



**HAL**  
open science

## La traduction théâtrale et ses enjeux dramaturgiques

Anne Maurin

► **To cite this version:**

Anne Maurin. La traduction théâtrale et ses enjeux dramaturgiques. Sciences de l'Homme et Société. 2013. dumas-00835578

**HAL Id: dumas-00835578**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00835578>**

Submitted on 5 Jul 2013

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Stendhal Grenoble 3  
UFR Lettres et Arts  
Département Lettres et Arts du Spectacle

# La traduction théâtrale et ses enjeux dramaturgiques

---

---

Mémoire de recherche Master 2, spécialité « Arts du spectacle »

Parcours Théâtre européen

Présenté par :  
Anne MAURIN

Directrice de recherches :  
Marie BERNANOCE

Année 2012-2013



# Remerciements

Je remercie vivement Marie Bernanoce qui m'a chaque fois suggéré de précieuses pistes et m'a accompagnée dans mon travail avec beaucoup de bienveillance.

Je tiens à remercier, beaucoup, Federica Martucci et Séverine Magois qui ont été d'une grande disponibilité et générosité à mon égard. Leur regard de praticienne a beaucoup enrichi ma réflexion.

Je remercie ceux qui traduisent et ceux qui veillent à la diffusion de ces pièces.

Je remercie ceux qui m'entourent, Gereon, pour sa présence, et Manon pour ses remarques et ses conseils avisés.

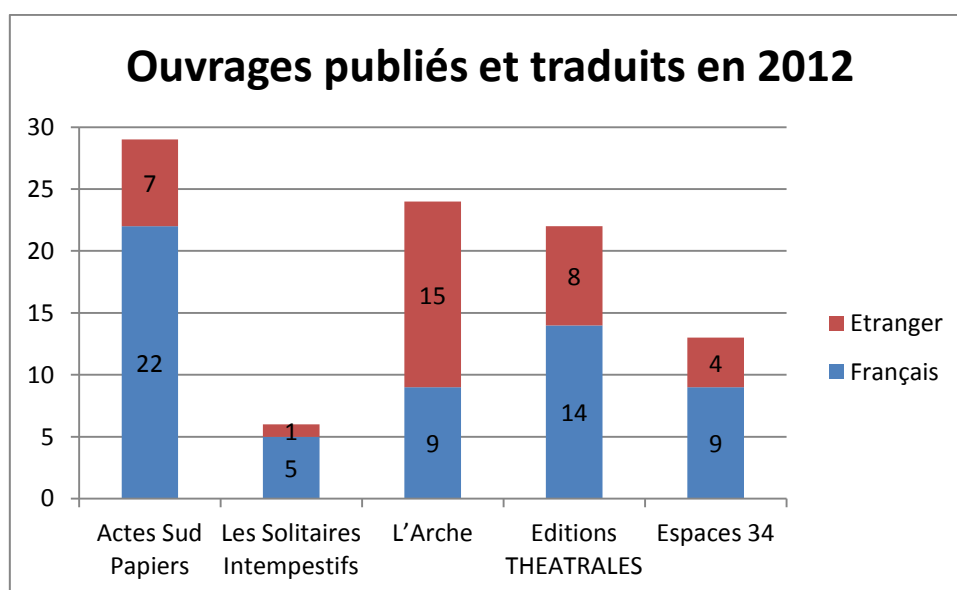
# Sommaire

<b>Remerciements .....</b>	<b>3</b>
<b>Sommaire .....</b>	<b>4</b>
<b>Introduction.....</b>	<b>6</b>
<b>I. La traduction au regard de la dramaturgie .....</b>	<b>12</b>
A. <i>La traduction et la dramaturgie : le conflit du texte et de la scène.....</i>	<i>12</i>
1. L'absence de la traduction théâtrale dans les débats théoriques .....	12
2. Définition de la traduction théâtrale .....	18
a) Jean-Michel Déprats.....	18
b) Patrice Pavis .....	21
3. La dramaturgie : un partenaire de la traduction ? .....	25
a) Dramaturgie, une notion complexe .....	26
b) Les affinités entre traduction et dramaturgie.....	28
c) Les dissemblances entre traducteur et dramaturge .....	31
B. <i>Les spécificités de l'écriture théâtrale et de sa traduction.....</i>	<i>33</i>
1. Evolution de l'écriture théâtrale et évolution de la traduction .....	33
a) Traduction et retraduction .....	34
b) Retraduire par le prisme de la philologie .....	36
c) Difficulté moderne : de la didascalie aux indications scéniques à la voix didascalique .....	37
2. Organicité du texte de théâtre .....	40
3. Traduire la scène dans le texte .....	43
a) « La scène dans l'écriture » .....	43
b) Le devenir scénique.....	45
<b>II. La traduction ou l'accueil de l'Autre.....</b>	<b>47</b>
A. <i>La traduction comme institutionnalisation d'une langue, quand l'Autre est occulté.....</i>	<i>48</i>
1. Présentation de <i>Sociocritique de la traduction</i> .....	48
a) L'ouvrage .....	48
b) Pourquoi le théâtre ?.....	50
2. Etude d'une modalité de traduction : la traduction perlocutoire .....	52
3. Traduction et contexte politique : le biélorusse .....	58
B. <i>Accueillir l'étranger au sein de l'écriture.....</i>	<i>60</i>
1. Pourquoi traduire ? .....	61
2. Problèmes choisis : spécificité d'une langue et ses enjeux dramaturgiques .....	63
a) La langue anglaise : trouble des pronoms et nonsense .....	64
b) Quelques aspects de la langue russe et les particularités de Tchekhov .....	67
c) Les dialectes .....	68
3. Accueillir l'étrangeté dans la langue d'arrivée .....	70
<b>III. Le traducteur et la traduction, acteurs du réseau théâtral .....</b>	<b>73</b>
A. <i>Le traducteur en collaboration avec l'auteur .....</i>	<i>73</i>

1.	Présentation de Séverine Magois et de sa méthode de traduction .....	73
2.	Le traducteur comme prolongement de l'écriture de l'auteur : dialectique des échanges .....	76
<b>B.</b>	<i>Le traducteur en collaboration avec la scène</i> .....	78
1.	Federica Martucci : la traduction en pleine conscience du plateau.....	78
a)	Présentation de la traductrice et de sa conception de la traduction .....	78
b)	Etude des enjeux culturels dans la traduction de Les nuages retournent à la maison.....	80
c)	Les nuages retournent à la maison, mise en scène de Justine Heynemann.....	82
2.	Les retenues face à une trop étroite collaboration de la traduction et de la scène.....	84
a)	Quelques aspects de la précarité du traducteur.....	84
b)	Quelques pratiques qui menacent les traducteurs.....	86
c)	Un exemple : la traduction de Mademoiselle Julie pour la mise en scène de Matthias Langhoff ...	87
<b>C.</b>	<i>Pour une reconnaissance de la traduction</i> .....	89
1.	Vers une harmonisation des rapports : impliquer le traducteur en tant que maillon du réseau théâtral	89
2.	La traduction, paradigme de tout acte théâtral .....	92
<b>Conclusion</b>	.....	<b>94</b>
<b>Annexes</b>	.....	<b>97</b>
<i>Annexe 1</i>	.....	98
<i>Annexe 2</i>	.....	102
<b>Bibliographie</b>	.....	<b>112</b>

# Introduction

Avant de justifier la perspective de cette recherche, introduisons une évidence : l'intitulé de notre master, « Théâtre européen », suppose que nous avons accès à des textes de toute l'Europe, de différentes langues. Or, c'est grâce à la traduction que cet accès est rendu possible. La traduction est à l'origine des échanges et des ouvertures culturelles qui préoccupent de nombreuses politiques actuelles. Les catalogues des maisons d'édition théâtrale témoignent d'un véritable intérêt pour les dramaturgies étrangères. Une petite enquête menée parmi cinq maisons d'édition (Théâtrales, Actes Sud-Papiers, L'Arche, Les Solitaires Intempestifs et Espaces 34) nous montre l'importance que représente la traduction théâtrale dans l'édition. Etudions en premier lieu le diagramme<sup>1</sup> suivant, réalisé à partir des informations collectées par des échanges mail avec les maisons d'édition théâtrale concernées.



L'enquête menée témoigne du grand intérêt que les maisons d'édition portent à la publication de pièces étrangères. En 2012, L'Arche affiche un nombre de pièces étrangères publiées

<sup>1</sup> Ce diagramme ne peut représenter une réalité sur ces maisons d'édition. Il n'a qu'un but : représenter une tendance de l'importance des dramaturgies étrangères

Afin d'élaborer ce diagramme, j'ai questionné les maisons d'édition sur leur nombre de traductions théâtrales et leur nombre de publications de pièces en 2012. *Les Solitaires intempestifs* m'ayant chaque fois renvoyée sur leur catalogue où j'ai peiné à trouver des dates précises, je ne suis pas sûre des données pour cette maison d'édition. Par ailleurs, dans le chiffre qui m'a été donné, certains ont compté les rééditions alors que d'autres ne les ont pas comptées. Le diagramme représente une tendance plus qu'une réalité des chiffres

supérieur à celui des pièces en langue française. Sur sa page de présentation<sup>2</sup>, l'édition présente quelques noms des 700 auteurs dramatiques qu'elle publie, dont un très grand nombre sont étrangers. Actes Sud-Papiers se présente comme une édition qui se distingue « par une ouverture de leur catalogue aux littératures étrangères<sup>3</sup> » et qui est « à l'initiative de nouvelles traductions du répertoire<sup>4</sup> ». Sur le site de Théâtrales, on lit, en gras, le projet de politique éditoriale suivant : « **découvrir de nouveaux auteurs en publiant leurs derniers textes, accompagner ceux déjà éclos dans leur processus d'écriture, témoigner des nouvelles dramaturgies de l'étranger et redonner à l'écriture théâtrale son statut littéraire<sup>5</sup>** » et par la suite « tout en diversifiant sa production avec une collection de classiques étrangers dans des traductions<sup>6</sup> ». Quant aux Solitaires Intempestifs<sup>7</sup>, ils n'affichent pas, sur leur site, de politique éditoriale précise mais la liste des auteurs étrangers publiés est plus longue que celle des auteurs français.

Que ce soit par le grand nombre d'auteurs étrangers publiés, par la contribution aux traductions ou par une politique éditoriale affichée, force est de constater un véritable engouement pour les dramaturgies étrangères. Souvent, les maisons d'édition évoquent l'importance de créer un répertoire, en français, de pièces étrangères, qui répond à une politique d'ouverture culturelle et d'échanges internationaux.

Cependant, alors que les pièces étrangères font partie intégrante du programme éditorial, un constat subsiste : le peu de place accordé à ceux qui rendent possible ce programme, les traducteurs. La traduction spécifiquement théâtrale a très longtemps été absente des débats théoriques sur la traduction, comme si elle n'avait pas de spécificités particulières. Encore aujourd'hui, le traducteur de théâtre est souvent mis à l'écart du personnel théâtral, son nom est oublié, évincé de la page de couverture lors de l'édition, il arrive qu'il ne soit pas inscrit sur les brochures des spectacles, qu'il ne soit pas mentionné lors d'émissions radio. A titre d'exemple, il n'a pas de place dans les « Points de vue » de *Qu'est-ce que le théâtre ?*<sup>8</sup>. Quant

---

<sup>2</sup> Sur le site de l'Arche Editeur : <http://www.arche-editeur.com/presentation.php>

<sup>3</sup> Présentation de l'édition sur le site d'Actes Sud : <http://www.actes-sud.fr/pr%C3%A9sentation>

<sup>4</sup> Présentation de Actes Sud-Papiers sur le site : <http://www.actes-sud.fr/departement/actes-sud-papiers>

<sup>5</sup> Présentation des Editions Théâtrales sur le site : [http://www.editionstheatrales.fr/la\\_maison.php](http://www.editionstheatrales.fr/la_maison.php). Le gras est dans le texte

<sup>6</sup> *Ibidem*

<sup>7</sup> Site des Solitaires Intempestifs : <http://www.solitairesintempestifs.com/auteurs-traducteurs.html>

<sup>8</sup> Christian BIET et Christophe TRIAU, *Qu'est-ce que le théâtre ?* Gallimard collection « Folio essai », 2005, p. 26



au terme de *traduction* ou *traduction théâtrale*, aucune mention ne lui est accordée dans le *Lexique du drame moderne et contemporain*<sup>9</sup>.

Malgré ce constat d'un manque de reconnaissance, quelques structures françaises existent et militent pour la reconnaissance et la sécurité de la traduction spécifiquement théâtrale. Etablissons un premier état des lieux de ces institutions afin de comprendre leur rôle dans le paysage institutionnel et leurs objectifs.

En France, la Maison Antoine Vitez<sup>10</sup>, association fondée en 1991 devenue centre international de la traduction, garantit une considérable avancée et évolution du domaine. Elle affirme que son objectif est d'œuvrer à la « découverte du répertoire mondial et des dramaturgies contemporaines<sup>11</sup> ». Persuadée, comme Antoine Vitez qui a donné le nom de ce centre, que tout est à traduire, cette maison contribue à la traduction de très nombreuses pièces. Elle insiste sur la « découverte », l'importance de lire des textes du monde entier pour lire le monde, et d'accéder aux « dramaturgies » de ces pays. Ce centre défend l'idée que la traduction du théâtre requiert les mêmes exigences que la traduction littéraire (en poétique, et en compétences linguistiques) avec une préoccupation supplémentaire : la scène et le jeu des comédiens. Ses membres sont « tous convaincus que traduire le théâtre exige d'abord les mêmes compétences linguistiques et le même art que la traduction littéraire et poétique mais réclame aussi une connaissance et un souci constant des réalités de la scène et du jeu du comédien<sup>12</sup> ». La présentation de la MAV annonce ici une position théorique importante : la traduction théâtrale diffère de la traduction littéraire puisqu'elle comporte un enjeu supplémentaire : le plateau. La traduction théâtrale a des besoins et « réclame » des outils qui lui sont spécifiques : une attention particulière se doit d'être portée aux « réalités de la scène » que nous étudierons par la suite et au « jeu du comédien ». L'acte de traduction du théâtre se pense dans la perspective d'une seconde traduction, celle du texte à la scène. Etant un centre de traduction spécifiquement théâtrale, la MAV assume une distinction avec les autres types de traduction. Par ailleurs elle prolonge son engagement de l'écriture vers l'horizon scénique. Les rencontres organisées croisent les traducteurs, les interprètes et les metteurs en scène ce qui permet aux traducteurs « de ne pas s'arrêter en chemin, de mener leur travail jusqu'à la réalisation de l'œuvre sur le plateau du théâtre<sup>13</sup> ». Pour la MAV, la traduction va plus loin

---

<sup>9</sup> Jean-Pierre SARRAZAC (sous la direction de) Catherine NAUGRETTE, Hélène KUNTZ, Mireille LOSCO et David LESCOT (assisté de) *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé Poche 2010

<sup>10</sup> Par la suite MAV

<sup>11</sup> Site de la MAV, « La Maison Antoine Vitez : mode d'emploi » : <http://www.maisonantoinevitez.fr/>

<sup>12</sup> *Ibidem*

<sup>13</sup> *Ibidem*

que l'écriture dans une autre langue, elle peut accompagner la réalisation scénique du spectacle. Ici se dessine déjà l'idée que le traducteur se situe dans un espace entre le textuel et le scénique. Les textes traduits avec l'aide de la MAV « ne sont pas forcément traduits avec un projet de réalisation à la clé et c'est pourquoi [ils travaillent] à leur diffusion<sup>14</sup> ». Le bilan de la MAV témoigne de son dynamisme : elle finance une quinzaine d'aides à la traduction grâce à laquelle le traducteur peut travailler pendant six semaines. En 20 ans, 900 pièces sont traduites à son initiative, « provenant de cinquante domaines dramaturgiques différents<sup>15</sup> ». En général, les aides à la traduction varient : bourse d'aide à la traduction, offre de résidence, ou prix accordés aux traducteurs. Dans *La Condition du traducteur*<sup>16</sup>, Pierre Assouline relève une trentaine de prix aux traducteurs, dont des prix pour la traduction de poésie, mais il ne cite aucun prix de traduction pour le théâtre. Il semble qu'il n'en existe pas, ce qui est un autre témoignage du manque de reconnaissance. Cependant, les aides représentent un apport financier mais aussi une reconnaissance du travail. D'autres organismes que la MAV assurent une même circulation des œuvres. Ainsi le Centre National du Livre (CNL) propose des bourses d'aide aux traducteurs ainsi que des offres de résidence. Pierre Assouline indique qu'en 2008, 337 aides sont accordées aux traducteurs, mais il ne spécifie pas le nombre d'aides accordées aux traducteurs de théâtre. Les bourses ne peuvent être reçues que sous certaines conditions telles que la reconnaissance du traducteur ou les fins de publication. La SACD<sup>17</sup> propose une aide à la traduction lorsque le texte d'un auteur lié à l'association Beaumarchais est traduit dans une langue étrangère pour une publication ou pour la scène. Ici il y a donc un critère selon deux finalités possibles : publication ou réalisation scénique du texte traduit. La Meeç<sup>18</sup> propose aussi son soutien aux traducteurs à travers la mise en place de résidences pour des auteurs et des traducteurs. La manifestation qu'elle organise chaque année, *La Mousson d'été*, est l'occasion d'entendre des écritures théâtrales de toute l'Europe, puisque plus d'une trentaine d'auteurs sont invités. Troisième bureau, collectif grenoblois, œuvre aussi beaucoup à la circulation des œuvres par le biais de lectures d'auteurs du monde entier invités lors du festival *Regards croisés*<sup>19</sup>. Ces principaux organismes cités permettent aux pièces de dépasser les frontières, d'être lues et jouées au-delà. Rappelons-nous les propos

---

<sup>14</sup> Echange de mail avec Aurélien SAUNIER, de la MAV, le 3 avril 2013

<sup>15</sup> Information donnée sur le site de la MAV

<sup>16</sup> Pierre ASSOULINE, *La condition du traducteur*, Centre National du Livre, 2011, Ouvrage non publié, Edition hors commerce

<sup>17</sup> Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques

<sup>18</sup> Maison européenne des écritures contemporaines

<sup>19</sup> Cette année, huit auteurs sont associés à ce festival

d'Umberto Eco : « La langue de l'Europe c'est la traduction<sup>20</sup> ». Sans entrer dans le détail de la sentence, nous pouvons lire le propos de l'écrivain : l'Europe est une unité composée de parties aux langues variées dont la communication est rendue possible par la traduction.

Ainsi, la question de la traduction s'implante-t-elle dans des questionnements très contemporains : elle touche l'édition – nous l'avons vu précédemment –, elle est intimement liée à une époque actuelle marquée par les échanges internationaux et la mondialisation. Nous pourrions donc étudier la traduction théâtrale au regard de nombreux domaines : la sociologie, la linguistique, la traductologie, la linguistique ou encore l'économie. Cependant, nous tenterons de limiter l'analyse en l'attachant à des problématiques théâtrales contemporaines, telle que la dramaturgie, sans qu'il soit exclu que notre recherche flirte avec d'autres domaines.

La MAV milite pour une double reconnaissance du texte dramatique : reconnaissance de sa qualité littéraire et reconnaissance de sa dimension scénique. Souvent, les organismes évoqués veillent à un accompagnement vers une réalisation scénique du texte. Le traducteur de théâtre a donc un souci supplémentaire lorsqu'il traduit, celui du plateau. Quel lien existe-t-il entre la traduction théâtrale et le souci du plateau ? Quelle est la portée dramaturgique de la traduction théâtrale ? En quoi le traducteur est-il un acteur de la dramaturgie ? Quels impacts les choix de traduction peuvent-ils avoir sur la dramaturgie - au sens 1 et 2 de Danan, que nous expliciterons en première partie - ? Le lien entre la traduction et la dramaturgie guidera notre recherche. Dans un premier temps, l'étude s'orientera sur la place de la dramaturgie dans la traduction. A travers une analyse des définitions de la traduction et de la dramaturgie, ainsi que l'analyse de l'écriture théâtrale, elle abordera, théoriquement, les points de rencontres et d'écarts de ces deux domaines. Dans un second temps, nous analyserons le rapport à l'Autre qui est mis à l'épreuve dans la traduction : quel lien la traduction noue-t-elle à l'Autre ? En quoi ce lien offre-t-il des portées dramaturgiques différentes ? Cette partie s'arrêtera sur des cas précis de traduction, et sur les conséquences dramaturgiques de choix de traductions. Dans un troisième et dernier temps, nous analyserons deux types de collaboration de traducteurs : avec l'auteur et avec le metteur en scène. Nous verrons en quoi le traducteur est un acteur du réseau théâtral et en quoi la traduction devient un paradigme du théâtre.

---

<sup>20</sup> Umberto ECO, Phrase prononcée lors de la conférence que Umberto Eco a donnée aux Assises de la traduction littéraire en Arles, dimanche 14 novembre 1993



# I. La traduction au regard de la dramaturgie

Cette première partie s'attardera sur une étude théorique du lien entre dramaturgie et traduction. Ce lien sera soulevé après l'analyse de deux définitions de la traduction théâtrale et des questionnements qu'elle provoque. Nous pourrons alors recenser les points qui unissent et séparent la dramaturgie et la traduction. Une étude portera sur les spécificités de l'écriture théâtrale engageant une réflexion sur les spécificités de la traduction théâtrale.

## A. La traduction et la dramaturgie : le conflit du texte et de la scène

Un constat initial ouvre la réflexion : la traduction spécifiquement théâtrale a longtemps été absente du champ théorique de la traduction. Les quatre catégories de positionnement face au débat, fixées par Fabio Regattin, qui est docteur en traductologie à l'université de Bologne, marquera le départ de notre analyse. De quoi l'absence de théorisation de la traduction théâtrale est-elle est symptomatique ? Nous étudierons ensuite les deux définitions de la traduction théâtrale proposées par Jean-Michel Déprats et Patrice Pavis. Cette étape marque un questionnement autour de la traduction théâtrale et ce qu'elle porte de dramaturgique. La dernière étape de cette partie se penche sur la définition de la dramaturgie et les divers liens qu'elle entretient avec la traduction.

### 1. L'absence de la traduction théâtrale dans les débats théoriques

Les études actuelles qui sont effectuées sur la traduction théâtrale arrivent à ce constat : la traduction spécifiquement théâtrale a beaucoup tardé à être théorisée. C'est un constat que l'on retrouve dans l'*Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales* où Fabio Regattin remarque que « beaucoup d'encre a été versée sur la traduction littéraire ou poétique, alors que la traduction théâtrale est restée dans l'ombre » en regrettant que « la plupart des

chercheurs persistent à déplorer une absence d'intérêt pour la matière<sup>21</sup> ». Pourquoi cette absence dans les débats sur la traduction ? Fabio Regattin tente d'élucider la question par une mise au point de la situation actuelle. Il retrace un historique de la place de la spécificité du théâtre dans la traduction, évoquant d'abord Georges Mounin puis la revue *Babel*, dans les années 60.

Le problème est réellement posé dans les années 80 par des chercheurs anglais dont Susan Bassnett, critique anglaise, est une figure importante. En France, Fabio Regattin relève une première théorisation de la traduction théâtrale en 1982 avec la revue *Théâtre/Public* qui publie un numéro spécial *Traduction*. Afin d'explicitier les termes du débat, Fabio Regattin établit son historique à partir d'une distinction de Keir Elam, sémioticien anglais du théâtre, entre le *dramatic text* et le *performance text* :

Le *dramatic text* (par la suite, *texte dramatique*) est le texte écrit. Il n'existe qu'en point de départ au *performance text* (par la suite, *texte spectaculaire*), réalisation sur scène du *texte dramatique* (voir Elam, 1980). Le texte théâtral est la somme du *texte dramatique* et du *texte spectaculaire*.<sup>22</sup>

Cette distinction de Keir Elam révèle un premier déséquilibre : le texte, s'il est « point de départ » n'a pas de finalité intrinsèque. La distinction introduit d'emblée une incomplétude du texte écrit, elle révèle un certain rapport au texte que nous remettons en cause. Cependant, cette distinction prise comme point d'entrée permet de clarifier les termes du débat : le statut du texte est mis en jeu. Fabio Regattin décline l'analyse en quatre catégories : « les théories littéraires », « les théories basées sur le *texte dramatique* », « les théories basées sur le texte spectaculaire » ainsi que « les théories néolittéraires<sup>23</sup> ». Il précise que ces quatre catégories sont classées selon leur ordre chronologique d'apparition. Les « théories littéraires » affirment que l'oralité, le rythme, la caractérisation d'un personnage, ne sont pas spécifiques au texte théâtral puisque ce sont des aspects textuels que l'on peut retrouver dans des dialogues de roman. Ils ne témoignent pas d'une absolue spécificité théâtrale. Ainsi pour José Maria Fernandez Cardo, la tâche du traducteur de théâtre et de roman est la même : « La relation qui s'établit entre le traducteur et le texte théâtral est, à mon avis, éminemment littéraire [...] La tâche du traducteur théâtral ne serait pas spécifique<sup>24</sup> ». La traduction du texte théâtral n'aurait

---

<sup>21</sup> Fabio REGATTIN, *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 36, 2004. Article « Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique », p. 156, disponible en ligne sur le site Erudit :

<http://id.erudit.org/iderudit/041584ar>

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 157

<sup>23</sup> *Ibidem*. Ces quatre distinctions sont extraites du même texte

<sup>24</sup> José Maria Fernandez CARDO, *De la práctica a la teoría de la traducción dramática*, cité et traduit librement par F. REGATTIN

qu'une portée littéraire, sans perspective scénique. Fabio Regattin évoque un numéro spécial des *Cahiers de théâtre Jeu* de 1990 dans lequel la traduction théâtrale est abordée pour sa « question du style et des niveaux de langue en laissant de côté la dimension scénique du texte traduit<sup>25</sup> ». Il ajoute en note de bas de page que le « cas-limite » est celui de l'article de Rosemarie Bélisle qui « prétend parler de traduction théâtrale et qui tire ses exemples d'un conte (!) d'Ernest Hemingway<sup>26</sup> ». Cette anecdote ahurissante souligne l'absence de théorisation de la spécificité théâtrale et le manque d'intérêt qu'il y a eu vis-à-vis de ce domaine.

La seconde catégorie envisagée par le critique concerne les « théories basées sur le *texte dramatique*<sup>27</sup> ». Selon ces théories, le texte de théâtre recèle des caractéristiques qui lui sont propres, plusieurs aspects sont soulignés. En premier lieu, il cite Laurie Anderson pour laquelle « d'habitude la didascalie a simplement une fonction descriptive-prescriptive [et] ne présente aucun problème particulier pour le traducteur<sup>28</sup> ». Selon Laurie Anderson, la traduction de la didascalie ne présenterait aucune spécificité théâtrale puisqu'elle serait, comme pour le genre romanesque, « descriptive-prescriptive ». La traduction des répliques poserait des difficultés spécifiques que les didascalies ne poseraient pas. Cependant, l'écriture dramatique ayant évolué, la didascalie a pris une forme éminemment théâtrale. L'écriture contemporaine a modifié le statut de la didascalie qui n'est plus ni prescriptive, ni descriptive. L'anecdote sur Rosemarie Bélisle et cette citation de Laurie Anderson témoignent des méfaits de l'absence de théorisation de la traduction théâtrale. Le second aspect retenu par Fabio Regattin est « l'immédiateté du discours théâtral [qui se réalise dans] *l'hic et nunc* de la représentation [et] doit être compris immédiatement par le spectateur<sup>29</sup> ». En effet, à l'inverse du roman ou de la poésie qui peuvent se relire, le texte de théâtre, lorsqu'il est joué donc entendu, doit avoir une résonance plus ou moins directe, immédiate, sur le spectateur. Le texte de théâtre contient une *présencité* –si je puis me permettre cet énorme barbarisme– qui a un lien avec la représentation se situant dans un espace-temps délimité par le présent. Le critique convoque ici l'argument de la « restitution des *valeurs culturelles*<sup>30</sup> ». Restituer les *valeurs culturelles* exige un processus d'adaptation de la valeur du texte original vers le texte traduit, de la culture de départ vers la culture d'arrivée. La traduction est ici pensée comme

---

<sup>25</sup> *Op. cit.*, p. 159

<sup>26</sup> *Ibidem*

<sup>27</sup> *Ibidem*

<sup>28</sup> Laurie ANDERSON, 1984, citée et traduite librement par F. REGATTIN, *op. cit.* p. 160. Nous reviendrons plus amplement sur cette citation, dans la sous-partie intitulée « Difficulté moderne : la didascalie »

<sup>29</sup> *Ibidem*

<sup>30</sup> *Ibidem*, l'italique est de l'auteur

transformation des valeurs d'un texte source vers un texte cible. Ces deux dernières notions, qui ne sont pas tirées du texte de Regattin mais que je choisis d'introduire et de définir ici, sont propres au discours traductologique. Reprenons la définition, simple, de Samantha Faubert qui distingue le *traducteur sourcier* du *traducteur cibliste* : « Par "sourcier" on désigne le traducteur qui est prêt à prendre des libertés avec la langue dans laquelle il traduit pour épouser le plus possible la langue du texte de départ. Par opposition le "cibliste" est celui qui pense qu'il vaut mieux modifier le texte pour rendre la traduction plus "naturelle" ou transparente dans la "langue-cible"<sup>31</sup> ». En parlant de « restitution [des] *valeurs culturelles* », Fabio Regattin sous-entend ce processus de transformation de la source vers la cible. Georges Mounin, sémiologue de la communication, affirme :

Traduire une œuvre théâtrale signifie vaincre toutes les résistances sourdes, inavouées qu'une culture oppose à la pénétration d'une autre culture [...]. De plus, la traduction théâtrale est presque sans appel, le texte résiste ou ne résiste pas à la récitation; alors que la forme d'un poème ou d'un roman est liée à une pénétration lente.<sup>32</sup>

Remarquons que ce sémiologue ne parle pas de « représentation » mais de « récitation », terme qui renvoie au devenir oral de la traduction sans pour autant penser l'interprétation et le jeu du comédien. Puisque l'écriture théâtrale entre en dialectique avec la mise en scène, le traducteur de théâtre ne peut en faire abstraction. De plus, le texte théâtral se tisse dans un lien direct avec ses récepteurs : il doit être compris dans l'*hic et nunc* du moment où il est dit. Cette catégorie de théories pense le texte théâtral dans une perspective scénique : l'aboutissement du texte de théâtre se fait sur la scène, et s'adresse à un public. Le traducteur doit alors tenir compte de ce public en ajoutant un paramètre : la « *jouabilité* »<sup>33</sup> du texte. Un texte de théâtre, voué à la scène, est destiné à être dit. Pour Mounin, le texte traduit doit donc garder sa dimension orale, il est avant tout un « *texte de bouche*<sup>34</sup> », qui contient une musicalité. Cependant, j'émettrais quelques réserves sur cette citation de Mounin : il n'évoque que l'efficacité scénique du texte dramatique en le comparant à la poésie ou au roman qui bénéficient d'une « pénétration lente ». Or, le texte de théâtre est aussi lié à une « pénétration lente », puisqu'il pénètre, infuse son metteur en scène, ses acteurs, ses lecteurs. La réflexion semble oublier la dimension littéraire du texte. La seconde réserve porte sur la conviction de

---

<sup>31</sup> Samantha FAUBERT, *Les traductions françaises du théâtre de Ramón del Valle-Inclán : adaptation et interprétation*, Thèse de doctorat Etudes Hispaniques, Université Grenoble III Stendhal UFR de Langues, 2001, p. 66

<sup>32</sup> Georges MOUNIN, *Teoria e storia della traduzione*, 1965, cité par F. REGATTIN p. 160

<sup>33</sup> Relevons que « *jouabilité* », terme employé aujourd'hui par de nombreux théoriciens et praticiens, est un néologisme intéressant pour notre recherche

<sup>34</sup> F. REGATTIN, *op. Cit.* p. 161



Mounin que la traduction doit « vaincre toutes les résistances sourdes ». Nous reviendrons, en seconde partie de la recherche, sur cette conception de l'accueil d'une langue et la violence qu'elle inflige au texte original. Qu'en est-il du *texte spectaculaire* ?

La troisième catégorie, celle des « théories basées sur le *texte spectaculaire* », regroupe différentes pensées. Fabio Regattin évoque les théoriciens de la sémiologie théâtrale, dont Anne Ubersfeld, et ceux pour qui la représentation a la « priorité<sup>35</sup> » sur le texte. Lili Denis affirme qu'au théâtre l'opération traductive est moins linguistique que de situation : « le bon "témoin" de la pièce étrangère est celui qui traduit non des mots, mais des situations<sup>36</sup> ». La parole théâtrale serait donc davantage une situation, donc une action dans son contexte, qu'un ensemble de mots. Le traducteur est appelé « "témoin" », l'expression, bien que mise entre guillemets est parlante : le témoin est celui qui « certifie » qu'il a « vu ou entendu<sup>37</sup> ». Pour Lili Denis, le traducteur *voit et entend* une *situation* qu'il traduit. Cette catégorie, dont fait partie l'école traductologique de Vienne, pense une collaboration entre le metteur en scène, les acteurs et le traducteur. Le traducteur devrait prendre part au travail de plateau. La place du traducteur dans le travail de plateau sera un questionnement que nous reprendrons plus tard. Fabio Regattin donne deux citations qu'il associe mais qui semblent différer. Il explique que « Le traducteur devrait prendre place aux répétitions du spectacle et être prêt à changer son texte selon les exigences de la scène<sup>38</sup> ». Principe qui est repris par l'école de Vienne, qu'il cite :

Ceux qui, parmi nous, à Vienne, s'occupent de traduction pour la scène affirment tous que le traducteur ou la traductrice devrait collaborer en équipe avec les acteurs et les producteurs avant et pendant les répétitions; en d'autres mots, il ou elle devrait jouer un rôle actif dans la production en question.<sup>39</sup>

Les conditions de collaboration ne sont pas précisées. Le traducteur doit jouer un « rôle actif » mais ce dernier n'est pas détaillé. Le commentaire qui précède évoquant « les exigences de la scène » crée une ambiguïté : est-ce la scène qui a le dernier mot sur le texte ? La seconde citation, de Margaret Tomarchio, est en revanche plus précise sur le contrat de collaboration :

Il paraît donc essentiel que le traducteur soit présent, d'une part pour veiller à ce que la fidélité qu'il a recherchée dans sa traduction soit respectée, d'autre part pour

---

<sup>35</sup> *Ibidem*

<sup>36</sup> Lili DENIS, *Parler la vie*, 1982, citée par F. REGATTIN

<sup>37</sup> *Le Petit Robert 2013*, Définition « Témoigner »

<sup>38</sup> F. REGATTIN, *op. Cit.* p. 162

<sup>39</sup> Mary SNELL-HORNBY, citée par F. REGATTIN, p. 162

réaliser en collaboration avec le metteur en scène et les acteurs, dans un climat de respect et de confiance mutuels, toutes les virtualités théâtrales du texte.<sup>40</sup>

La présence du traducteur dans l'équipe de création est doublement légitimée : il est le garant du respect du texte, le *veilleur*, et le découvreur de « toutes les virtualités du texte ». A qui attribue-t-on habituellement l'espace des virtualités entre le texte et la scène ? Au dramaturge. Les raisons de notre recherche commencent à prendre forme même si l'article de Fabio Regattin n'évoque pas la dramaturgie, puisque sa recherche se concentre sur la distinction des catégories. Celle des « théories du *texte spectaculaire* » favorisent, selon lui, la représentation aux dépens du *texte dramatique*. Il cite Jacques Lasalle pour qui la traduction est déjà une forme de mise en scène, qui réduit les possibles scéniques du texte théâtral. Au-delà d'une collaboration entre le metteur en scène et le traducteur, Lasalle sous-entend une association fixe où une traduction est créée pour une mise en scène. Voici la citation :

Si le texte original peut engendrer une multitude de représentations différentes, ce n'est vrai d'aucune de ses traductions. [...] Chaque traduction est porteuse de l'occasion qui l'a suscitée : son destin rejoint tout à fait celui de la mise en scène.<sup>41</sup>

Si l'on pousse la réflexion de Jacques Lasalle au bout de sa logique, une traduction ne pourrait être jouée qu'une seule fois, n'ouvrirait qu'une seule voie interprétative et clorait toutes les autres ouvertures du texte. La traduction perd alors son aspect littéraire, prise dans la chaîne interprétative, elle ne convoquerait qu'une seule mise en scène possible. Seule une autre traduction ouvrirait d'autres possibilités de représentation. Jacques Lasalle affirme qu'il existe une grande corrélation entre la mise en scène et la traduction. Le traducteur sortirait de l'aspect littéraire du texte pour entrer dans la chaîne interprétative, et restreindrait l'œuvre en la coupant de ses virtualités scéniques. Tout nouveau prisme par lequel l'œuvre originale est traversée serait une dénaturation complète de l'œuvre. Le prisme de la traduction déflorerait l'œuvre de ses virtualités dans la langue originale.

