyse permet de poser la question suivante : quelle est cette langue que je suis en train de traduire ? Ce n'est pas de l'italien, c'est une langue particulière qui a une application historique momentanée, temporaire, et c'est ça que je dois traduire, ce n'est pas la langue.

Table ronde dramaturgie et traduction, 29 mai 2010, théâtre des Ateliers



Jean-Paul Manganaro

© DR

Metteurs en scène et retraduction : le cas des tragédies grecques

ALICE CARRE : Irène Bonnaud, vos traductions du grec ancien ont souvent répondu à des commandes de metteurs en scène. Qu'est-ce qui motivait ce désir de retraduction ?

IRENE BONNAUD : La tragédie grecque pose les mêmes problèmes de traduction que les autres textes de théâtre, mais en les amplifiant. Il y a différents degrés d'ouverture des possibles à partir d'un texte. Quand je traduis un texte contemporain de l'allemand, qui n'a jamais été traduit auparavant, ce n'est pas tout à fait le même travail que quand je traduis *Antigone* de Sophocle, étant donné les 253 traductions françaises qui ont précédé. Il faut prendre en compte l'histoire de la traduction.

Dans le cas du corpus grec, il faut sans arrêt faire des choix qui n'existent absolument pas pour la plupart des auteurs contemporains : il y a déjà le problème de l'établissement du texte. On ne possède que des manuscrits byzantins établis quinze siècles après l'écriture des textes. Alors quel moine byzantin avait recopié le plus exactement le texte de Sophocle ? La question même de ce qui est écrit en grec est un problème, il y a déjà des disputes entre les traducteurs pour établir le texte original.

Ensuite, les trois quarts du corpus de l'antiquité ayant disparu, des mots de vocabulaire peuvent n'apparaître qu'une seule fois chez Sophocle ou Eschyle. On n'a aucun autre texte où ce mot apparaît. Donc comment fait-on ? Alors bien sûr, grâce aux outils de la linguistique, on sait à peu près ce que cela voulait dire, mais dans quelle formulation, comment, pourquoi on l'utilisait, cela reste assez mystérieux.

Ensuite se pose la question de la versification – qu'on peut retrouver aussi chez d'autres auteurs bien sûr – mais qui, dans le cas de la tragédie grecque, pose un énorme problème. Le système de la versification grecque n'a rien à voir avec la versification française : c'est une alternance de voyelles longues et de voyelles brèves, le mètre change constamment. Dans une tragédie grecque, il y a plusieurs modules métriques. Comment traduire cela en français ? Il se trouve que la structure syntaxique grecque n'a aucun rapport avec la syntaxe française non plus. La construction n'est pas du tout la même. C'est une langue à déclinaison extrêmement dense avec beaucoup de participes.

Dans le cadre des tragédies grecques, c'est vrai que la situation est presque caricaturale. J'ai souvent discuté avec des metteurs en scène ou des comédiens qui me disent : « Je suis allé dans une librairie, j'ai essayé d'acheter *Antigone* de Sophocle, mais d'une traduction à l'autre, j'avais l'impression que ce n'était pas la même pièce ! » Dans ces cas-là, il y a des gouffres entre les traductions parce qu'il y a tellement de choix à faire qu'on se retrouve avec des traductions françaises d'aspects radicalement différents.

La question de la traduction est première pour un metteur en scène désireux de monter une tragédie grecque. Je ne peux concevoir qu'un metteur en scène montant *Œdipe Roi* ou *Antigone* se désintéresse de la traduction qu'il utilise. C'est déjà un choix esthétique, voire un choix politique parce qu'effectivement, on a tendance à se poser la question : « Quel était le rapport des spectateurs grecs au Vème siècle avant J.C. à ce texte qui leur était représenté ? » On peut faire trois ans de colloques à ce sujet parce que personne n'est tout à fait d'accord. Par exemple, une personne comme Jean Bollack, qui a un point de vue extrêmement intéressant sur la traduction des tragédies grecques, a tendance à dire qu'il faut faire violence à la langue française pour arriver à être au plus près de la syntaxe grecque et de la poétique du texte grec. Bollack et toutes les personnes ayant travaillé avec lui n'hésitent pas à désarticuler le français ou, en tout cas, à ouvrir des pistes en français vraiment très étranges ou étonnantes ou dissonantes pour être au plus près de ce que dit le vers grec. Je dois dire que j'ai une position assez différente : je trouve que cette façon de traduire – qui est vraiment passionnante – change complètement le rapport du spectateur au texte. Très souvent, on aboutit à des textes français extrêmement difficiles, denses, à la limite de l'hermétisme – si j'étais méchante. Il ne faut pas perdre de vue que Sophocle était joué devant treize mille spectateurs à Athènes. Je me souviens que, quand je faisais mes études de lettres classiques et que je passais des examens oraux de grec, j'étais toujours très contente de passer sur Euripide et Sophocle en version, parce que c'était une langue « relativement facile ». Chez Sophocle, comme chez Racine, il y a environ mille mots de vocabulaire. Ce ne sont pas des mots difficiles que l'on trouve chez ces auteurs-là, ce sont des mots issus de la vie quotidienne, concrets : comme « la main », « le travail », « faire », « coudre ». Il ne s'agit pas d'un vocabulaire recherché, ce ne sont pas des formulations étranges. Il y a là une sorte de paradoxe : lorsqu'on se rapproche des tournures grecques, on est au plus près de la langue, mais on fausse aussi le rapport que les spectateurs pouvaient avoir à cette langue-là.

