

Cahier n° 28 - 2018

« Le monde entier est un théâtre... »
(William Shakespeare)



Ouvrage collectif
(publié avec le concours du CEGIL (EA 3944), Université de Lorraine)
sous la direction de

MAURICE ABITEBOUL
et **MARC LACHENY**

LE THÉÂTRE AU RISQUE DE LA TRADUCTION

UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE
Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle

Collection Theatrum Mundi

Cahier n° 28 - 2018

« Le monde entier est un théâtre... »
(William Shakespeare)

Ouvrage collectif
(publié avec le concours du CEGIL (EA 3944), Université de Lorraine)
sous la direction de

MAURICE ABITEBOUL
et **MARC LACHENY**

LE THÉÂTRE AU RISQUE DE LA TRADUCTION

UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE
Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle
Collection Theatrum Mundi

THÉÂTRES DU MONDE

Revue Interdisciplinaire (fondée en 1990)
de l'Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

Fondateur : Maurice ABITEBOUL

Bureau

Directeur : Maurice ABITEBOUL

Rédacteur en chef : Marc LACHENY

Rédactrice en chef adjointe : Carine BARBAFIERI

Trésorière : Brigitte URBANI

Secrétaire : Brigitte URBANI

Secrétaires adjoints : René AGOSTINI et Olivier ABITEBOUL

Comité de Lecture

Maurice Abiteboul (Avignon)

Marc Lacheney (Metz)

René Agostini (Avignon)

Aline Le Berre (Limoges)

Christian Andrès (Amiens)

Brigitte Urbani (Aix-en-Provence)

Marie-Françoise Hamard (Paris III)

Comité de Rédaction

Maurice Abiteboul (Avignon)

Aline Le Berre (Limoges)

Olivier Abiteboul (Nice)

Eric Lecler (Aix-en-Provence)

René Agostini (Avignon)

Thérèse Malachy (Jérusalem, Israël)

Christian Andrès (Amiens)

Jean-Pierre Mouchon (Marseille)

Michel Arouimi (Dunkerque)

Théa Picquet (Aix-en-Provence)

Jacques Coulardeau (Paris I Panthéon-Sorbonne)

Henri Suhamy (Paris-Nanterre)

Marcel Darmon (Montpellier)

Brigitte Urbani (Aix-en-Provence)

Edoardo Esposito (Avignon)

Claude Vilars (Montpellier)

Marie-Françoise Hamard (Paris III)

Ouriel Zohar (Haïfa, Israël)

Marc Lacheney (Metz)

* Prix de la revue au numéro : ⇒ 35 euros (20 euros / étudiants)

*** UNE COTISATION DE SOUTIEN EST LA BIENVENUE ***

Abonnements et commandes : **THÉÂTRES DU MONDE – ARIAS** (prendre contact par E-mail)
contact@theatresdumonde.com – (<http://www.theatresdumonde.com>)

Les manuscrits proposés à la revue TdM en vue de publication doivent être adressés en fichier joint
au **Directeur** (maurice.abiteboul1@orange.fr) et au **Rédacteur en chef** (marclacheney@orange.fr)
avant le **15 décembre** de l'année en cours.

*** Les opinions exprimées dans cette publication n'engagent que leurs auteurs ***

SOMMAIRE

SOMMAIRE DU N° 28 (2018)

LE THÉÂTRE AU RISQUE DE LA TRADUCTION

SOMMAIRE	p. 7
AVANT-PROPOS	
Maurice ABITEBOUL	p. 11
La traduction est-elle un risque ?	
INTRODUCTION : LE THÉÂTRE AU RISQUE DE LA TRADUCTION	
Marc LACHENY	p. 15
Le théâtre au risque de la traduction	
DE LA TRADUCTION (POINTS DE VUE DE TRADUCTEURS)	
René AGOSTINI	p. 35
Le théâtre de la traduction	
Marc LACHENY et Laurence SENDROWICZ	p. 51
La traduction, « translation d'émotions ». Entretien de Marc Lacheney avec Laurence Sendrowicz	
Olivier ABITEBOUL	p. 55
La traduction comme essence métaphorique de l'expression	
Jacques COULARDEAU	p. 59
Traduire pour le théâtre, trahir sans vergogne ou transcrire dans la frustration	
José VALVERDE	p. 85
Libérez la parole de José Valverde !	
Ouriel ZOHAR	p. 91
Traduction : tradition ou trahison ?	
ÉTUDES SUR « LE THÉÂTRE ET LA TRADUCTION »	
Théa PICQUET	p. 97
Jean Rotrou (1609-1650) traducteur de Sforza Oddi (1540-1611). De <i>L'Erofilomachia</i> à <i>Clarice ou l'Amour constant</i>	
Christian ANDRÈS	p. 109
Quelques réflexions sur les traductions de la tragédie de Lope de Vega <i>El Caballero de Olmedo</i> (1641)	
Henri SUHAMY	p. 123
Traduire Shakespeare	
Maurice ABITEBOUL	p. 145
Trahir Hamlet... ou ne pas traduire : à propos de la traduction française, au cours des siècles, du monologue <i>to be or not to be</i> (III.2.56-90)	
Jean-Pierre MOUCHON	p. 185
D'un Hamlet à l'autre. De <i>Hamlet</i> , tragédie de Shakespeare (1601), à <i>Hamlet</i> , opéra d'Ambroise Thomas (livret : Carré et Barbier) (1868)	
Paola RANZINI	p. 207
Traduire pour la scène au XIX ^e siècle : le voyage italien des <i>Fausse Confidences</i> de Marivaux	
Aline LE BERRE	p. 241
La traduction de l'Eros dans <i>Marie Stuart</i> de Schiller (1800)	
Marc LACHENY	p. 253
Le théâtre autrichien au risque de la traduction : Nestroy, Kraus, Jelinek	