La quatrième catégorie, plus brièvement explicitée, concerne « les théories néolittéraires ». Ces théories conçoivent la traduction théâtrale comme une opération littéraire prenant en compte la complexité de la traduction théâtrale. A la tête de ces théories, il cite Susan Bassnett, Anne-Carole Upton et Terry Hale. Pour Susan Bassnett, figure anglaise importante de la théorie de la traduction, l'œuvre traduite doit rester aussi ouverte que l'œuvre originale, elle est pour « une traduction qui respecte les difficultés et les ambiguïtés du texte original et

---

<sup>40</sup> Margaret TOMARCHIO, *Palimpsestes* n°3, 1990, citée par F. REGATTIN

<sup>41</sup> Jacques LASALLE, "Du bon usage de la perte", entretien avec Georges Banu publié dans *Théâtre/Public* n°44, mars-avril 1982, cité par F. REGATTIN

permette ainsi un nombre virtuellement indéfini de mises en scène<sup>42</sup> ». Chez Bassnett, la traduction ne choisit pas une mise en scène, elle ne prend pas de parti sur le texte. Le changement de langue ne doit pas clore le texte. La théoricienne anglaise pense le texte théâtral comme une entité incomplète qui porte une « *performability*<sup>43</sup> », c'est-à-dire une puissance de la mise en acte. Elle reconnaît la littérarité du texte théâtral mais lui attribue un système de signes beaucoup plus large que le roman. Le texte de théâtre porte, dans sa langue même, une dimension gestuelle et spatiale, une kinesthésie et des aspects paralinguistiques que le traducteur ne peut pas négliger. Cette immense complexité de la traduction théâtrale justifie, pour Bassnett, la longue absence de sa théorisation.

Cette catégorisation, parfois restrictive, de Fabio Regattin dresse un panorama qui permet un large aperçu des différents débats qui animent la traduction théâtrale. Force est de constater que la traduction du théâtre pose des enjeux que d'autres types de traduction ne portent pas. La distinction préliminaire – *dramatic text* et *performance text*- et la portée des débats renvoie à un vieux conflit qui oppose le texte et le plateau : théâtre de texte ou théâtre de jeu ? Théâtre pour lire ou théâtre pour jouer ? Mais si le théâtre se réduit à cette opposition binaire, où se situe le traducteur ? Comment le traducteur peut-il la dépasser ? Dorénavant, mettons de côté la distinction de Keir Elam entre texte dramatique, texte spectaculaire et texte théâtral, qui n'accorde aucune place au traducteur.

## 2. Définition de la traduction théâtrale

Admettons que le texte théâtral a des spécificités que le texte non-théâtral n'a pas. En quoi ces spécificités modifient-elles le travail du traducteur ?

### a) Jean-Michel Déprats

Dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*<sup>44</sup>, de Michel Corvin, Jean-Michel Déprats, lui-même traducteur, propose une définition de la traduction théâtrale en trois temps : « Traduire n'est pas adapter », « Trouver des mots qui soient des gestes » et « Une entreprise sans cesse recommencée ». On peut deviner trois points de vue : celui d'une distinction

---

<sup>42</sup> F. REGATTIN, p. 164

<sup>43</sup> Voir Susan BASSNETT, *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 4, n° 1, 1991, p. 99-111, « Translating for the Theatre: The Case Against Performability », disponible sur le site :

<http://id.erudit.org/iderudit/037084ar>

<sup>44</sup> Jean-Michel DEPRATS, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* de Michel CORVIN, 1995, Bordas, p. 900

fondamentale, linguistique et éthique, avec l'adaptation ; celui d'une prolongation du texte de théâtre dans la corporalité ; et une partie consacrée à la retraduction.

Avant d'entrer dans le cœur des complexités, il répond par une définition claire et générale :

Passage d'un texte d'une langue dans une autre langue [Ce qui pourrait correspondre à toute traduction, mais il précise :] Dans le domaine du théâtre, la traduction prend en compte le caractère théâtral du texte à traduire, son devenir scénique, son inscription dans le corps et la voix de l'acteur. Sa visée est celle de l'exactitude et de la fidélité. A ce titre, elle s'oppose à l'adaptation qui est toujours transformation et restructuration.<sup>45</sup>

Déprats donne trois éléments : d'abord, la traduction est une opération linguistique puisqu'une langue *passse* dans une autre. Il reprend la formule-type de la traduction comme *passage*. Ensuite, le texte de théâtre est spécifique en ce qu'il porte un projet de réalisation sur scène. Enfin, la traduction diffère de l'adaptation. Ce troisième élément constitue la première partie de sa définition. Déprats introduit d'emblée la distinction : « Traduire n'est pas adapter<sup>46</sup> ». Il revient, comme beaucoup d'autres théoriciens, sur une pratique traditionnelle de l'adaptation comme moyen de traduire. L'adaptation était le moyen idéal de faire passer une œuvre dans une autre langue sans se soucier de la fidélité à l'ouvrage original. Transposer l'œuvre dans une autre langue devenait alors l'occasion de nombreuses modifications, d'amputations, pour mieux s'adapter à la langue et à la culture d'arrivée. Déprats remarque que durant de longues années, des textes étrangers nous sont arrivés dans des versions falsifiées, infidèles. Depuis quelques années, la traduction théâtrale est valorisée par le désir de « (re)découvrir [des pièces étrangères] dans la singularité de leur écriture et de leur dramaturgie<sup>47</sup> ». Cette volonté de redécouverte témoigne d'un rapport nouveau à l'étranger sans rapport d'appropriation. Les pièces étaient adaptées pour coller parfaitement à l'époque dans laquelle elles étaient traduites, la traduction révèle donc un lien très fort avec le temps puisque l'époque détermine la traduction. Or aujourd'hui le lien à l'étranger est souvent réglé par une volonté de s'ouvrir à l'autre, de découvrir l'autre, ce qui guide la traduction. Déprats souhaite marquer une rupture entre l'adaptation et la traduction, qui sont deux activités éminemment différentes. Alors que l'adaptation est une autre écriture, une substitution à l'auteur, la traduction a un devoir de fidélité envers l'œuvre originale. La traduction prend soin de ne pas modifier l'ordre des scènes, les répliques, les personnages, de ne rien ajouter et de ne rien omettre. Cependant la traduction de théâtre ne doit pas seulement donner à comprendre mais aussi « donner à voir et

---

<sup>45</sup> *Ibidem*

<sup>46</sup> *Ibidem*

<sup>47</sup> *Ibidem*

à entendre<sup>48</sup> ». Ainsi elle anticipe la forme que prendra la réception : une forme scénique. Les mots employés dans un texte théâtral ont une portée sensible : « sur scène [ils...] sollicitent l'imaginaire et les sensations plus encore que l'intelligence<sup>49</sup> », qui portent le spectateur vers un monde sensible. Déprats affirme :

Tous les textes de théâtre ont en commun une finalité précieuse : celle de prendre corps et voix dans l'espace et le mouvement de la représentation. De sorte que la traduction théâtrale est une activité dramaturgique plus encore que linguistique.<sup>50</sup>

Pour lui, le texte de théâtre n'a qu'une destinée : être joué, c'est-à-dire devenir « corps et voix ». Le critique engage la dramaturgie dans le débat et noue un lien serré entre la traduction et la dramaturgie. Il envisage la scène comme une « troisième langue<sup>51</sup> » qui s'interpose entre la langue de départ et la langue d'arrivée. Ainsi la construction même du texte théâtral est faite d'une matière scénique. Le traducteur, en passant d'une langue-source à une langue-cible, prend aussi en compte la langue-scène. De quoi est composée cette langue-scène ? Déprats explique plus précisément :

L'inscription du corps dans la langue passe par l'ordre et le nombre des mots, les ruptures syntaxiques, la courbe mélodique ou la texture auditive qui suggèrent, soutiennent ou orientent le mouvement du corps, l'inflexion de la voix.<sup>52</sup>

Tout le texte théâtral détermine une possibilité scénique, qu'il s'agisse du lexique, du poids de la phrase – légère ou lourde –, de son rythme. Chaque mot engage une mise en voix qui lui est propre, guide telle ou telle déformation de la bouche, provoque un mouvement particulier de la poitrine pour le dire, et sera accompagné d'une respiration singulière. Dans la réception, le mot de théâtre est entendu, reçu différemment selon comment il résonne. La traduction théâtrale induit une hypersensibilité, une grande écoute du texte. Les mots du texte dramatique ont une force temporelle et spatiale : ils nécessitent un temps pour être dit, et un espace puisqu'ils changent selon le contexte dans lequel ils sont prononcés. Déprats répond très clairement au lien entre traduction et mise en scène : la traduction porte la mise en scène mais ne la préfigure pas. La traduction ne « contient [pas] déjà des options de mise en scène ». Et Déprats d'affirmer : « une grande traduction, susceptible d'être reprise dans les mises en scène différentes, existe en dehors de toute référence à un spectacle précis<sup>53</sup> ». Une « grande

---

<sup>48</sup> *Ibidem*

<sup>49</sup> *Ibidem*

<sup>50</sup> *Ibidem*

<sup>51</sup> *Ibidem*

<sup>52</sup> *Ibidem*

<sup>53</sup> *Ibidem*

traduction » doit avoir une valeur intrinsèque. Digne du texte original, elle doit ouvrir plusieurs mises en scène possibles et non en proposer une. Il est intéressant de noter que Déprats attribue à la notion de « traduction » un champ plus large : « Le metteur en scène dispose toujours d'un nombre considérable d'éléments non verbaux (décor, costumes, déplacements) pour traduire des significations que la traduction ne porterait pas<sup>54</sup> ». Le traducteur œuvre donc à une première traduction, verbale, alors que la mise en scène traduit d'autres significations. Dans son dernier chapitre, « Une entreprise sans cesse recommencée », Déprats évoque la retraduction. Comme la mise en scène, la traduction est un art de la variation. Les grandes œuvres, inépuisables de richesses, demandent à être retraduites, parce que la traduction évolue selon les époques. L'époque de la traduction conditionne la traduction elle-même. Ainsi, la retraduction est l'occasion de « nouer une relation neuve et vivante avec l'œuvre<sup>55</sup> ». Dans cette dernière partie, Déprats liste quelques difficultés que pose la traduction : la traduction des vers, des niveaux de langue, historiciser ou actualiser, comment traduire un dialecte dans une langue unifiée comme le français. Enfin, il insiste de nouveau sur la différence entre adaptation et traduction, invitant à traduire plutôt qu'à adapter, l'adaptation étant un geste vers soi alors que la traduction est un geste vers l'autre.

b) *Patrice Pavis*

Dans son *Dictionnaire du théâtre*<sup>56</sup> Patrice Pavis propose une définition de la traduction théâtrale en commençant par la traduction pour la scène ou pour une mise en scène. Deux aspects deviennent fondamentaux :

*Primo* au théâtre la traduction passe par le corps des acteurs et les oreilles des spectateurs ; *secundo*, on ne traduit pas simplement un texte linguistique en un autre, on confronte et on fait communiquer des situations d'énonciation et des cultures hétérogènes, séparées par l'espace et le temps.<sup>57</sup>

Patrice Pavis relève ici la double physicalité de la traduction théâtrale : celle qui passe par le corps de l'acteur et celle qui passe par les oreilles du spectateur. Pour Pavis, une traduction théâtrale est jouée et entendue. Que veut-il dire par la communication entre « des situations d'énonciations et des cultures hétérogènes » ? Dans son article « Situation d'énonciation », Pavis explique :

---

<sup>54</sup> *Ibidem*

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 901

<sup>56</sup> Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin 2004, édition revue et corrigée

<sup>57</sup> *Ibidem*, « Traduction théâtrale », p. 385

Au théâtre, l'énonciation est celle de l'auteur, lui-même relayé par les énoncés des personnages/ comédiens et par l'ensemble des réalisateurs de la mise en scène. Mais [...] l'auteur n'est pas réductible à une seule voix ou à un discours cohérent et unifié.<sup>58</sup>

La définition souligne la démultiplication de la situation d'énonciation. L'énonciation est, au théâtre, trouble et troublée par la démultiplication des voix : l'auteur écrit une pièce où il fait parler des personnages, les personnages ont une voix, le comédien donne sa voix à la voix du personnage, le metteur en scène donne sa voix à la voix du texte... A qui le traducteur donne-t-il sa voix ? Le traducteur est un nouvel élément qu'il faut intégrer à la chaîne théâtrale. Pour Pavis, le traducteur, équilibriste, doit assurer la communication entre les situations d'énonciation proposées par le texte et celles proposées par les réalisateurs de la scène ainsi que la communication entre les cultures. Il doit donc faire des choix qui permettent au texte de passer dans une autre langue tout en conservant sa teneur physique. Le traducteur se situe « à l'intersection de deux ensembles<sup>59</sup> », entre le texte-source et le texte-cible mais aussi entre « une situation d'énonciation virtuelle, mais passée qu'il ne connaît pas ou plus<sup>60</sup> » et « une situation d'énonciation qui sera actuelle, mais qu'il ne connaît pas ou pas encore<sup>61</sup> ». Si l'auteur crée une virtualité que le metteur en scène actualise, le traducteur est-il réellement le pont entre ces deux espaces ? Là encore une ligne de chevauchement entre dramaturgie et traduction apparaît. Pavis remarque qu'un traducteur travaillant à une traduction pour un metteur en scène aura tendance à préférer la cible que la source : la cible qu'est la culture d'arrivée mais aussi la cible qu'est la scène.

Dans sa définition, Pavis pense la traduction comme étant prise dans un « processus d'appropriation<sup>62</sup> ». Cette *appropriation* se réalise en une série de concrétisations du texte dramatique. Ce dernier subit une série de transformations puisqu'il est « successivement écrit, traduit, analysé dramaturgiquement, énoncé scéniquement et reçu par le public<sup>63</sup> ». Le T0 est donc l'étape originale du texte dramatique, il s'agit du texte de départ qui ne peut se lire que dans « son rapport à la culture ambiante<sup>64</sup> ». Le T1 est le texte de la traduction, il « constitue une première concrétisation<sup>65</sup> », entre la situation d'énonciation virtuelle passée et celle du

---

<sup>58</sup> *Ibidem*, « Situation d'énonciation », p. 328

<sup>59</sup> *Ibidem*, « Traduction théâtrale », p. 385

<sup>60</sup> *Ibidem*

<sup>61</sup> *Ibidem*

<sup>62</sup> *Ibidem*

<sup>63</sup> *Ibidem*

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 386

<sup>65</sup> *Ibidem*

futur public. Par ailleurs, Pavis ne reste pas longtemps ambigu sur la question du lien entre le traducteur et le dramaturge :

Le traducteur est dans la position d'un lecteur et d'un dramaturge (au sens technique du mot) : il fait son choix dans les virtualités et les parcours possibles du texte à traduire. Le traducteur est un dramaturge qui doit d'abord effectuer une traduction *macrotextuelle*, à savoir une analyse dramaturgique de la fiction véhiculée par le texte.<sup>66</sup>

Il associe le travail du dramaturge à celui de traducteur dans leur responsabilité face aux choix décidés parmi l'offre proposée par le texte dramatique, cependant, bien qu'entre parenthèses, il précise « (au sens technique du mot) ». Cette précision révèle déjà une ambiguïté dans l'emploi du terme « dramaturge ». Pavis explique, en des termes très précis, le travail du traducteur de théâtre. Il dresse une véritable méthode de l'activité traductive qui a de nombreuses corrélations avec l'activité dramaturgique. La citation est reproduite ici :

Il [le traducteur] doit reconstituer la fable, selon la logique actantielle qui semble lui convenir ; il reconstitue la dramaturgie, le système des personnages, l'espace et le temps où évoluent les actants, le point de vue idéologique de l'auteur ou de l'époque qui transparaissent dans le texte, les traits individuels spécifiques de chaque personnage et les traits suprasegmentaux de l'auteur qui tend à homogénéiser tous les discours et le système des échos, répétitions, reprises, correspondances qui assurent la cohérence du texte-source.<sup>67</sup>

Sans connaître le contexte, tout lecteur de cette citation penserait qu'il s'agit du travail de dramaturge plus que de celui de traducteur. Ce en quoi la définition de Pavis est surprenante. Les éléments à analyser sont éminemment littéraires, ils rappellent la sémiotique de Greimas (« logique actantielle »), et dramaturgiques : examen des personnages, étude du système général du texte, ainsi que des liens qui se tissent parmi le réseau textuel. Quant au lexique employé, ce sont autant d'éléments qui renvoient à la méthode de l'analyse de l'écriture dramatique par Vinaver<sup>68</sup> : les segments, les échos, les répétitions, les correspondances etc. Le traducteur s'attèle-t-il réellement à une pareille analyse dramaturgique avant de traduire un texte dramatique ? Où se situe la frontière entre le dramaturge et le traducteur ? La seconde concrétisation du texte est effectuée par le dramaturge, il « prépare le terrain » pour la mise en scène en « systématisant les choix dramaturgiques » de la traduction qui est « infiltrée par l'analyse dramaturgique » avec la possibilité de se reporter au T0. L'importance accordée à

---

<sup>66</sup> *Ibidem*

<sup>67</sup> *Ibidem*

<sup>68</sup> Cf. Michel VINAVER (sous la direction de), *Ecritures Dramatiques, Essai d'analyses de texte de théâtre*, Actes-Sud, 1993



l'analyse dramaturgique dans l'activité du traducteur dérouté le travail du dramaturge. Dans la série des concrétisations, peu de lignes sont accordées à cette démarche (une maigre dizaine pour le texte de la dramaturgie contre une grosse trentaine pour le texte de la traduction) et les deux concrétisations du texte se chevauchent. Permettons-nous une petite remarque : la définition de Pavis relève d'une fragilité dans le déséquilibre des deux activités, ou manque de clarté sur le discernement des deux activités. Si le traducteur et le dramaturge se rejoignent dans la responsabilité face à des choix, ils diffèrent dans la nature de ces choix : le traducteur choisit des mots parmi d'autres, alors que le dramaturge, s'il fait un choix, choisit une lecture parmi les virtualités. Le traducteur doit laisser au texte son ouverture initiale. Le dramaturge est davantage tourné vers le travail de la scène, puisqu'il travaille pour un metteur en scène. Alors que le traducteur peut traduire une pièce sans que celle-ci ait le projet d'être montée. Cette ambiguïté dans la définition de Pavis est l'occasion d'une première distinction entre le travail de traducteur et le travail de dramaturge : le dramaturge est toujours associé à un metteur en scène, alors que le traducteur ne l'est pas.

Revenons sur la série des concrétisations qui sont à l'œuvre lors d'une traduction. Le T3 est « la concrétisation de l'énonciation scénique<sup>69</sup> », c'est-à-dire le moment d'actualisation de la situation d'énonciation. T0, T1, T2 rencontrent la culture-cible en T3 au contact de la scène. Pavis propose d'appeler ce T3 le « texte spectaculaire » – terme qui renvoie à l'exposé précédent de Fabio Regattin. La mise en scène agence un *texte spectaculaire* à partir des éléments de T0, T1 et T2. Cependant, Pavis choisit d'intégrer une quatrième et dernière étape : « la concrétisation réceptive<sup>70</sup> ». Le texte-source s'achemine vers les récepteurs cibles : la culture et le spectateur. En avant-dernier chapitre, il éclaircit une ambiguïté sur le lien entre traduction et mise en scène en opposant deux écoles. Dans la première, les traducteurs ne travaillent pas toujours en lien « avec une mise en scène particulière<sup>71</sup> », les futurs metteurs en scène sont libres de faire de nombreux choix. Dans la seconde école, la traduction est attachée à la mise en scène « le texte de la traduction contenant déjà sa mise en scène et la commandant<sup>72</sup> ». Parmi ces deux écoles, le conflit entre texte littéraire et texte scénique s'obstine à se raviver. Pavis termine sa définition par l'introduction d'une théorie qu'il nomme du « *verbo-corps* ». Une tâche du traducteur est de trouver le *verbo-corps* :

---

<sup>69</sup> P. PAVIS, *op. cit.* « Traduction théâtrale », p. 386

<sup>70</sup> *Ibidem*

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 387

<sup>72</sup> *Ibidem*

On nomme *verbo-corps* l'alliance du geste et du mot. [...] Il s'agit de saisir la manière dont le texte-source puis la mise en jeu-source associent un type d'énonciation gestuelle et rythmique à un texte ; ensuite on cherche un *verbo-corps* équivalent et approprié pour la langue-cible.<sup>73</sup>

Le corps serait donc inscrit dans le verbe, le rythme gestuel et vocal serait déjà dans le texte. Le *verbo-corps* du texte-source doit rencontrer le *verbo-corps* du texte cible. Le traducteur de théâtre a pour tâche spécifique de traduire la puissance physique inscrite dans le texte.

L'analyse de la traduction théâtrale par Patrice Pavis souligne différents aspects de la traduction que nous pouvons retenir. La traduction théâtrale participe d'une série d'appropriations, donc de rencontres avec un autre, du texte. Elle est prise au sein de concrétisations qui se réalisent en quatre étapes : le T0 ou texte original, le T1 ou texte traduit, le T2 ou texte lu par le dramaturge, le T3 ou texte au contact de la scène et le T4 ou texte reçu par le spectateur : « Il n'est pas exagéré de dire que la traduction est en même temps une analyse dramaturgique (T1-T2), une mise en scène (T3) et une adresse au public (T4) *qui s'ignorent*<sup>74</sup> ». La traduction suit donc un chemin qui s'accomplit en différentes étapes et s'achève dans la réception du spectateur.

Les deux dictionnaires du théâtre cités précédemment révèlent les fragilités de la traduction théâtrale qui se trouve tourmentée par des ambiguïtés. Les deux définitions peinent à être canoniques tant la traduction théâtrale est un récent débat qui anime la théorie, tant les écoles s'affrontent entre celle pour qui la traduction s'apparente à la mise en scène, et celle pour qui la traduction est une opération seulement littéraire. Les deux critiques retiennent deux valeurs de la traduction qui se confirment primordiales : l'intuition que la traduction est plus qu'un moment qui appartient au traducteur, et l'intuition que la dramaturgie est un partenaire de la traduction.

### 3. La dramaturgie : un partenaire de la traduction ?

Après une étude des définitions de la traduction théâtrale, nous proposons ici d'explorer les définitions de la dramaturgie. Nous pourrions alors établir un premier bilan définissant les similitudes et les écarts entre la traduction théâtrale et la dramaturgie.

---

<sup>73</sup> *Ibidem*

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 386

a) *Dramaturgie, une notion complexe*

Tout ouvrage ou article qui envisage une définition de la dramaturgie se bute d'abord à ce constat : la dramaturgie est une notion complexe. Pour Dort, dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, la dramaturgie est un « concept flou, de contours et de portée variable<sup>75</sup> ». Pavis parle de l' « éclatement et [de la] prolifération des dramaturgies » -alors que Danan écrit dans *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* que c'est une « notion fuyante pour qui tente de s'en approcher<sup>76</sup> ». Dans un autre ouvrage, il confie à propos de son travail de dramaturge : « On m'appelle le dramaturge, mais je ne sais pas vraiment ce que je suis, ni si les autres dramaturges font le même métier que moi<sup>77</sup> ». Relevons ce paradoxe : la notion de dramaturgie est extrêmement présente dans les travaux de recherche menés ces dernières années alors qu'elle se voit chaque fois cernée d'un trouble, d'un flou. Sans doute la jeunesse de sa nouvelle acception y est-elle pour quelque chose, mais essayons de comprendre l'évolution du terme. Le mot « dramaturgie » a une histoire et une évolution, dont résultent aujourd'hui deux sens principaux. Chez Aristote, la dramaturgie « établit un système idéal<sup>78</sup> » de l'art de la composition d'un texte dramatique, répondant à certains préceptes. Elle a pour but d'« assurer que "la composition poétique soit belle"<sup>79</sup> ». Par extension, le terme signifie ensuite l'ensemble de la production dramatique. Emploi qui existe toujours aujourd'hui et que l'on retrouve quand Déprats parle de la mise en valeur de la traduction pour « (re)découvrir [des pièces étrangères] dans la singularité de leur écriture et de leur dramaturgie<sup>80</sup> ». Lorsque Lessing écrit *La dramaturgie de Hambourg*, de 1767 à 1769, il annonce : « Notre dramaturgie sera une critique de toutes les pièces que l'on représentera<sup>81</sup> ». La dramaturgie a alors deux entrées : les principes esthétiques et leur application sur des œuvres. La théorie de la dramaturgie amorce alors son passage dans la pratique.

Par la suite, Brecht inscrit un tournant définitif dans le sens de ce terme, qui regarde « à la fois le texte d'origine et les moyens scéniques<sup>82</sup> », la dramaturgie cherche alors à figurer scéniquement la fable. Chez Brecht « le dramaturge (ou le collectif de dramaturgie) élabore le projet qui fonde la représentation et vérifie que celle-ci réponde effectivement à ce projet<sup>83</sup> »,

---

<sup>75</sup> Bernard DORT, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* de Michel CORVIN, 1995, Bordas, p. 285

<sup>76</sup> Joseph DANAN, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* Actes Sud-Papiers Collection Apprendre, 2010

<sup>77</sup> Joseph DANAN, *Qu'est-ce que le théâtre ?* « Points de vue » « Dramaturge », Christian BIET et Christophe TRIAU, Gallimard collection « Folio essai », 2005, p. 26

<sup>78</sup> Bernard DORT, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, p. 285

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 286 + citation de *La Poétique* d'Aristote

<sup>80</sup> Jean-Michel DEPRATS, *op. cit.* p. 900

<sup>81</sup> Bernard DORT, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, p. 285

<sup>82</sup> Patrice PAVIS, *op. cit.* Définition « Dramaturgie », p. 106

<sup>83</sup> Bernard DORT, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, p. 285

explique Dort. Son rôle se situe donc avant la réalisation scénique – préparer le projet – et pendant ou après – afin de vérifier. Dort remarque une corrélation entre la dramaturgie et la mise en scène : celle-ci réalise ce que celle-là prévoit. Dans *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Danan ouvre sa recherche sur le constat de deux sens actuellement utilisés pour ce terme : dans le premier il s'agit de la définition initiale, la dramaturgie étant l'art de la composition des pièces de théâtre ; dans le second elle est la « pensée du passage à la scène des pièces de théâtre<sup>84</sup> ». Mais quel état des lieux, Dort, Danan et Pavis font-ils de la dramaturgie de nos jours ?

Bernard Dort est l'auteur de l'expression « état d'esprit dramaturgique<sup>85</sup> », qui signifie l'époque d'une pensée de la mutation du texte vers la scène. Cependant Dort diagnostique une excessive généralisation du terme dramaturgie et de ses sens. Il cite Jean-Marie Piemme :

Si la dramaturgie est cet ordre où tout signifie, on comprend que, du théâtre, elle englobe le texte, c'est évident, mais aussi le spectacle, son bâtiment, son rapport au public, sa mise en scène, son jeu, sa lumière, etc. Tout, c'est évidemment tout. C'est pourquoi on peut parler de la dramaturgie d'un texte, d'un spectacle déterminé, mais encore, par exemple, d'une dramaturgie de la scène à l'italienne ou même d'une disposition dramaturgique d'un théâtre dans l'espace architectural d'une ville.<sup>86</sup>

La dramaturgie peut englober tout ce qui est théâtral, de l'intérieur – le texte – jusqu'à l'extérieur – du public à l'architecture d'une salle. Dort déplore que la dramaturgie soit un terme devenu aussi généraliste et se demande : « La dramaturgie ne souffre-t-elle pas d'inflation ?<sup>87</sup> ». Il ajoute plus tard : « Pour un peu [le concept de dramaturgie] se confondrait avec celui de théâtre<sup>88</sup> ». La définition de Dort dresse un bref historique de l'emploi du terme dramaturgie et témoigne, avec regret, de son extension qui fait perdre au terme son sens et l'intérêt de son emploi. Dans *Qu'est-ce-que la dramaturgie ?*, Joseph Danan propose d'interroger le concept de dramaturgie face à la création contemporaine, où le drame n'a plus toujours sa place. Il fait état d'une dramaturgie en changement et d'une époque où elle tend à s'éteindre dans certaines créations. Quand l'unité dramaturgique est à l'heure de son explosion, Danan semble s'inquiéter de l'appauvrissement du langage si le théâtre perd son lien intime à la parole. Quant à Patrice Pavis, il préfère parler d'un « éclatement et

---

<sup>84</sup> Joseph DANAN, *Qu'est-ce que la dramaturgie ? op. cit.* p. 8

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 286

<sup>86</sup> Jean-Marie PIEMME, « Constitution d'un point de vue dramaturgique », cité par B. DORT

<sup>87</sup> *Op. cit.* p. 286

<sup>88</sup> *Ibidem*

prolifération des dramaturgies<sup>89</sup> ». La dramaturgie, qui s'apparentait à une idée d'unité, prend un pluriel. En définissant d'abord la dramaturgie comme l'« articulation de l'esthétique et de l'idéologie<sup>90</sup> », il montre que celle-ci, avec la crise du drame, n'a plus lieu d'être en tant qu'unicité. Il explique qu'« on ne cherche plus alors à élaborer une dramaturgie regroupant artificiellement une idéologie cohérente et une forme adéquate<sup>91</sup> ». La création contemporaine admet une forme d'*incohérence* qui légitime la démultiplication des dramaturgies. Il est aujourd'hui plus aisé de parler, dans un spectacle, de « *choix dramaturgiques*<sup>92</sup> » que d'une dramaturgie véritable, unique et cohérente.

Certes l'état actuel de la dramaturgie pose problème. La pratique théâtrale ne cesse de bousculer la théorie et d'exiger des re-questionnements de certaines notions. Pourtant l'invention du sens moderne de dramaturgie est une étape vers la réconciliation entre le texte et la scène. Admettons que la dramaturgie crée un réel lien entre deux entités trop souvent mises en conflit : le texte et la scène. La dramaturgie apparaît alors comme réunificatrice, génératrice de l'édification de ponts. Si la dramaturgie est une « pensée du passage du texte à la scène<sup>93</sup> », cette pensée détruit la cloison qui séparait les deux. Nous avons vu précédemment que les problèmes posés par la traduction théâtrale sont intimement liés à une séparation du texte et de la scène. Or, si la dramaturgie propose une réunification des deux, que peut-y gagner la traduction ? Afin d'élucider ces questions, nous tenterons de mesurer les affinités que la traduction théâtrale et la dramaturgie entretiennent.

#### b) *Les affinités entre traduction et dramaturgie*

Ce qui semble évident dans l'affinité entre traduction et dramaturgie c'est l'espace dans lequel toutes deux se situent : l'espace de l'interstice, de l'entre-deux. La première définition donnée par Déprats de la traduction théâtrale, nous l'avons évoquée, en témoigne : « **Passage** d'un texte d'une langue dans une autre<sup>94</sup> » alors que Danan définit la dramaturgie comme « pensée du **passage** à la scène des pièces de théâtre<sup>95</sup> ». Dans chacun des cas, il s'agit d'effectuer un passage. Dans le premier cas, la traduction *est* le passage, elle acte de quelque chose, alors que la dramaturgie est une *pensée du passage*. Traduction et dramaturgie sont confrontées à un espace virtuel, un espace de possibles et de choix ; elles se situent sur des

---

<sup>89</sup> Patrice PAVIS, *op. cit.* p.106

<sup>90</sup> *Ibidem*

<sup>91</sup> *Ibidem* p. 107

<sup>92</sup> *Ibidem*

<sup>93</sup> Joseph DANAN, *Qu'est-ce que la dramaturgie ? op. cit.*

<sup>94</sup> Jean-Michel DEPRATS, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre, op. cit.* p. 900. Le gras est ajouté par moi

<sup>95</sup> Joseph DANAN, *Qu'est-ce que la dramaturgie ? op. cit.* p. 8. Le gras est ajouté par moi

frontières et rencontrent des porosités similaires, telles que l'interprétation. L'interprétation frôle la traduction, la menace parfois, alors que la dramaturgie cherche à déplier l'éventail des interprétations possibles. En plus du passage, le traducteur et le dramaturge se rejoignent parfois en leur posture de garant du texte. Danan raconte :

J'ai répondu aux questions quand il s'agissait d'interprétations précises sur des points de vue de détail. Et parfois je me suis mis en colère, ouvertement, quand je sentais le spectacle filer. J'ai servi de garde-fou théorique, voire idéologique, c'est l'un de mes rôles.<sup>96</sup>

Danan semble comme le messager du texte, il le connaît de très près, il est un référent du texte pour les comédiens, comme s'il relayait l'auteur. Ainsi les questions et précisions lui sont posées. Mais il semble avoir un second rôle : celui de « garde-fou théorique, voire idéologique ». Il est le gardien, le veilleur de la cohérence entre les choix de mise en scène, le jeu des comédiens, et le texte. Il veille à un respect du texte. Le texte théâtral ouvre la voix de lectures, de partis pris, d'interprétations différentes mais la mise en scène ne doit pas déborder vers le contre-sens théorique. En tant que dramaturge, Danan régule et équilibre les liens du texte et de la scène. Il *pense le passage* dans les deux sens, du texte à la scène et de la scène au texte. Huguette Hatem fait l'aveu d'une même mission en tant que traductrice de Eduardo de Filippo. Furieux d'une représentation française de son texte, l'auteur italien avait interdit que ses pièces soient montées en France pendant vingt ans. Huguette Hatem a réussi à lui faire lever cette interdiction et à traduire de nouveau ses pièces en français. Elle raconte pour *Homme et Galant Homme* :

J'eus, à la première lecture, le sentiment d'être le gardien du texte, de devoir, s'il le fallait, être l'avocat de l'auteur mais un avocat assez souple pour savoir apprécier différentes options, tout en étant assez ferme pour défendre mon point de vue, les choix s'étant faits en accord avec le metteur en scène.<sup>97</sup>

La traductrice joue alors réellement le rôle de pont entre le texte et la scène. Elle collabore avec l'auteur, lui ayant demandé de traduire ses pièces, et collabore avec le metteur en scène en assistant à la création. Comme pour Danan, elle tient lieu de garant du texte, veillant à ce que ce dernier ne soit pas noyé par le travail de plateau. Elle raconte qu'elle se voyait confrontée à de jeunes acteurs ayant peu conscience du texte et du plateau, qui voulait aisément modifier les répliques. La présence de la traductrice lors des répétitions rappelait le texte et son auteur :

---

<sup>96</sup> Joseph DANAN, *Qu'est-ce que le théâtre ? op. cit.* p. 33

<sup>97</sup> Huguette HATEM, « Du texte à la représentation » sur le site Billet des Auteurs de Théâtre (BAT) : <http://www.lebilletdesauteursdetheatre.com/fr/Passage-80-109.html>

Le traducteur, substitut de l'auteur, doit rester cependant seul juge car l'acteur n'a pas la vue d'ensemble de la pièce et ne perçoit pas les répercussions d'un changement de réplique ou même de vocable sur l'ensemble de l'œuvre.<sup>98</sup>

L'acteur n'est donc pas en mesure d'effectuer des choix de cet ordre. Il n'appartient qu'à la dimension scénique. La volonté du comédien néglige le travail d'altérité qui est à l'œuvre au théâtre dans une dialectique texte-scène. Seule la traductrice, consciente des deux domaines et pont entre eux, peut effectuer des choix de ce type. La conscience dramaturgique que la traductrice a de la pièce lui permet de faire d'éventuels choix de modifications. Mais Huguette Hatem refuse de rendre ce faux service aux comédiens, qui finissent souvent par trouver, dans l'obstacle de l'écriture, une grande richesse scénique. En tant que veilleur du texte, le dramaturge et le traducteur se rejoignent.

La traduction fait des choix linguistique, en cherchant à laisser l'œuvre ouverte comme à son origine, mais, nous l'avons vu avec Pavis, elle reste une étape de concrétisation du texte qui, inéluctablement, modifie quelque peu la portée de l'œuvre originale. Si la traduction est parfois coincée dans des problématiques de texte et de scène – traduire un texte à lire ou à voir et entendre ? traduire un objet littéraire ou un objet scénique ? – la dramaturgie vient apporter un soutien en rendant possible la pensée d'un passage et d'un lien. L'expression d' « état d'esprit dramaturgique<sup>99</sup> » témoigne de cette ère de l'œuvre ouverte à différents devenirs scéniques<sup>100</sup>. Dans sa définition de la traduction, Pavis élaborait une méthode de traduction qui s'apparentait très intimement à l'analyse dramaturgique. Ainsi pour Pavis, le traducteur procède à une analyse dramaturgique avant de rédiger sa traduction. L'analyse dramaturgique devient un outil pour le traducteur. Elle lui permet de comprendre le système interne de la pièce, la construction interne du texte, sa macrostructure ; qui est évidemment en lien avec sa microstructure. Ainsi, il connaît l'œuvre entièrement et peut comprendre sa dramaturgie (au premier sens). Car la traduction théâtrale ne traduit pas que des mots mais une dramaturgie. Le texte théâtral est lui-même construit sur une force scénique que le traducteur, par le biais de l'analyse dramaturgique, doit saisir et traduire. Mais qui précède l'autre ? Pavis donnait pour première étape de concrétisation la traduction et pour seconde la dramaturgie : la dramaturgie ne précède-t-elle donc pas la traduction ? Où commence l'activité de dramaturge et s'arrête celle de traducteur ? Si Pavis attribue au traducteur la même tâche que celle du dramaturge, la finalité de celle-ci diffère.