Je ne peux pas concevoir qu'un metteur en scène n'ait pas de très longues conversations avec le traducteur du texte pour savoir dans quelle direction il veut aller avec le spectacle.

ANTHONY LIEBAULT : Donc les choix de traduction, dans ce cas-là, se font avec le metteur en scène finalement ?

IRENE BONNAUD : La traduction d'*Antigone* de Sophocle, que j'ai fait en collaboration avec Malika Hammou, a été commandée par Jacques Nichet au Théâtre National de Toulouse. Il en a fait une mise en scène. Et la saison dernière, la même traduction a été mise en scène par Gwenaël Morin. Et je peux vous dire que ça n'avait aucun rapport. Mais notre geste fondamental de traducteur était là et je pense qu'on entendait à chaque fois extrêmement bien ce qu'on avait fait.

Travail de traduction/Travail de plateau : une frontière perméable

IRENE BONNAUD : Dans *Antigone* de Sophocle, les mots, les phrases sont extrêmement simples, mais l'extrême difficulté de cette pièce, son énigme absolue, sa complexité, vient de l'ensemble du texte et de son interprétation. [...] Avec Malika Hammou, nous avons choisi un style très paratactique, nous avons essayé de casser cette obligation de la subordonnée pour rendre la vitesse, la concision, presque l'urgence du texte d'origine. *Antigone* est une pièce où tout le monde est impatient. On dit à *Antigone* : « Mais laisse faire, les Dieux vont s'occuper du cadavre. » Mais non, elle veut agir tout de suite. Et tout le monde dit à Créon : « Tes changements politiques, laisse faire le temps ! » Mais non, il veut fonder un nouveau régime tout de suite. Il y a une espèce d'urgence générale dans cette pièce qui est vraiment très brève en grec. Urgence qu'il est fondamental de rendre dans le texte français aussi.

ALICE CARRE : Peut-on dire que c'est une manière d'anticiper la prise du texte par l'acteur ?

IRENE BONNAUD : Oui. D'ailleurs non seulement je ne rechigne pas mais j'aime bien assister aux premiers jours de répétitions, entendre les acteurs lire la traduction. Et il arrive qu'ils demandent des modifications ponctuelles et qu'ils aient raison. Quand je traduis, j'ai tendance à dire à haute voix tout ce que je traduis, mais c'est encore plus intéressant d'entendre les premières lectures, le début des répétitions. Il y a toujours des choses dont on ne s'est pas rendu compte.

JEAN-PAUL MANGANARO : J'assiste toujours à la première lecture pour voir si les cadences sont bonnes, justes, s'il y a des problèmes, si ça marche en tout cas. Après, je n'aime pas rentrer dans l'intimité de quelque chose dont je serai exclu de toute façon. C'est une autre histoire. Alors, est-ce qu'on est prêt à y rentrer dans cette autre histoire ? Personnellement, je dis non, de même que je n'ai jamais voulu suivre les répétitions de metteurs en scène pour lesquels j'ai travaillé, sauf si on me demande quelque chose, alors là évidemment je me sens en devoir d'être disponible et de fournir des explications sur la traduction.

La spécificité de la traduction théâtrale

ALICE CARRE : Quels seraient pour vous les traits essentiels de la spécificité de la traduction d'un texte théâtral ? Ou qu'est-ce qui, pour vous, doit être absolument primordial dans la traduction d'un texte pour le théâtre ?