SOMMAIRE DU NUMÉRO 28 (2018) : LE THÉÂTRE AU RISQUE DE LA TRADUCTION

Élyette CHAMPAGNE -----	p. 273
Le théâtre au risque de la traduction : Ödön von Horváth traduit par Heinz Schwarzing	
Florence BAILLET -----	p. 289
La traduction théâtrale en jeu : les ambiguïtés de l'activité traductive de Heiner Müller	
Catherine MAZELLIER-LAJARRIGE -----	p. 309
Traduire le <i>Faust</i> d'Ewald Palmetshofer : un pari	
Edoardo ESPOSITO -----	p. 321
Les traductions en français des pièces de Luigi Pirandello, Eduardo De Filippo et Dario Fo	
Claude VILARS -----	p. 351
Traduire le théâtre de Sam Shepard : à l'« écoute » du texte	
Marie-Françoise HAMARD -----	p. 373
<i>Les trois sœurs</i> de Tchekhov : la mise en scène en langue des signes de Timofei Kouliabine	

ÉVOCATION/PORTRAIT

Marc LACHENY -----	p. 389
Franz Grillparzer en France : place dans l'histoire littéraire, mises en scène, traductions	

VU SUR SCÈNE

Jean-Pierre MOUCHON -----	p. 417
Théâtre antique des Chorégies d'Orange – <i>Rigoletto</i> – <i>Aïda</i>	

NOTES DE LECTURE

Marc LACHENY -----	p. 425
* Vincent Cousseau, Florent Gabaude, Aline Le Berre (dir.), <i>Jeanne politique. La réception du mythe de Voltaire aux Femmes</i>	
Marc LACHENY -----	p. 427
* Marianne Bouchardon et Ariane Ferry (dir.), <i>Rendre accessible le théâtre étranger (XIX^e-XXI^e siècles)</i>	
Maurice ABITEBOUL -----	p. 432
* Pascale Drouet et Philippe Grosos (dir.), <i>Shakespeare au risque de la philosophie</i>	
Maurice ABITEBOUL -----	p. 439
* Brigitte URBANI, Carlo Gozzi, <i>La Principessa filosofa o sia il controveleno (La Princesse philosophe ou le contrepoison)</i>	
Théa PICQUET -----	p. 441
* <i>La comédie à l'époque d'Henri III</i> , Collection « Théâtre français de la Renaissance »	
Jean-Pierre MOUCHON -----	p. 443
* Maurice Abiteboul, <i>Être ou ne pas être Hamlet ?</i>	

Quelques publications récentes de nos rédacteurs :

Jean-Pierre MOUCHON -----	p. 444
* Maurice Abiteboul, <i>Dans les sillons du temps</i>	
* Maurice Abiteboul, <i>Dernières nouvelles du paradis</i>	
Maurice ABITEBOUL -----	p. 446
* Jean-Pierre Mouchon, <i>Cette année-là...</i>	
* Christian Andrès, <i>Miettes valéricaines</i>	
Marie-Françoise HAMARD -----	p. 449
* Michel Arouimi, <i>Maeterlinck ou Naître par la mort</i>	

NOTICES SUR LES AUTEURS -----	p. 453
-------------------------------	--------

SOMMAIRES DE QUELQUES NUMÉROS PRÉCÉDENTS -----	p. 465
--	--------

AVANT-PROPOS

AVANT-PROPOS

« – Quand j’emploie un mot, dit Humpty Dumpty avec un certain mépris, il veut dire ce que je veux qu’il dise, ni plus ni moins.

– La question est de savoir, dit Alice, si vous pouvez faire que les mêmes mots veuillent dire tant de choses différentes.

– La question est de savoir, dit Humpty Dumpty, qui est le maître – c’est tout. »

Lewis Carroll, *De l’autre côté du miroir*, 1871.