---

<sup>98</sup> *Ibidem*

<sup>99</sup> Bernard DORT, *op. cit.*

<sup>100</sup> Nous reviendrons plus tard sur cette notion

c) *Les dissemblances entre traducteur et dramaturge*

Dans un article, central pour nos problématiques, de la revue *Agôn*, Barbara Métais-Chastanier et Alice Carré écrivent :

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<sup>101</sup>

Ici Barbara Métais-Chastanier et Alice Carré assimilent le traducteur et le dramaturge, pourtant une grande différence est notable : le traducteur travaille du côté de l'auteur pendant que le dramaturge travaille du côté du metteur en scène. Allons plus loin, le traducteur peut traduire le texte de théâtre sans projet de réalisation scénique alors que le dramaturge travaille pour un metteur en scène, avec un projet de réalisation scénique. Sans le metteur en scène, le dramaturge n'a pas d'activité : « un metteur en scène, mon employeur<sup>102</sup> » écrit Danan. Qu'est-ce que cette différence implique ? Danan écrit ensuite « Je suis le conteur qui remplit les creux du texte et les éclaire pour les autres, le passeur qui débusque les problèmes et instruit les solutions<sup>103</sup> ». Si le dramaturge « remplit les creux » le traducteur se doit de traduire les manques de l'écriture originale, sans les combler. Dans un article, Arthur Nauzyciel rend compte de sa déception face à la traduction de Koltès en anglais. Invité en tant qu'artiste associé du festival 7Stages aux Etats-Unis, à Atlanta pour y jouer *Combat de nègre et de chiens* avec des acteurs américains, il regrette la simplification assignée au texte de Koltès. Les obstacles à la traduction sont évincés, et la traduction cherche à solutionner l'écriture koltésienne, qui est intrinsèquement problématique. Ainsi l'ordre des mots est modifié. Arthur Nauzyciel raconte :

Ils avaient tendance à remettre les mots dans ce qui, pour eux, semblait le bon ordre ; ce qui leur permettait de produire une langue fluide. Or l'écriture de Koltès n'est pas fluide, elle est accidentée.<sup>104</sup>

Ici la traduction se permet une infidélité à la poétique de l'auteur manifestant une préférence pour l'intelligibilité. Cependant l'écriture de Koltès provoque l'obstacle, la difficulté à lire, à

---

<sup>101</sup> Barbara METAIS-CHASTANIER et Alice CARRE, «Où commence la dramaturgie ?», *Agôn* [En ligne], Laboratoires de recherche, (I) Dramaturgie des arts de la scène, Traduction et dramaturgie, mis à jour le : 10/11/2012, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2318>

<sup>102</sup> Joseph DANAN, *Qu'est-ce que le théâtre ? op. cit.* p. 26

<sup>103</sup> *Ibidem* p. 28

<sup>104</sup> Arthur NAUZYCIEL (Entretien avec, réalisé par Bernard DEBROUX), article « L'art transforme les blessures en lumière », *Alternatives théâtrales 89. Festival d'Avignon 2006. Aller vers l'ailleurs. Territoires et voyages*, 3<sup>ème</sup> trimestre 2006



dire, et sa poétique réside dans l'accident. La poétique koltésienne se compose de mots « fortuits », qui « rompent l'uniformité »<sup>105</sup>, ce qu'une traduction ne peut pas résoudre. Les traducteurs avaient aussi changé la ponctuation, chez Koltès :

La diction, l'articulation et la tension sont nécessaires pour aller au bout de la phrase. Des virgules nombreuses allongent la phrase, volontairement. A la place de ces phrases longues les traducteurs avaient mis des points partout et créé des phrases courtes.<sup>106</sup>

Ainsi le texte devient plus facile à dire, mais perd sa puissance poétique de langue comme obstacle. Par la même, le texte perd de sa force dramaturgique. Une autre méprise de la traduction a été d'assigner à *Combat de nègre et de chiens* des connotations que le texte d'origine n'avait pas. Par exemple, celle d'une lecture sociopolitique des rapports entre Horn et Albourey. Alors qu'en français ils se parlent en se disant « Monsieur », la traduction fait parler Albourey en disant « Sir » à Horn pendant que Horn dit « Albourey ». Arthur Nauzyciel ajoute enfin que la vision de Léone est réduite :

On sentait un regard condescendant sur elle [...] Parce qu'elle travaillait à Pigalle, parce qu'elle était boniche, comme elle dit [...] parce qu'elle venait d'un milieu populaire, parce qu'elle a suivi un homme d'un coup de tête et tombe amoureuse d'un noir on la chargeait de connotations sexuelles [...] Ce n'est pas dans le texte.<sup>107</sup>

Ainsi quand Albourey essaye de la porter vers sa chambre et qu'elle refuse, il lui dit en français « pudique » à quoi elle répond « bandit » alors que la traduction faisait dire à Albourey « cockteaser » et à Léone « bastard<sup>108</sup> ». En français, l'échange est adouci par ce lexique respectueux et presque affectueux, alors qu'il est violent et banalisé en anglais. L'intérêt réside justement dans le décalage entre la situation et les mots employés, alors que la traduction anglaise colle la situation à ses mots, et arrache la poésie de l'échange. La traduction impose à l'œuvre un sens, un jugement que celle-ci prend soin d'éviter. Pour Arthur Nauzyciel :

L'intérêt de *Combat de nègre et de chiens*, c'est que Koltès ne se place pas comme auteur sociopolitique avec un regard manichéen noir/ blanc, mais comme poète, dans un geste artistique, et par là touchant à quelque chose d'universel.<sup>109</sup>

---

<sup>105</sup> *Le Petit Robert 2012*, définition « Accident », p. 16

<sup>106</sup> Arthur NAUZYCIEL, *op. cit.*

<sup>107</sup> *Ibidem*

<sup>108</sup> Ce qui, pour Arthur Nauzyciel, correspondrait en français à *allumeuse* et *connard*

<sup>109</sup> *Ibidem*

Or la traduction concernée réduit cette universalité à une situation rendue psychologique et socio-politisée, et en devient infidèle à la poétique koltésienne. Par cette étude précise d'erreurs de traduction, nous pouvons deviner ce qui distingue le traducteur du dramaturge. Si le traducteur utilise la dramaturgie comme moyen d'accéder à l'œuvre et de la traduire, comme moyen aussi de traduire la dramaturgie de l'œuvre, il ne doit pas résoudre les creux de l'écriture. Le traducteur cité par Nauzyciel remplit ces creux alors que le traducteur devrait faire des choix linguistiques dans un esprit de fidélité à l'œuvre. Le dramaturge a le droit de faire des choix de lecture sur l'œuvre, pas le traducteur. En politisant le discours de Koltès sur Alboury et Léone, une lecture est faite au sein même de la traduction qui clôt le sens. La traduction oriente alors déjà le lecteur vers un parti pris sur le rapport entre les personnages. Pour Arthur Nauzyciel, la traduction fausse la lecture de Koltès, impose un sens à l'œuvre et oriente le lecteur. Mais le traducteur ne doit pas être dramaturge dans sa traduction.

Cependant, gardons-nous de toute normalisation. Toute méthode de traduction comme de dramaturgie est intimement liée à celui qui la pratique et elle diffère selon ceux qui la pratiquent. En cela notre recherche aborde des points-limites, son objet n'est pas d'édicter des principes sur la traduction ou sur la dramaturgie, ni d'en élaborer la méthode. Notre travail tente d'analyser les enjeux dramaturgiques mis à l'épreuve dans la traduction, les points de rencontre et les points d'éloignement mais ne peut prétendre à une généralisation des rapports.

## B. Les spécificités de l'écriture théâtrale et de sa traduction

Si l'on admet que la traduction théâtrale a des particularités qui lui sont propres, l'on peut admettre que l'écriture théâtrale a des composantes particulières. Les difficultés de la traduction sont proportionnelles à celles données par le texte. La complexité dramaturgique du texte est inscrite dans sa forme même, une forme théâtrale.

### 1. Evolution de l'écriture théâtrale et évolution de la traduction

Ce sous-chapitre permet d'apporter une dimension essentielle à notre recherche : quel est le lien entre la traduction et le temps ? On entend souvent d'une traduction qu'elle est

vieillie, mais comment la traduction peut-elle vieillir quand le texte original ne vieillit pas ? Quel accès avons-nous aux textes ? Nous étudierons trois aspects qui lient le temps et la traduction : la retraduction (ou traduire après), le souci philologique de la traduction (quel est le texte original lorsqu'il y en a plusieurs ?), et l'évolution de la traduction de la didascalie liée à l'évolution de l'écriture.

#### a) *Traduction et retraduction*

Nous l'avons vu en début d'analyse avec Fabio Regattin, la traduction théâtrale a nettement évolué. Son statut de traduction est justifié par quelques préceptes qui la distinguent aussi de l'adaptation, qui a trop longtemps masqué la réalité des œuvres étrangères. La traduction évolue vers un défi de fidélité vis-à-vis de l'original. Elle évolue aussi en fonction de l'époque dans laquelle elle s'inscrit : par le courant traductologique qu'elle traverse, par ce que la langue de l'époque du traducteur permet de dire ou non. Les études sur la traduction sont marquées par des tendances telles que préférer l'adaptation, préférer la traduction-cible ou préférer la traduction source. La traduction maintient un lien très étroit avec le temps, comme le remarque Samantha Faubert « La caractéristique principale du texte de traduction est qu'il vient après une première écriture. Traduire, c'est écrire après<sup>110</sup> ». Plusieurs temporalités se croisent au théâtre : celle de l'auteur lorsqu'il écrit, celle du traducteur lorsqu'il traduit, celle du lecteur, celle du metteur en scène, celle du spectateur. L'interprétation du texte s'en voit chaque fois modifiée. Le traducteur écrit donc en conscience qu'il *écrit après* l'auteur. Jean-Michel Déprats, grand traducteur de Shakespeare, se pose la question du lien que le traducteur doit entretenir avec cet écart temporel, à savoir historiciser ou actualiser. Il explique que ces choix déterminent deux choix de fidélité différents face à l'œuvre : être fidèle à la langue anglaise de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, au rapport d'un anglais d'aujourd'hui avec la langue de Shakespeare, donc traduire « dans un français "fictif" de la fin du XVI<sup>e</sup> ou du début du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>111</sup> » ; ou être fidèle au lien entre un anglais contemporain de Shakespeare et la langue de Shakespeare, donc traduire « dans un français "réel"<sup>112</sup> ». Il précise :

Dans le premier cas, on vise la contemporanéité entre la traduction, l'auteur et les destinataires initiaux de l'œuvre, mais c'est le traducteur qui met entre parenthèses

---

<sup>110</sup> Samantha FAUBERT, *Les traductions françaises du théâtre de Ramón del Valle-Inclán : adaptation et interprétation*, Thèse de doctorat Etudes Hispaniques, Université Grenoble III Stendhal UFR de Langues, 2001, p. 61

<sup>111</sup> Jean-Michel DEPRATS, « Traduire Shakespeare » *La lettre de la Pléiade* n° 12 avril-mai-juin 2002. Site de la Pléiade : <http://www.la-pleiade.fr/La-vie-de-la-Pleiade/Les-coulisses-de-la-Pleiade/Traduire-Shakespeare>

<sup>112</sup> *Ibidem*

son ancrage historico-linguistique ainsi que l'ancrage du public actuel dans sa propre langue. Dans l'autre cas, on vise la contemporanéité entre l'œuvre et son destinataire actuel — auditeur ou lecteur —, mais c'est le temps de l'œuvre qui est court-circuité et occulté. La plupart des traductions choisissent cette visée-là : c'est la raison pour laquelle elles doivent être refaites tous les dix ou vingt ans ; optant pour la modernité, elles se démodent.<sup>113</sup>

En étant fidèle à l'un, le traducteur trompe l'autre. Il s'agit donc de choisir entre tromper la langue de l'œuvre ou tromper le temps de l'œuvre. Selon qu'il choisit d'historiciser ou d'actualiser, le traducteur engage une lecture dramaturgique différente. Le metteur en scène choisira d'ailleurs le texte traduit qui est le plus proche de sa conception de la traduction, de la place des classiques dans les créations actuelles, etc. Jean-Michel Déprats poursuit sa lettre en montrant que la traduction s'inscrit toujours dans une époque qui est la sienne. Cette époque détermine la lecture que le récepteur d'aujourd'hui, qu'il soit traducteur ou lecteur, fait de l'œuvre. Ainsi notre modernité attribue à Shakespeare une brutalité, une violence, une sauvagerie que les décennies précédentes remarquaient moins. La lecture du texte en modifie la langue : « Sur le plan textuel, "notre" Shakespeare a un parler plus rocailleux, plus abrupt et plus rugueux que celui des décennies précédentes<sup>114</sup> ». Il en est de même pour les mises en scène. Les traductions précédentes, au contraire, veillaient à occulter certains aspects des textes shakespeariens :

Une des caractéristiques majeures des traductions des décennies et des siècles précédents était d'édulcorer, parfois de censurer ce qui renvoie au corps, aux fonctions corporelles, notamment à la sexualité. C'est tout le problème de la traduction de l'obscénité. L'occultation de cette donnée-là est systématique dans les traductions de François-Victor Hugo. Aujourd'hui, on aurait plutôt tendance à les sur-accentuer comme à mettre en relief les termes crus.<sup>115</sup>

La lecture du traducteur modifie la portée du texte. Dans le cas d'un auteur mort et d'un texte d'une époque ancienne, le traducteur adopte une lecture qui dépend de nombreux autres paramètres, telles que les connaissances historiques du traducteur sur l'époque d'écriture mais aussi de connaissances linguistiques – que connotait tel mot au XVI<sup>e</sup> siècle ? Par qui était-il employé ? etc. Le Shakespeare des langues non anglaises varie donc selon les traductions et leur contexte. Déprats montre que le romantisme allemand traduisait Shakespeare selon les canons romantiques de l'époque : « Nous inventons un Shakespeare à notre usage, et chaque époque, par la mise en scène, la traduction et la lecture, est sensible tour à tour à des aspects

---

<sup>113</sup> *Ibidem*

<sup>114</sup> *Ibidem*

<sup>115</sup> *Ibidem*

différents de l'œuvre<sup>116</sup> ». Traduire – ou plutôt retraduire – demande alors de ramener le texte à sa propre modernité. Bien que la langue vieillisse, les grandes œuvres sont inépuisables de richesse. Le traducteur a le devoir de rendre ces richesses à son époque. D'ailleurs Déprats n'est pas le seul à prôner la retraduction, Vitez écrivait déjà que la traduction est « perpétuellement à refaire. Je le ressens comme une image de l'Art lui-même, de l'Art théâtral qui est l'art de la variation infinie. Il faut rejouer, toujours tout rejouer, reprendre et tout retraduire<sup>117</sup> ». Dans cette chaîne de variations dansant avec l'altérité des époques et des matières (textuelles et scéniques), le traducteur trouve sa place parmi les actants du théâtre : il fait parler l'œuvre ancienne à l'époque de sa traduction.

b) *Retraduire par le prisme de la philologie*

Si la retraduction dépend du contexte dans lequel elle s'écrit, elle peut aussi dépendre des outils que celui-ci lui offre. Ainsi, Françoise Morvan – de langue maternelle française - et André Markowicz – de langue maternelle russe – traducteurs de Tchekhov, travaillent à traduire, retraduire, retraduire parfois même leurs propres traductions, dans un respectueux souci de l'original. Mais quel est l'original quand il y en a plusieurs ? Les deux traducteurs racontent que Tchekhov, en tant qu'écrivain, collaborait avec le metteur en scène Stanislavski qui donnait des conseils à Tchekhov, qui a modifié sa version originale. Françoise Morvan et André Markowicz ont ainsi découvert l'inversion de l'acte II dans *La Cerisaie*, qu'ils choisissent de rétablir dans la publication. Ils publient les deux textes dans le même ouvrage :

Dans le cas de *La Cerisaie*, l'important n'était pas notre préférence pour le texte tel que Tchekhov l'avait pensé mais la possibilité de donner aux comédiens, aux metteurs en scène, aux étudiants, le moyen de choisir. Nous avons donc proposé les deux versions lorsque nous avons publié le texte chez Babel. Et, par la suite, nous avons pris l'habitude de donner la version du manuscrit de censure et la version académique.<sup>118</sup>

Les traducteurs ne font pas un choix sur le texte à traduire selon la qualité que celui-ci peut avoir. Leur politique n'est pas de transmettre celui qu'ils jugent le meilleur texte, mais de laisser aux récepteurs la possibilité de choisir. Il y a là une véritable volonté de transmettre sans filtrer, les traducteurs passent les œuvres d'une langue à l'autre sans jouir de son pouvoir de sélection. Ils passent mais ne filtrent pas. Ainsi ils ont traduit le manuscrit original de

---

<sup>116</sup> *Ibidem*

<sup>117</sup> Antoine VITEZ, *Le théâtre des idées*, Anthologie proposée par Danièle SALLENAVE et Georges BANU, Gallimard, 1991, p. 290

<sup>118</sup> Françoise MORVAN et André MARKOWICZ, rencontre du 15/12/2008 à l'ENS Lyon. Elle est partiellement retranscrite sur la revue en ligne Agôn : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=801>. Il est possible d'écouter quelques extraits sonores de cet entretien (avec lectures du texte en russe et en français) sur le lien qui précède

*Platonov*, une version de huit heures de spectacle, au lieu de six heures, le manuscrit de *Ivanov* et la pièce *L'Homme des bois*, très peu connue et jusque là jamais traduite. Ces choix de transmission ont pour objectif de « renouveler la connaissance de Tchekhov<sup>119</sup> ». Dans ce cas, la traduction et retraduction donne une nouvelle matière aux récepteurs, ce qui a poussé Alain Françon à adapter *Ivanov* à partir de l'original. Ils ajoutent : « les versions que nous avons proposées en revenant au manuscrit de censure sont inconnues en Russie en dehors d'un cercle d'universitaires spécialistes de l'auteur<sup>120</sup> ». La traduction des sources originales rafraîchit l'œuvre, ouvre de nouvelles perspectives de lecture et propose une transmission philologique. Par cette pratique, André Markowicz et Françoise Morvan proposent un accès généralisé à des sources rares, et une traduction de ceux-ci. La traduction est pensée dans une large logique de transmission. Grâce aux traducteurs, le dramaturge bénéficie d'une riche matière de travail.

c) *Difficulté moderne : de la didascalie aux indications scéniques à la voix didascalique*

Revenons sur l'article de Fabio Regattin lorsqu'il citait Laurie Anderson pour qui la traduction de la didascalie ne présente aucune spécificité particulière : « d'habitude la didascalie a simplement une fonction descriptive-prescriptive et ne présente aucun problème particulier pour le traducteur<sup>121</sup> ». Or, le statut de la didascalie est un des aspects qui a amplement évolué au rythme de l'évolution de l'écriture. La remarque de Laurie Anderson est obsolète, l'écriture contemporaine ayant largement fait évoluer la forme et la fonction de la didascalie ; preuve en est dans le titre même d'un ouvrage : *La didascalie dans le théâtre du XXème siècle*<sup>122</sup>. La définition classique de la didascalie serait « Instructions données par l'auteur à ses acteurs (théâtre grec, par exemple), pour interpréter le texte dramatique<sup>123</sup> ». Cependant Pavis remarque rapidement que le terme plus fréquent aujourd'hui est celui d'*indications scéniques*, auquel une définition bien plus longue est accordée. L'évolution de la notion a donné lieu à une évolution sémantique. En quoi la traduction des indications scéniques est-elle une spécificité théâtrale et en quoi peut-elle poser problème ? D'abord il s'agit de faire un choix dans la nomination des personnages et des lieux : faut-il franciser ceux-ci ? Comment poursuivre la cohérence de cette francisation ? Généralement, les

---

<sup>119</sup> *Ibidem*

<sup>120</sup> *Ibidem*

<sup>121</sup> Laurie ANDERSON en 1984 dans l'article de Fabio REGATTIN, *op. cit.* Traduction libre de F. REGATTIN, p. 160

<sup>122</sup> Florence FIX, Frédérique TOUDOIRE-SULAPIERRE (textes réunis par), *La didascalie dans le théâtre du vingtième siècle, Regarder l'impossible*, Presses Universitaires de Dijon, 2007

<sup>123</sup> Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre, op. cit.* p. 92

traducteurs choisissent de s'en tenir aux nominations du texte original. Cependant, les indications scéniques d'aujourd'hui ne correspondent plus à une simple description des personnages ou des lieux. Pour Marie Bernanoce, le terme d'*indication scénique* n'est plus de mise, il « cantonne le texte dramatique dans un discours injonctif qui l'éloigne du littéraire pour en faire du fonctionnel<sup>124</sup> ». Le substantif *indication* crée l'effet d'une injonction de la part de l'auteur, et réduit le sens de la notion. C'est pourquoi Marie Bernanoce préfère parler de « voix didascalique », notion ayant pour but de rendre également compte du texte et de la scène :

Les outils de la voix didascalique peuvent alors tout naturellement rejoindre ceux de la critique littéraire en matière de procédés poétiques et de génétique textuelle, ainsi que ceux de l'analyse dramaturgique en particulier pour la "figure de la scène", son histoire, son esthétique.<sup>125</sup>

Cette notion nous invite à une réconciliation du texte et de la scène, conflit qui tiraille, nous l'avons vu, le traducteur. Elle représente un outil de travail pour le traducteur puisqu'elle s'inscrit « à part égale entre scène et littérature<sup>126</sup> ». Le terme de « voix didascalique » est composé de plusieurs éléments dont Marie Bernanoce propose une typologie : le paratexte, le découpage, le cotexte, le rapport entre texte didascalique et texte dialogué, le texte didascalique proprement dit, l'énonciation didascalique, l'intertextualité didascalique ainsi que la métatextualité didascalique<sup>127</sup>. Sans entrer dans le détail de ces notions, il est aisé de remarquer qu'elles comprennent chaque élément constitutif du texte dramatique. Marie Bernanoce propose les outils d'une nouvelle écoute du texte dramatique, outils essentiels pour le traducteur comme pour le dramaturge. Le traducteur attentif à ces éléments (mise en page, typographie etc...) qui créent un effet sonore et visuel évident sera à même de restituer l'œuvre aussi fidèlement que possible dans une autre langue. Tout ce qui compose le texte devient tremplin au jeu, à la mise en scène, à la spatialisation. Chaque élément se fait défi de représentation. Loin de la remarque de Laurie Anderson, la didascalie devient une réelle mise à l'épreuve du traducteur. La notion de « voix didascalique » apporte un regard sur des

---

<sup>124</sup> Marie BERNANOCE, « Glossaire dramaturgique » inspiré du glossaire de ses deux ouvrages *A la découverte de cent et une pièces, Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse*, Editions Théâtrales, 2006 et *Vers un théâtre contagieux, Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse*, volume 2, Editions Théâtrales, 2012

<sup>125</sup> Marie BERNANOCE, « Pour une typologie de la voix didascalique : redonner figure à l'auteur de théâtre contemporain », *La didascalie dans le théâtre du vingtième siècle, Regarder l'impossible* Florence FIX, Frédérique TOUDOIRE-SULAPIERRE (textes réunis par), Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 2007, p. 50

<sup>126</sup> *Ibidem* p. 49

<sup>127</sup> *Ibidem* p. 51

éléments constitutifs du texte qui engagent une force scénique. Ainsi, pour « cotexte », Marie Bernanoce explique :

Cotexte : nous entendrons ce mot au sens particulier de typographie et mise en page dans la relation figurée à l'espace de la scène. C'est l'espace feuille dans son rapport à l'espace de la scène.<sup>128</sup>

La spatialisation du livre engage un devenir de la scène, un rapport à la scène qui concerne le traducteur.

Dans cette étude de la voix didascalique, il est intéressant de s'attarder sur un cas de traduction, en comparant l'effet de deux traductions différentes. Quelles sont les conséquences dramaturgiques d'écart de traduction ? Dans notre étude, il s'agit de l'acte II de *La Mouette*, de Tchekhov, et de ses trois traductions : celle de l'édition Folio Gallimard, celle de Elsa Triolet et celle de Antoine Vitez. Dans sa thèse, Marie Bernanoce retient ces différences et se demande « en quoi la traduction du texte didascalique modifie la figure de la scène<sup>129</sup> ». Dans l'édition Folio Gallimard, le texte didascalique est traduit par : « *Elle arrache les fleurs et les jette par terre*<sup>130</sup> » ce qu'Elsa Triolet traduit par « *Il lui donne des fleurs, elle les déchire et les jette*<sup>131</sup> ». Quant à Vitez, il traduit : « *Dorn les lui donne, elle les déchire et les jette*<sup>132</sup> ». Marie Bernanoce commente :

D'une traduction à l'autre, nous voyons à quel point le détail d'un mot change beaucoup de choses dans le réseau symbolique de l'œuvre : toute la pièce reposant sur la mise en abyme de l'écriture et de la théâtralité (sur scène et dans la vie de la fiction), nous ne pouvons qu'être sensibilisés à une didascalie montrant que l'on peut déchirer des fleurs et non pas leur arracher les pétales.<sup>133</sup>

Les fleurs est un motif qui revient à de nombreuses reprises dans la pièce, chaque fois associées aux sentiments : à l'acte I, Treplev arrache les pétales d'une fleur afin de compter l'amour de sa mère « Un peu, beaucoup, passionnément... (*Il rit.*) Tu vois ma mère ne m'aime pas<sup>134</sup> », plus tard Nina cueille des fleurs qu'elle offre à Dorn et qui sont *déchirées* par Pauline, et dans l'acte IV, quelques lignes avant la fin de la pièce, Nina regrette :

---

<sup>128</sup> *Ibidem* p. 51

<sup>129</sup> Marie BERNANOCE, « La didactique du texte de théâtre : théorie et pratique. Des enjeux pour l'enseignement du littéraire », thèse de doctorat soutenue sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert, Paris 3, Institut d'Etudes Théâtres, 2003, p. 162

<sup>130</sup> Anton TCHEKHOV, *La Mouette*, Gallimard Folio, 1973, p. 325

<sup>131</sup> Anton TCHEKHOV, *La Mouette*, Cercle du Bibliophile, 1967, p. 34

<sup>132</sup> Anton TCHEKHOV, *La Mouette*, Actes Sud, 1984, p. 46

<sup>133</sup> Marie BERNANOCE, thèse *op. cit.* p. 162

<sup>134</sup> *La Mouette*, *op. cit.* Cercle des Bibliophiles, trad. Elsa TRIOLET, p. 14



Comme on était bien autrefois, Costia ! Vous rappelez-vous ? Comme la vie était claire, chaude, joyeuse, pure, comme les sentiments ressemblaient à des fleurs tendres et gracieuses ! Vous rappelez-vous ?<sup>135</sup>

Ici, les fleurs sont explicitement attribuées aux sentiments. Or, l'emploi de « déchirer » rend compte de la force sentimentale de l'acte (par extension, le terme renvoie à *être déchiré* par un évènement, ou *avoir le cœur déchiré*). De plus, comme le souligne Marie Bernanoce, le verbe « déchirer » employé dans ce contexte renvoie à une grande thématique de la pièce : le théâtre. Les fleurs sont déchirées comme le manuscrit de Konstantin avant qu'il se donne la mort. Dans les fleurs déchirées, deux grands motifs de la pièce se dessinent : l'amour (les fleurs-sentiments) et le théâtre (les fleurs-manuscrits). La traduction par « déchirer » (choisie ici par deux traducteurs) délivre un réseau symbolique qu'« arracher » occulte. De plus, « déchirer » ouvre des pistes de jeu plus larges : comment *déchire-t-on* des fleurs ? Comment jouer, rendre compte, en jeu, de cette symbolisation ? Le comédien se trouve face à une ouverture de jeu, où la poésie est loin d'être absente.

## 2. Organicité du texte de théâtre

Le texte dramatique, qui a aussi pour destination la scène, porte une organicité particulière. Il est comme composé de matière vivante, déterminée à rencontrer le plateau. Tous les théoriciens et traducteurs de théâtre s'accordent sur ce point : le texte dramatique est aussi un texte de bouche. Le texte de théâtre est écrit pour être lu, être dit, être entendu. Le traducteur a donc le souci de cette organicité. Souvent les traducteurs se disent à l'écoute du texte, c'est-à-dire à l'écoute de ce que le texte exige de sens mais aussi de musicalité et de résonance. Ainsi, pour Federica Martucci, la première spécificité du texte de théâtre est sa vitalité :

A la différence d'autres genres, le texte théâtral est avant tout pour moi un texte dicté par une langue orale et gestuelle, il est écrit pour être dit sur un plateau, par un corps vivant. L'écriture du texte de théâtre est destinée à l'oralité, au plateau. Dans le texte il y a une dimension dramaturgique, il a vocation à être dit par la voix, il comporte un souffle, un corps, des phrases sans respiration, un rythme.<sup>136</sup>

---

<sup>135</sup> *Ibidem* p. 68

<sup>136</sup> Federica MARTUCCI, traductrice de l'italien au français. Entretien que j'ai réalisé avec Federica MARTUCCI le 15 mars 2013 à Vaugneray. L'entretien complet se trouve en annexe

L'organicité du texte se trouve au sein même de sa construction qui le voue à la scène. La texture des mots porte une oralité et un geste scénique qui les mènent au plateau. Federica Martucci explique qu'elle éprouve toujours ses traductions par le biais de lectures, seules ou publiques. La dimension physiologique du texte se lit dans ses propos : le traducteur choisit des mots qui prendront physiquement place en l'acteur. Le mot déterminera un mouvement du visage, un mouvement de bouche, de lèvres, un souffle, une respiration différents selon les sons qu'il a. La traductrice insiste sur l'attention qu'elle porte au corps du traducteur : il « travaille autant, si ce n'est plus, avec son corps qu'avec sa tête<sup>137</sup> ». La traduction se ferait à travers les sens du traducteur, grâce à son écoute et sa sensibilité du texte. Il le reçoit avec son corps, et l'éprouve avec son corps – par la mise en voix. Le corps du traducteur devient un moyen dramaturgique, il est une première épreuve du changement d'espace du texte de théâtre. Le texte de la page, devient un texte en voix, un texte en corps, qui sera un texte joué, entendu, reçu par d'autres spectateurs. L'épreuve de la mise en voix se retrouve chez de nombreux traducteurs, Séverine Magois confie qu'elle lit toujours ses traductions à voix haute, Irène Bonnaud aussi. Par cette pratique, le traducteur est attentif à la saveur du mot en tant que mot à dire et à la résonance de celui-ci en tant que mot dans l'espace. Tous insistent beaucoup sur la musicalité du texte, Jean-Michel Déprats désigne le traducteur comme « le premier interprète de l'œuvre — plus d'ailleurs au sens musical qu'au sens herméneutique [...] Il livre un tissage de sons et de sens, une partition sonore<sup>138</sup> ». Le traducteur ne compose pas, il interprète le morceau, le joue, dans une autre langue. Mais « interpréter » et « jouer » s'entendent au sens musical, bien plus que théâtral. Il métaphorise la traduction par un acte musical, le texte étant un chant qu'il faut chanter juste, sur la bonne tonalité. Il écrit : « C'est l'impulsion rythmique, ample ou nerveuse, fluide ou heurtée, qui constitue le chant de chaque traduction, sa poétique interne ». Le texte traduit doit respirer.

L'écoute du texte mis en voix devient une véritable manière d'éprouver la traduction, sa respiration, son rythme, son souffle, son corps se confondant à ceux de l'acteur. Irène Bonnaud raconte qu'elle aime assister aux premières lectures à voix haute de ses traductions, à la suite de quoi elle fait d'éventuelles modifications. Jean-Paul Manganaro, qui ne lit jamais ses traductions à voix haute et qui fait part de ses nombreuses réticences à assimiler la dramaturgie à la traduction, assiste à la première lecture : « 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

---

<sup>137</sup> *Ibidem*

<sup>138</sup> J.-M. DEPRATS, « Traduire Shakespeare » *La lettre de la Pléiade*, op. cit.

toute façon<sup>139</sup> ». Mais il insiste sur le fait que tout ce qui suit est de l'ordre de la mise en scène, et non pas du traducteur. Dans un entretien, Séverine Magois explique ce qu'elle apprécie dans l'écoute d'une lecture : « Cela nous permet d'entendre enfin le texte, de le mettre à l'épreuve. Et de le rectifier si nécessaire<sup>140</sup> ». L'extériorisation du texte, qui passe par un autre corps, permet de tester la résistance du texte. Dans cette expérience d'écoute, elle se place comme réceptrice de sa propre traduction. Quant à André Markowicz et Françoise Morvan, ils insistent sur l'oreille interne qu'ils prêtent au texte : « chaque personnage a un style, une voix particulière que nous nous efforçons de rendre<sup>141</sup> ». L'organicité du texte théâtral pousse le traducteur à décupler sa sensibilité du texte. Ecoute de la voix interne, écoute des personnages, écoute de sa propre réception et écoute de ceux qui, après, lisent la traduction ; avec toujours cette conscience que le texte sera dit, et écouté, entendu. La dimension oralisée du texte dramatique exige une grande sensibilité où le corps même du traducteur devient lieu d'expérience de la dramaturgie. Pourquoi ? Parce que le corps expérimente la force scénique du texte. Federica Martucci adopte un positionnement très clair : un texte de théâtre est surtout fait pour être joué, éprouvé par la scène et par le corps, « énormément de pièces que je lis ne prennent leur ampleur ou ne se révèlent qu'à la lecture à voix haute ou sur scène. Le corps, le regard, le silence, c'est la scène qui donne toute cette dimension<sup>142</sup> », explique-t-elle. Pour cette traductrice, qui est aussi comédienne, le texte dramatique existe pleinement lorsqu'il rencontre un corps. Jean-Michel Déprats, traducteur de Shakespeare, adopte une position similaire :

Un texte de Shakespeare, c'est d'abord un texte écrit pour des bouches, pour des poitrines, pour des souffles. Le traduire pour la scène invite à écrire une langue orale et gestuelle, musclée et vive, susceptible d'offrir au comédien de notre temps un instrument de jeu vigoureux et précis. Il faut prendre en compte la demande concrète de l'acteur, faire en sorte que la texture des mots puisse être soutenue par le geste du corps et l'inflexion de la voix...<sup>143</sup>

Dans cet extrait, nous lisons combien Jean-Michel Déprats souligne l'organicité du texte de théâtre. Il emploie tout un lexique physique, la traduction a un corps, des muscles, elle doit servir le jeu du comédien – ce qui ne signifie pas être simplifiée.

---

<sup>139</sup> Jean-Paul MANGANARO, revue en ligne Agôn : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2163>

<sup>140</sup> Séverine MAGOIS, entretien sur *Train de nuit pour Bolina*, de Nilo CRUZ, mis en scène par Célie PAUTHE. Site de théâtrecontemporain.net : <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Train-de-nuit-pour-Bolina/ensavoirplus/idcontent/21376>

<sup>141</sup> Françoise MORVAN et André MARKOWICZ, revue en ligne Agôn, *op. cit.*

<sup>142</sup> Federica MARTUCCI, entretien à Vaugneray, *op. cit.*

<sup>143</sup> J.-M. DEPRATS, « Traduire Shakespeare » *La lettre de la Pléiade*, *op. cit.*

### 3. Traduire la scène dans le texte

Afin de dépasser définitivement la binarité texte/ scène, nous analyserons ici une dernière spécificité du texte dramatique : la scène se trouve non pas extérieure au texte, mais au sein de celui-ci, tissés par des liens poreux qui les font entrer en dialectique.

a) « *La scène dans l'écriture*<sup>144</sup> »

Dans *Le spectateur en dialogue*<sup>145</sup>, Bernard Dort trace un bref historique du lien entre le texte dramatique et la scène. Il revient sur les théories d'Aristote et Hegel pour lesquels la représentation est subordonnée au texte. Il explique :

La scène n'est qu'un outil : le lieu et le moyen de "l'exécution extérieure de l'œuvre d'art dramatique". Et le théâtre est, de part en part, texte : le fait de la représentation ne constitue jamais qu'un épiphénomène. Telle est la position, théorique, de l'esthétique classique.<sup>146</sup>

La définition du théâtre est alors tranchée, il s'agit d'un exercice littéraire bien plus que scénique. Par la suite, Craig et Artaud rêvent, au contraire, d'un théâtre physique. Avec Artaud, il n'y aurait plus besoin de traduction puisque le langage de la scène aurait un langage universel. Le verbe n'a plus sa place sur les plateaux. Dort cite ensuite Schlegel : « Notre imagination est dès longtemps accoutumée, lorsque nous lisons les ouvrages dramatiques, à nous en faire voir la représentation<sup>147</sup> » et commente aussitôt :

Cette remarque est capitale : elle renverse la relation scène-texte et en transpose la nature. La scène est moins une réalité matérielle qu'un concept [...] elle entre dans la composition même du texte. [...] La scène est l'une des conditions d'écriture du texte.<sup>148</sup>

Ainsi, la distinction étanche entre le texte et la scène devient stérile : la scène est inscrite dans la composition du texte. Les impératifs de la scène sont dans le texte. L'auteur du texte dramatique écrit avec une scène *virtuelle*. Ce qui distingue un texte dramatique d'un autre genre c'est cette « condition d'écriture » d'une scène dans le texte. Cette condition influence plusieurs éléments tels que la spécificité de chacun des personnages – ils ont chacun leur idiolecte, idiolecte de monologue ou de dialogue, changeant selon à qui ils s'adressent -, le

---

<sup>144</sup> Expression de Bernard DORT in *Le Jeu du Théâtre, Le spectateur en dialogue*, Editions P.O.L., 1995

<sup>145</sup> *Ibidem*

<sup>146</sup> *Ibidem* p. 247

<sup>147</sup> *Ibidem* p. 252

<sup>148</sup> *Ibidem* pp. 252-253

sous-texte – ce qui est implicite, ce qui se cache, se trame sous le texte –, et le sur-texte – c'est-à-dire « les conditions sociales et idéologiques contemporaines de la composition de la pièce et de sa création<sup>149</sup> ». Encore une fois, le traducteur engage des choix de traduction en fonction de la scène, le lecteur peut lire une note de bas de page concernant une explication précisée alors que le spectateur n'en a pas la possibilité. Pour Dort, la scène a la mission « de construire (ou de reconstruire) les conditions de compréhension [du texte] » afin que sous-textes et sur-textes ne restent pas « hors de notre atteinte<sup>150</sup> ». Là encore le traducteur peut faire un choix d'actualisation ou d'historisation.