JEAN-PAUL MANGANARO : Le premier mot.

ALICE CARRE : N'y a-t-il pas une manière de traquer la présence de l'oralité, du corps de l'acteur, un rapport au rythme différent ?

JEAN-PAUL MANGANARO : Non, parce que vous traduisez toujours un texte écrit. Vous êtes le premier interprète de ce texte, et vous n'êtes que cet interprète-là qui ne peut pas se mettre à la place des autres. Ce n'est pas possible. Vous êtes dans un texte. Ce n'est pas autre chose. C'est ça le travail qu'on nous demande de faire. Alors vous faites le parcours qui n'est pas le parcours unique, on le sait aussi. Si dix personnes devaient faire le même geste, il y aurait dix gestes différents. C'est pour ça que je dis « le premier mot » parce que quand vous commencez à écrire, vous devez avoir compris un certain nombre de choses, sinon vous n'avancez pas. C'est très difficile de traduire le début de *L'Enfer* de Dante. C'est très mal traduit d'ailleurs. Mais quel est le choix possible ? Ce n'est pas possible. On ne peut pas traduire ce vers qui est magique en italien et affreux en français. Mais on ne pourra jamais le changer. Alors, c'est « le premier mot » – je dis ça comme une boutade – mais c'est parce que, à ce moment-là, vous avez compris comment vous deviez mettre en avant le premier pas, le premier cri.

[...]

GUILLERMO PISANI : Je crois qu'il y a une certaine spécificité de la traduction théâtrale qui découle tout simplement de la spécificité de l'écriture théâtrale, qui se fait dans un certain rapport à la scène, qui n'est pas le même pour tous les textes. C'est pour ça que l'oralité, à mon avis, ne fait pas l'élément de la spécificité. À mon sens, si spécificité il y a, c'est dans cette présence de la scène, qui invite dans la traduction à la réflexion dramaturgique. [...] Dans le cas de mon expérience, il se trouve que Spregelburg fait un théâtre très proche du plateau. Si on n'a pas compris comment ça fonctionne sur scène, on ne comprendra pas comment traduire. Et lorsqu'on traduit une de ses pièces, ce travail est permanent. Plus tard, avec les acteurs, nous n'avons presque jamais de discussion philologique mais des discussions très pratiques. Par exemple : quelle longueur doit avoir cette réplique pour que l'autre acteur ait le temps de changer de costume ? Or, ce changement de costume est invisible dans le texte publié. Pour ce type de démarche, je pense que l'état d'esprit dramaturgique est indispensable. On réfléchit autant au contexte, pour la compréhension de l'objet, qu'à l'oralité. Parce que la traduction, c'est aussi passer d'un contexte de réception du texte original à un contexte nouveau. Pour un théâtre truffé de références à la culture contemporaine et télévisuelle, de références très locales aussi, et dont le comique dépend beaucoup de la réception du public, cette réflexion sur le contexte de réception est très importante. C'est d'ailleurs un contexte qui change et évolue. C'est pour cela qu'on traduit aujourd'hui de façon plus orale des auteurs qui ont été traduits auparavant de façon beaucoup plus recherchée, beaucoup plus littéraire, également parce que les spectateurs français ont évolué et qu'aujourd'hui on n'entend pas de la même façon un texte et on ne comprend pas non plus les textes de la même manière. Après, il faut voir si le texte original est oral ou pas et ce qu'on peut faire avec ça justement. Le travail philologique serait aussi d'apporter une réflexion sur ce point. Mais ce qui détermine les catégories qui vont être privilégiées dans la traduction, c'est le texte original et la différence de contexte de réception.

« La responsabilité de faire passer la parole d'un auteur »

IRENE BONNAUD : [...] Evidemment, 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. Ce n'est pas pareil que vaguement adapter. On a quand même la responsabilité de faire passer la parole d'un auteur...

ALICE CARRE : ... Sans la simplifier ou la rendre plus aisément transposable...

IRENE BONNAUD : Oui, c'est ça. 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 problèmes, 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.

Le texte original comme unique guide du travail de traduction

ANTHONY LIEBAULT : Dans la question du rapport de la traduction à la mise en scène, il y a cette phrase très polémique de Vitez qui dit que « Une grande traduction, parce qu'elle est une œuvre littéraire véritable, contient déjà sa propre mise en scène. Idéalement la traduction devrait commander la mise en scène et non l'inverse. » Est-ce que dans votre rapport au metteur en scène vous êtes influencés dans votre travail de traduction ou est-ce que la traduction se fait en amont et ensuite vous la proposez au metteur en scène et il y a discussion ? Comment est-ce que ça se passe concrètement cette collaboration avec le metteur en scène ?

SARA JANSEN : J'ai traduit *Dans les bois* d'Oriza Hirata du japonais au néerlandais pour une production qui réunissait les collectifs KVS et Transquinquennal. Le premier est néerlandophone, le second, francophone ; la pièce, écrite spécialement pour ces compagnies par l'auteur, a donc été jouée dans les deux langues. J'ai d'abord fait la traduction, puis a début un travail de discussion avec les metteurs en scène – parce qu'il y en avait donc plusieurs. Les pièces d'Hirata contiennent déjà beaucoup d'indications de mise en scène car Hirata est aussi metteur en scène. Il dit que tout doit être dans le texte et ses pièces sont aussi des chorégraphies : la place des acteurs dans l'espace, leurs entrées, leurs sorties, tout est indiqué. Cela induit un rythme particulier de la représentation très important pour le spectateur. Le vide et le mouvement, très présents, sont une partie très importante du texte. C'est presque une partition de musique, une chorégraphie. Le projet pour lequel j'ai travaillé était celui d'un collectif d'acteurs et de metteurs en scène qui travaillaient sur ce texte, les discussions autour de la traduction ont donc été très nombreuses.

GUILLERMO PISANI : Le cas est particulier pour moi car je travaillais avec le metteur en scène. C'est évidemment différent de traduire un texte tout à fait en amont et traduire un texte en même temps que le travail de mise en scène. Mais ce qui commande le travail de traduction, c'est le texte original. Il y a des metteurs en scène qui ne suivent pas forcément la dramaturgie du texte. Dans ce cas-là, s'ils faisaient une traduction, ce serait une adaptation du texte original. Carmelo Bene serait peut-être un bon exemple. Je pense que la phrase de Vitez n'est pas à prendre de façon monolithique sinon il n'y aurait qu'une mise en scène par texte et ce n'est

évidemment pas ce qu'il veut dire. Je pense qu'il voit la mise en scène dans le texte, c'est sûrement un parti pris très dramaturgique pour le texte aussi, cette idée qu'on peut déceler dans un texte un objet scénique, un modèle de représentation, qu'ensuite on peut suivre plus ou moins. Je pense que Vitez pointe par là cette spécificité de la traduction théâtrale dont je parlais, les choix de traduction ne sont pas sans conséquence pour la mise en scène, et par conséquent ils ne sont pas étrangers à la réflexion dramaturgique. Il faut dire d'ailleurs que l'écriture implique déjà, en quelque sorte, une traduction. Je suis d'accord sur le fait que le traducteur ne fait pas le même travail que l'auteur, mais l'auteur fait déjà un peu le travail du traducteur : dans l'écriture du texte, il y a à l'œuvre beaucoup de ses procédés, puisqu'on traduit tout simplement des intuitions, des images, des formes, en mots. On fait devenir représentables des choses, des mouvements, des mouvements internes parfois, et ce sont là des opérations de traduction. On passe d'un langage à un autre. Et essayer de comprendre ces mécanismes dans l'écriture originale, se mettre dans cet état d'esprit dramaturgique là, m'a beaucoup aidé pour le travail de traduction.

Le travail de traduction : une pensée permanente de la réception

ANTHONY LIEBAULT : Au sujet du public et de la traduction, Guillermo, lors de notre rencontre autour de *La Connerie/ La Estupidez*, vous nous avez dit qu'il fallait prendre en compte la spécificité du public français par rapport au public argentin. Comment se réalise cette prise en compte ?

GUILLERMO PISANI : Le contexte original de création et de réception est à prendre en compte en traduisant. Il y avait aussi un critère d'efficacité présent, car le théâtre de Rafael Spregelburd est très efficace scéniquement. Il ne suffit pas de suivre le sens de ce qui est raconté, il faut que cela fonctionne sur scène. C'est aussi un type de théâtre très ouvert à la réception du public, qui ne marche pas de la même manière selon les villes où la pièce a tourné. Rafael Spregelburd cherche à détourner le sens commun, il donne des fausses pistes qu'il déjoue, avec un effet comique, un effet de déplacement qui active la pensée du spectateur. Le sens n'est donc pas donné avec les mots mais se construit dans la relation avec le public. C'est un théâtre très ouvert à la réception, qui pour être efficace, doit prendre en compte son public. Rafael Spregelburd appartient, avec Javier Daulte, Alejandro Tantanian, Federico Leon et Daniel Veronese notamment, 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 joue 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 la scène 2 de *La Connerie*, des policiers discutent, et on découvre qu'ils forment un couple ; ils s'embrassent, ce qui fait exploser le symbole et les conventions. Le spectateur ne peut plus décoder la suite avec les codes habituels. Rafael Spregelburd a été beaucoup critiqué pour des choses comme cela, bien que son théâtre me semble être profondément politique. Rafael Spregelburd a fait traduire la pièce en allemand, pour qu'elle soit montée à la *Schaubühne*. En Allemagne, il existe apparemment une antenne de la police homosexuelle, 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 lorsqu'on traduit. Il faut bien connaître les deux contextes de réception pour trouver des