Etudions un instant les choix de traduction de Federica Martucci pour *Le nuvole tornano in casa/ Les nuages retournent à la maison*, de Laura Forti. Le texte de Laura Forti présente de nombreux obstacles de traduction dans ses références culturelles populaires, musicales ou télévisuelles. La pièce raconte la rencontre entre une prostituée albanaise et une jeune femme qui, à plusieurs reprises, échangent sur des références populaires, peu ou pas connues d'un lecteur-spectateur français. La traductrice opère alors une adaptation des noms : « Avion Travel » et « Dirotta su Cuba » deviennent, dans le texte français, « Eros Ramazzotti » et « Laura Pausini ». Les noms restent italiens mais ils sont connus en France. La traduction prend soin de citer des noms qui sont dans le même style de musique, de la pop italienne. La traductrice opère une petite adaptation, en restant fidèle à l'effet, afin de rendre l'échange plus accessible au lecteur, sans note de bas de page, et au spectateur. Séverine Magois raconte sa difficulté à traduire certains jeux de mots et les astuces de traduction. Dans *Le jardinier*<sup>151</sup>, de Mike Kenny, Joe discute avec son grand-oncle, Harry, qui se compare à un vieil haricot, « bean » en anglais, mot qui est répété plusieurs fois, et le petit garçon finit par dire « No, you're not has-been<sup>152</sup> ». Evidemment, le jeu de mot sur les homonymes fonctionne en anglais (« bean »/ « has-been »), difficilement en français. La traductrice raconte qu'elle a longtemps mis ce passage de côté, jugé intraduisible. Les astuces se trouvent alors avec beaucoup de hasard. Un jour, elle a eu l'idée de créer le jeu de mots avec le nom du personnage, Harry, et haricot, ce qui a donné : « Tu es un vieil Harry, tu es un vieux coco, mais pas un haricot<sup>153</sup> ». La traductrice livre un moyen de détourner l'impossibilité de traduire, qui sera aussi efficace que le jeu de mot en anglais à l'écoute de la pièce. Elle ajoute

---

<sup>149</sup> *Ibidem* p. 253

<sup>150</sup> *Ibidem* p.263

<sup>151</sup> Mike KENNY, *Le jardinier* trad. Séverine MAGOIS, Actes Sud-Papiers Collection Heyoka Jeunesse, 2006

<sup>152</sup> Citation approximative du texte original par Séverine MAGOIS qui raconte cette anecdote sur la traduction, lors de la rencontre au Petit Angle le 11 avril 2013

<sup>153</sup> Mike KENNY, *Le Jardinier op. cit.* p. 19

« La solution ne vient pas tout de suite, mais ce qu'on perd à un endroit on le récupère à un autre<sup>154</sup> ». Les solutions envisagées par la traductrice sont mises à l'épreuve lorsque le texte croise une instance scénique, qu'il s'agisse d'une lecture publique ou d'une mise en scène. C'est pourquoi Dort parle d'inachèvement du texte de théâtre :

Un texte ouvert, qui ne répond pas aux questions que par de nouvelles questions et qui prend délibérément le parti de son propre inachèvement, a toutes les chances de durer. C'est qu'il fait appel à la scène, qu'il la provoque et a besoin d'elle pour prendre consistance.<sup>155</sup>

Le texte contient la théâtralité et appelle la scène. Cependant, il n'en est pas moins un objet éminemment littéraire. Le traducteur a pour défi de transposer cette ouverture, cet « inachèvement » sans clôturer le sens. Ainsi Séverine Magois regrette que les traductions de Harold Pinter faites par Eric Kahane traduisent le sous-texte, orientent les comédiens et soient tout à fait compréhensibles dès la première lecture. Elle explique :

Il se trouve que j'ai retraduit *Trahisons*, et c'était vertigineux, chaque réplique ou presque pouvait donner lieu à de multiples interprétations. L'acteur a de quoi s'y perdre. Mais le traducteur doit justement laisser le sens le plus ouvert possible et intervenir le moins possible sur le jeu du comédien.<sup>156</sup>

Bien que le texte appelle la scène, le traducteur doit laisser cet appel ouvert, sans indiquer une lecture choisie.

#### b) *Le devenir scénique*

A plusieurs reprises, nous avons précédemment évoqué cette notion, il est donc temps de la développer davantage et d'y consacrer une analyse. Qu'entend-on par *devenir scénique* ? Lorsque Jean-Pierre Sarrazac théorise la notion dans le *Lexique du drame moderne et contemporain*<sup>157</sup>, il insiste sur un point : le devenir scénique n'est pas propre au texte dramatique, il peut exister dans d'autres genres. Il ne s'agit pas d'englober les mises en scènes qui ont existé ni celles qui pourraient potentiellement exister mais de s'intéresser « à la puissance et aux virtualités scéniques de cette œuvre<sup>158</sup> », à ce qui « sollicite la scène<sup>159</sup> ». Il

---

<sup>154</sup> Séverine MAGOIS lors de la rencontre avec Mike KENNY et Séverine MAGOIS, au Petit Angle, le 11 avril 2013 dans le cadre du Printemps du livre

<sup>155</sup> Bernard DORT, *Le Jeu du Théâtre, Le spectateur en dialogue*, op. cit. p. 263

<sup>156</sup> Séverine MAGOIS, entretien du 13 avril 2013

<sup>157</sup> Jean-Pierre SARRAZAC (sous la direction de), Catherine NAUGRETTE, Hélène KUNTZ, Mireille LOSCO et David LESCOT (assisté de), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé Poche, 2005

<sup>158</sup> *Ibidem* p. 63

<sup>159</sup> *Ibidem*

théorise une forme de béance dans laquelle la scène gît au sein du texte et le sous-tend. Il développe la définition :

Le devenir scénique serait donc *contenu* dans le texte, et les gestes, les mimiques, tout l'espace et le mouvement de la représentation, toute la théâtralité *contenus* dans le dialogue... A cette conception d'un texte "creux", d'un texte "profond", qui "contiendrait" toutes les représentations à venir, conception qui dissimule mal ses attaches avec le vieux "textocentrisme", il convient aujourd'hui d'opposer l'idée d'un travail de surface, ou mieux, d'*interface* : glissement l'une sur l'autre de la structure texte et de la structure représentation ; chevauchement à la faveur duquel le texte se trouve mis en mouvement par sa propre théâtralité, qui lui reste extérieure. En ce sens le devenir scénique – réinvention permanente de la scène et du théâtre par le texte – est ce qui relie le plus étroitement, le plus intimement ce texte à son "Autre" extérieur et étranger. À savoir : le théâtre, la scène.<sup>160</sup>

Plutôt que de parler d'un texte creusé par l'absence de la scène, qui retrouverait sa forme pleine au contact de celle-ci, Jean-Pierre Sarrazac propose de parler d'interface, de rencontre, de chevauchement des surfaces. Le devenir scénique anime le texte, le meut. Il convient alors de se poser la question du lien entre traduction et devenir scénique : que devient le devenir scénique à l'épreuve de la traduction ?

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<sup>161</sup>

La description de l'acte de traduction retranscrit avec justesse la délicatesse de l'opération où un choix déterminera une mise en scène potentielle et un devenir scénique. Le devenir scénique et la traduction sont dans le même espace : un espace de *jeu* entre deux pièces d'un même montage, un espace virtuel qui oscille vers ce qui est étranger. Pour que le traducteur réponde aux exigences du devenir scénique, il peut donc naviguer dans cet espace libre. L'espace de collaboration semble le plus adéquat : le traducteur co-labore, travail avec, le texte et la scène, reliant l'un et l'autre. Là encore, sa mission rejoint celle du dramaturge. Nous reviendrons sur les collaborations du traducteur dans la dernière partie de notre recherche. A présent, voyons en quoi la traduction engage un rapport particulier à l'autre et en quoi ce rapport ouvre un espace dramaturgique différent.

---

<sup>160</sup> Pp. 64-65

<sup>161</sup> Barbara METAIS-CHASTANIER et Alice CARRE, «Où commence la dramaturgie ?», *Agôn* [En ligne] *op. cit.*

## II. La traduction ou l'accueil de l'Autre

Dans le chapitre précédent, la réflexion portait sur les spécificités de la traduction théâtrale, ses enjeux, son rapport à la dramaturgie. Toujours dans une perspective dramaturgique, nous aimerions nous intéresser ici à la traduction en tant qu'accueil de l'Autre. L'Autre a déjà été évoqué dans le chapitre précédent en un sens large, rappelons nous Sarrazac pour qui

Le devenir scénique – réinvention permanente de la scène et du théâtre par le texte – est ce qui relie le plus étroitement, le plus intimement ce texte à son « Autre » extérieur et étranger. À savoir : le théâtre, la scène<sup>162</sup>

Bien qu'il s'agisse ici de la définition du devenir scénique, l'Autre rappelle ce qu'est la scène au texte et le texte à la scène. Le texte, comme la scène, appelle son Autre pour se réaliser. Dans le chapitre qui va suivre, l'Autre est entendu comme l'étranger, ce qui est différent, mais que le traducteur doit pourtant faire rencontrer avec la langue d'arrivée. Nombreux traducteurs et théoriciens l'admettent : il est impossible de traduire. Mais, comme le rappelle Vitez « L'intraductibilité est l'énigme à laquelle nous devons répondre, la langue des autres est un sphinx<sup>163</sup> ». Dans une première partie, nous verrons les aspects politiques qui peuvent se mêler à la traduction, détourner la dramaturgie et modeler l'idéologie. Une question sous-tendra la réflexion : en quoi le théâtre est-il un moyen efficace pour un détournement idéologique ? La première partie se compose de deux études : la première s'appuiera essentiellement sur une étude de Annie Brisset, qui porte sur la traduction en québécois, et la seconde étudiera la traduction dans un contexte politique tel que la Biélorussie. Dans un second temps, nous élargirons la recherche à l'accueil de l'étranger au sein de l'écriture, à l'appui d'études de cas de traduction.

---

<sup>162</sup> J.-P. SARRAZAC, *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit. p.65

<sup>163</sup> Antoine VITEZ, *Le théâtre des idées*, Anthologie proposée par Danièle SALLENAVE et Georges BANU, Gallimard, 1991, p. 289



## A. La traduction comme institutionnalisation d'une langue, quand l'Autre est occulté

Cette partie a pour objectif de présenter les effets sur la traduction théâtrale du lien entre la langue et l'identité. Il s'agit donc de voir comment la traduction devient une arme idéologique lorsqu'elle s'établit dans un contexte politique fragile et en quoi la dramaturgie en est affectée.

### 1. Présentation de *Sociocritique de la traduction*

En 1990, Annie Brisset fait une étude sur la traduction théâtrale en québécois de 1968 à 1988. Elle publie sa recherche sous le titre *Sociocritique de la traduction, Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*<sup>164</sup>.

#### a) L'ouvrage

Annie Brisset est actuellement professeure de l'École de traduction et d'interprétation d'Ottawa. Ses domaines de recherche s'orientent davantage vers les théories de la traduction et des discours, mais elle nourrit un intérêt pour le domaine théâtral en tant qu'il est porteur d'un discours social. Dans *Sociocritique de la traduction*, elle s'interroge sur la traduction lorsqu'elle est une modélisation idéologique et un moyen d'institutionnaliser une langue, en l'occurrence la langue québécoise. Son approche s'inscrit dans un courant fonctionnaliste s'appuyant sur le principe des différences systémiques<sup>165</sup>, c'est-à-dire qu'elle s'intéresse à la traduction en tant qu'elle est conditionnée par son système social récepteur, par son contexte. Pour Annie Brisset, « C'est le système d'accueil qui détermine la *forme* de la traduction<sup>166</sup> ». La traduction s'opère à plusieurs degrés : des mots, des énoncés, mais aussi des codes sociaux, culturels et idéologiques. Dans la préface de l'ouvrage, Antoine Berman souligne une question qui constitue la réflexion : « qu'est-ce qui définit l'*identité* d'une langue ?<sup>167</sup> ». Annie Brisset s'interroge sur les conditions de l'activité traductive, où les choix opérés par la traduction s'expliqueraient par des normes institutionnelles qui règlent la langue

---

<sup>164</sup> Annie BRISSET, *Sociocritique de la traduction, Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Edition Le Préambule Collection L'Univers des discours, 1990

<sup>165</sup> Cette explication de la démarche m'a été donnée par Annie BRISSET, via des échanges mail

<sup>166</sup> Annie BRISSET, échange mail du 6 mars 2013

<sup>167</sup> Antoine BERMAN, préface de *Sociocritique de la traduction*, *op. cit.* p.9

d'arrivée. Quelle place est alors attribuée à l'Autre ? Annie Brisset choisit d'ancrer son questionnement dans un contexte très précis : le Québec. A quelles conditions l'œuvre dramatique étrangère doit-elle son insertion dans le discours de la société québécoise ? Afin de répondre à cette enquête, elle classe trois modalités de traduction qui seront l'objet principal de ses chapitres : « la traduction iconoclaste », « la traduction perlocutoire » et « la traduction identitaire ». La traduction iconoclaste concerne l'adaptation, elle « brise le modèle pour en utiliser les fragments et les recomposer sous la forme d'une œuvre<sup>168</sup> ». Elle travaille à la déconstruction de l'œuvre et à sa recomposition selon trois types : l'imitation, la parodie ou la paraphrase. Dans le chapitre consacré à ce type de traduction, elle donne l'exemple d'une pièce de Jean-Claude Germain *A canadian play/ Une plaie canadienne* où la création et la traduction sont imbriquées. Le titre crée déjà un effet parodique, dénonçant, pour Annie Brisset, « les effets pervers du bilinguisme institutionnalisé<sup>169</sup> ». Dans le titre, l'auteur mêle l'anglais au français par des jeux de sonorités et non de sens. « Play » devient « plaie » qui peut donner lieu à deux interprétations : « plaie » se comprend au sens de blessure où le bilinguisme se présente comme une blessure du Canada, ou/ et « plaie » se comprend comme une chose pénible, à *trainer* avec soi (le ton de l'auteur permet cette interprétation). Reprenons un extrait cité par Annie Brisset :

Je n'ai fait que translater la réalité ! Je suis venu ! J'ai écouté ! J'ai regardé ! Et dans mon rapport à sa Majesté, je n'ai fait qu'une translation, monsieur Caron ! Que traduction de la réalité ! Que vous avez retranslaté ! Retraduit à votre tour !<sup>170</sup>

Ici le français est anglicisé, les deux langues se chevauchent donnant naissance à des barbarismes. L'extrait choisi possède une dimension métalinguistique intéressante : le personnage affirme n'avoir rapporté que la vérité de certains propos, comme le traducteur pourrait affirmer faire une traduction juste de la réalité du texte. En surimpression s'additionne la référence au « *Veni, vidi, vici* » de César, prononcé en latin, langue à l'origine de la langue française, avec « Je suis venu ! J'ai écouté ! J'ai regardé ! ». Dans ce cas la traduction détourne son objectif : elle n'est pas un passage mais un moyen de contester l'absurdité du bilinguisme et la confusion que cela implique. Traduire devient un moyen de contestation politique. La destruction s'applique à deux niveaux : destruction du modèle de la traduction et destruction de la langue française canonique.

---

<sup>168</sup> Annie BRISSET, *op. cit.* p. 53

<sup>169</sup> *Ibidem*

<sup>170</sup> Jean-Claude GERMAIN, *A canadian play/ Une plaie canadienne*, cité par Annie Brisset p. 53

La seconde modalité de traduction proposée par Annie Brisset s'intitule la « traduction perlocutoire », elle cherche à produire un effet sur le spectateur. Annie Brisset définit cette modalité par « l'ensemble des transformations qui confèrent au texte d'arrivée une fonction persuasive ou incitative. Cette fonction, absente du texte de départ, est de nature à induire certains comportements chez le récepteur<sup>171</sup> ». La traduction attribue une fonction au texte traduit, fonction que le texte source ne contient pas. Ce mode de traduction détourne le trajet de la pièce avec une visée bien précise : modéliser une idéologie. Elle cite pour exemple la traduction du *Macbeth* de Shakespeare par Michel Garneau qui confère une *québécoité*<sup>172</sup> à la pièce, infidèle au modèle original. Nous reviendrons plus en détails sur cette traduction dans le sous-chapitre « Etude d'une modalité de traduction : la traduction perlocutoire ».

Le troisième mode de traduction s'intitule « la traduction identitaire », c'est-à-dire le moment où « le langage vernaculaire accède au statut de langage littéraire à la place du "français de France"<sup>173</sup> ». Elle cite Ferdinand de Saussure pour qui « un dialecte porte le nom de langue parce qu'il a produit une littérature<sup>174</sup> » et montre que l'expression *traduit en québécois* est une étape d'institutionnalisation. La traduction devient caution d'une institutionnalisation puisque la mention n'est pas *traduit de* mais *traduit en*. Dans cette mention l'on devine une attention portée davantage sur la cible (en tant que langue, culture et idéologie) que sur la source. L'Autre deviendrait un moyen et non une fin.

#### b) Pourquoi le théâtre ?

Pourquoi le théâtre est-il l'objet de cette étude ? En quoi la traduction théâtrale permet-elle ce détournement ? Annie Brisset justifie les raisons de son étude sur un objet théâtral : d'abord le théâtre est le genre le plus traduit au Québec, il a donc une importance considérable dans la littérature traduite. Ensuite, le théâtre produit un discours social qui intéresse la critique. Les pièces correspondent plus au moins à certaines époques, répondent plus ou moins à certains besoins de la société, c'est pourquoi le théâtre devient un moyen sociologique privilégié pour étudier la société et les comportements sociaux. Les pièces traduites, donc sélectionnées parmi d'autres pour atteindre la langue cible, et la manière dont elles sont traduites sont représentatives d'un contexte social. Ainsi Annie Brisset remarque une intéressante corrélation entre des événements politiques importants et les pièces montées au

---

<sup>171</sup> Annie BRISSET, *op. cit.* p. 195

<sup>172</sup> « *québécoité* » est un terme employé de nombreuses fois par Annie BRISSET. Nous incluons ce terme au vocabulaire de la réflexion, c'est pourquoi il ne prendra pas de guillemets

<sup>173</sup> *Ibidem* p. 36

<sup>174</sup> Ferdinand de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1972, p. 278, cité par Annie BRISSET

Québec. Pour elle, le répertoire de pièces traduites de ces périodes est symptomatique de la volonté d'une affirmation d'une identité québécoise. Il s'agit alors de revendiquer l'authenticité de la culture québécoise, éliminant les restes du colonialisme français. Ainsi dans une période de crise politique telle qu'au début des années 70, Annie Brisset relève une recrudescence de traductions québécoises et une chute des traductions françaises. La traduction en québécois spécifiquement théâtrale avance un autre argument : la parole théâtrale a besoin d'une efficacité scénique que la langue française n'est pas apte à rendre. L'auteure explique :

Pour Tremblay et beaucoup d'autres, les traductions québécoises sont théâtralement beaucoup plus efficaces que les traductions françaises parce qu'elles font appel à une oralité qui renvoie l'écho du parler quotidien.<sup>175</sup>

Pour les défenseurs de la traduction en québécois, la langue française serait trop policée, alourdie par son héritage du théâtre classique. Le théâtre nécessite une parole efficace, qui s'adresse directement à ses récepteurs. Or lorsque le récepteur est québécois, il a besoin d'une langue qui lui fasse écho. Lorsque Annie Brisset compare la traduction de *Oncle Vania* par Michel Tremblay à celle d'Elsa Triolet, elle remarque que l'unique aspect qui change est la littérarité du texte, Tremblay ayant tendance à attribuer un « code naturaliste<sup>176</sup> » au dialogue. Ainsi, pour un québécois, le français de France serait trop littéraire alors que la traduction en québécois rendrait la langue plus naturelle. Annie Brisset poursuit son analyse à propos du théâtre :

Dans le secteur de la dramaturgie, c'est la langue qui va remplir la fonction distinctive nécessaire à l'émergence institutionnelle de la production québécoise et à son autonomisation par rapport à la production française.<sup>177</sup>

La distinction est une condition pour accéder à la reconnaissance. Or, le théâtre étant le lieu littéraire le plus social, la parole théâtrale devient le dépositaire idéal pour amorcer une littérature québécoise en se distinguant du français. Le *traduit en québécois* devient symbole d'un marquage culturel valorisant la culture d'arrivée.

Cependant, Annie Brisset relève que les pièces traduites en québécois sont le fruit d'une mûre sélection. Ainsi, si Michel Garneau choisit de traduire *Macbeth* plutôt qu'une autre pièce c'est qu'elle croise de nombreux éléments faisant écho à la poésie québécoise des années 70. Annie Brisset les décline : l'iconographie du lexique, avec des images de la blessure, de la plaie, du

---

<sup>175</sup> Annie BRISSET, *op. cit.* p. 307

<sup>176</sup> *Ibidem* p.307

<sup>177</sup> *Ibidem* p. 273

sang que l'on trouve dans *Macbeth* pour décrire le pays ; et le thème de la tragédie nationale et de la tragédie individuelle. Cependant Annie Brisset reste très critique sur la traduction de Garneau qu'elle compare à l'anamorphose, qui, par des codes, déforme l'image originale et influence le spectateur. Nous reviendrons plus en détail sur l'étude de cette traduction par la suite.

Ce sous-chapitre introductif à la réflexion de Annie Brisset aura pour but de nous montrer les aspects idéologiques mis en jeu dans une traduction. Le théâtre en tant que lieu social est propice à une déformation du discours, en passant au travers de la traduction.

## 2. Etude d'une modalité de traduction : la traduction perlocutoire

L'expression « perlocutoire » est héritée de la théorie des actes de langage, qui attestent que le langage a une fonction. « Perlocutoire » désigne l'effet psychologique produit sur l'interlocuteur. Catherine Fuchs explique :

Enfin, l'acte perlocutoire est caractérisé en termes d'effets que l'énonciateur vise à produire sur son interlocuteur grâce à l'énoncé : le convaincre, l'émouvoir, l'intimider... Contrairement aux deux précédents types d'actes [locutoire et illocutoire], les actes perlocutoires ne sont pas strictement linguistiques : on peut obtenir un effet perlocutoire par un comportement gestuel non verbal.<sup>178</sup>

La traduction perlocutoire aurait donc pour visée de produire un effet, ici incitatif, sur le lecteur ou le spectateur. Si l'acte perlocutoire peut être gestuel, le théâtre peut aussi remplir cette fonction. Au théâtre, l'acte perlocutoire peut avoir un double mode d'application : dans le verbal et dans le gestuel. Cependant, nous sommes ici dans une étude de l'acte perlocutoire verbal mis à l'œuvre dans la traduction. Pour ce, Annie Brisset étudie *Macbeth* traduit en québécois par Michel Garneau. Elle analyse la *québécoité* attribuée au texte à différents niveaux : comparaison de traductions, lexique québécois, modification de la configuration spatio-temporelle etc.

Du point de vue du lexique, Annie Brisset remarque des modifications aux effets dramaturgiques intéressants. Ainsi, quand Shakespeare écrit « A drum, a drum ! Macbeth doth

---

<sup>178</sup> Catherine FUCHS, « ACTES DE LANGAGE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 24 avril 2013. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/actes-de-langage/>

come », Garneau traduit : « Le vialon, le vialon, Macbeth s'en vient 'citte !<sup>179</sup> ». Ce qui devrait être traduit par « tambour » devient « vialon » renvoyant directement au folklore québécois. Selon Annie Brisset, cette modification lexicale « sert ainsi d'*actualisateur* : aussi minime soit-il ce changement transpose le lieu de l'action dramatique et situe sans ambiguïté la tragédie dans un espace d'interprétation québécois<sup>180</sup> ». Par un détail, le nom de l'instrument, l'espace dramatique – donc l'effet dramaturgique – est mis en branle : le lieu de l'action se voit transposé, actualisé pour faire référence au Québec. Alors que le tambour renvoie à une époque passée, le violon folklorise l'espace dramatique. De plus, le tambour et le violon ne connotent pas le même événement.

L'espace dramatique est aussi modifié par un floutage de la configuration spatio-temporelle. Par exemple, les lieux sont rendus plus vagues, neutres ou pauvres : « palace » n'est pas traduit, « a Room of State » devient « une salle à manger » afin de banaliser les lieux et de les rendre plus proches du lecteur québécois. Le traducteur cherche dans le texte de Shakespeare toutes les résonances au Québec, à sa culture, à son histoire et élimine ce qui créerait une ambiguïté. La traduction banalise l'espace mythique de Macbeth :

Macbeth shall never vanquish'd be until  
Great Birnam wood tu high  
Dusinane hill Shall come against him

devient

Macbeth s'ra pas vaincu tant qu'la forêt descendra pas d'la colline<sup>181</sup>

Les noms des lieux, tel que « Great Birnam wood », et leurs attributs sont supprimés. En étant gommés par la traduction, ils créent une « disponibilité référentielle<sup>182</sup> » qui efface l'espace shakespearien et ouvre de nouveaux espaces de référence. Cette dé-contextualisation ouvre des portes d'identification au lecteur. Annie Brisset insiste chaque fois sur l'effet de ces modifications sur l'auditoire. L'actualisation est forcée. Elle remarque que la traduction produit un discours idéologique homogène en supprimant toute ambiguïté ou dialectique. Elle pousse la logique de cette modélisation idéologique jusqu'à penser que Garneau utilise la pièce de Shakespeare comme production d'un discours social qui « se résume à un souhait : vivement que notre pays soit libéré de la domination étrangère !<sup>183</sup> ». Annie Brisset dénonce

---

<sup>179</sup> Annie BRISSET *op. cit.* p. 194

<sup>180</sup> *Ibidem* p. 194

<sup>181</sup> *Ibidem* p. 205

<sup>182</sup> *Ibidem* p. 206

<sup>183</sup> *Ibidem* pp. 214-215

une fine instrumentalisation du discours par la traduction qui colore le texte d'un sens propre à l'actualité du Québec. Le traducteur postulerait d'une très extensible ouverture du texte, qui peut prendre différentes figures et supporter différents discours. Alors que nous avons vu précédemment le cas de traducteurs qui resserraient la lecture, en clôturant les pistes d'ouverture du sens, nous voyons ici le cas d'un gommage des références au contexte de Shakespeare afin de permettre une identification. Le traducteur prend le parti d'ouvrir le sens pour que la *québécoité* puisse s'y glisser. En floutant les repères spatio-temporels le lieu fictif (l'Écosse) et le lieu réel (le Québec) se superposent. La mention « traduit en québécois » sur la couverture insiste sur le lieu réel de réception plus que sur le lieu d'origine.

Analysons ce tableau comparatif des occurrences de désignations de l'Écosse entre le texte de Shakespeare et la traduction de Garneau :

**Tableau XX**  
**Concordance des désignations de l'Écosse**  
**Shakespeare et Garneau**

ACTE IV, Scène 3			
SHAKESPEARE		GARNEAU	
Scotland	8	Écosse	4
birthdom	1	droit d'exister	1
country	5	pays	13
state	1	(pays)	1
nation	1	nation	1
mother	1	mère-patrie	1
grave	1	tombeau	1
		fosse commune	1
		chez-nous	3
TOTAL	10	TOTAL	22
down-fall'n	1	ram'né à rien	1
poor	5	pauv'	9
miserable	1	ben misérabe	1
TOTAL	7	TOTAL	11
our	4	not'	17
thine and mine	1	l'tien pis l'mien	1
my	1	mon	3
TOTAL	6	TOTAL	11
<b>TOTAL GÉNÉRAL</b>	<b>31</b>	<b>TOTAL GÉNÉRAL</b>	<b>48</b>

Dans le tableau<sup>184</sup> reproduit ci-dessus, Annie Brisset relève la concordance des désignations de l'Ecosse entre le texte de Shakespeare et la traduction de Garneau dans la scène 4 de l'acte III de *Macbeth*. La première partie du tableau montre que la désignation « Scotland » est divisée de moitié dans la traduction – huit occurrences dans le texte anglais contre quatre dans le texte français. En revanche, les termes plus vastes tels que « pays » (« country ») se voient plus que doublés dans la traduction. L'équivalence sémantique n'est parfois pas respectée, « Scotland » devient « not' pauv' pays » et l'actualisation est forcée : ainsi il ajoute « chez-nous », expression qui n'est pas dans le texte source. Annie Brisset analyse l'expression :

[Garneau] remplit donc avec beaucoup d'efficacité ce que Jakobson appelait la fonction phatique, celle qui garantit que la communication passe bien. La conséquence de cet actualisateur spatial et discursif est que, dans la logique du discours ambiant, le spectateur québécois peut prendre à son compte l'expression "Quand j'pense à chez-nous" avec sa suite prédicative "j'ai juste envie d'[...] brailler tout mon soûl".<sup>185</sup>

Le gommage des références précises (l'Ecosse), substituées par des références vers soi (« chez-nous ») assure la fluidité de communication entre le texte et la scène. En remplaçant les références précises par des dénominations beaucoup plus vastes, les marqueurs de l'action dramatique sont effacés. Les virtualités scéniques sont modifiées : le lecteur/ spectateur pourra se reconnaître, et se projeter dans l'espace dramatique shakespearien en s'appropriant les valeurs de la pièce. Pour Annie Brisset, la traduction exploite « les zones les plus vulnérables, celles qui manifestent une meilleure compatibilité avec les valeurs et les idées prises en charge par ce discours [celui de la société québécoise]<sup>186</sup> ».

C'est pourquoi tout ce qui peut faire écho aux valeurs de l'aspiration autonomiste du Québec est amplifié. Dans la seconde partie du tableau, les nombreuses occurrences de « pauv' » accentuent le malheur du pays (neuf occurrences en québécois contre cinq en français) et l'adjectif possessif « our » (quatre occurrences) se voit démultiplié dans la version traduite (dix-sept occurrences). Avec cette amplification de l'adjectif possessif, la traduction pousse à l'identification. Ainsi, le théâtre, qui est lui-même un discours social, emprunte ici un discours social politique – celui de la souveraineté du Québec – par le truchement d'un texte classique, pour remplir une fonction perlocutoire sur le spectateur. Cette fonction perlocutoire est relayée par l'efficacité publicitaire donnée au discours. Selon Annie Brisset, par la répétition

---

<sup>184</sup> *Ibidem* p. 224

<sup>185</sup> *Ibidem* p. 228

<sup>186</sup> *Ibidem* p. 199



d'une structure anaphorique, certaines répliques s'apparentent davantage au slogan qu'au texte poétique.

Bien qu'Annie Brisset étudie ces aspects à l'aide d'outils linguistiques, dans une perspective de critique politique, elle pointe des enjeux dramaturgiques que nous retiendrons. Les modifications relevées par Annie Brisset transforment l'espace dramatique et dramaturgique. L'espace dramatique est rendu plus vague, dé-spatialisé, et l'espace dramaturgique est modifié. En élargissant l'espace dramatique (l'action n'est plus en Ecosse) et en intensifiant les actualisateurs, l'espace dramaturgique renvoie forcément au lieu de destination : le Québec. Le traducteur adopte un parti précis : s'adapter aux lecteurs/spectateurs québécois. Il explique :

Une traduction n'est bonne que pour le public auquel elle est destinée, et c'est évident que les traductions françaises ne nous sont pas destinées.<sup>187</sup>

Garneau marque ici la forte volonté d'être destinataire du texte : le « nous » montre qu'il veut une traduction destinée aux québécois, destinée au public. Si la traduction s'inscrit dans un espace dramaturgique, dans la pensée d'un passage à la scène, elle est ici guidée par le récepteur de la traduction, un public québécois. Seule une lecture dramaturgique est rendue possible : souligner l'affinité entre Macbeth et le Québec. Ainsi Garneau choisit-il une langue de traduction propre au public récepteur. Mais quelle langue québécoise choisit-il de traduire ? Pour Annie Brisset, c'est une langue archaïque, qui « apparaît comme une *langue édénique*, celle du Québec d'avant la conquête britannique, du Québec qui fut libre autrefois<sup>188</sup> ». Quant à Garneau, il raconte :

Je voulais en quelque sorte que la langue de *Macbeth* soit le prolongement et l'écho de notre héritage linguistique. J'y ai travaillé pendant trois étés. Je me suis fait une sorte de lexique d'équivalences à partir du *Glossaire du parler français au Canada* relevé par la... Société du Bon Parler français auprès de Canadiens français entre 1900 et 1930. J'ai un peu détourné leur intention de départ, mais bon...(Rires). J'avais l'impression de faire un travail de valorisation, de légitimation du québécois. Mais ce n'est pas un travail réaliste, c'est littéraire, c'est composé.<sup>189</sup>

Deux aspects de son travail se dessinent dans la citation : la volonté de fond qui a guidé la traduction, qui est de légitimer la langue québécoise, et le moyen de cette légitimation qui est

---

<sup>187</sup> Michel GARNEAU, Entretien avec Marie-Christine HELLOT, *Jeu : revue de théâtre*, n° 133, (4) 2009. Disponible sur le site Erudit : <http://id.erudit.org/iderudit/62976ac>

<sup>188</sup> Annie BRISSET, *op. cit.* pp. 235-236

<sup>189</sup> *Ibidem*

l'emploi d'une langue un peu désuète. Pourquoi Garneau fait-il le choix de cette langue qui n'est ni celle de l'époque de Shakespeare au Canada, ni celle d'aujourd'hui ?

Dans son ouvrage, Annie Brisset démontre qu'une traduction s'opère toujours dans un discours social, qu'elle est « solidaire d'un état de société et des normes institutionnelles qui en émanent<sup>190</sup> ». Or, si la société québécoise peine à légitimer une identité, elle a besoin de l'appui d'autrui. La traduction en québécois, autorise et rend valide l'identité québécoise. L'emploi d'un québécois ancien affirme que la langue a aussi une histoire. La traduction se charge de faire advenir une langue, une langue « vernaculaire » qui prendrait « la place du langage référentielle<sup>191</sup> ». En ce sens, l'accueil de l'Autre ne serait pas une ouverture à celui-ci puisque les marques de l'altérité sont oubliées. Le sens de la communication serait inversé, l'Autre devient caution d'une légitimation de la langue d'arrivée afin de construire une dramaturgie québécoise. La traduction perdrait son rôle de médiateur pour revêtir un rôle idéologique.

Cependant, ce qui est peu souligné par Annie Brisset, Michel Garneau invente un concept de traduction : la « tradaptation<sup>192</sup> ». Par ce terme, il pense la traduction dans une perspective dramaturgique puisqu'il prend compte de l'espace de jeu (il traduit *La tempête* pour l'extérieur parce qu'il sait qu'elle sera jouée dehors), la durée de jeu (c'est pourquoi il coupe certains passages), ainsi que le public destinataire, en l'occurrence québécois. Il traduit en s'adaptant à des demandes de la scène. Pour Annie Brisset le traducteur, prenant le rôle de dramaturge, choisit une lecture idéologique qui lui permet d'assoir la québécité.

Cette étude ne m'a pas seulement intéressée pour le parti qu'elle prend sur le lien de certains québécois à leur identité, mais pour les questions qu'elle soulève. Elle montre avec précision comment, en traduction, la modification de certains termes peut changer toute la perspective de la pièce : en ouvrant les références spatio-temporelles de *Macbeth* tout en choisissant une langue très ciblée, Michel Garneau bouleverse la dramaturgie de la pièce et se fait dramaturge. Il choisit une lecture politique de la pièce, qui parle de la situation du Québec à travers le regard de Shakespeare. Cependant, cette forme d'adaptation détrône Shakespeare et les enjeux du texte d'origine. L'Autre n'est plus sollicité en tant qu'Autre, au contraire, il est ramené et englouti dans la culture d'arrivée. Il semble qu'il ne reste que peu de marques d'altérité dans le texte de Garneau. Faut-il garder des marques d'altérité dans un texte

---

<sup>190</sup> *Ibidem* p. 252

<sup>191</sup> *Ibidem* p. 264

<sup>192</sup> Michel GARNEAU, *Jeu : revue de théâtre*, n° 133 *op. cit.*

d'accueil ? Comment garder ces marques ? Quelle est la langue de la traduction ? C'est ce que nous que nous verrons plus tard. A présent, observons un autre cas où la traduction est victime de préceptes idéologiques.