équivalents. C'est un travail ouvert aux acteurs également, pour tester l'efficacité de chaque solution de traduction.

ALICE CARRE : Sara Jansen, pour les pièces japonaises, la nécessité d'adapter est-elle encore plus grande ?

SARA JANSEN : Oui, pour le théâtre d'Oriza Hirata, il est nécessaire d'adapter certaines choses. Hirata écrit dans une langue particulière, en réaction au style littéraire importé d'Occident qui domine dans le « nouveau théâtre » (*shingeki*). Cette langue lui paraît trop éloignée des façons de parler de la vie quotidienne. Il utilise donc une langue parlée, quotidienne, pour créer une relation de proximité avec le public. Il fait cela pour souligner les caractéristiques et les spécificités de la langue japonaise par rapports aux langues occidentales : c'est une langue minimaliste, les mots peuvent être coupés, les répliques sont donc parfois constituées d'un seul mot ou d'un son. C'est difficile à traduire. Le défi était différent pour le néerlandais et le français ; parfois ce qui fonctionnait dans une langue ne fonctionnait pas dans l'autre. Hirata fait un théâtre réaliste, qualifié parfois au Japon d'hyperréaliste, mais une fois traduit, cela n'avait plus l'air réaliste. Si l'on traduit littéralement, cela devient exotique. Il fallait donc beaucoup travailler sur le naturel. De plus, ce genre de théâtre réaliste n'est pas à la mode en ce moment en Belgique ; nous avons eu beaucoup de discussions sur le genre de réalisme que nous pouvions utiliser sans être trop réalistes ! Le théâtre d'Hirata, c'est presque du cinéma, c'est tellement « clean »... La position du théâtre d'Hirata est très spéciale dans le contexte japonais, cela n'a pas les mêmes résonances en Belgique.

Le processus a été de chercher une façon de travailler qui fonctionne pour les acteurs et les metteurs en scène. Nous avons changé beaucoup de choses dans le texte. Dans les répliques, les phrases, cette langue coupée était parfois trop difficile pour les acteurs. Ils avaient l'impression de faire des fautes grammaticales tellement c'était étrange pour eux. Nous avons réécrit certaines phrases pour qu'il y ait moins de ruptures.

Table ronde dramaturgie et traduction, 29 mai 2010, théâtre des Ateliers



Sara Jansen

© DR

ALICE CARRE : Et au niveau des références culturelles, avez-vous fait des changements ?

SARA JANSEN : Pas vraiment. Hirata dit que ses pièces ont une forme très japonaise mais un contenu universel. La pièce avait, de plus, été écrite pour la compagnie ; il s'agit de chercheurs belges au Congo. Une pièce écrite par un Japonais sur des Belges au Congo, culturellement, évidemment, il y a des choses qui se passent ! Nous n'avons pas fait de changements sur ce point.

ALICE CARRE : Pense-t-on vraiment au public au moment où on traduit ? Avez-vous des exemples ?

JEAN-PAUL MANGANARO : On est nous même 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. [...]

ALICE CARRE : Vous avez dit que le traducteur est le premier spectateur, il y a donc à la fois un travail d'implication et de distance...

JEAN-PAUL MANGANARO : C'est l'oreille, c'est l'oreille. La tête est circulaire, non ? Comme un théâtre. C'est une projection mentale, qui contient la parole et l'écoute de cette parole. Elle n'a pas la nécessité d'être dite parce qu'elle est sue telle qu'on est en train de la concevoir puis de la transcrire. Le geste le plus complexe déjà de mise en scène du texte, c'est la transcription du texte.

INDEX

Mots-clés : Théâtre des Ateliers, Sprechelburg (Rafael), Hirata (Oriza), traducteur, traductrice, traduction