### 3. Traduction et contexte politique : le biélorusse

Cette sous-partie n'est plus une analyse d'Annie Brisset mais revient sur un cas où la traduction est attachée à une idéologie. Virginie Symaniec, traductrice du biélorusse, raconte la difficulté de connaître des traductions du biélorusse, langue mêlée à des déboires politiques. Revenons d'abord sur le contexte : le biélorusse, langue officielle de la Biélorussie, se voit devancé par le russe, qui a gagné la vie publique en milieu urbain. Le biélorusse est aujourd'hui souvent considéré comme une langue rurale sans valeur. Considération commune qui fausse ses traductions. L'histoire a souvent biaisé la traduction de cette langue, comme sous le régime soviétique où aucun texte n'a été traduit du biélorusse. Virginie Symaniec raconte que les auteurs s'auto-traduisaient en russe pour être reconnus à une échelle plus vaste et ces auto-traductions étaient souvent faussées par la traduction littérale, mode de traduction valorisé par l'URSS. Quand les textes étaient traduits en français, c'était donc à partir du russe et non du biélorusse. Pour Virginie Symaniec, il y a aujourd'hui un gros travail de traduction à faire puisque ces textes « constituent, de nos jours encore, autant de points aveugles du répertoire européen<sup>193</sup> ». A la suite de la chute de l'URSS, en 1990, la Biélorussie a gagné son indépendance, mais c'est seulement seize ans plus tard qu'une traduction française à partir du biélorusse a été faite pour *Les Gens d'ici* de Ianka Koupala (1922). Selon Virginie Symaniec :

La pièce s'avérait à la hauteur de l'enjeu symbolique que représentait alors sa traduction [puisque] l'un de ses principaux ressorts comiques tenait justement à la mise en jeu du caractère savamment biaisé de certaines traductions de la « biélorussianité » à partir du russe aussi bien que du polonais.<sup>194</sup>

Dans l'extrait qu'elle donne de la pièce, trois personnages dialoguent, mais l'un en russe, l'autre en biélorusse et le troisième en polonais. Ils se présentent au travers des clichés sur leur langue et leur origine. La pièce tient elle-même un discours sur les langues et leur teneur politique, ironisant sur les clichés et l'absurdité de ce trilinguisme. Virginie Symaniec explique que, souvent, les répliques des personnages s'exprimant en biélorusse étaient

---

<sup>193</sup> Virginie SYMANIEC, « Traduire entre les langues de Biélorussie » Disponible sur le site BAT (Le Billet des Auteurs) : <http://www.lebilletdesauteursdetheatre.com/fr/Resonance-15.html>

<sup>194</sup> *Ibidem*

traduites dans une langue très populaire, comme si le biélorusse était une sous-langue du russe, et forcément la langue d'une classe rurale. Elle évoque la traduction des sous-titres d'un film où les biélorussianophones étaient « relégués au statut de paysans face aux personnages russophones, et ceci par le seul biais d'une traduction qui imposait de façon sous-jacente au spectateur le discours sur la langue du traducteur au détriment du texte réellement à traduire<sup>195</sup> ». La traductrice milite pour la défense du biélorusse en tant que langue à part entière :

Les écritures dramatiques contemporaines de Biélorussie permettront-elles de rompre avec ces anciennes pratiques, dont l'idéologie s'est jusqu'à présent concrètement matérialisée par la non-traduction des textes biélorussianophones et l'introduction artificielle d'un rapport de hiérarchie entre le russe et le biélorussien au sein d'écritures bilingues ou plurilingues ?<sup>196</sup>

Le théâtre deviendrait le lieu de défense d'une langue qui a une valeur qui lui est propre, dépossédée des attributs idéologiques qu'on lui assigne. Soit les textes ne sont pas traduits à partir du biélorusse, soit ils sont traduits comme induisant d'emblée un rapport hiérarchique au russe. Dans la traduction, la langue biélorusse devient symbole d'une classe sociale déterminée. Elle ajoute que beaucoup d'auteurs écrivent en russe pour être plus facilement traduits, les traducteurs du biélorusse étant moindres. A partir des années 2000, le répertoire dramatique biélorusse a vu naître des textes mêlant les trois langues chez tous les personnages et dans les dialogues, ce qui pose de nombreux problèmes. D'abord du point de vue symbolique : « La mixité linguistique peut-elle être au fondement d'une définition acceptable de l'identité ?<sup>197</sup> ». Comment l'identité peut-elle exister avec un pareil mélange des langues ? Ensuite, du point de vue de la traduction :

Est-ce à dire que les traducteurs de textes dramatiques de Biélorussie doivent exceller dans ces deux langues sources aussi bien que dans la langue cible ou bien la solution est-elle plutôt à rechercher dans la création d'associations entre traducteurs de russe et de biélorussien maîtrisant à part plus ou moins égale le français ?<sup>198</sup>

Comment traduire cette mixité linguistique dans une langue unique comme le français ? Comment accéder à ces textes qui ont, intrinsèquement, une valeur symbolique et historique ? Ce défi linguistique pose aussi de nombreux questionnements sur la place qu'il peut avoir sur

---

<sup>195</sup> *Ibidem*. Elle parle du film *Requiem pour un massacre* de Elem KLIMOV

<sup>196</sup> *Ibidem*

<sup>197</sup> *Ibidem*

<sup>198</sup> *Ibidem*

une scène française : faut-il jouer dans un français aux accents différents ? Comment représenter, comment jouer, la mixité des langues ? Quel équivalent la représentation pourrait-elle proposer ? Virginie Symaniec explique que l'édition *L'espace d'un instant*<sup>199</sup>, qui a pour mission la traduction, l'édition et la promotion des écritures théâtrales de l'Europe de l'est, a mis en place des traductions collégiales s'intéressant à l'écriture plurilingue, mixte et russophone. Ces écritures posent des questions dramaturgiques d'un grand intérêt : comment raconte-t-on ces histoires linguistiques aussi ancrées dans un contexte politique et idéologique dans une langue et une culture uniques ? Comment représenter scéniquement des enjeux linguistiques ? Le défi reste encore peu mis à l'épreuve puisque peu de metteurs en scène français s'y sont confrontés<sup>200</sup>... Quant au travail de traducteur, Virginie Symaniec invite à « faire sien ce *continuum* linguistique, évoluant à la fois dedans et *entre deux*, en suivant les fils du théâtre et de l'invention de la langue plutôt que ceux, qui conduisent à l'impasse, des stéréotypes nationaux<sup>201</sup> ».

Cette partie aura eu pour objectif de présenter, en deux exemples, les aspects politiques et idéologiques, inhérents aux langues, qui se posent dans la traduction, ici spécifiquement théâtrale. Grâce à l'étude d'Annie Brisset, nous avons vu comment une langue peut chercher à s'institutionnaliser par le prisme de la traduction. L'Autre n'est pas accueilli en tant qu'Autre mais en tant que moyen d'appropriation. La seconde étude présente un autre obstacle du bilinguisme, qui pose des difficultés de traduction et de représentation. A présent, la réflexion se poursuit autour de cette question : dans quelle langue peut-on traduire et comment accueillir les marques de l'altérité ?

## B. Accueillir l'étranger au sein de l'écriture

Cette seconde étape se propose d'étudier l'Autre en tant que langue étrangère arrivée dans une langue cible et la place qu'elle tient dans la traduction théâtrale. Quel lien noue-t-on à l'Autre dans la traduction ? Le traducteur choisit une langue d'accueil pour la langue source, mais quelle langue est-ce ? Quel rapport à la langue privilégie-t-on ? Comment accueillir une

---

<sup>199</sup> Nous pouvons retrouver la présentation de cette édition sur le site suivant : <http://www.sildav.org/editions-lespace-dun-instant/presentation>

<sup>200</sup> Malheureusement, je n'ai pas trouvé de texte où Virginie SYMANIEC parle de la réalisation scénique de ces pièces en France. Par ailleurs, mes recherches internet à ce sujet n'ont pas été fructueuses

<sup>201</sup> *Ibidem*

dramaturgie étrangère ? Dans cette réflexion sur l'Autre, nous nous questionnerons en premier lieu sur ce qui pousse à la traduction. Ensuite, nous étudierons le lien entre une langue et son système dramaturgique, lien qui dévoile les limites de la traduction. Cette partie se divisera selon trois langues : l'anglais, le russe et un dialecte sicilien. Enfin, nous verrons en quoi le théâtre est propice à offrir une langue de traduction.

## 1. Pourquoi traduire ?

Malgré le récurrent constat selon lequel traduire est une opération impossible, les traducteurs poursuivent leur activité. Il y a donc bien un devoir de traduire qui les guide. Dans ses choix de pièces à traduire, le traducteur sent souvent une « nécessité » de traduire, terme qui revient régulièrement. Antoine Vitez, qui, en plus d'être metteur en scène et théoricien, a été traducteur, parle d'une « nécessité impérieuse<sup>202</sup> », Séverine Magois évoque « l'urgence, la nécessité<sup>203</sup> » qu'elle a ressentie à traduire *Sur la corde raide* et raconte comment elle a choisi de traduire *Bouh !* parmi de nombreuses pièces de Mike Kenny : « En la relisant, elle s'est imposée comme une espèce d'évidence : c'est elle que je traduirais<sup>204</sup> ». Quant à Geneviève Joly, elle écrit à propos de *Nez rouges, Peste Noire* « C'était comme un devoir de la traduire. Ca allait être un bonheur de la faire découvrir aux gens, aux acteurs, me suis-je dit<sup>205</sup> ». Urgence, nécessité, évidence, devoir... D'où vient la force de ce mouvement qui pousse à traduire ? A un premier niveau, il y a le désir de partager sur lequel insiste Geneviève Joly, le désir de transmettre des histoires et d'élargir le cercle de récepteurs. Avec Virginie Symaniec nous avons vu le désir et le besoin de raconter l'histoire d'un pays, d'informer sur la situation de la Biélorussie à travers un medium artistique. La traduction ouvre une voie de partage, d'information et de récits sur l'ailleurs. Et le théâtre rend vivant ces histoires.

Cependant, il y a un second niveau qui pousse à traduire, que nous retrouvons dans les écrits de Vitez :

Tout ce qui a été écrit depuis l'origine nous appartient à tous et nous devons – c'est une nécessité impérieuse – le porter encore et toujours sur scène. Et toujours

---

<sup>202</sup> Antoine VITEZ, *Le théâtre des idées op. cit.* p. 293

<sup>203</sup> Séverine MAGOIS, *rencontre au Petit Angle op. cit.*

<sup>204</sup> Séverine MAGOIS, *texte envoyé à la Comédie de Valence que m'a transféré S. MAGOIS*

<sup>205</sup> Geneviève JOLY, *La gazette de la dixième édition du festival Regards croisés*, n°3, 4-5 juin 2010

recommencer. Les œuvres sont des énigmes auxquelles, perpétuellement, nous devons répondre. Cela est vrai même dans le cas où un chef-d'œuvre de la mise en scène et du jeu semble répondre pour longtemps à toutes les questions que l'on se posait ; les gens vieillissent et meurent, et puis surtout le public change.<sup>206</sup>

Vitez évoque ici non seulement la nécessité de traduire mais aussi celle de porter à la scène tous les textes de théâtre. Le théâtre est l'art de la variation, donc de la répétition avec des changements. Le texte de théâtre a besoin de son Autre, la scène. De plus, tout ce qui a été écrit appartient au patrimoine de l'humanité, qui a besoin du traducteur pour lire ce qui n'est pas de sa langue maternelle. Le second argument évoqué est celui de la nécessité qui se joue autour de l'œuvre : l'œuvre comme « énigme » a viscéralement besoin d'un autre, de traductions, de mises en scène comme autant de chemins qui se glissent vers elle et la déploient. Traduire et mettre en scène se rejoignent en tant qu'ils sont des processus d'*altérisation*, de mise en altérité de l'œuvre théâtrale. L'œuvre est insoluble comme elle est intraduisible, mais c'est dans cette lutte que l'homme peut s'exprimer et exprimer son temps. La citation de Vitez se finit sur cette thématique du temps et de l'œuvre : l'œuvre est à retraduire et remettre en scène parce-que les hommes « vieillissent et meurent » et que « le public change ». Les besoins d'une époque et les lectures d'une pièce évoluent, l'œuvre est immortelle mais sa traduction et sa mise en scène le sont moins. La force du théâtre se retrouve ici, dans la rencontre entre des temporalités. Vitez poursuit : « Il y a une injonction au cœur de l'homme qui nous fait traduire et mettre en scène, ou à la scène<sup>207</sup> ». Cette injonction serait-elle le désir de l'Autre ? L'Autre comme nécessité ? La nécessité de traduire viendrait donc de cet appel qui pousse à la connaissance, à la découverte de dramaturgies étrangères, argument qu'avancent les maisons d'édition par exemple. Il y a donc un désir de connaître l'Autre, de se confondre dans une altérité qui se ressent d'autant plus au théâtre. Le théâtre est un lieu de rencontre, où se croisent et s'imbriquent des étrangers : le texte à la scène, l'auteur au metteur en scène, au traducteur, aux comédiens, aux spectateurs etc. Le théâtre naît d'une rencontre d'altérités. C'est ce dont témoigne Jean-Paul Manganaro pour qui

Quand [le texte] 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.<sup>208</sup>

---

<sup>206</sup> Antoine VITEZ, *Le théâtre des idées*, op. cit. p. 293

<sup>207</sup> *Ibidem*

<sup>208</sup> Jean-Paul MANGANARO, entretien disponible sur le site de la revue en ligne Agôn : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2163>

Pour Jean-Paul Manganaro, l'intérêt du texte théâtral naît dans l'altération de celui-ci, il se « trans-forme », change de forme, de mot devient corps. C'est pourquoi Jean-Paul Manganaro refuse d'être, en tant que traducteur, assimilé à la dramaturgie. Comme traducteur, il se sent hors de tout lien avec la scène, et ne se place que dans le domaine littéraire du théâtre. Il se sent en dehors de tout ce qui appartient au plateau. Ainsi, Jean-Paul Manganaro ne combine pas, dans son travail, les deux formes d'altérité – texte et plateau – il laisse l'altérité se faire quand le texte rejoint le plateau, sans qu'il ait besoin de l'accompagner.

Le devoir de traduire naît de cette nécessité de croiser, de rencontrer, et de s'ouvrir à l'Autre. La traduction devient le lieu de rencontres entre soi et l'Autre, lieu où se travaille notre propre langue. Le théâtre est lui-même un lieu de travail de la langue, un laboratoire de la vie, qui a besoin de la traduction pour se redéfinir et se réinventer. A ce sujet, Vitez s'exprime ainsi :

La scène est le laboratoire de la langue et des gestes de la nation. [Dans les théâtres] les gens travaillent à agrandir, épurer, transformer les gestes et les intonations de la vie courante. A les mettre en cause, en crise. [...] Si le théâtre est bien le laboratoire des gestes et des paroles de la société, il est à la fois le conservateur des formes anciennes de l'expression et l'adversaire des traditions<sup>209</sup>

Traduire est un moyen d'éprouver l'Autre au contact de la scène. Sur scène, le rapport à l'autre se réinvente, se recrée. Ainsi la traduction théâtrale offre davantage de libertés de traduction, puisque le texte sera relayé par la scène. Posons-nous à présent la question du lien entre une dramaturgie et une langue : quels sont les éléments dramaturgiques que propose une langue et en quoi peuvent-ils limiter la traduction ?

## 2. Problèmes choisis : spécificité d'une langue et ses enjeux dramaturgiques

Acceptons le postulat suivant : chaque langue propose des enjeux dramaturgiques qui lui sont propres. Comme le relève Mike Kenny, auteur anglais traduit dans une dizaine de langues : « les questions que me posent mes traducteurs ne sont pas du tout les mêmes selon les langues<sup>210</sup> ». Ainsi chaque langue a ses spécificités et ses compatibilités/ incompatibilités avec des langues-cibles de traduction. Afin d'étudier ces aspects plus en détails, nous

---

<sup>209</sup> Antoine VITEZ *op. cit.* pp. 293-294

<sup>210</sup> Rencontre au Petit Angle avec Mike KENNY, *op. cit.*



proposons une réflexion en trois temps : les spécificités dramaturgiques qu'offrent la langue anglaise, la langue russe, et enfin un dialecte sicilien.

a) *La langue anglaise : trouble des pronoms et nonsense*

Comme en témoigne Pierre Assouline<sup>211</sup>, la langue anglaise est la plus traduite en France. Pourtant elle n'est pas la plus simple à traduire puisqu'elle présente un système linguistique très différent du français.

D'abord la grammaire anglaise et la grammaire française supportent deux systèmes différents : pour Séverine Magois, « le français est beaucoup plus rigide que l'anglais, dont la grammaire est très souple<sup>212</sup> ». Par exemple, en anglais, il est possible de faire d'un nom un verbe, et inversement. Pour Séverine Magois, le français « offre moins de libertés, il s'accommode assez mal de l'aléatoire, il a besoin de fixer les choses<sup>213</sup> ». Elle cite pour exemple le problème du genre dans les pièces de Sarah Kane, en particulier *4.48 Psychose* où l'indéfini et le trouble des genres est recherché par l'auteure. Quand le personnage parle de son *lover* : « est-ce un homme, est-ce une femme, on ne sait pas. En traduisant par "mon amour", on conserve cette ambiguïté. Mais on perd la différence que Kane établit ensuite entre *my lover* et *my love*<sup>214</sup> ». La traductrice est amenée à faire des choix décisifs : conserver l'ambiguïté du genre, ou faire une différence entre *mon amoureux/se* et *mon amour*. Le français ne permet pas l'ouverture de la question de l'identité du destinataire, comme nous le voyons dans ce second exemple :

Le fameux *you* anglais pose le même type de problème : est-ce un *tu* ? est-ce un *vous* ? Le "vous" est-il pluriel ou singulier ? Dans *4.48* il est souvent difficile de savoir à qui s'adresse *you* : à un de ses amis ? à un médecin ? C'est délibérément flou. Si on traduit le *you* de l'adresse par "vous", un "vous" de politesse, il est immédiatement clair qu'elle ne s'adresse pas à un intime – employer le "vous" c'est induire qu'elle s'adresse à l'un de ses médecins. Le français, par ce simple emploi défini du pronom personnel, ferme les possibilités d'interprétation. Il réclame que l'on choisisse là où l'anglais laisse les choses ouvertes.<sup>215</sup>

Sarah Kane joue de l'absence de détails, du trouble : ce personnage existe-t-il ? qui est-il ? y a-t-il plusieurs personnages ? s'agit-il d'un vouvoiement ? L'anglais laisse une béance, une large possibilité de choix. En anglais, le metteur en scène peut prendre un parti sur l'œuvre,

---

<sup>211</sup> Pierre ASSOULINE, *La condition du traducteur op. cit.*

<sup>212</sup> Séverine MAGOIS, Entretien de Anne-Françoise BENHAMOU « Des fulgurances de langage magnifiques », *Sarah Kane*, Outre-scène n°1, février 2003, p. 89

<sup>213</sup> *Ibidem*

<sup>214</sup> *Ibidem*

<sup>215</sup> *Ibidem*

choisir entre un acteur masculin ou féminin, plusieurs personnages ou un seul... En traduisant en français, c'est au traducteur de faire un choix qui sera déjà une lecture. Le devenir scénique, « béance de création<sup>216</sup> », « puissance<sup>217</sup> » de plateau, en est modifié : cette large obscurité laissée par Kane, où une voix parle dans le noir sans que l'on sache à qui, ne peut rester aussi floue en français, à cause de la grammaire française qui précise les adresses. Certes *tu* ou *vous* laisse une interrogation, mais il n'est pas aussi vague que l'anglais. Le traducteur a alors un rôle crucial, il décide de la forme du texte, selon une lecture qui lui est propre. Il fait un choix dramaturgique, qui ouvre le texte selon sa propre interprétation. Comme on peut apprécier les pièces d'un même auteur, on peut apprécier les traductions d'un même traducteur selon les choix qu'il prendra, selon la confiance que l'on lui accorde. Le traducteur devient responsable du texte en français. Or, ces choix dépendent du tout organique qu'est la pièce. Ce sont des choix de l'ordre du microcosme, qui sont en lien avec la pièce en tant que macrocosme. Pour *L'Amour de Phèdre* de Kane, Séverine Magois explique :

La question du *you* se posait différemment : les membres de la famille Royal devaient-ils se vouvoyer ou se tutoyer ? Finalement, je me suis dit que les enfants vouvoieraient leur mère et qu'elle les tutoyait : ce qui a induit mon choix, c'est la première fois que Hyppolyte s'adresse à sa belle-mère dans la pièce, il lui demande : "C'était quand la dernière fois que vous avez baisé ? " Il m'est soudain apparu que la réplique devenait plus cynique, plus inattendue, si l'on avait recours au *vous*.<sup>218</sup>

Dans ce cas, le *you* n'est pas un effet voulu par l'auteure mais une construction propre à la langue anglaise qui n'a pas de pronom de politesse. Il semble que le choix de traduction apparaisse comme une intuition « il m'est soudain apparu ». Au fil du travail, un choix de traduction s'est imposé : comment être fidèle à l'effet de Kane ? Comment Kane aurait-elle écrit si elle avait écrit en français ? Dans cette réplique, le décalage entre le *vous* de politesse et la question cingle. Et l'effet cinglant est fidèle à l'écriture de Kane. Une autre difficulté évoquée est l'invention de mots, parfois intraduisible. Dans *4.48 Psychose* le personnage parle de l'hermaphrodite :

« *who trusted hermsself alone* » – elle joue sur *him*, *her* et le début du mot hermaphrodite... C'est intraduisible ! C'est comme une façon de dire, par l'invention même de l'écriture : qu'est-ce donc que cet état étrange où on est à la

---

<sup>216</sup> Jean-Pierre SARRAZAC, *Lexique du drame moderne et contemporain op. cit.*

<sup>217</sup> *Ibidem*

<sup>218</sup> Séverine MAGOIS, *Sarah Kane op.cit.* p. 89

fois lui, elle, et hermaphrodite ? Est-ce qu'on peut l'être ? Est-ce qu'on peut l'être autrement que dans ou par le langage ?<sup>219</sup>

Comme le souligne la traductrice, le langage ouvre une possibilité de collage des mots pour créer un espace libre, imaginaire, où cet hermaphrodisme est possible. Cette invention de Kane ouvre de nombreuses voies d'interprétation, de suggestion, d'évocation pour l'analyse dramaturgique. Le langage construit un possible, la chose étrange et hybride dont le personnage parle prend corps en un mot : *hermsel*. L'invention du mot construit une virtualité dont la langue française ne peut pas se saisir.

Voyons à présent un trait où l'anglais pose une difficulté qui n'est pas linguistique mais culturelle : l'humour anglais. Geneviève Joly, traductrice de *Nez Rouges, Peste Noire*, parle d'un humour anglais particulier, appelé le « *nonsense*<sup>220</sup> ». Que doit-on entendre par cette expression ? L'absurde ? Littéralement, le non-sens ? Geneviève Joly confie : « Je pense qu'il faut être Anglais pour en apprécier concrètement toute la saveur<sup>221</sup> ». Selon elle, les Français sont excessivement « cartésien[s] » pour apprécier profondément ce type d'humour alors que ce *nonsense* relève d'un sens de l'illogique, qui « ne fait pas rire<sup>222</sup> » les Français. Le site Fabula identifie le *nonsense* comme un humour pur, « loin de l'ironie et d'autres formes du comique<sup>223</sup> » et spécifiquement anglais. Geneviève Joly relève un exemple dans *Nez Rouges, Peste Noire* lorsque « Marguerite dit du Père Flote qu'il met ses chaussures à l'envers et qu'il rentre en lui-même<sup>224</sup> ». La réflexion ne s'apparente pas à la logique, elle joue d'une inversion des éléments, mais peut suggérer un sens. Il ne s'agit donc pas du non-sens français qui est une clôture du sens, mais d'un sens de l'illogique qui ouvre les voies de l'imaginaire. D'ailleurs, l'expression « rentre en lui-même » est très imagée et ouvre des voies d'interprétation : telle une tortue, se réfugie-t-il en lui lorsque l'extérieur l'effraie ? Est-il si étourdi qu'il ne vit que dans son monde intérieur ? Le metteur en scène français aura pour défi de s'accommoder de ce sens du *nonsense*. Cet humour propose un imaginaire riche, un humour transplanté dans une autre culture, qui fournit un éventail d'interprétations. Comment donner le goût de cet humour culturellement ancré à un public qui n'y est pas habitué ? Le metteur en scène endosse à son tour un rôle de traducteur puisqu'il qui doit traduire scéniquement un trait culturel typique.

---

<sup>219</sup> *Ibidem* p. 90. Le gras est de moi, afin de mettre en évidence le mot inventé par KANE

<sup>220</sup> Geneviève JOLY, La gazette de la dixième édition du festival *Regards croisés*, *op. cit.*

<sup>221</sup> *Ibidem*

<sup>222</sup> *Ibidem*

<sup>223</sup> Définition de la notion *nonsense* sur le site Fabula, la recherche en littérature :

<http://www.fabula.org/atelier.php?Nonsense>

<sup>224</sup> Geneviève JOLY *op. cit.*

b) *Quelques aspects de la langue russe et les particularités de Tchekhov*

Le site Agôn propose une longue retranscription d'entretien avec Françoise Morvan et André Markowicz, où les traducteurs reviennent sur les spécificités de la langue russe et de l'écriture de Tchekhov. Ils montrent que son écriture est en elle-même un enjeu : même pour le russe, Tchekhov introduit de maigres décalages dans l'écriture qui donnent un effet très étrange. Ainsi la ponctuation est « aussi atypique en russe qu'en français<sup>225</sup> » explique Markowicz. La ponctuation module un rythme très particulier, mais Markowicz poursuit « ce n'est pas qu'elle soit fautive, loin de là : elle guide le jeu des acteurs ». La ponctuation orchestre la voix des comédiens, intensifie certains mots et crée un effet. Elle impose un rythme au texte et indique un sens. Le traducteur donne l'exemple suivant :

Dans la réplique "Mon Dieu, Seigneur, la Cerisaie – à moi", le tiret correspond à un glissement plutôt qu'à une pause. Il ne s'arrête pas mais son souffle se suspend. L'important est de comprendre que le souffle est primordial...<sup>226</sup>

Tchekhov fait exprès de ne pas conserver la même ponctuation, il y a un rythme particulier sur le système de ponctuation suivant : ..., ..., ... – ... . Le tiret est visuellement plus imposant que la virgule, mais il n'est pas un point qui taillerait la réplique en deux parties séparées. C'est une « suspension » qui a un pouvoir dramaturgique très important. Il ouvre de larges possibilités d'interprétations et une grande richesse de jeu : que se passe-t-il le temps de ce tiret ? En quoi le jeu du comédien sera-t-il modifié par la seule présence de ce tiret ? Reprend-il son souffle ? Ou au contraire, son souffle se coupe-t-il ? Est-ce une voix étouffée qui achève « à moi » ? L'écriture est si fine qu'elle laisse de très légers interstices :

Tchekhov est un artiste de la grammaire. Une menue distorsion, un mot qui n'est pas celui qu'on attendrait, un petit décalage et l'à-côté du sens laisse entrevoir toute une perspective ouverte...<sup>227</sup>

La traduction est mise à l'épreuve par la précision et la délicatesse de l'écriture. Parfois la fidélité des traducteurs s'établit davantage sur une fidélité à l'effet qu'à la traduction littérale ou exacte. Il en est ainsi dans le titre *La Cerisaie* qui serait littéralement *Le jardin aux cerises*. Mais le terme « ne fait pas image<sup>228</sup> », c'est-à-dire qu'il n'évoque rien, n'a pas d'écho, alors que *Cerisaie* renvoie davantage à « des hectares d'arbres improductifs, comme en russe ». Ce que confirment d'autres répliques, ajoute le traducteur. Le titre ouvre une voie d'interprétation

---

<sup>225</sup> Françoise MORVAN et André MARKOWICZ. La rencontre a eu lieu le 15/12/2008 à l'ENS Lyon. Elle est partiellement retranscrite et disponible sur la revue en ligne Agôn : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=801>

<sup>226</sup> *Ibidem*. Le gras est ajouté par moi afin de mettre en évidence la ponctuation

<sup>227</sup> *Ibidem*

<sup>228</sup> *Ibidem*

plus large en tant que *cerisaie* qu'en tant que *jardin aux cerises* : la stérilité des arbres qui ne rapportent plus de cerises. *Cerisaie* apparaît comme un terme vieilli, alors que *Jardin aux cerises* sonne plus actif, plus vivant, plus jeune. Pour être en adéquation avec ce qu'elle signifie dans la pièce, un lieu qui s'adapte mal aux exigences de la Russie moderne, le terme vieilli et passif est plus fidèle.

Pour d'autres termes, Françoise Morvan et André Markowicz ont fait le choix de conserver la langue russe : c'est ainsi que *moujik* reste *moujik*, le mot ayant été adopté par le français. Le terme rappelle la *russianité* du texte et conserve le système d'assonances. Dans d'autres cas, le problème n'est pas de trouver un équivalent linguistique mais d'adapter celui-ci à la culture d'arrivée. Ainsi Françoise Morvan raconte qu'elle a dû comprendre les règles du billard russe et du billard français pour mieux adapter la traduction à la culture d'arrivée. Par exemple, « la boule jaune en Russie correspond à la rouge en France<sup>229</sup> ». En retraduisant leur propre traduction avec Alain Françon, Françoise Morvan a pu retraduire certains éléments autour du billard dont la force évocatrice a un poids conséquent. Elle explique :

C'est Lioubov qui introduit le motif (chose intéressante car les femmes ne jouent pas au billard). Elle évoque un coup de virtuose, et Gaev répond en écho en évoquant un coup plus difficile encore. Mais, au fur et à mesure que la pièce avance, les coups sont moins brillants.<sup>230</sup>

Ici, les coups au billard sont symboliques d'une dégénérescence. Si la traduction occulte ces finesses, le motif du billard perd son sens. Pour pouvoir traduire, la traductrice a besoin de saisir précisément la portée du billard dans la pièce, dans son sens réel et dans sa force symbolique.

### c) *Les dialectes*

Lors du festival *Regards croisés* organisé par Troisième bureau<sup>231</sup>, Julie Quénéhen a présenté ses difficultés à traduire le dialecte sicilien de la région de Pagliara, employé par Tino Caspanello dans *'Nta Illaria (A l'air libre)*. Pourquoi l'auteur a-t-il choisi d'écrire en dialecte ? Comment rendre l'effet de l'écriture dialectale en français ? Julie Quénéhen énumère les solutions possibles : emprunter une langue régionale (choix qui peut poser un problème de contre-sens culturel), forger une langue poétique libre (ce qui est une forme de

---

<sup>229</sup> *Ibidem*

<sup>230</sup> *Ibidem*

<sup>231</sup> Troisième bureau est un collectif grenoblois que nous avons évoqué en introduction. Le festival Regards croisés organise une rencontre entre dramaturgies étrangères autour de lectures publiques

réécriture), ou, celle qu'elle a inventé, recourir à « l'aphérèse<sup>232</sup> ». Elle explique le choix de Tino Caspanello de recourir à une langue dialectale :

Cette langue se présente à lui comme un chemin d'accès aux différents thèmes de son théâtre : comment cueillir les "atmosphères raréfiées", les instants subtils et suspendus de nos vies quotidiennes ? Comment peindre la difficulté de communication, percevoir les limites du langage qui s'installent entre deux êtres ? Ce que le langage ne dit pas, ce sont les sons du dialecte qui parviennent à le dire. Ceux-ci restituent une musique de l'âme.<sup>233</sup>

Deux éléments ressortent du propos de Julie Quénéhen : d'abord la langue choisie par l'auteur est une langue pauvre, qui comprend peu de mots. Dans le lexique qu'elle propose, il y a un empêchement, une limite, qui sont au cœur de la dramaturgie de Tino Caspanello. Le dialecte impose une simplicité d'expression, parce qu'il n'a pas les moyens d'exprimer davantage. La langue porte donc en elle une limite qui est à l'image des difficultés de communication des personnages de l'auteur. Cependant, si la limite existe, c'est qu'elle sépare ce qui est dit de l'étendue qu'elle cache. S'il y a limite, c'est qu'il y a une immensité derrière, dans les limbes du non dit. Pour Julie Quénéhen, aux mots qui n'existent pas sont substitués des sons. Les sons « restituent une musique de l'âme », la musicalité de la langue raconte quelque chose sur les personnages. Au-delà et par ses limites, la langue produit une « métaphysique au quotidien<sup>234</sup> ». La langue choisie par Caspanello est en adéquation avec ce qu'elle connote, ce qu'elle raconte. Mais la langue dialectale n'a pas son équivalent français : par quels moyens la traductrice peut-elle raconter cette limitation de la langue dans la langue même ? Afin de « donner une correspondance au non-dit de la langue de Caspanello<sup>235</sup> », Julie Quénéhen a choisi l'aphérèse, modification phonétique qui entraîne une ablation de l'écriture. Elle précise son choix :

Elider, ôter, pour toucher d'une part à ce minimalisme inscrit dans l'écriture *per forza di levare*. Elider, ôter, pour rejoindre d'autre part cette écriture de l'instant qui a en elle la connaissance des rythmes et des opportunités de la scène.<sup>236</sup>

Le choix de l'aphérèse répond à deux principes de l'écriture de Caspanello, « le minimalisme », fidèle à la maigreur de l'écriture, et la force scénique qu'il y a dans le texte. Le texte porte une oralité qui amène le texte à être dit, mis en bouche. Julie Quénéhen poursuit :

---

<sup>232</sup> Magazine du festival *Regards croisés*, onzième édition « L'Europe dans tous ses Etats », pp. 10-11

<sup>233</sup> *Ibidem*

<sup>234</sup> *Ibidem*

<sup>235</sup> *Ibidem*

<sup>236</sup> *Ibidem*

Traduire a donc consisté à porter son attention sur une syllabe comme sur un instant scénique, à se concentrer sur l'exécution des mouvements de la conversation comme sur le dialogue des corps sur la scène. En maniant l'aphérèse, les contours du français semblent avoir été ainsi ébranlés, dans le dessin d'esquisser une partition aérienne et musicale, faite de blanches et de silences.<sup>237</sup>

Si Tino Caspanello est écrivain, il est aussi metteur en scène. C'est pourquoi son écriture est intrinsèquement construite pour un avenir scénique. La traductrice montre que son travail s'est apparenté plusieurs fois à la dramaturgie puisqu'elle était dans une constante pensée de la scène, du devenir « instant scénique » de ses choix de traduction. L'aphérèse, qui est un travail sur les sons, procède aussi d'un souci de la scène puisque, travaillant sur la phonétique, elle aura forcément un fort effet sur la diction des comédiens. Dans ce cas, il semble que c'est le souci dramaturgique, la pensée du passage à la scène, qui a guidé le choix de traduction. Julie Quénéhen est partie de l'effet produit sur le spectateur en italien pour retrouver une correspondance de cet effet en français.

### 3. Accueillir l'étrangeté dans la langue d'arrivée

Nous avons recouru plusieurs fois à des termes empruntés à la traductologie : la traduction cible, dont le traducteur est cibliste, et la traduction source, dont le traducteur est sourcier. Sans que les traducteurs ne se revendiquent de la première catégorie ou de la seconde, il est intéressant d'observer les différentes attitudes d'accueil stylistique de l'étranger dans une langue d'arrivée. La langue d'arrivée doit-elle être tordue pour ressembler à la langue source ? Est-ce à la langue de départ de se tordre pour s'adapter ?

Laurent Muhleisen, traducteur de l'allemand et directeur artistique de la Maison Antoine Vitez, s'exprime à ce sujet :

La question du traducteur est la suivante : qu'est-ce que je peux garder et accueillir de l'étranger, quelles structures, quelles inversions de phrase ? Pour moi la remarque "on dirait que ça a été écrit en français" n'est pas un compliment. La trop grande adaptation est un principe d'ethnocentrisme : l'intérêt est au contraire d'accueillir quelque chose de l'étranger.<sup>238</sup>

---

<sup>237</sup> *Ibidem*

<sup>238</sup> Laurent MUHLEISEN, entretien réalisé par Les Trois Coups, disponible sur leur site : <http://www.lestroiscoups.com/article-entretien-avec-laurent-muhleisen-directeur-artistique-de-la-maison-antoine-vitez-a-paris-par-marie-115807404.html>

La position du traducteur est claire : traduire, ce n'est jamais que créer une nouvelle langue, des mots français pour accueillir une dramaturgie étrangère. Si l'on doit lui attribuer une catégorie, il se situerait du côté des sourciers. La traduction n'est pas une écriture autonome, c'est l'écriture d'un autre auteur, d'une autre langue, en français. Selon Laurent Muhleisen, la traduction doit garder des traces de l'Autre, celui qui a été à l'origine du texte, et des marques d'étrangeté. Il insiste : « La traduction consiste à mettre en présence deux cultures pour les faire s'interpénétrer<sup>239</sup> ». Il ne s'agit donc pas de créer une langue française incorrecte mais des formulations qui permettent une interpénétration des deux langues. Laurent Muhleisen condamne l'excès de transformation du texte d'origine qui s'adapte trop à la langue d'arrivée, pratique qu'il juge ethnocentriste. Le traducteur propose de ne pas coloniser la langue mais de créer un espace d'entente, de rencontre, ce qui peut être créateur d'ouverture scénique.

Sur cette même lignée, Séverine Magois voit la traduction théâtrale comme offrant davantage de libertés qu'une traduction d'un autre genre littéraire :

[La traduction théâtrale apparaît] moins [comme] une contrainte qu'un accès à une certaine liberté. Si l'on fait confiance à l'acteur, à sa capacité de s'approprier une langue parfois un peu décalée par rapport à un français plus rigide, plus « normatif », alors le traducteur peut se permettre certaines audaces, qui résonneront parfois mieux sur un plateau qu'elles ne se liront sur la page.<sup>240</sup>

Le texte de théâtre est amené à être relayé par le plateau, ce qui offre une liberté de traduction. L'acteur pourra prendre en charge le décalage de la langue et découvrir un point où la langue a besoin d'être *appropriée*. En faisant sienne une formulation décalée, l'acteur permet d'accepter l'étrangeté, l'étranger qu'il y a dans la langue. Le plateau rend davantage possible l'interpénétration des cultures et des langues. Dans un autre entretien, Séverine Magois donne un exemple de torsion de la langue qu'elle a mis en œuvre dans une traduction de *4.48 Psychose*. Elle explique que le verbe *roar* (rugir) rencontre deux occurrences dans le texte, une fois en tant que verbe intransitif « *discordant anxiety/ which roars in my soul* (discordante anxiété/ qui rugit dans mon âme) », l'autre en tant que verbe transitif : « lorsqu'elle dit que la honte soudain ressurgie, "rugit" son chagrin (*and a long buried shame roars its foul decaying grief*)<sup>241</sup> ». Elle poursuit :

---

<sup>239</sup> *Ibidem*

<sup>240</sup> Séverine MAGOIS, Entretien à propos de *Train de nuit pour Bolina* de Nilo CRUZ. Disponible sur le site théâtre-contemporain.net : <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Train-de-nuit-pour-Bolina/ensavoirplus/idcontent/21376>

<sup>241</sup> Séverine MAGOIS, *Sarah Kane*, op. cit. p. 88



En français, a priori, on ne rugit pas son chagrin, on le hurle peut-être, mais il semblait essentiel, rétrospectivement, de conserver le même mot – quitte à malmener un peu la grammaire française. Mais surtout, ce à quoi il faut être extrêmement attentif, pour des textes pareils, qui sont extrêmement musicaux, ce sont les rythmes, les rimes internes, les allitérations, les assonances...<sup>242</sup>

Cette torsion de la langue est doublement justifiée : elle rend d'abord compte de la répétition du verbe *rugir*, qui est mise en réseau par la rime *soul/ foul*. Ensuite, la torsion a une efficacité poétique fidèle au texte original. L'anxiété et le chagrin ne sont pas passifs, ils sont *rugis*, exprimés avec une force viscérale qui les rapproche de l'animal – rugir s'employant plus souvent pour un animal que pour un humain. L'accueil de l'étranger se fait dans ce léger malmenage du français, qui ouvre une puissance poétique et évocatrice, brisant les chaînes de l'étanchéité des langues, et relevant le défi de l'intraduisible.

Toute cette seconde partie de notre réflexion a tenté de penser le rapport du texte source et du texte cible, de la culture source et de la culture cible, de l'auteur et du traducteur, en s'appuyant sur des exemples et des choix de traduction précis. Nous avons vu que le devoir de traduire se justifie par le besoin de l'Autre, et que le théâtre est le un lieu idéal pour ces rencontres. La dimension scénique du texte théâtral autorise un espace d'interpénétration des cultures et ouvre les possibles de la traduction. Accueillir l'étranger dans sa langue et sur son plateau, c'est ouvrir un espace de rencontres et d'échanges, où des corps racontent les histoires de l'Autre. Dans notre dernière partie, la réflexion se poursuivra autour de la démonstration suivante : la traduction fait partie du réseau théâtral.

---

<sup>242</sup> *Ibidem*

# III. Le traducteur et la traduction, acteurs du réseau théâtral

Pourquoi notre titre porte-t-il délibérément le nom de « traducteur » et de « traduction » ? Notre réflexion s'attachera à montrer que le traducteur est un maillon de la chaîne théâtrale, un acteur parmi d'autres du réseau, mais que la traduction n'en est pas exclue, au contraire, puisqu'elle œuvre dans tout le processus théâtral. La traduction dépasse le seul travail du traducteur.

Le traducteur marque une première mise en altérité du texte, ce qui réactive la question du statut du texte et ses enjeux. Plusieurs possibilités de collaboration s'ouvrent au traducteur : collaborer avec l'auteur, collaborer avec le metteur en scène, être le pont qui les relie. L'ampleur de la dimension dramaturgique de son travail varie selon qu'il est rattaché à la mise en scène ou non. Cette partie propose d'observer et d'analyser les éléments dramaturgiques mis en jeu selon les affinités que choisit le traducteur. Quels éléments sont modifiés si la traduction s'élabore en partenariat avec l'auteur ou avec le metteur en scène ? Le travail s'appuiera essentiellement sur des témoignages de traducteurs et deux entretiens que j'ai pu avoir : l'un avec Séverine Magois, l'autre avec Federica Martucci. Dans un dernier temps, nous verrons en quoi la traduction peut être reconnue dans tout acte théâtral.

## A. Le traducteur en collaboration avec l'auteur

### 1. Présentation de Séverine Magois et de sa méthode de traduction

Cette partie de la réflexion se fonde sur un entretien que j'ai eu avec Séverine Magois<sup>243</sup>, traductrice de l'anglais au français. Elle a traduit de très nombreux auteurs anglais parmi lesquels on trouve Mike Kenny, Daniel Keene, Sarah Kane, Harold Pinter, Matt Hartley, Nilo Cruz etc. Elle est l'agent de Mike Kenny et Daniel Keene dont elle est l'unique traductrice en

---

<sup>243</sup> Entretien du 13 avril 2013, à Grenoble. L'entretien est entièrement retranscrit en annexe. Toutes les citations qui suivent sont issues de cet entretien sauf indication contraire

français. Elle travaille essentiellement sur des auteurs vivants, ce qui induit un rapport particulier aux auteurs, un rapport vivant construit sur l'échange.

Concrètement, Séverine Magois explique qu'elle traduit en trois étapes. Elle fait, en deux ou trois semaines, un premier jet de la traduction, qu'elle intitule « chantier ». Cette version donne une vision globale de la pièce ainsi que des aspects qui vont poser problème à la traduction. Ensuite, elle établit une seconde version du texte, intitulée « pré tirage » qui est un tri de la version chantier. C'est un travail de détail, réplique par réplique où l'intérêt est davantage porté sur l'écriture. Elle pose ensuite les questions à l'auteur. « Puis je retranscris cette version, de nombreuses fois. Le travail s'affine au fur et à mesure. Je dois trouver la voix des personnages, ce qui ne vient pas tout de suite », explique-t-elle. Ensuite, elle passe à la version finale intitulée « tirage ». Séverine Magois explique qu'elle conserve toujours la version « pré tirage » qui lui permet de retrouver, si besoin, ses hésitations de traduction. Si la réplique résiste, elle reprend parfois une traduction de la version pré tirage. La traduction se construit sur un travail progressif d'affinage, qui va de la globalité du texte vers le détail et vers l'écriture de l'auteur, tout en conservant les archives de ce qui a fait la traduction finale.

L'explication précédente relevant du travail concret, attardons-nous à présent sur l'éthique de traduction de Séverine Magois. Dans le sous-chapitre précédent, « Accueillir l'étrangeté dans la langue d'arrivée », nous avons cité certains choix de traduction qu'elle a pu faire dans *4.48 Psychose* de Kane. Séverine Magois a une méthode de traduction qui lui est singulière : elle travaille au plus proche de l'œuvre originale. Sa façon de traduire a beaucoup évolué et s'est transformée lorsqu'elle a commencé à traduire les *Pièces courtes* de Daniel Keene. Séverine Magois raconte que, lorsqu'elle a voulu les traduire, elle a commencé par élaguer certaines répétitions en les remplaçant par d'autres mots, à modifier le texte et toute la force de la pièce courte se dissipait :

Il y avait toujours les personnages, l'histoire, les situations, mais toute la force de la pièce courte disparaissait, si je n'avais pas moi-même les mêmes exigences de brièveté, de concision. Et je me suis dit que je devais traduire différemment de ce que je faisais d'habitude, que je devais rester au plus près de la langue.

La traduction a pour défi de suivre les mêmes courbes d'écriture que l'auteur. Ici, le défi est celui de la condensation de l'écriture qu'il y a dans ces pièces de Keene. Cette précision de l'écriture a exigé de Séverine Magois de créer une nouvelle manière de traduire, qu'elle a ensuite mise en œuvre dans toutes ses traductions. Elle insiste sur la différence entre la traduction source et la traduction calque, où l'on voit que le texte est une traduction. La

traduction source n'exhibe pas qu'elle est une traduction, mais conserve certains aspects de la source :

Comme notre travail passe par une autre langue, on n'écrit pas le français qu'un Français écrirait spontanément. Ce passage par une autre langue peut se refléter dans la grammaire, la structure de la phrase, les métaphores.

Ainsi, lorsqu'une métaphore évoque des sens que l'équivalent français n'évoquerait pas, elle préfère conserver la métaphore originale. Elle tire un exemple de *Silence complice* de Daniel Keene : « blood is thicker than water », littéralement : « le sang est plus épais que l'eau ». Ce qui équivaldrait à une expression telle que « les liens du sang sont les plus forts ». Cependant, l'expression française annule la poésie de la métaphore anglaise. Jacques Nichet, metteur en scène avec lequel Séverine Magois travaillait pour ce texte, lui a suggérée de garder la métaphore originale. Ce qu'elle a accepté. Dans ce cas, le partage de la traduction avec le metteur en scène autorise un mode de traduction qui ne relève pas de l'équivalence exacte. Le petit écart se trouve dans la réception de l'expression : la langue y est poétique pour les Français alors que c'est une expression commune pour les Anglais. Elle n'envisage pas la traduction comme une interprétation mais comme une partition ouverte, qui n'indique pas un sens, n'impose pas un jeu aux comédiens. Bien qu'elle ait un souci de la scène et du rendu scénique, elle ne cherche pas à simplifier le travail des comédiens. Lorsqu'elle rencontre les comédiens du spectacle, elle se tient disponible pour répondre aux doutes mais se tient « vigilant[e] » :

Je ne traduis pas pour que le texte soit "confortable" pour l'acteur. Lui aussi doit faire son travail, pour s'approprier une langue qui ne lui serait pas d'emblée naturelle.

Ainsi le comédien doit participer à la traduction. Le texte de traduction étant passé par une autre langue, il a une écriture particulière. Or, le comédien, doit participer à la traduction, il doit coopérer en acceptant cette forme de langage. Cela rejoint directement notre réflexion sur la traduction comme lieu où se travaille la langue<sup>244</sup> : la traduction, comme le théâtre, est un laboratoire où notre langue se travaille. La traduction pousse le comédien à explorer sa langue. Ainsi, lorsque Séverine Magois a traduit *Cinq hommes* de Daniel Keene, elle a tenu, malgré les réticences des comédiens, à laisser le mot « brodequin » :

L'acteur marocain qui jouait ce personnage de travailleur immigré ne connaissait pas ce mot, et le disait en détachant bien les trois syllabes : « il va falloir que

---

<sup>244</sup> Il est ici fait allusion à la partie « Pourquoi traduire » du II. B.

j'achète de nouveaux bro-de-quins ». Et tout d'un coup, sur scène, ça devenait énorme. On avait l'impression que l'acteur – et le personnage – avait dû s'approprier ce mot qu'il ne connaissait pas, et que par là même, il le réinventait.

Cet exemple est l'illustration parfaite de notre propos : tous les acteurs du réseau théâtral œuvrent à la traduction. En maintenant sa traduction, Séverine Magois a permis aux comédiens d'inventer, de réinventer, de rendre au mot la saveur qu'il peut avoir. En l'occurrence, le mot correspond parfaitement à la situation : le rapport au langage que peut avoir l'immigré dans la pièce est, dans cette situation, le même que celui du comédien. Cette découverte du langage réinjecte du sens dans les mots et leur redonne leur force. Le choix de la traductrice d'employer un mot désuet dynamise le langage, donc la dimension scénique. Les choix de traduction sont donc aussi des choix d'écriture.

## 2. Le traducteur comme prolongement de l'écriture de l'auteur : dialectique des échanges

Parmi les étapes de sa traduction, Séverine Magois introduit un moment de questions posées à l'auteur. Elle échange donc beaucoup avec eux, échanges qui entrent parfois en dialectique entre le traducteur et l'auteur. La collaboration de Séverine Magois et Daniel Keene s'établit dans ce rapport d'échanges mutuels, au point que la traduction modifie parfois l'écriture originale de la pièce. Si certaines répliques nécessitent un éclaircissement, Daniel Keene estime parfois que la réplique mérite d'être réécrite, ce qu'il fait. La modification ne rend pas toujours la traduction plus facile, mais elle correspond davantage à l'effet que l'auteur cherchait. D'autres fois, c'est Séverine Magois qui intervient auprès de Keene. Elle cite une pièce courte dans laquelle elle avait l'impression de se répéter beaucoup dans la traduction. Lorsqu'elle a fait part de cette réflexion à Keene, il a coupé la scène. « En étant au cœur de l'écriture par la traduction, je me suis rendu compte de cette répétition, ce que je n'avais pas décelé à la simple lecture du texte », explique la traductrice. Le traducteur apparaît comme le *meilleur* lecteur, en ce sens qu'il est le plus proche du texte. Par la traduction, il peut déceler tout ce qui résiste. Bien qu'il ne soit pas dramaturge, le traducteur a une connaissance dramaturgique très précise de la pièce.

Les interventions de Séverine Magois auprès de Keene sont parfois encore plus précises, comme lorsqu'elle suggère un mot pour la traduction, qui est modifié dans le texte original. Elle tire un exemple de *L'Apprenti*, où le personnage parle de son père qui perd la mémoire

des choses récentes mais a des souvenirs très anciens. Lorsque le père décrit son oncle, il raconte qu'il porte une « bague en argent ». Séverine Magois explique :

Le mot « bague », dans la réplique française, n'était pas juste pour le rythme (il était trop court), et c'est un mot un peu sourd. Quand je dois choisir entre plusieurs mots possibles, je pense avant tout au rythme, à la musique. Par ailleurs, j'ai pensé que si le personnage a une mémoire aussi précise des choses, le mot « bague » était trop général. J'ai proposé à Daniel de le remplacer par « chevalière ». C'était mieux pour le rythme, et Daniel l'a changé aussi en anglais. Je fais toujours cela en accord avec l'auteur.

Le traducteur se trouve entre le sens général du texte et dans le détail des mots choisis. Ses choix de traduction se vérifient selon ces deux balances. C'est le son français du mot « bague » qui a donné à la traductrice l'idée de le changer. Puis le sens a soufflé une autre idée : être plus précis dans les souvenirs. En étant si proche des mots et du sens, le traducteur peut avoir des idées de précision. La collaboration entre Séverine Magois et Daniel Keene reflète une grande interaction entre le travail de traduction et celui d'écriture. La traduction est un lieu d'interface.

Dans le cas de commandes, l'auteur envoie souvent les différentes étapes d'écriture, les manuscrits qui construisent la pièce. Par cet accès aux archives de la pièce, elle peut donc voir l'évolution et lire les couches infra textuelles. Lors de la traduction, Séverine Magois peut voir quel mot a été choisi par rapport à un autre et comprendre en profondeur la démarche. Cette collaboration avec l'auteur permet d'être réellement au cœur de l'écriture, au plus proche de la démarche, de l'évolution, du sens et du mot. La traduction se fait en interaction.

Séverine Magois et Laurent Muhleisen se rejoignent dans leur approche de la traduction théâtrale en tant qu'acte collectif. Pour Laurent Muhleisen, la traduction théâtrale se distingue puisqu'il « il y a plus d'intermédiaires entre le traducteur et le receveur (spectateur)<sup>245</sup> », et pour Séverine Magois :

L'avantage de traduire pour le théâtre, c'est qu'on n'est pas uniquement dans le côté solitaire de la traduction, on a des rapports avec les metteurs en scène et les comédiens, on va aux premières lectures, on répond aux questions, on retourne aux répétitions, on participe à des ateliers... puis on assiste à la première. C'est un travail d'équipe, collectif. La solitude nous est nécessaire dans le temps de la traduction, mais ensuite, on a besoin de ce travail en équipe.

---

<sup>245</sup> Entretien avec Laurent MUHLEISEN, *op. cit.*

Les deux traducteurs reconnaissent que la traduction est une première étape qui déploie le texte. Le traducteur intègre le réseau théâtral, il est un maillon du collectif de la création. Il alterne entre liens avec le texte, l'auteur, son écriture et avec la scène, les lectures, les mises en voix. Il se situe dans cet espace d'oscillation, de passage, et assure la rencontre des altérités. Les étroites collaborations à l'auteur décrites précédemment montrent que le traducteur est un acteur du réseau théâtral, il fait partie de l'« équipe », du collectif. Que devient la place du traducteur lorsqu'il entretient un lien étroit avec la scène ?

## B. Le traducteur en collaboration avec la scène

Cette seconde partie cherche à étudier les rapports que peut avoir un traducteur avec la scène et la place que peut alors avoir la dramaturgie dans le travail de traducteur. Nous étudierons dans un premier temps le cas de Federica Martucci, traductrice et comédienne. Ensuite, nous nous arrêterons sur un étonnant constat : de nombreux traducteurs témoignent de pratiques de metteurs en scène qui mettent en danger la traduction.

### 1. Federica Martucci : la traduction en pleine conscience du plateau<sup>246</sup>

#### a) *Présentation de la traductrice et de sa conception de la traduction*

Federica Martucci est comédienne, voix et traductrice franco-italienne. Elle traduit souvent des textes qu'elle joue par la suite mais traduit aussi des commandes et des textes qu'elle a aimés, ceux dont elle apprécie « le propos ou la langue ». Federica Martucci pense le texte comme un tout organique, qui a besoin de rencontrer un corps pour prendre toute son ampleur. Le texte est, dans sa composition, construit pour être dit, mis en bouche, en voix et corporalisé. Elle insiste beaucoup sur l'organicité du texte, thématique que nous avons vue en première partie :

L'écriture du texte de théâtre est destinée à l'oralité, au plateau. Dans le texte il y a une dimension dramaturgique, il a vocation à être dit par la voix, il comporte un souffle, un corps, des phrases sans respiration, un rythme.

La dimension scénique serait marquée dans l'écriture du texte puisqu'il est voué à rencontrer la scène. Ainsi la traduction s'élabore dans une grande conscience du plateau. Lorsque je l'ai

---

<sup>246</sup> Entretien du 15 mars 2013, à Vaugneray. L'entretien est entièrement retranscrit en annexe. Toutes les citations qui suivent sont issues de cet entretien, sauf indication contraire

interrogée sur la dimension dramaturgique de la traduction, elle a reconnu que de nombreux enjeux se croisaient. Pour cette traductrice, la pièce est organiquement composée par une dimension scénique puisque le corps est inscrit dans l'écriture dramatique. Elle traduit en pleine conscience du devenir mot dans l'espace de ses choix de traduction : « je pense qu'en effet chaque choix linguistique opéré par le traducteur peut induire des voix scéniques, amorcer un avenir de jeu ». Ses choix doivent rester fidèles au texte original, et ne doivent pas influencer une mise en scène. La dimension scénique étant dans le texte, elle fait confiance à ce dernier qui crée les liens « entre le corps, l'action physique et les mots ou l'absence de mots [...] [La] langue qui est écrite est porteuse de gestes, le corps y est inscrit quand l'auteur écrit pour le plateau ». En étant à l'écoute du texte et des « lois du plateau » qu'il porte, la traduction rejoint des enjeux dramaturgiques. De plus, elle accorde une grande attention au rythme qui cadence le texte dans sa musicalité comme dans sa construction : « Tout est rythme au théâtre, l'humour est un rythme, le drame est un rythme, la façon de parler ».

Un autre aspect, qu'elle souligne, qui apparente la traduction à la dramaturgie est la traduction du sous-texte. Comme le dramaturge, le traducteur a une grande connaissance du texte dans ce qu'il dit et ce qu'il ne dit pas, selon le détour que l'écriture prend. Le texte, par son type d'écriture, sa ponctuation, son intonation, induit une certaine gestualité et un sous-texte que la traduction doit rendre, sans les écrire :

Ce qui est délicat et passionnant dans la traduction théâtrale c'est d'arriver à transmettre les éléments apparents autant que les éléments sous-jacents du texte, les mots dits mais aussi ce qui est dit au-delà. C'est en cela que le travail est intuitif et à mon avis plus dramaturgique que linguistique.

Le texte est construit par des mots sur une page, mais il réveille toute une atmosphère, un monde implicite, un « au-delà » et des « éléments sous-jacents » qui sont aussi à faire passer. La subjectivité intervient dans cet espace latent, infra-textuel, ce qui implique que le traducteur intervienne sur des aspects dramaturgiques. Le dernier élément que souligne Federica Martucci dans les liens avec la dramaturgie est celui de l'efficacité théâtrale :

La traduction à laquelle on arrive n'est pas simplement une succession de mots et de phrases, elle doit atteindre une efficacité théâtrale en ce sens qu'elle va vivre sur une scène. Mais la dramaturgie ne se déploiera que sur le plateau sous la direction du metteur en scène et dans la chair et la voix des acteurs.

La traductrice aborde un aspect important : des enjeux dramaturgiques sont mis à l'œuvre dans la traduction à travers un souci constant des lois du plateau, du rythme, de l'efficacité



théâtrale. Cependant, le vrai travail de dramaturgie, en tant qu'analyse du système de la pièce et choix parmi les lectures de la pièce, n'intervient qu'avec la mise en scène.

Une autre question peut retenir notre attention dans la double profession de Federica Martucci : quelle place prend le travail de comédienne dans celui de traductrice, et inversement ? Elle distingue nettement son travail de comédienne de celui de traductrice. Pour traduire, être comédienne l'aide à avoir une grande conscience et un souci du plateau. Dans le cas de *Les nuages retournent à la maison*, qu'elle a traduite et jouée, être traductrice a enrichi son jeu puisqu'elle était très proche du texte : « Les mots aident à comprendre et construire le personnage ». Cependant, Federica Martucci ne confond pas ses deux métiers, lorsqu'elle est comédienne elle ne pense plus à la traduction et se concentre sur la direction d'acteur qui lui est demandée :

C'est très important pour le spectacle qui va naître d'être tout à fait disponible aux propositions et aux intentions du metteur en scène. C'est un peu comme un auteur qui doit, une fois son texte écrit, permettre aux metteurs en scène de s'en emparer.

Elle traduit donc en pleine conscience de l'importance des choix de traduction qu'elle fait, qui quitteront l'espace de la page pour rencontrer celui du plateau, mais elle distingue l'activité traductive de celle de comédienne.

Un dernier aspect qu'il est intéressant de soulever est le type de traduction que peut avoir un traducteur. Nous avons vu précédemment que le type de traduction de Séverine Magois se retrouve dans les écritures qu'elle traduit : une écriture concise, condensée, précise, écriture que l'on retrouve chez Mike Kenny comme chez Daniel Keene. Avec Federica Martucci, il semble que ce sont les thématiques qui marquent son type de traduction. Ainsi, elle aime les textes qui s'engagent, par exemple dans la condition des femmes : *Les nuages retournent à la maison* raconte la condition d'une prostituée immigrée, et *Arrange-toi* traite de l'avortement dans une Italie du sud dominée par les hommes. Le domaine de traduction de Federica Martucci semble être autour d'une volonté de traduire et partager des textes qui ont une portée sociale et engagée.

b) *Etude des enjeux culturels dans la traduction de Les nuages retournent à la maison*

L'auteure de *Les nuages retournent à la maison*, Laura Forti, m'ayant envoyé le texte original, j'ai pu étudier les choix de traduction effectués par Federica Martucci et les aspects qu'elle a privilégiés. J'y ai retrouvé de nombreux échos à notre entretien.

La pièce raconte la rencontre entre Cristina, une jeune étudiante qui fait le ménage comme job de vacances, et « La Femme », prostituée albanaise qui réside dans la chambre d'hôtel que Cristina nettoie. Progressivement, leurs deux univers se rencontrent grâce à Cristina qui tente lentement d'appivoiser la prostituée par de petites attentions – elle lui apporte du café, de la musique, un radiocassette. La femme lui ouvre, parfois avec provocation, son univers de prostituée. Toute la pièce se déroule dans la chambre d'hôtel. Dans la présentation initiale des personnages, Cristina est nommée alors que la prostituée reste « La Femme », appellation qui souligne l'anonymat d'une prostituée.

Le texte de Laura Forti est lui-même construit dans un important souci du plateau : le rythme est cadencé, les personnages sont très dessinés, le rapport entre les personnages est précis, et la voix didascalique est essentiellement composée d'indications scénographiques et d'indications de jeu. Les principales difficultés de traduction se présentent donc dans la conservation de cette efficacité scénique et dans la forte contextualisation de l'histoire. Celle-ci est d'une grande actualité : elle se passe dans la Florence d'aujourd'hui, et traite d'un problème politique très actuel, les réseaux de prostitution et l'immigration albanaise. Les enjeux de traduction sont donc culturels. La traductrice a dû faire ici un premier choix : adapter les lieux, l'origine de la prostitution, ou conserver les marques italiennes – la ville de Florence etc. – du texte ? Elle a choisi de conserver ces derniers et de rester fidèle au contexte d'origine, tout en gardant une cohérence avec la réception française. Le texte en italien est souvent ponctué de références directes à l'Italie, avec l'évidence que les personnages se parlent en italien : Cristina dit « Impari l'italiano ? », « Parli bene italiano ! », « Ah, un nome italiano » mais « Tu apprends l'italien ? » devient « Tu apprends **notre langue** ?<sup>247</sup> », « Tu parles bien italien ! » devient « Tu parles bien **notre langue** ! » et « Ah, un nom italien » devient « Ah, un prénom **qu'on connaît bien ici** ». Et lorsque la femme s'exclame « Italia paese di merda ! », Federica Martucci traduit « **De ton** pays de merde ». Elle joue sur la reprise de la réplique précédente (« Non, c'est moi qui me barre ! »), pour éviter de citer l'Italie ou la France. Il n'y a ni adaptation, ni traduction littérale, mais floutage du lieu qui se détermine selon la langue et le pays dans lesquels la pièce est lue ou entendue. Cependant, lorsque les références sont plus précises, la traductrice conserve l'origine italienne en adaptant au récepteur français : c'est le cas pour les chanteurs et les programmes télévisés italiens cités, directement reconnaissables pour un public italien et peu, ou pas, pour un public français. Nous avons cité d'autres exemples en début de réflexion – dans la partie « Le texte dans

---

<sup>247</sup> Le gras est ajouté par moi afin de mettre en évidence les modifications de traduction. Il en est de même pour les citations en gras qui suivent

l'écriture ». Les noms des chanteurs italiens étaient modifiés pour être connus des Français mais leur origine italienne et leur genre musical, la pop, étaient maintenus. Les références connues en France, telles que « Sono l'italiano » de Toto Cutugno, dont le célèbre refrain est écrit dans le texte original (« lasciatemi cantare con la chitarra in mano »), est laissé en italien dans la traduction française.

Même si Federica Martucci garde le contexte de la pièce, elle est parfois obligée de préciser certains aspects pour les rendre accessibles aux récepteurs français : lorsque Cristina évoque les derniers événements qui ont touché la ville de Florence, qui seraient littéralement « L'inondation, le monstre, la bombe... Et en septembre le summum de l'excitation, la fête de l'Unité/l'Unità<sup>248</sup> », la traduction précise « La **grande inondation de 1966**, le **Monstre qui tuait en série les petits couples d'amoureux**, la bombe **au Georgofili**... Et en septembre le summum de l'excitation, la fête de ***l'Huma***<sup>249</sup> ». La traductrice informe davantage sur ces événements qui, connus des Florentins, ne le sont pas des Français. Elle ne modifie pas le contenu mais le précise par des ajouts. Pour « la fête de l'Huma », il s'agit de l'équivalent français exact de la « fête de l'Unità », qui est aussi organisée par le parti communiste italien.

Nous avons ici vu la fidélité à l'œuvre originale et la conservation des marques de la culture source. Cependant, bien que le contexte d'origine soit précisé, la pièce n'en perd pas son message et ne ferme pas les problèmes de réseaux de prostitution à l'Italie, l'immigration clandestine étant un sujet qui touche de nombreux pays.

### c) *Les nuages retournent à la maison, mise en scène de Justine Heynemann*

Dans notre perspective de réflexion sur la traduction, il est intéressant de nous attarder sur le contenu de la pièce et sur la mise en scène de Julie Heynemann. Tout d'abord parce que la forte contextualisation de l'histoire est déterminée par les choix de l'auteure, qui a à cœur de parler du pays dans lequel elle vit et de l'état dans lequel il est :

Je devrais élargir le propos et parler de l'Italie d'aujourd'hui qui, pour nous dramaturges, est source d'inspiration continuelle (je le dis avec une amère ironie).<sup>250</sup>

---

248 En italien : «L'alluvione, il mostro, la bomba... E a settembre, il massimo dello sballo, il Festival dell'Unità.»

249 Le gras est ajouté par moi afin de mettre en évidence l'astuce de traduction

250 Laura FORTI, Entretien avec Federica MARTUCCI, disponible sur le site Italinscena :

<http://www.altritaliani.net/cultura-e-cultura/teatro-danza/article/italinscena-les-nuages-retournent>

Dans cet entretien avec Federica Martucci, Laura Forti confie un long point de vue sur l'Italie actuelle et ceux qui la dirigent, sur les conditions et le traitement des immigrés, sur la manipulation des amalgames qui associent l'immigration à la criminalité, sur le manque de solidarité et de valeurs, sur l'acceptation du silence qui ne dénonce pas assez les scandales. Elle écrit dans une visée éminemment politique et adressée à son pays :

Sur cette Italie, mortifiée et douloureuse, je devrais écrire et en effet j'écris, avec l'espoir que l'écriture parvienne à quelqu'un, trouve un écho, devienne un acte politique partagé et favorise une union entre ceux qui continuent à résister à ce spectacle humiliant et veulent le changer, par la pensée et les actions.<sup>251</sup>

En partageant ce texte par la traduction, Federica Martucci raconte donc cette Italie actuelle mais chaque lecteur/ spectateur a conscience que l'Italie n'est pas le seul pays à traiter ainsi l'immigrant et à masquer d'hypocrisie les réseaux de prostitution. Par son histoire, le texte de Laura Forti raconte, traduit, la rencontre entre deux mondes : celui d'une jeune étudiante protégée et celui d'une prostituée immigrée exposée à de multiples violences. La mise en scène appuie la rencontre entre ces mondes : Federica Martucci, qui joue Nadia, le personnage de la prostituée, prend un accent albanais et joue beaucoup sur cette étrangeté. Elle s'exprime parfois en albanais, apprend à Cristina à danser des danses traditionnelles albanaïses, écoute de la musique albanaïse et raconte comment elle vivait dans son pays. Par des effets de rythme, la mise en scène souligne ces moments où Nadia parle de l'Albanie. Les longs silences, les jeux de regard entre les deux femmes insistent sur l'étrangeté qu'elles représentent pour l'autre. Ainsi, lorsque Nadia se révèle lentement à Cristina, le dévoilement du mystère est d'autant plus fort. De plus, la mise en scène prend aussi en charge d'être une traduction, de raconter l'histoire d'un autre pays par des références à l'Italie puisque l'univers musical que l'on entend dans la pièce est albanais et italien. La bande-annonce du spectacle reprend une chanson italienne, « La bambola » de Patty Pravo, chanson très populaire en Italie. La mise en scène assume donc aussi la traduction.

C'est à l'échelle de l'écriture que s'œuvre une première traduction : traduction d'un rapport d'étrangeté (entre Cristina et Nadia), et traduction d'une réalité (l'immigration clandestine et la prostitution) en une fiction. L'auteure explique :

Dans un texte j'aime exprimer les dynamiques relationnelles et dans la société je suis intéressée par les potentialités de changement, par les rencontres entre des

---

<sup>251</sup> *Ibidem*

mondes différents. Que se passe-t-il si une étudiante rencontre une prostituée albanaise ?<sup>252</sup>

L'écriture est donc vécue par Laura Forti comme l'expérimentation d'une rencontre entre des mondes, entre des personnages. La seconde traduction est celle de Federica Martucci, au sens propre de l'expression. En étant comédienne franco-italienne, Federica Martucci porte sur le plateau la rencontre des cultures. En somme, le texte de Laura Forti et la mise en scène de Justine Heynemann portent, à différents degrés, différents types de rencontre. Le texte est vécu comme une expérience de l'Autre. Dans ces rencontres de matériaux différents (le mot, la scène etc.) et de cultures (l'Albanie, l'Italie, la France), il y a une traduction de l'un vers l'autre. La traduction commence donc à se dessiner comme un phénomène global de tout acte théâtral, thématique que l'on reprendra en fin de réflexion.

Nous avons vu les aspects positifs que la collaboration entre traducteur et metteur en scène peuvent avoir. Cependant, quelques traducteurs relèvent les points négatifs de cette collaboration, lorsque la scène cherche à avoir *le dernier mot* sur le texte. Nous étudierons alors les raisons de ces retenues.

## 2. Les retenues face à une trop étroite collaboration de la traduction et de la scène

Dans plusieurs ouvrages ou entretiens, les traducteurs font part des retenues qu'ils ont à voir une trop étroite collaboration entre le traducteur et le metteur en scène, comme lorsque ces deux activités se confondent. Nous reviendrons d'abord sur quelques données qui affichent la précarité du traducteur puis sur la menace que peut représenter la pensée d'une hégémonie du plateau pour les traducteurs. A travers la traduction collective de *Mademoiselle Julie* pour la mise en scène de Matthias Langhoff, nous verrons un exemple d'arguments avancés par les metteurs en scène.

### a) Quelques aspects de la précarité du traducteur

Suite à la récurrence de ce thème dans mes recherches, il semblait inévitable d'accorder une section à cet aspect, qui est la précarité des traducteurs. Pierre Assouline revient sur de nombreux éléments de cette précarité dans *La condition du traducteur*<sup>253</sup>, enquête non publiée

---

<sup>252</sup> *Ibidem*

<sup>253</sup> Pierre ASSOULINE, *La condition du traducteur op. cit.*

qui lui a été commandée par le Centre National du Livre. L'objectif est de tracer un état des lieux de la condition matérielle et morale du traducteur. Pierre Assouline accorde un chapitre à la traduction spécifiquement théâtrale et relève les difficultés suivantes. D'abord le salaire du traducteur de théâtre est le même que le traducteur de roman, il est payé au feuillet, au nombre de caractères. Pour Séverine Magois « au théâtre, ça n'a aucun sens, surtout quand ce sont des auteurs comme je les aime, qui ont recours à très peu de mots !<sup>254</sup> ». Le texte dramatique comporte souvent moins de caractères que le roman, sans exiger moins de travail et moins d'enjeux. Le traducteur de théâtre en France touche des droits d'auteur du texte français lorsque la pièce est représentée. Pierre Assouline raconte à propos de François Rey, traducteur : « Dans les années 1970, alors qu'il n'était payé qu'au pourcentage sur les recettes, il touchait des sommes dérisoires car il n'y avait pas foule aux spectacles<sup>255</sup> ». Pour être reconnu et être rémunéré, le traducteur dépend donc de la représentation.

La reconnaissance du traducteur de théâtre est aussi fragilisée par la place qui lui est accordée sur la scène intellectuelle. Pierre Assouline raconte que les traducteurs de théâtre ne trouvent souvent pas leur nom sur les brochures des spectacles, que les émissions radio omettent de les citer, par manque de temps par exemple. Pour Séverine Magois la traduction théâtrale est victime d'un système de vedettariat :

L'autre problème, c'est celui de la notoriété. Je me suis déjà fait évincer de certains projets parce que je n'étais pas assez connue. C'est surtout vrai dans le domaine du théâtre privé, qui fonctionne beaucoup sur le vedettariat. Et une vedette, c'est beaucoup plus vendeur...<sup>256</sup>

Ainsi, le métier de traducteur n'est pas toujours reconnu comme tel. Une traduction sera plus aisément confiée à un écrivain connu, qui n'est pas traducteur, qu'à un traducteur dont c'est le métier. Aussi, certaines éditions, telle que l'Arche, accordent à un metteur en scène de confier la traduction à un autre traducteur. « Les traductions que l'on commet pour [l'Arche] n'ont aucun caractère exclusif. Donc si un metteur en scène préfère travailler avec un autre traducteur, c'est lui qui a le dernier mot...<sup>257</sup> », explique-t-elle. Le projet de représentation est aussi parfois une menace à l'édition : sans projet de représentation de la traduction, celle-ci n'est pas publiée.

---

<sup>254</sup> Entretien avec Séverine MAGOIS le 13 avril 2013

<sup>255</sup> Pierre ASSOULINE, *La condition du traducteur op. cit.*

<sup>256</sup> Entretien avec Séverine MAGOIS le 13 avril 2013

<sup>257</sup> *Ibidem*

b) *Quelques pratiques qui menacent les traducteurs*

Pierre Assouline et de très nombreux traducteurs dénoncent la pratique déloyale de certains metteurs en scène qui s'octroient les droits de traduction. André Markowicz et Françoise Morvan s'expriment ainsi :

Nous trouvons inadmissible la pratique de ces metteurs en scène qui mélangent des traductions, parfois pour les faire passer sous leur nom : une traduction a sa cohérence, elle exprime des choix, une personnalité, et c'est une forme d'écriture au sens plein ou elle n'est rien.<sup>258</sup>

Afin de bénéficier des droits, certains metteurs en scène modifient une traduction ou mélangent des traductions en les faisant passer sous leur nom. Séverine Magois remarque aussi qu'un metteur en scène qui « bredouille un peu l'anglais » s'improvise facilement traducteur :

En théâtre, beaucoup de gens s'improvisent traducteurs pour ces questions purement économiques. Mais aussi parce qu'ils se disent que pour un texte théâtral, la rigueur n'est pas indispensable, on peut l'adapter, prendre des libertés...<sup>259</sup>

Il y a, dans ces attitudes, la conception sous-jacente de l'hégémonie de la scène sur le texte, qui peut mettre dans l'ombre tous les opérateurs du texte littéraire. Laurent Muhleisen déplore à son tour que l'intérêt du métier de traducteur soit oublié. Il raconte que quand Chéreau a voulu monter *Le temps et la chambre*, de Strauss, en 1990, il a demandé à Michel Vinaver qui ne parle pas allemand, de traduire la pièce. Vinaver a donc écrit un texte français de la pièce grâce à des passages qui lui ont été traduits mot à mot ; et cette pratique a été répétée dans une mise en scène de Luc Bondy. Laurent Muhleisen<sup>260</sup> ajoute : « Ironie du sort, ces deux pièces ont été montées à l'Odéon, théâtre de l'Europe... ». La traduction est une entité qui répond à une cohérence, à des choix de langue qui vont dans le même sens. Pour qu'elle ait sa pleine fonction de texte théâtral, elle ne peut être un bricolage de textes et de plusieurs voix. *La condition du traducteur* évoque plusieurs procès où des metteurs en scène et des traducteurs se confrontaient au tribunal, pour des accusations de plagiat de traduction par exemple.

Un autre aspect de précarité concerne les droits des traducteurs qui sont tributaires de l'édition et de la représentation. Afin de protéger les traducteurs de théâtre, Pierre Assouline propose la solution suivante :

---

<sup>258</sup> Françoise MORVAN, André MARKOWICZ, Agôn revue en ligne, *op. cit.*

<sup>259</sup> Entretien avec Séverine MAGOIS le 13 avril 2013

<sup>260</sup> Entretien avec Laurent MUHLEISEN, *Les trois coups*, *op. cit.*

Peut-être la solution consisterait-elle pour le traducteur à s'assurer en priorité de la diffusion de son texte en librairie avant que la pièce ne soit jouée car, imprimé, ce dernier est plus difficile à détourner, en dépit de l'habileté de certains metteurs en scène.<sup>261</sup>

Cependant, Pierre Assouline ajoute que les éditeurs s'engagent rarement dans une publication sans l'assurance d'une production prochaine. De plus, ce sont souvent les représentations et non l'édition qui rapportent la part la plus importante du gain des traducteurs de théâtre. Examinons à présent un exemple où une traduction est faite pour une mise en scène.

c) *Un exemple : la traduction de Mademoiselle Julie pour la mise en scène de Matthias Langhoff*

Le texte français de *Mademoiselle Julie* de Matthias Langhoff présente, dès la page de couverture, deux curiosités. Reproduisons-la :

MADEMOISELLE JULIE

August Strindberg

*Version française de*

L. Calame, F. Chattot, M. Langhoff, P. Mascadar, N. Rudnitzky,

M. Schambacher<sup>262</sup>

Alors que Langhoff parle de « traduction », la couverture annonce une « *version française* » et le nombre d'auteurs de la version française (six au total !) est impressionnant pour un texte unique. Quelle a été la démarche de Langhoff pour cette traduction ?

Dès les premières pages de l'ouvrage, une note rédigée par Langhoff, intitulée « A propos de la nouvelle traduction de *Mademoiselle Julie* »<sup>263</sup> explique la démarche de traduction du texte de Strindberg. Langhoff évoque dans un premier temps le problème philologique qui est lié à l'histoire de ce texte, plusieurs fois déformé suite à la « situation sociale et économique de l'auteur » et à d'autres paramètres qu'il énumère :

Les impératifs de la première édition, les corrections opérées par la suite et les changements dus aux interprétations des différents traducteurs ont contribué à déformer radicalement le caractère du texte qui nous est transmis.<sup>264</sup>

En effet, le premier éditeur choisit d'enlever du texte les passages jugés grossiers et Strindberg retravaille sur son texte plus tard, en éliminant et réécrivant certains passages. Sur

---

<sup>261</sup> Pierre ASSOULINE *op. cit.* p.97

<sup>262</sup> August STRINDBERG, *Mademoiselle Julie*, Version française de L. CALAME, F. CHATTOT, M. LANGHOFF, P. MASCADAR, N. RUDNITZKY, M. SCHAMBACHER. Actes-Sud Papiers 1990

<sup>263</sup> *Ibidem* p.5

<sup>264</sup> *Ibidem*



quel(s) texte(s) Langhoff a-t-il travaillé ? Langhoff choisit de ne pas prendre la dernière version écrite par Strindberg comme version définitive. Il préfère revenir sur les différentes versions de *Mademoiselle Julie* et créer une reconstruction-puzzle à partir de plusieurs pièces qu'il possède sur le texte : la traduction allemande de Peter Weiss, faite à partir du manuscrit original, et le manuscrit de Strindberg photocopié, où le graphisme renseigne sur les passages soumis à une forme de censure, avec des « amis suédois » puisque Langhoff ne parle pas suédois. Ce souci philologique correspond à celui de Françoise Morvan et André Markowocz pour Tchekhov, cependant les choix pris ne sont pas les mêmes. Les traducteurs de Tchekhov se sont déchargés d'une sélection, ils ont préféré laisser le soin aux lecteurs, metteurs en scène etc. de choisir la version sur laquelle ils voulaient travailler. Au contraire Langhoff, qui est metteur en scène, insère une grande part de créativité dans sa traduction, puisqu'il s'agit d'une recomposition de textes.

Langhoff qualifie ce nouveau texte de « travail collectif de traduction ». Cependant, conscient des probables critiques que la démarche pourrait engendrer, il insiste beaucoup sur le fait qu'il ne modèle pas un texte à l'image d'une mise en scène, qu'il ne crée pas un texte prêt à poser sur le plateau :

Notre but n'a pas été de fabriquer un texte prêt à jouer, facile à se mettre en bouche, mais de trouver dans la structure même du texte de nouvelles possibilités de le représenter.<sup>265</sup>

La traduction est conçue comme une matière dramaturgique. Le travail consiste à s'introduire dans toutes les couches du texte afin d'en déceler toutes les potentialités dramaturgiques. Ce travail de traduction permet au metteur en scène une découverte des possibles, des dimensions du texte hors censure. La traduction offre dans ce cas un moyen de rafraîchir le texte, de lui redonner une force scénique. Cependant, Matthias Langhoff ne parlant pas suédois, le collectif de traduction ne peut prétendre à une traduction au sens véritable puisqu'il s'agit d'une reconstitution-recomposition. Même si la version française s'est faite dans un esprit de fidélité à l'auteur, il serait inadapté de parler de traduction. De plus, l'édition de la version française chez Actes Sud-Papiers porte toutes les marques de la mise en scène de Langhoff : photos de la représentation, distribution des comédiens, équipe de la représentation...

En dernière partie de sa note, Langhoff revient sur les avantages de cette plongée au cœur du texte pour le travail scénique :

---

<sup>265</sup> *Ibidem*

Le travail sur la traduction a constitué le point de départ concret de l'idée du spectacle. Ce travail nous a permis de trouver les possibilités de jeu que la simple lecture de la pièce n'eût pas fait apparaître. Il a été le moteur de notre plaisir de jouer, libérant notre imagination des idées préconçues et de la "sinistrose" que le théâtre attribue à Strindberg.<sup>266</sup>

Le spectacle de *Mademoiselle Julie* est donc conçu par Langhoff de la traduction à la représentation. Le terme « concret » est intéressant : le travail ne part pas d'une idée abstraite sur la pièce mais d'un processus de fouille, d'archéologie des différents manuscrits. La volonté de traduire a été un moyen de revenir au plus près du texte pour déceler la force scénique, « les possibilités de jeu ». Le traducteur étant peut-être le meilleur lecteur du texte, la traduction a été un moyen de lire le texte au plus près, pour déployer ses possibilités. La traduction permet un retour à l'œuvre originale, vierge de ses « déformations » et « idées préconçues », là où elle est encore libre d'être ouverte. Cependant, peut-on parler de *traduction* lorsque les *traducteurs* ne parlent pas la langue originale ? Comment pourrait-on rallier une dénomination théorique précise à la pratique qui lui correspond ?

## C. Pour une reconnaissance de la traduction

Ce chapitre final opte pour une reconnaissance de la traduction, reconnaissance à plusieurs niveaux. Il s'agit de la reconnaissance du traducteur, en tant qu'acteur du réseau théâtral, mais aussi en tant que professionnel. La reconnaissance pourrait prendre place à différents niveaux : auprès des éditeurs, auprès des lecteurs, auprès des metteurs en scène, auprès des intellectuels. Afin de rendre possible cette reconnaissance, nous proposons dans le sous-chapitre suivant une harmonisation des rapports. Le second chapitre s'attachera enfin à montrer un autre aspect de la traduction : ce en quoi elle est un paradigme du théâtre, et peut être généralisée au théâtre lui-même.

1. Vers une harmonisation des rapports : impliquer le traducteur en tant que maillon du réseau théâtral

---

<sup>266</sup> *Ibidem* p.7

Précédemment, nous avons présenté les différentes collaborations que peut avoir le traducteur : quand le traducteur est associé à l'auteur ou quand il est associé au metteur en scène. Cependant, ces associations sont loin d'être cloisonnées. Il reste difficile de normaliser les pratiques puisque celles-ci dépendent de nombreux paramètres : la traduction d'un auteur mort ou vivant, la traduction ou la retraduction, l'auteur traduit, etc. entraînent de grandes différences. Voyons encore une étude où le metteur en scène et le traducteur sont très étroitement associés à la scène et les problèmes que cette association a pu causer.

Il s'agit de Guillermo Pisani qui traduit essentiellement des textes de Rafael Spregelburd, auteur argentin qui écrit un « théâtre de situation<sup>267</sup> », c'est-à-dire pour un contexte précis. Guillermo Pisani a traduit *La Estupidez (La Connerie)* avec Marcial di Fonzo Bo pour une mise en scène de ce dernier. Ils ont choisi de traduire dans la même démarche d'écriture de Rafael Spregelburd qui est « très liée aux acteurs du plateau<sup>268</sup> ». Ainsi les traducteurs, Marcial di Fonzo Bo et Guillermo Pisani, envisagent la traduction comme un matériel qui évolue au contact du plateau. Pour Guillermo Pisani :

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.<sup>269</sup>

Pour ce traducteur qui traduit en étroite collaboration avec la scène, la traduction porte une grande part de dramaturgie. L'auteur écrit lui-même en lien avec la scène, puisqu'il modifie le texte en fonction du travail de plateau et ne le publie qu'une fois qu'il est « rodé<sup>270</sup> ». Le traducteur envisage donc la traduction dans une même perspective : le travail de traduction et de scène se chevauchent, jusqu'à allonger une réplique pour permettre un changement de costume. Guillermo Pisani traduit dans un esprit pratique et pragmatique en fonction de la scène pour laquelle il traduit. Pour lui la traduction exige des adaptations à la scène et à la culture d'arrivée.

Cependant, cette même traduction a posé problème puisqu'elle a donné lieu à un procès : *La Connerie* avait déjà été traduite par deux traductrices reconnues, Françoise Thanas et Dorothée Suarez. Pourtant, les modifications apportées par Guillermo Pisani et Marcial di Fonzo Bo ont valu à leur tour le nom de traduction. Pierre Assouline raconte ce procès dans

---

<sup>267</sup> Guillermo PISANI, Agôn *op. cit.*

<sup>268</sup> *Ibidem*

<sup>269</sup> *Ibidem*

<sup>270</sup> *Ibidem*

*La condition du traducteur*<sup>271</sup> et explique que l'accusation pour plagiat vient des deux traductrices initiales. Elles estiment que les maigres modifications apportées au texte ne méritent pas le terme de traduction. Guillermo Pisani et Marcial di Fonzo Bo s'en défendent, estimant que la première traduction était vieillie et ne respectait pas « l'esprit situationniste<sup>272</sup> » de la pièce. L'auteur, qui ne parle pas français, n'a pas voulu se prononcer. Cette querelle est une illustration des difficultés que peut rencontrer le traducteur : à partir de quel degré estime-t-on qu'une traduction est une retraduction ? Dans ce cas, l'écriture de Rafael Spregelburd étant liée à la scène, elle peut aisément être confrontée à ce type de problème de traduction. Comment ce type de situation pourrait-elle être évité ? Peut-être le metteur en scène pourrait-il faire appel au traducteur et revoir avec lui la traduction originale. Le traducteur assumerait davantage la perspective dramaturgique de la traduction et jouerait un rôle d'équilibriste entre fidélité au texte, et adaptation aux exigences de la pièce dans son contexte de réception. En ayant l'exclusivité de traduction sur les pièces de Daniel Keene et Mike Kenny, Séverine Magois évite ce type de querelles, mais, comme elle le remarque : « Ce qui est peut-être embêtant, c'est qu'ils ne sont connus en France qu'à travers mes traductions. Peut-être que quelqu'un d'autre les aurait traduits différemment. Et la perception de leur œuvre aurait elle aussi été différente... ». L'exclusivité est une solution pour se protéger de quelques insécurités des retraductions par des metteurs en scène.

Cependant, lorsque les metteurs en scène impliquent les traducteurs à la création scénique, la collaboration devient plus claire : la traduction et la création scénique en sont enrichies. Ainsi, l'échange de Séverine Magois avec Jacques Nichet, sur la traduction des métaphores<sup>273</sup>, lui *autorise* une nouvelle façon de traduire les métaphores. Le traducteur ne choisirait pas une association selon qu'il soit textocentriste ou scénocentriste mais travaillerait dans un va-et-vient, dans des rapports dialectiques qui semblent être le plus au service de la traduction et de la création. La traduction en collaboration avec l'auteur peut modifier le texte original (c'est le cas avec Séverine Magois et Daniel Keene) et la collaboration avec la scène peut modifier la traduction (de nombreux metteurs en scène évoquent ce cas). Ainsi, les traducteurs de Tchekhov racontent leur participation à la mise en scène de *La Cerisaie* par Alain Françon et expliquent que c'est un comédien qui a trouvé la bonne traduction d'une réplique de *La Cerisaie*. La situation raconte la longue attente d'un train, lorsque le train arrive en gare, un

---

<sup>271</sup> Pierre ASSOULINE, *La condition du traducteur op. cit.* pp.89-90

<sup>272</sup> *Ibidem*

<sup>273</sup> Je fais ici allusion à la partie « Présentation de Séverine Magois et de sa méthode de traduction » (p. 74) lorsque dans *Silence complice*, de Keene, elle a choisi, avec Jacques Nichet, de traduire littéralement « *blood is thicker than water* »

personnage exprime l'arrivée du train. Dans la traduction, le texte était « Il est arrivé, le train, Dieu soit loué<sup>274</sup> », réplique dont les traducteurs n'étaient pas complètement satisfaits. Un comédien qui joué la scène a dit « Il est arrivé, **ce** train, Dieu soit loué<sup>275</sup> ». Il s'agit d'une seule lettre mais le sens s'en voit précisé, la portée dramaturgique change. Le « ce » raconte toute l'impatience, la longueur de l'attente, la tension de la situation. L'article démonstratif souligne que le train a été attendu, ce qui est renforcé par le « Dieu soit loué ». Comme le comédien joue la situation, il en perçoit le sens. La réplique est révélatrice de sentiments, on l'entend accompagnée d'un souffle, d'un soulagement. Dans ce cas, c'est la scène qui peut recharger la traduction du sens de la situation. Seulement, c'est au traducteur, qui a une conscience de la cohérence dramaturgique du texte, de valider ou non de ces modifications dramaturgiques.

Qu'il soit plus ou moins lié à la création scénique, le traducteur traduit avec une conscience dramaturgique. Il est un acteur à part entière de la création théâtrale. Lorsque le traducteur est convoqué pour la création scénique, les rapports semblent s'harmoniser. Sans être nommé dramaturge et sans remplacer le dramaturge, le traducteur, par sa proximité avec le texte, peut ouvrir des voies scéniques et enrichir la mise en scène de sa connaissance du texte. Il peut aussi veiller, comme nous l'avons vu en début de mémoire, à la fidélité de l'œuvre dans la mise en scène. Le traducteur ne participerait pas directement à la création scénique mais au travail de table. De plus, nous le voyons dans nombreux récits d'expériences, la traduction peut aussi souvent être enrichie par la mise à l'épreuve de la scène. Notre démarche aura cherché à répondre à trois objectifs : montrer que le traducteur fait partie du processus de création, insister sur le métier de traducteur et proposer une harmonisation des rapports, rendue possible par l'implication du traducteur dans la mise en scène.

## 2. La traduction, paradigme de tout acte théâtral

A présent, la traduction n'est plus seulement envisagée en tant qu'activité du traducteur mais s'ouvre à une portée plus large. Nous avons semé auparavant des éléments se rapportant à cette réflexion : la traduction, processus de passage, agit à d'autres endroits que dans le passage d'une langue à l'autre. En effet, si « traduction » vient du latin

---

<sup>274</sup> Françoise MORVAN et André MARKOWICZ, *Agôn op. cit.*

<sup>275</sup> *Ibidem*, le gras est ajouté par moi afin de mettre en évidence le changement de traduction

*traducere*, « faire passer », le passage s'opère à plusieurs degrés du processus théâtral : d'un sens dans les mots, des mots dans un corps, de l'invisible vers le visible. Le verbe *traduire* s'emploie souvent dans un sens plus large que l'activité linguistique, puisqu'on peut traduire une émotion, traduire une pensée. *Le petit Robert* propose une définition qui associe la traduction à l'art : « Exprimer, de façon plus ou moins directe, en utilisant les moyens du langage ou d'un art<sup>276</sup> ». Or, le théâtre est langage et art, il emploie donc doublement la traduction. Il semble que chaque acte au théâtre passe par la traduction. La mise en scène est elle-même une forme de traduction puisqu'elle traduit le texte, invisible sur le plateau, en visible. L'œuvre passe donc par une chaîne de traducteurs, construite par l'auteur, le traducteur (au sens strict), le dramaturge, le metteur en scène, le scénographe, le régisseur, le spectateur. La création théâtrale s'érige par une série de traductions, jonglant entre le visible et l'invisible, le verbal et le non verbal. Elle s'érige pas cette rencontre d'altérités, matérielles (le livre – porteur du texte – et le plateau) et humaines, physiques (le corps) et spirituelles. La traduction apparaît comme un constituant du théâtre.

Dans la postface du *Théâtre des idées* de Vitez, Danièle Sallenave et Georges Banu écrivent que traduire est, pour Vitez, « une méthode, un mode de pensée, une philosophie [...] l'axe de sa vie<sup>277</sup> ». En effet, tout le théâtre de Vitez est fondé sur la nécessité de traduire :

C'est-à-dire sur la capacité, la nécessité et la joie d'inventer sans trêve des équivalents possibles : dans la langue et entre les langues, dans les corps et entre les corps, dans les âges, entre un sexe et l'autre.<sup>278</sup>

Le théâtre est perçu comme l'art des équivalents, où la lutte contre l'impossible est reconnue comme « capacité », « nécessité » et « joie ». Ainsi, joie de création et joie de traduction sont les mêmes. Le théâtre comme la traduction se construit par une rencontre de mediums – qu'ils soient mot, corps, voix etc. La traduction est donc un processus qui fait partie de la théâtralité. Traducteur et traduction peuvent investir le lexique de la théâtralité, ils en sont des acteurs.

---

<sup>276</sup> *Le petit Robert de la langue française 2010*

<sup>277</sup> Georges BANU et Danièle SALLENAVE, *Le théâtre des idées op. cit.* p. 585

<sup>278</sup> *Ibidem* p. 586

# Conclusion

Notre recherche sur la traduction théâtrale nous aura montrés que ce domaine réactive de nombreuses notions contemporaines : la place du devenir scénique, le statut du texte, la complexité de la dramaturgie, la traduction et son temps, la voix didascalique. Notre début de recherche a présenté les affinités théoriques entre la dramaturgie et la traduction, qui, bien qu'étant la production de deux métiers différents, se croisent. Traduction et dramaturgie relèvent du domaine de l'interstice, de l'entre-deux, entre le texte et la scène. Le traducteur collabore avec l'auteur, qu'il soit vivant ou mort, puisqu'il se rapproche au plus près de l'écriture. Il est sans doute le lecteur le plus proche du texte. Cependant, étant aussi lecteur, il est le premier à concrétiser – pour reprendre la terminologie de Pavis – le texte, à le confronter à un autre. Le traducteur a pour défi d'osciller entre fidélité à l'écriture et écoute des exigences du plateau, sans faciliter le travail du comédien et sans donner des indications de mise en scène. A travers des études de cas de traduction, nous avons pu reconnaître la responsabilité des choix de traduction et la force dramaturgique qu'un mot enclenche. Les choix de traduction ébranlent la dramaturgie du texte.

Certes, nous l'avons vu, les traducteurs travaillent différemment puisque leur pratique varie selon plusieurs modalités évoquées précédemment : auteur vivant, première traduction, type d'écriture etc. Cependant nous pouvons relever qu'une dénomination théorique plus précise serait nécessaire à la pratique. Une typologie différenciant les différentes déclinaisons de la traduction pourrait distinguer la traduction de l'adaptation, du texte français, de la version française, et permettrait aux éditeurs, et aux traducteurs-adaptateurs, de mieux les employer. Bien qu'Actes Sud-Papiers-Papiers écrive « *version française* » sur la couverture de *Mademoiselle Julie*, Langhoff parle de « nouvelle traduction ». Peut-on parler de traduction lorsqu'il s'agit d'une reconstitution puzzle comme chez Langhoff ? Le metteur en scène, qui voit parfois excessivement l'hégémonie du plateau, menace l'altérité du théâtre – qui est créée par la rencontre égale du plateau et de la scène – et le métier de traducteur. En incluant le traducteur à la création scénique, le metteur en scène pourrait éviter ces pratiques déloyales et reconnaître la place du traducteur. Le traducteur assumerait donc la perspective dramaturgique de son travail – sans remplacer le dramaturge et sans s'associer complètement au plateau – en garantissant une veille de l'équilibre du texte et de la scène. N'oublions pas

que les sens éveillés chez le dramaturge et chez le traducteur ne sont pas les mêmes : le dramaturge voit, visualise, projette des images pendant que le traducteur entend. Les différents entretiens de traducteurs l'ont souvent relevé : le traducteur est à l'écoute des « voix » du texte, des « voix » des personnages, il évoque la musicalité des textes et non pas ses images. Ainsi le traducteur envisage la réception auditive plus que la réception visuelle, qui relève du travail du dramaturge et du metteur en scène. Le traducteur deviendrait l'oreille du texte et le dramaturge serait l'œil du plateau.

Ce travail de recherche aura aussi œuvré à légitimer la traduction à un second niveau : la traduction est un paradigme du théâtre. Elle peut s'entendre comme phénomène théâtral qui touche différents degrés où il y a rencontre de l'Autre : celle d'une langue avec une autre, celle d'une culture avec une autre, celle d'un contexte avec un autre, et plus largement celle de l'idée avec le mot, celle des mots avec un sens et une situation, celle de la situation avec des corps, celle d'un mot avec un corps, une bouche, une voix, un geste, celle du visible et de l'invisible, celle du dicible et l'indicible. La traduction est aussi matrice du théâtre en tant qu'art des équivalences, qui ne sont jamais identiques. Il y a dans la traduction une lutte contre l'intraductibilité fatale, une bataille contre le mystère des langues. Comme le relève Vitez :

On n'y fera rien : *la mer* est une femme chez nous, c'est une évidence reçue depuis l'enfance ; à côté d'ici, en Italie, *il mare* est un homme. Et le docteur Faust poursuit en Allemagne la déesse Soleil, *die Sonne*, il enfouit sa tête entre ses mamelles, et nous ?<sup>279</sup>

Le genre, lorsqu'il existe, est un mystère des langues, comme l'est la structure grammaticale. Nous avons vu des cas d'impossibilité de traduire, où une grammaire ouvre une béance de création quand l'autre exige une identification restrictive<sup>280</sup> ; des cas où le langage s'hybride de masculin et de féminin, butant la traduction à son impuissance. Pourtant, lorsque la traduction crée une équivalence et l'emporte, un peu, sur le mystère des étanchéités, la joie de la création, la joie d'avoir touché à l'Autre éclate. Dans cet éclat, naît doucement la rencontre avec l'Autre, où une nouvelle langue est possible, où « le sang est plus épais que l'eau<sup>281</sup> » fait signe et sens. La traduction offre un laboratoire de langues et de gestes, le comédien joue de l'altérité, de mots qui lui appartiennent et ne lui appartiennent pas, d'un corps qui lui appartient et ne lui appartient pas. Et lorsque le comédien traduit le mot dans son corps, il le

---

<sup>279</sup> Antoine VITEZ, *Le théâtre des idées op. cit.*

<sup>280</sup> Il est ici fait allusion au « you » chez Sarah Kane (p. 63)

<sup>281</sup> Il est ici fait allusion à la métaphore de Daniel Keene dans *Silence complice* (p. 74)



réinvente. Cet espace d'invention, de naissances, de rencontre des inconciliables, est conjointement celui du théâtre et de la traduction.

# Annexes

L'annexe est composée des entretiens que j'ai eus avec deux traductrices : Federica Martucci – de l'italien – et Séverine Magois – de l'anglais.

Pour ces deux entretiens, j'ai procédé différemment. J'ai rencontré Federica Martucci à la suite de la représentation de *Les nuages retournent à la maison*, pièce qu'elle a traduite et dans laquelle elle était comédienne. Je connaissais Federica Martucci par une lecture publique de *Arrange-toi*, texte de Saverio La Ruina qu'elle a aussi traduit. Je lui ai posé quelques questions sur son travail de traductrice et sur les deux traductions que je lui connaissais : *Les nuages retournent à la maison* et *Arrange-toi*. Notre entretien s'est poursuivi par mail. Je lui ai envoyé la retranscription de notre échange, qu'elle a corrigée et à laquelle elle a ajouté la réponse aux questions que je n'avais pas eu le temps de poser.

J'ai rencontré Séverine Magois lors de sa venue à Grenoble pour Le Printemps du livre 2013. Je lui avais envoyé les questions que je lui poserais au préalable, pour qu'elle puisse avoir une idée de la forme de notre échange. Ainsi, lorsque nous nous sommes vues, elle connaissait mes interrogations sur son travail. Elle venait à Grenoble en tant que traductrice française et agent de Mike Kenny. Elle jouait donc le rôle d'interprète lors des échanges avec Mike Kenny mais était aussi questionnée sur son travail de traductrice. Lors de notre entretien, je lui ai posé quelques questions mais c'est essentiellement elle qui a mené la discussion. Je lui ai envoyé la retranscription écrite de notre entretien, qu'elle a corrigée et parfois reprise afin de préciser certains aspects de son travail.

## Annexe 1

Retranscription de l'entretien avec Federica Martucci à Vaugneray, à la suite du spectacle *Les nuages retournent à la maison*, le 15 mars 2013 :

- **Anne Maurin** : Quelles sont, pour vous, les spécificités de la traduction théâtrale ?

**Federica Martucci** : A la différence d'autres genres, le texte théâtral est avant tout pour moi un texte dicté par une langue orale et gestuelle, il est écrit pour être dit sur un plateau, par un corps vivant. L'écriture du texte de théâtre est destinée à l'oralité, au plateau. Dans le texte il y a une dimension dramaturgique, il a vocation à être dit par la voix, il comporte un souffle, un corps, des phrases sans respiration, un rythme. Je lis le texte à voix haute après l'avoir traduit, l'épreuve de la voix montre ce qui ne passe pas. Le traducteur théâtral selon moi travaille autant, si ce n'est plus, avec son corps qu'avec sa tête.

- **A.M.** : En quoi être comédienne vous influence dans votre travail de traductrice ? Saviez-vous que vous joueriez *Les nuages retournent à la maison* avant de la traduire ?

**F.M.** : Je ne traduis pas comme une universitaire. En étant comédienne, la dimension du plateau est inconsciemment là. Tout est rythme au théâtre, l'humour est un rythme, le drame est un rythme, la façon de parler. Pour *Les nuages*, je l'ai traduit pour la jouer. Je cherchais une pièce à jouer, j'ai lu énormément de pièces, et quand j'ai lu *Les nuages*, j'ai eu tout de suite un coup de foudre pour le personnage de Nadia. J'ai demandé à Laura Forti si je pouvais la traduire, en étant sûre que j'aurais aussi les droits pour la jouer après. En tant que traductrice, être si proche des mots m'aide à construire le personnage. Les mots aident à comprendre et construire le personnage. Mais quand on passe au plateau, j'oublie que j'ai traduit le texte.

- **A.M.** : J'ai remarqué que dans *Les nuages*, vous ne traduisiez pas toujours les insultes dans l'équivalent exact de l'italien. Par exemple, « Vaffanculo » répété plusieurs fois par Nadia dans une même réplique devient dans le texte français « Va te faire enculer » puis « Va te faire foutre » est répété. Pourquoi ?

**F.M.** : Ces deux mots sont dans le quotidien du personnage de Nadia. Il y a la possibilité de varier en français donc c'est plus intéressant pour le personnage. Une langue peut te proposer une variété de mots pour le même sens. Il faut créer une atmosphère avec.

- **A.M.** : Dans vos choix de pièces à traduire, vous faites une sélection : pourquoi cette pièce plutôt qu'une autre ?

**F.M.** : Oui et non, souvent il y a des commandes. *La Borto* c'était une commande, on m'a demandé de la traduire, aussi parce que je travaille souvent sur les sensibilités de femme<sup>282</sup>. Sinon j'ai besoin d'aimer le texte, le propos ou la langue. C'est difficile de traduire un texte qu'on n'aime pas, quand je n'adhère pas à l'écriture, je souffre à le traduire. J'aime traduire

---

<sup>282</sup> *La Borto* est une pièce de Saverio La Ruina qui raconte l'histoire d'une jeune femme calabraise qui décide de recourir à l'avortement clandestin

un texte qui me donne envie de jouer, par son sujet et son style. Parfois on a des coups de foudre pour l'écriture.

● **A.M. :** Pour revenir sur *La Borto*, lorsque vous en aviez fait une lecture, le titre était, littéralement, *La Vortement*. Aujourd'hui le titre est devenu *Arrange-toi*. Pourquoi ?

**F.M. :** Si en italien le titre s'appelle *La Borto* c'est aussi parce-que c'est l'histoire d'une femme qui ne sait pas écrire. Elle entend ce mot mais pense que c'est en deux mots séparés, elle pense cela à cause de la rythmique du calabrais quand il est prononcé et elle le pense d'autant plus que pour elle ce mot est forcément féminin puisqu'il concerne avant les femmes c'est pourquoi elle l'écrit ainsi. Cette faute d'orthographe fonctionne en calabrais<sup>283</sup>, pas en français. En français, le titre ne passait pas. C'est un titre qui ne plaît pas, qui passe à côté du public. *Arrange-toi* est un leitmotiv de la pièce, une rengaine adressée aux femmes par les hommes. *Arrange-toi* est aussi plus énigmatique, suscite des interrogations, titille l'imagination. J'ai proposé cette traduction à Saverio qui a tout de suite accepté. Le personnage de la femme a un parler très populaire, qui déjà s'efface dans la traduction du calabrais à l'italien. Dans la traduction française, j'ai gardé ce parler populaire mais j'ai dû parfois changer les fautes, par exemple je lui ai fait dire des « malgré que ». Elle emploie un langage très spontané, beaucoup d'expressions, et des expressions imagées.

● **A.M. :** A quel récepteur destinez-vous vos traductions ? Le lecteur, le metteur en scène, le comédien ?

**F.M. :** Pour moi, le théâtre est fait avant tout pour être joué. Un texte peut ne pas être édité, être joué mais ne pas être lu. D'ailleurs énormément de pièces que je lisne prennent leur ampleur ou ne se révèlent qu'à la lecture à voix haute ou sur scène. Le corps, le regard, le silence, c'est la scène qui donne toute cette dimension. Ce n'est pas facile de lire du théâtre en silence pour soi assis sur une chaise.

● **A.M. :** Comment appréhendez-vous le jeu d'acteur dans le cadre de la lecture publique ?

**F.M. :** Dans la lecture, c'est la voix qui prime. Les ruptures de voix, et les regards, les regards au public, et la modulation de tout ça. C'est comme si tout ce qui devait jouer se mobilisait là-haut [Elle montre sa gorge et son visage]. En tant que comédienne, c'est bien de passer par la voix avant de jouer, de lire le texte avant de se placer sur une scène avec des accessoires, des décors, des déplacements.

Mais tous les textes ne passent pas bien en lecture. Par exemple, *Les nuages retournent à la maison* ne passe pas en lecture. Trop de corps, de silences, de jeu. La dimension physique y est trop importante.

● **A. M. :** Quels sont, selon vous, les aspects dramaturgiques de la traduction théâtrale ?

**F. M. :** A partir du moment où l'on considère que traduire un texte théâtral n'est pas uniquement une activité littéraire destinée à l'édition, la traduction s'ouvre sur la scène et se trouve confrontée aux contraintes, exigences et loi du plateau (le texte doit vivre dans le corps et la voix des acteurs, durant le temps et l'espace limités de la représentation), ce qui du coup

---

<sup>283</sup> Saverio La Ruina a d'abord écrit le texte en calabrais, puis l'a lui-même traduit en italien

rapproche la traduction de l'activité dramaturgique. La traduction à laquelle on arrive n'est pas simplement une succession de mots et de phrases, elle doit atteindre une efficacité théâtrale en ce sens qu'elle va vivre sur une scène. Mais la dramaturgie ne se déploiera que sur le plateau sous la direction du metteur en scène et dans la chair et la voix des acteurs.

● **A. M. :** Pour Vitez, la traduction est déjà une mise en scène : quand vous traduisez, avez-tu l'impression d'élaborer une première mise en scène du texte?

**F. M. :** Même si on refuse tout lien avec la dramaturgie, si on ne veut rien imposer, je pense qu'en effet chaque choix linguistique opéré par le traducteur peut induire des voix scéniques, amorcer un avenir de jeu. Cependant, à mon avis le travail du traducteur c'est avant tout de fournir un matériau de travail pour le metteur en scène et les acteurs qui doivent trouver dans la langue, les constructions, la sémantique, les images, les propos etc les éléments nécessaires à bâtir et interpréter des situations et des personnages.

● **A. M. :** Vous me disiez que vos traductions sont parfois des commandes, est-ce que vous collaborez avec les metteurs en scène qui montent vos traductions? Si oui, quel est alors votre rôle?

**F. M. :** Cela m'est arrivé lorsque je joue dans la pièce notamment pour la pièce *Les nuages retournent à la maison*. Bien entendu je peux apporter des précisions, éclairages, explications au metteur en scène car j'arrive aux répétitions avec une très bonne connaissance du texte et de l'écriture de l'auteur. Cela permet parfois de dénouer des ambiguïtés, donner des clés ou éclairer le metteur en scène sur des questions factuelles ou de sens. En revanche, quand le metteur en scène me dirige j'essaye au maximum d'oublier ma casquette de traductrice et de le suivre en pleine confiance dans ses directions de jeu. C'est très important pour le spectacle qui va naître d'être tout à fait disponible aux propositions et aux intentions du metteur en scène. C'est un peu comme un auteur qui doit, une fois son texte écrit, permettre aux metteurs en scène de s'en emparer.

● **A. M. :** Samedi soir, vous disiez que vous traduisez le théâtre surtout en pensant à la scène, au *devenir scénique* de la pièce : comment traduisez-vous les virtualités scéniques? (C'est-à-dire, la force scénique, l'énergie de plateau, qu'il y a dans le texte)

**F.M. :** Chaque écriture est unique et a ses propres spécificités. Toutefois, je trouve que dans les textes de théâtre la rythmique, la respiration du texte, la diction et tout ce qui participe à constituer la « voix » du texte est très important. Le simple fait de regarder comment visuellement le texte s'organise donne des clés. De plus pour ce qui concerne ce qui va se passer plus tard sur la scène, il y a un lien entre le corps, l'action physique et les mots ou l'absence de mots, la langue qui est écrite est porteuse de gestes, le corps y est inscrit quand l'auteur écrit pour le plateau

● **A. M. :** La traduction est-elle, selon vous, une première forme d'interprétation? Quelle place prend l'interprétation dans la traduction?

**F. M. :** Ce qui est délicat et passionnant dans la traduction théâtrale c'est d'arriver à transmettre les éléments apparents que les éléments sous-jacents du texte, les mots dits mais

aussi ce qui est dit au-delà. C'est en cela que le travail est intuitif et à mon avis plus dramaturgique que linguistique. On peut considérer qu'il y a une première forme d'interprétation dans la mesure où le traducteur est le premier lecteur et qu'il doit parvenir à transmettre une langue orale faite de sens et de sons, à trouver la respiration, le souffle qui le fera pencher pour un vocable, une rythmique plutôt qu'un ou une autre. Si je rencontre un doute, un obstacle, pour le franchir je peux bien sûr me rapprocher de l'auteur mais également me fier à la voix qui émane du texte et qui me guide.

## Annexe 2

Retranscription écrite de l'entretien avec Séverine Magois, samedi 13 avril à Grenoble. La retranscription suit la chronologie de l'échange. Elle est titrée afin de faire ressortir les différents thèmes abordés.

### ● **Traduction et interprétation :**

Les premières pièces de Daniel que je traduais, j'avais tendance à interpréter. « Moi, ex-comédienne, je le jouerais comme ça. » J'étais même capable d'ajouter des points d'exclamation là où il n'y en avait pas, en imaginant que je dirais cette réplique de cette façon. Maintenant j'ai tendance à penser exactement le contraire : le traducteur doit interpréter le moins possible lorsqu'il traduit, il n'a pas à faire le travail du comédien, soit en orientant le jeu, soit en orientant le sens. Il y a un absolu de la traduction qui parle de l'effacement du traducteur, mais je ne suis pas sûre qu'on puisse jamais atteindre cet idéal. On ne s'efface jamais complètement quand on traduit, on met forcément de soi dans son travail, ne serait-ce que dans le rapport qu'on entretient à sa propre langue.

Si l'on prend l'exemple de Pinter, lorsque Éric Kahane traduisait ses pièces, il avait tendance à traduire le sous-texte. Les pièces en deviennent tout de suite beaucoup plus compréhensibles. Il se trouve que j'ai retraduit *Trahisons*, et c'était vertigineux, chaque réplique ou presque pouvait donner lieu à de multiples interprétations. L'acteur a de quoi s'y perdre. Mais le traducteur doit justement laisser le sens le plus ouvert possible et intervenir le moins possible sur le jeu du comédien.

### ● **Traduction et écriture :**

On m'a dit un jour qu'on reconnaissait mes traductions. Je ne l'ai pas forcément bien pris sur le moment, car cela pouvait laisser entendre que je traduais tous les auteurs de la même façon. Or le traducteur n'est pas un auteur, il n'a pas à imprimer sa patte sur les textes. Je crois qu'il était plutôt question du type d'écriture que je traduis, dans un esprit de concision, de fidélité au texte original.

### ● **Traduction de Daniel Keene :**

Après avoir écrit un certain nombre de pièces longues, Keene a commencé à écrire tout un cycle de pièces courtes. Après *Terminus*, où il avait tout mis, toutes les langues, la Bible, Shakespeare... il s'est dit qu'il allait tenter de faire l'inverse. Il s'est demandé comment réduire l'écriture, se séparer de toutes les béquilles habituelles de l'écriture dramatique (le nom des personnages, la ponctuation, les didascalies...). Ce qu'il appelle la condensation de l'écriture : que reste-t-il de théâtre si je réduis de plus en plus ? Pour moi, c'était passionnant

car il m'envoyait ses premiers jets, puis les deuxièmes, et je voyais à quel point il était capable de condenser. Par exemple, dans une pièce, il avait supprimé les 5 ou 6 premières répliques, pour que le début ne ressemble plus à une scène d'exposition, pour qu'on soit directement dedans, sans rien de superflu. Quand j'ai reçu ces pièces, j'étais fascinée, je n'avais jamais rien lu de pareil, et je me suis aussitôt mise à les traduire... comme je le faisais avant, en brochant un peu, en interprétant, en employant des mots différents là où l'anglais répétait le même mot (il y a en effet une rhétorique de la répétition en anglais, là où on nous apprend en France, à l'école, qu'il faut éviter à tout prix de se répéter), sans prêter une grande attention au rythme, au souffle de la langue... Puis je me suis aperçue qu'en français, ça ne devenait plus rien. Il y avait toujours les personnages, l'histoire, les situations, mais toute la force de la pièce courte disparaissait, si je n'avais pas moi-même les mêmes exigences de brièveté, de concision. Et je me suis dit que je devais traduire différemment de ce que je faisais d'habitude, que je devais rester au plus près de la langue. Puis je me suis dit que si ce mode de traduction fonctionnait avec les pièces courtes, il devait pouvoir s'appliquer à toutes les pièces. Bref, je crois que la pièce courte m'a appris à traduire (Keene en a écrit une bonne soixantaine, j'en ai traduit une quarantaine). Ainsi que tous les échanges que j'ai pu avoir avec lui autour de son écriture.

Je suis une traductrice qui échange énormément avec ses auteurs. Dès que j'ai le moindre doute, je pose des questions, tant sur le sens que sur la langue. Parfois, une question que je posais à Keene lui faisait réécrire la réplique (ce qui pouvait la rendre encore plus compliquée à traduire...). Car il s'apercevait que le problème ne venait pas de la traduction mais de l'écriture. Si je posais cette question sur cette réplique, c'est que la réplique ne fonctionnait pas.

**Anne Maurin :** Donc vous avez eu la superposition des écritures qui ont créé la pièce que vous avez traduite ?

**Séverine Magois :** Oui, mais ce n'est pas toujours comme ça. C'est surtout le cas quand il s'agit de commandes. Là, j'ai accès aux différentes strates de l'écriture, j'aime beaucoup ce travail « d'archéologue », qui permet de retracer le processus même de l'écriture. Je garde toujours toutes les versions successives — j'ai une manie de l'archivage. Il y a aussi ce qui peut évoluer en fonction de la traduction, mais c'est une petite part. Pour répondre à vos questions sur la dramaturgie, je ne fais pas de dramaturgie en amont. En revanche, dans l'épreuve de la traduction, c'est là que je vois si quelque chose coince. Si ça résiste à la traduction, si ça patine, je sens qu'il y a un problème dans la pièce. Si je n'arrive pas, en français, à trouver un bon rythme, je me dis que ce n'est peut-être pas uniquement un problème de traduction mais aussi d'écriture. A ce moment-là je peux dialoguer avec l'auteur. Dans une pièce courte de Keene, j'avais l'impression que le personnage se répétait beaucoup, j'avais l'impression de traduire plusieurs fois la même chose. Je l'ai dit à Keene qui a choisi de complètement couper la scène en question. En étant au cœur de l'écriture par la traduction, je me suis rendu compte de cette répétition, ce que je n'avais pas décelé à la simple lecture du texte. Evidemment je n'aurais jamais coupé sans son accord !

Parfois, c'est plus précis encore : soit je traduis respectueusement ce qu'a écrit l'auteur, soit je pense à un mot qui me semble, dans la scène, plus intéressant que celui qu'il a utilisé. Je



pourrais prendre la liberté de le changer de mon côté, mais je préfère toujours demander à l'auteur ce qu'il en pense. D'abord parce que je suis fière de lui montrer que j'ai eu cette idée, mais aussi parce que s'il trouve l'idée bonne, il peut corriger le mot dans son propre texte.

Par exemple, dans *L'Apprenti*, le personnage parle de son père qui perd un peu la tête. Il dit qu'il n'a plus la mémoire de ce qu'il a lu le matin même dans le journal mais qu'il est capable de parler de son passé lointain, notamment de son grand-oncle. Personnage qu'il commence à décrire, et Keene écrivait qu'il portait « une bague en argent ». Le mot « bague », dans la réplique française, n'était pas juste pour le rythme (il était trop court), et c'est un mot un peu sourd. Quand je dois choisir entre plusieurs mots possibles, je pense avant tout au rythme, à la musique. Par ailleurs, j'ai pensé que si le personnage a une mémoire aussi précise des choses, le mot « bague » était trop général. J'ai proposé à Daniel de le remplacer par « chevalière ». C'était mieux pour le rythme, et Daniel l'a changé aussi en anglais. Je fais toujours cela en accord avec l'auteur.

Par rapport à la musique, aux sonorités, dans une pièce de Mike Kenny, *Sur la corde raide*, un personnage dit « you have shrunk ». « To shrink », pour une plante, c'est « se rabougrir », pour un vêtement, c'est « rétrécir ». J'ai choisi le mot « rapetisser ». Je pense que ce qui a guidé ce choix, c'est que juste avant, la petite fille dit à son grand-père : « j'ai grandi, poussé ». En lui faisant ajouter « et toi tu as rapetissé », j'ai créé une rime en -ssé, et puis il y avait le mot « petit » dans « rapetissé », qui s'opposait directement à « grandi ».

Quand on traduit, on travaille avant tout sur la langue, on est très conscient de ce que l'on écrit puisque l'on n'a rien à inventer. Mais parfois certains choix ne sont pas conscients. C'est en écoutant le texte au Petit Angle que je me suis réellement rendu compte de ce qui avait pu guider mon choix. Et puis « rapetissé », c'est sans doute un mot plus savoureux, plus amusant pour les enfants.

Dans *Simon la Gadouille*, une pièce pour enfants de Robert Evans, j'avais traduit une expression par « il a poussé un sprint ». Au moment de l'édition, la correctrice m'a signalé qu'on disait plutôt « piquer un sprint ». En fait, on peut dire les deux. Mais j'ai remarqué alors que dans la réplique en question, il n'y avait que des sonorités en « s », et « piquer » marchait moins bien que « pousser ». La musique m'avait fait choisir ce mot... pour ainsi dire à mon insu. Il y a sans doute une part d'instinct dans la traduction.

### ● Traduction et mise en voix :

**A. M. :** Pour la musicalité, vous testez vos traductions à voix haute ?

**S. M. :** Oui, bien sûr, quand je traduis, quand je relis le texte, je le lis à voix haute. Mais l'idéal, c'est de pouvoir l'entendre, dit par quelqu'un d'autre que soi. Je suis toujours un peu inquiète quand le texte doit être édité de façon définitive sans qu'il ait pu être éprouvé à voix haute avant. Quand on peut faire des lectures avant la publication, c'est beaucoup mieux. Ça permet de l'écouter, de faire des modifications et d'avoir le retour des comédiens.

Mais avec les comédiens, il faut aussi être vigilant. Ils peuvent me faire part de leurs doutes, de leur difficulté sur une réplique particulière, mais je ne peux pas non plus leur laisser trop

de liberté. Je ne traduis pas pour que le texte soit « confortable » pour l'acteur. Lui aussi doit faire son travail, pour s'approprier une langue qui ne lui serait pas d'emblée naturelle. Je demande toujours aux comédiens de tester le texte sur le plateau. S'il continue à résister, j'envisage alors de le modifier.

Certains metteurs en scène sont tentés d'intervenir sur la traduction, ayant tendance à simplifier le texte, à supprimer toutes les zones d'obscurité, de peur que le spectateur ne comprenne pas. Pour moi, cela veut dire qu'ils ne font confiance ni au texte, ni aux comédiens, ni aux spectateurs. Qu'ils ne font pas confiance au plateau. Entre un mot sur une page et un mot sur le plateau, il y a un monde entier. Car entre les deux, il y a tout le travail de l'acteur. Mais hélas, les metteurs en scène qui veulent changer le texte avant même de l'avoir mis à l'épreuve du plateau, et qui veulent intervenir à tous les niveaux, on en rencontre quelques-uns dans ce métier. Il arrive assez souvent aussi que les metteurs en scène demandent à lire le texte anglais. Pas forcément pour contrôler votre travail, mais pour avoir une idée de sa résonance dans sa langue d'origine. Ce qui me semble tout à fait légitime.

#### ● **Méthode de traduction :**

Quand je traduis, je fais d'abord un premier jet de la pièce entière, c'est un travail assez intense qui me prend deux ou trois semaines. Ce n'est guère lisible, mais cela me permet d'avoir une vision globale de la pièce, et de repérer les problèmes de traduction que je vais rencontrer. Ensuite, je reprends mon travail dans le détail, réplique par réplique, en me préoccupant beaucoup plus de l'écriture. Une fois ce travail terminé, je pose mes questions à l'auteur.

Je suis aussi l'agent de Daniel Keene et de Mike Kenny, qui ne sont jamais montés dans d'autres traductions que les miennes. Concrètement, ils représentent à peu près 80% de ce que je gagne. Ce qui est peut-être embêtant, c'est qu'ils ne sont connus en France qu'à travers mes traductions. Peut-être que quelqu'un d'autre les aurait traduits différemment. Et la perception de leur œuvre aurait elle aussi été différente... Moi, je ne suis pas une « cibliste », mais une « sourcière ». Sans pour autant faire du calque, je pense qu'il faut traduire au plus près de la langue d'origine, et si possible en garder quelque chose dans la traduction. Comme notre travail passe par une autre langue, on n'écrit pas le français qu'un Français écrirait spontanément. Ce passage par une autre langue peut se refléter dans la grammaire, la structure de la phrase, les métaphores. Quand une métaphore est claire, parlante, je trouve plus intéressant de la traduire littéralement que de trouver l'équivalent français qui rendrait les choses très banales.

Pour prendre un exemple, je travaillais avec Jacques Nichet sur *Silence complice*, une pièce de Keene. Et à un moment, un des personnages dit en anglais : « blood is thicker than water », une expression qu'on pourrait traduire par « les liens du sang sont les plus forts », mais c'est beaucoup moins beau que la métaphore anglaise. C'est Jacques qui m'a en quelque sorte autorisée à traduire littéralement cette métaphore qui en anglais était magnifique. Nous avons donc choisi de faire dire au personnage « le sang est plus épais que l'eau ». Quand on peut

comprendre la métaphore, pourquoi trouver son équivalent en français ? Depuis cet échange avec lui, je me permets ce genre de chose.

Le seul inconvénient peut-être, c'est qu'en français ça devient de la poésie, alors qu'en anglais l'expression est relativement banale. Et de manière plus générale, j'ai bien conscience que le texte que je produis en français devient parfois plus singulier qu'il ne l'est en anglais. Mais c'est aussi cela qui permet de créer – ou recréer – une langue. Traduire, c'est écrire avec plein de contraintes. Mais c'est justement ce cadre très strict qui permet d'inventer et d'être créatif. Comment travailler la langue française pour pouvoir entrer dans ce cadre, tout en conservant le sens, la musique... ? Et forcément, la langue on la travaille beaucoup plus, quitte à la malmener un peu, et ça donne un rapport à notre propre langue qui est totalement différent.

### • Le lien à l'étranger dans la traduction :

**A.M. :** J'ai lu des choses par rapport à ça : dans la traduction, il y a un choix de rapport à l'étranger. Dans la traduction sourcière, il y a une ouverture vers l'étranger.

**S.M. :** Tout à fait, on accueille l'étranger, on ne se l'approprie pas, on ne colonise pas la langue qu'on traduit, on essaye de l'accueillir en la recréant.

**A.M. :** J'ai d'ailleurs lu un entretien où vous disiez que la traduction théâtrale donnait plus de libertés, parce que le plateau permet plus de choses, qu'il y a plus de médiateurs avec le texte.

**S.M. :** Oui, on peut oser plus de choses parce qu'après quelqu'un va l'incarner.

### • Le plateau comme verdict :

Ce qui est très troublant, c'est que je ne sais pas ce qui est à l'œuvre quand je traduis. Un jour, un metteur en scène suisse m'a demandé l'autorisation de monter *Cinq Hommes*, une pièce de Keene déjà traduite et publiée. J'étais très contente, et comme je me doutais qu'il me poserait des questions, j'ai relu ma traduction et je me suis dit que tout était à refaire. A la lecture, je la trouvais âpre, sèche, bancal... J'en ai fait part au metteur en scène qui m'a répondu que non, sur le plateau elle fonctionnait très bien. C'est sans doute parce que dans le temps de la traduction, je me projette en quelque sorte dans la verticalité du plateau... projection que je n'avais pas faite lors de la lecture sur la page imprimée.

Le seul mot sur lequel il a émis un doute, c'était celui que j'avais choisi pour traduire « boots », en l'occurrence de grosses chaussures de chantier – les personnages sont tous des émigrés clandestins. J'aurais pu traduire « boots » par « pataugas » ou « godillots ». Mais ça ne me plaisait pas, alors j'ai pensé au mot « brodequin », qui est un mot un peu désuet qu'on n'utilise presque plus. Mais que j'utilisais quand j'étais petite et que j'allais à la montagne

avec mes parents. Je lui ai demandé de tenter ce mot sur le plateau. L'acteur marocain qui jouait ce personnage de travailleur immigré ne connaissait pas ce mot, et le disait en détachant bien les trois syllabes : « il va falloir que j'achète de nouveaux bro-de-quins ». Et tout d'un coup, sur scène, ça devenait énorme. On avait l'impression que l'acteur – et le personnage – avait dû s'approprier ce mot qu'il ne connaissait pas, et que par là même, il le réinventait.

### ● Traduction et écriture :

Le choix de traduire n'est pas un hasard. Il y a des affinités d'écriture. Moi j'aime bien les auteurs de peu de mots. Je pense que ma manière de traduire fonctionne avec ces auteurs-là, qui sont des stylistes, pour lesquels le travail sur la langue est essentiel. Je pense à des auteurs comme Keene, Pinter, Kane, Crimp... Qui ont aussi en commun d'accorder une grande place aux silences, aux non-dits. En revanche, dans le cas d'une comédie, si on traduit en restant très proche du texte, cela ne fonctionne plus. Les enjeux sont ailleurs. Pour la comédie, un travail d'adaptation est souvent nécessaire.

### ● Réalité économique de la traduction théâtrale :

Un autre problème, purement pratique, que nous rencontrons dans la traduction théâtrale, c'est qu'un metteur en scène – ou un acteur – qui bredouille un peu l'anglais s'imagine qu'il peut traduire lui-même la pièce qu'il compte monter. Il n'a donc pas de traduction à payer et récupère une partie des droits d'auteur quand la pièce est jouée. En théâtre, beaucoup de gens s'improvisent traducteurs pour ces questions purement économiques. Mais aussi parce qu'ils se disent que pour un texte théâtral, la rigueur n'est pas indispensable, on peut l'adapter, prendre des libertés... Alors qu'un éditeur confiera rarement un roman à quelqu'un qui n'a jamais fait de traduction.

L'autre problème, c'est celui de la notoriété. Je me suis déjà fait évincer de certains projets parce que je n'étais pas assez connue. C'est surtout vrai dans le domaine du théâtre privé, qui fonctionne beaucoup sur le vedettariat. Et une vedette, c'est beaucoup plus vendeur... Dans les émissions de radio par exemple, les traducteurs connus sont cités, rarement les autres. On peut également voir une pièce nous échapper quand le metteur en scène décide de confier la pièce qu'il compte créer à un autre traducteur que vous. C'est vrai notamment quand on travaille avec L'Arche. Les traductions que l'on commet pour eux n'ont aucun caractère exclusif. Donc si un metteur en scène préfère travailler avec un autre traducteur, c'est lui qui a le dernier mot... On est beaucoup plus protégés si on a tissé des liens étroits avec l'auteur, qui lui est en mesure de vous imposer s'il le souhaite.

Une autre réalité de notre travail, du moins en ce qui concerne l'édition, c'est que notre traduction est rémunérée au feuillet, en fonction du nombre de caractères. Au théâtre, ça n'a aucun sens, surtout quand ce sont des auteurs comme je les aime, qui ont recours à très peu de mots ! Moins il y a de mots, plus c'est compliqué à traduire, surtout avec l'anglais qui est une

langue tellement concise. En somme, plus je travaille pour respecter l'économie de la langue, plus je réduis mon salaire.

**A.M. :** J'ai vu beaucoup de ces aspects dans *La Condition du traducteur*.

**S.M. :** J'avoue ne pas avoir lu ce rapport dans le détail. Mais je sais que Pierre Assouline a souligné le fait que le prix au feuillet n'avait pas été augmenté depuis 20 ans. Et qu'il a beaucoup œuvré pour une meilleure reconnaissance du traducteur. Car en effet, on est très souvent oublié. Le nombre de brochures de théâtre où l'on ne cite pas le traducteur...

#### • Les commandes de traduction :

**A.M. :** J'avais une autre interrogation : j'ai vu dans les pièces que vous avez traduites une fois « texte français de Séverine Magois » et une fois « traduction de Séverine Magois ». Quelle est la différence ?

**S.M. :** Personnellement, je préfère « traduction » ou « traduit de l'anglais par », qui permet de préciser « traduit de l'anglais (Écosse) », par exemple. Je n'ai rien contre « texte français », le traducteur étant considéré comme l'auteur du texte français. C'est pourquoi auprès des administrations, nous avons un statut d'auteur. Le terme en revanche qui me hérisse, c'est « adaptation »... un terme avant tout employé dans le théâtre privé.

**A.M. :** En général, vos traductions sont-elles des commandes ?

**S.M. :** Non, en général ce sont des textes que je choisis de traduire. Pour prendre l'exemple de Mike Kenny, seules trois traductions m'ont été commandées, et à chaque fois dans le cadre d'une commande d'écriture passée à Mike par une compagnie française. Toutes ses autres pièces, je les ai traduites de ma propre initiative. Alors forcément, je ne traduis de lui que les pièces qui me plaisent le plus, et dont j'imagine qu'elles peuvent avoir un avenir sur les scènes françaises. Avec Keene, il se passe exactement la même chose – commande de traduction liée à une commande d'écriture. Mais il arrive aussi qu'on me demande de traduire une pièce déjà écrite. La commande vient alors d'un metteur en scène ou d'un éditeur. Mais, du fait de la crise sans doute, ces commandes sont de plus en plus rares...

En ce moment, avec Keene, nous préparons une sélection de pièces courtes pour le prochain recueil, « Pièces courtes 3 », à paraître chez Théâtrales. Quelques-unes ont déjà été montées, elles sont donc déjà traduites, les autres restent à traduire. Pour ces dernières, Théâtrales demandera pour moi une aide à la traduction auprès du CNL. Keene est lui-même en train d'écrire deux nouvelles pièces, spécifiquement pour ce volume.

Il existe d'autres aides pour les traducteurs de théâtre. Notamment les Bourses de la Maison Antoine Vitez, ou les Aides à la création du Ministère, via le CNT.

En dehors de ces aides ou de ces commandes, je dirais que le plus gros de mon travail consiste à traduire de mon propre chef des pièces auxquelles je crois, et dont j'espère qu'elles seront montées un jour. C'est une forme de pari... et donc une prise de risque.

● **Les collaborations :**

**A.M. :** Vos collaborations sont donc davantage avec les auteurs qu'avec les metteurs en scène ?

**S.M. :** Cela se passe en deux temps, et pas au même endroit. Je travaille assez étroitement avec le metteur en scène quand justement il y a commande d'écriture. La commande peut prendre des formes très variées : soit le metteur en scène laisse beaucoup de liberté à l'auteur, en n'indiquant que quelques grandes lignes (« j'aimerais une pièce à trois personnages » ou « j'aimerais une pièce qui parle de la paternité »), soit au contraire il lui donne de nombreuses consignes.

La Fédération, une compagnie lyonnaise, a récemment mis en place tout un projet créé avec des élèves de lycée. Ils ont récolté pendant un an les intérêts, les questions des adolescents, dont ils ont retenu quatre thèmes : l'amour, la mort, le désir de partir, de tout quitter, et le rapport au monde, à la politique. Ils ont alors contacté quatre auteurs dont Keene, qui devait écrire une pièce à deux personnages – un homme de trente ans et une femme de quarante – qui parle du désir de tout quitter, qui se passe dans une salle de classe et qui dure 20 minutes. C'était donc extrêmement précis. Mais toutes ces contraintes permettent aussi d'être créatifs. Pour Keene, cette commande était une invitation à écrire sur un thème et dans une forme qu'il n'aurait pas forcément songé à aborder de lui-même.

Dans le cadre d'une autre commande, une fois écrit le premier jet, nous nous sommes retrouvés, Keene, le metteur en scène et moi, et nous avons fait un énorme travail à la table, en analysant le texte scène par scène, voire réplique par réplique. Dans ce cas précis, j'avais d'abord été invitée pour faire l'interprète entre eux deux, mais finalement je suis aussi pas mal intervenue sur la dramaturgie. J'avais traduit la pièce, je la connaissais donc bien « de l'intérieur ».

En tant que traductrice, mon premier travail est avec les auteurs. Mais l'avantage de traduire pour le théâtre, c'est qu'on n'est pas uniquement dans le côté solitaire de la traduction, on a des rapports avec les metteurs en scène et les comédiens, on va aux premières lectures, on répond aux questions, on retourne aux répétitions, on participe à des ateliers... puis on assiste à la première. C'est un travail d'équipe, collectif. La solitude nous est nécessaire dans le temps de la traduction, mais ensuite, on a besoin de ce travail en équipe. J'imagine que traduire un roman, c'est beaucoup plus solitaire.

• **Conscience dramaturgique dans la traduction :**

**A.M. :** Dans ces cas vos interventions portent aussi sur les aspects dramaturgiques ?

**S.M. :** Oui et non. En fait, la dramaturgie, je ne sais pas trop ce que c'est. Je ne fais de la dramaturgie qu'à travers la traduction. Ma façon de traduire, en étant très fidèle à l'original, en décalant un peu la langue, produit sans doute quelque chose d'un peu singulier. Surtout pour l'acteur.

Sinon, je peux donner quelques indications, et je vois quand il y a des incohérences sur le plateau. Mais je ne suis pas du tout metteur en scène.

[Elle raconte l'histoire de *avis aux intéressés*, pièce courte de Daniel Keene, où un père atteint d'un cancer fulgurant décide de laisser son fils, quasiment muet et autiste, à un arrêt de bus pour que quelqu'un puisse le recueillir. Mais le fils revient à la maison.]

Dans un spectacle que j'ai vu récemment, au début de la scène, on découvrait le fils assis à la même table que le père, mais ce n'était pas juste, dramaturgiquement : depuis quand le fils est-il là ? est-ce le père qui est allé le chercher ? Alors que dans la pièce, il est clair que c'est le fils qui revient de lui-même. Si la première image de la scène montre le fils devant la porte avec sa valise, on comprend tout de suite que c'est lui qui est revenu. Même si je n'ai pas fait une analyse dramaturgique de la pièce, j'ai tout de suite vu qu'il y avait une erreur. J'en ai fait part au metteur en scène, qui a corrigé dès le lendemain.

**A.M. :** Dans la définition de traduction de Pavis, le traducteur fait tout un travail dramaturgique. Pavis décrit comment le traducteur s'intéresse à la macrostructure de la pièce, au système des personnages, etc.

**S.M. :** Je ne me pose pas ces questions, du moins pas consciemment. Je ne fais pas du tout de théorie, et je ne fais jamais une analyse dramaturgique d'un texte avant de le traduire. Ce que je perçois, c'est toujours à l'épreuve de la traduction. Le traducteur est assez pragmatique, je crois.

**A.M. :** Pavis est assez ambigu dans sa définition sur la place du traducteur et celle du dramaturge. Il décline le texte en série de concrétisations : T0 texte original, T1 texte traduit, etc.

**S.M. :** Pour moi, ce sont des catégories intellectuelles. Je suis pour ma part beaucoup plus terre-à-terre. J'ai une première version que j'appelle "chantier", je traduis très rapidement le texte. Puis je retravaille, et j'ai une autre version, avec de nombreuses variantes possibles. Puis je fais une version que j'appelle « pré-tirage », où je fais le tri dans tout cela, où je procède à mes premiers choix. C'est à ce stade que je pose mes questions à l'auteur. J'intègre ses réponses à cette version, du moins quand la solution me vient immédiatement. Ce n'est pas toujours le cas. Puis je retranscrit cette version, de nombreuses fois. Le travail s'affine au fur et à mesure. Je dois trouver la voix des personnages, ce qui ne vient pas tout de suite. Puis je passe à la version « tirage ». Mais je garde toutes les versions successives. Enfin, pas forcément la version « chantier », trop chaotique, mais la version « pré-tirage », oui. Cela me

permet de garder une trace des diverses possibilités envisagées au fil du travail. Et cela peut m'être utile quand on me pose une question sur une réplique qui résiste. Je peux répondre « j'avais aussi pensé à traduire par... » Et parfois, cette alternative est adoptée, ou alors elle me conduit à une autre proposition...

● **La traduction à d'autres niveaux :**

**A.M. :** Mais Pavis parle de tout ce qui est traduction au théâtre. La traduction se termine en le spectateur.

**S.M. :** On a parlé de cela lors des dernières Assises de la traduction à Arles. Jean-Pierre Vincent – citant Vitez pour qui « traduire, c'est déjà mettre en scène » – a dit que pour lui, mettre en scène, c'est aussi traduire. Je suis assez d'accord avec ça. Vitez était metteur en scène, donc j'imagine que quand il traduisait, il faisait déjà des choix de mise en scène. Moi qui ne suis pas metteur en scène, j'aurais du mal à reprendre ces propos à mon compte...

**A.M. :** Quand vous traduisez, est-ce que vous visualisez le plateau ?

**S.M. :** Non, je travaille plutôt à l'oreille. Mes choix se font avant tout par rapport au rythme de la langue. Je n'ai aucune image des personnages, des lieux. Ce que le texte me suggère, c'est plutôt une atmosphère. Souvent les auteurs disent la même chose, ils ne voient rien, mais ils entendent.

Cela dit, un jour, j'ai traduit une pièce de Martin Crimp dont je connaissais déjà la distribution. Du moins pour deux des acteurs, avec lesquels j'avais déjà travaillé. Quand je traduisais, j'avais constamment la voix de la comédienne dans la tête, une voix très particulière, très rauque. Et la personnalité de la comédienne m'a aussi influencée, j'ai osé certains choix, car je savais qu'elle saurait prendre cela en charge. Début mai, j'irai voir une nouvelle production de cette pièce à Bruxelles. J'ai hâte de découvrir comment la nouvelle comédienne se sera appropriée cette partition.



# Bibliographie

## **Ouvrages généraux :**

*Le Petit Robert 2012*, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, nouvelle édition millésime 2012

Michel CORVIN, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas

Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin 2004, édition revue et corrigée

## **Pièces de théâtre :**

Laura FORTI, *Le nuvole tornano in casa*, version PDF envoyée par l'auteure

Laura FORTI, *Les nuages retournent à la maison*, traduction de Federica MARTUCCI, Actes Sud-Papiers, 2010

Mike KENNY, *Le jardinier* trad. Séverine MAGOIS, Actes Sud-Papiers Collection Heyoka Jeunesse, 2006

Anton TCHEKHOV, *La Mouette*, Actes Sud-Papiers, traduction de Antoine VITEZ, 1984

Anton TCHEKHOV, *La Mouette*, Cercle du Bibliophile, traduction de Elsa TRIOLET, 1967

Anton TCHEKHOV, *La Mouette*, Gallimard Folio, traduction de Génia Cannac, 1973

## **Etudes théoriques et critiques :**

Pierre ASSOULINE, *La condition du traducteur*, Centre National du Livre, 2011, Ouvrage non publié, Edition hors commerce

Susan BASSNETT, *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 4, n° 1, 1991, p. 99-111, « Translating for the Theatre: The Case Against Performability ». Disponible sur Erudit : <http://id.erudit.org/iderudit/037084ar>

Marie BERNANOCE (document rédigé et envoyé par) ,« Glossaire dramaturgique » inspiré du glossaire de ses deux ouvrages *A la découverte de cent et une pièces, Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse*, Editions Théâtrales, 2006 et *Vers un théâtre contagieux, Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse*, volume 2, Editions Théâtrales, 2012

Marie BERNANOCE, « La didactique du texte de théâtre : théorie et pratique. Des enjeux pour l'enseignement du littéraire », Thèse de doctorat soutenue sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert, Paris 3, Institut d'Etudes Théâtres, 2003

Christian BIET et Christophe TRIAU, *Qu'est-ce que le théâtre ?* Gallimard collection « Folio essai », 2005

Annie BRISSET, *Sociocritique de la traduction*, Edition Le Préambule, 1990

Joseph DANAN, *Qu'est-ce-que la dramaturgie ?* Actes Sud Papiers Collection Apprendre, 2010

Bernard DORT, *Le spectateur en dialogue*, Editions P.O.L., 1995

Samantha FAUBERT, *Les traductions françaises du théâtre de Ramón del Valle-Inclán : adaptation et interprétation*, Thèse de doctorat Etudes Hispaniques, Université Grenoble III Stendhal UFR de Langues, 2001

Florence FIX, Frédérique TOUDOIRE-SULAPIERRE (textes réunis par), *La didascalie dans le théâtre du vingtième siècle, Regarder l'impossible* , Presses Universitaires de Dijon, 2007

Laura FORTI, Entretien avec Federica MARTUCCI, disponible sur le site Italinscena : <http://www.altritaliani.net/cultura-e-cultura/teatro-danza/article/italinscena-les-nuages-retournent>

Michel GARNEAU, Entretien avec Marie-Christine HELLOT, *Jeu : revue de théâtre*, n° 133, (4) 2009. Disponible sur le site Erudit : <http://id.erudit.org/iderudit/62976ac>

Matthias LANGHOFF, « A propos de la nouvelle traduction de *Mademoiselle Julie* », *Mademoiselle Julie*, August STRINDBERG Version française de L. CALAME, F. CHATTOT, M. LANGHOFF, P. MASCADAR, N. RUDNITZKY, M. SCHAMBACHER. Actes-Sud Papiers 1990

Fabio REGATTIN, *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 36, 2004, p. 156-171. Article « Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique ». Disponible sur Erudit : <http://id.erudit.org/iderudit/041584ar>

Jean-Pierre SARRAZAC (sous la direction de) Catherine NAUGRETTE, Hélène KUNTZ, Mireille LOSCO et David LESCOT (assisté de) *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé Poche 2010

Michel VINAVER (sous la direction de), *Écritures Dramatiques, Essai d'analyses de texte de théâtre*, Actes-Sud, 1993

Antoine VITEZ, *Le théâtre des idées*, Anthologie proposée par Danièle SALLENAVE et Georges BANU, Gallimard, 1991

### **Témoignages de traducteurs :**

Jean-Michel DEPRATS, « Traduire Shakespeare » *La lettre de la Pléiade* n° 12 avril-mai-juin 2002. Disponible sur : <http://www.la-pleiade.fr/La-vie-de-la-Pleiade/Les-coulisses-de-la-Pleiade/Traduire-Shakespeare>

Geneviève JOLY, *La gazette de la dixième édition du festival Regards croisés*, n°3, 4-5 juin 2010

Séverine MAGOIS, Entretien sur *Train de nuit pour Bolina*, de Nilo Cruz, mis en scène par Célie Pauthe. Disponible sur théâtrecontemporain.net: [http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Train-de-nuit-pour-Bolina/ensavoirplus/id\\_content/21376](http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Train-de-nuit-pour-Bolina/ensavoirplus/id_content/21376)

Laurent MUHLEISEN, Entretien réalisé par Les Trois Coups. Disponible sur : <http://www.lestroiscoups.com/article-entrtien-avec-laurent-Muhleisen-directeur-artistique-de-la-maison-antoine-vitez-a-paris-par-marie-115807404.html>

### **Revue théâtrales :**

*Alternatives théâtrales 90-91. Théâtre de Grütli. Haute école de Suisse romande. Marc Liebens*, 4<sup>ème</sup> semestre 2006

*Alternatives théâtrales 89. Festival d'Avignon 2006. Aller vers l'ailleurs. Territoires et voyages, 3<sup>ème</sup> trimestre 2006*

*Alternatives théâtrales 61. Théâtre national de la Colline, théâtre Gérard Philippe de Saint-Denis, Ecrire le théâtre aujourd'hui. Juillet 1999*

*Sarah Kane, Outre-scène n°1, février 2003*

### **Revue théâtrales en ligne :**

Billet des Auteurs de Théâtres : <http://www.lebilletdesauteursdetheatre.com/fr/Accueil.html>

Agôn :

- Table ronde "Dramaturgie et traduction" organisée par Agôn le 29 mai 2010 dans le cadre du Festival « Les Européennes » au Théâtre des Ateliers à Lyon.: <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2163>
- Barbara METAIS-CHASTANIER et Alice CARRE, «Où commence la dramaturgie ?», Agôn [En ligne], Laboratoires de recherche, (I) Dramaturgie des arts de la scène, Traduction et dramaturgie, mis à jour le : 10/11/2012, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2318>
- Rencontre du 15/12/2008 à l'ENS Lyon avec André MARKOWICZ et Françoise MORVAN. Disponible sur : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=801>

### **Site des maisons d'édition théâtrale :**

Actes Sud Papiers : <http://www.actes-sud.fr/departement/actes-sud-papiers>

L'Arche : <http://www.arche-editeur.com/>

Espaces 34 : <http://www.editions-espaces34.fr/>

Editions Théâtrales : <http://www.editionstheatrales.fr/>

L'espace d'un instant : <http://www.sildav.org/editions-lespace-dun-instant/presentation>

Les Solitaires Intempestifs : <http://www.solitairesintempestifs.com/>

Quartett : <http://www.quartett.fr/>

**Sites des institutions théâtrales en lien avec la traduction :**

Association Beaumarchais SACD : <http://beaumarchais.asso.fr/>

Centre National du Livre : <http://www.centrenationaldulivre.fr/fr/>

Maison Antoine Vitez : <http://www.maisonantoinevitez.fr/>

Maison Européenne des Ecritures Contemporaines : <http://www.meec.org/>