Est-il possible que « les mêmes mots veuillent dire tant de choses différentes » ? La question que pose Alice à Humpty Dumpty reste valable dès lors qu’elle s’adresse à un traducteur. La réponse est plus discutable : faut-il considérer, en effet, que l’on doit laisser le texte de départ dire ce qu’il veut vraiment dire, ce qu’il avait **l’intention** de dire, ou va-t-on l’obliger à dire ce que l’on veut qu’il dise ? Peut-on sérieusement estimer que le traducteur « est le maître – c’est tout » ? On ne peut, en vérité, s’en tirer à si bon compte. Traduire ou trahir : c’est la question (épineuse) qui se posera toujours à qui voudra faire partager le texte original à des lecteurs (ou auditeurs/spectateurs) qui lui auront fait confiance. Assurément, il faudra bien que le traducteur prenne ses risques.

La traduction est-elle donc un risque ?

Si nous avons choisi ce titre, *Le théâtre au risque de la traduction*, titre un peu obscur peut-être à première vue, c’est pour mieux souligner que toute traduction (et singulièrement toute traduction d’un texte de théâtre) est inévitablement un risque, naturellement. Mais on ne peut manquer de constater que, si le traducteur consent – et, le plus souvent, aspire – à prendre des risques, il les assume toujours avec audace et, disons-le, avec même parfois une certaine témérité. Se lancer dans une traduction, en effet, est véritablement une aventure. On sait toujours d’où l’on part mais sait-on jamais où l’on arrivera ? Ni maîtrise ni ferveur ne font jamais défaut au traducteur chevronné mais est-il jamais assuré pour autant de faire passer dans la version qu’il proposera dans sa langue, la langue d’arrivée, la saveur et les frémissements du texte qu’il aura eu le mal, mais aussi le plaisir (et le mérite), de traduire à partir de la langue d’origine ?

Traduire, trahir : on connaît de longue date cette approximative équivalence... Et qu’en est-il du texte de théâtre qui accompagne le jeu de l’acteur (ou peut-être *s’accompagne* du jeu de l’acteur) ? et qui donne au metteur en scène toute latitude pour s’en rapprocher le plus possible alors même que, peut-être, ce dernier

semble s'en éloigner – à grande vitesse parfois ? Le traducteur alors risque de *compromettre* le texte de départ, qui ne semble plus dès lors, véritablement, qu'un *pré-texte*. Mais c'est faire là un procès qui dépasse largement notre propos et dans lequel nous éviterons soigneusement de nous lancer.

Il convient donc de mesurer les risques qu'encourt le traducteur, qu'il s'agisse de la *conversion* du texte proprement dit, de sa mise en scène ou des interprétations qui en seront faites. Même les publics ne reçoivent jamais (ne perçoivent guère) un texte de théâtre qu'avec des aprioris (selon les époques et selon les cultures) qui risquent forcément de fausser la donne – nous allions dire *le jeu*.

Traduire est et demeure un risque perpétuel...

Maurice ABITEBOUL
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse
Directeur de Théâtres du Monde

Prochains thèmes de *Théâtres du Monde* :

N° 29 : Bienséance et malséance / décence et indécence au théâtre (2019)

N° 30 : Le bruit et la fureur au théâtre / haine, violence et guerre (2020)

N° 31 : Ombres et reflets, échos et résonances : la specularité et la réverbération au théâtre (2021)

N° 32 : Diffusion et réception des théâtres étrangers : le rôle des passeurs (2022)

INTRODUCTION
LE THÉÂTRE
AU RISQUE DE LA TRADUCTION

INTRODUCTION

LE THÉÂTRE AU RISQUE DE LA TRADUCTION

Écrire, traduire, jouer, mettre en scène relèvent d'une pensée unique, fondée sur l'activité même 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, entre les âges, entre un sexe et l'autre. (Antoine Vitez)¹

Dans sa contribution au *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde* dirigé par Michel Corvin, Jean-Michel Déprats, traducteur iconoclaste de Shakespeare, présente comme spécificité de la traduction théâtrale par rapport à d'autres formes de traduction littéraire la nécessaire prise en compte du « caractère théâtral du texte à traduire, [de] son devenir scénique, [de] son inscription dans le corps et la voix de l'acteur. Sa visée est celle de l'exactitude et de la fidélité. À ce titre, elle s'oppose à l'adaptation qui est toujours transformation et restructuration². »

La question de la traduction théâtrale a, depuis les années 1970 au moins, fait couler beaucoup d'encre³. Pour ce qui est des années 1980-1990, on rappellera ici le beau numéro spécial « Traduire » (n° 44, mars 1982) de la revue *théâtre/public* dirigé par Georges Banu ou les *Sixièmes assises de la traduction littéraire* (Arles 1989) consacrées au sujet « Traduire le théâtre ». Parmi les (éternelles) questions débattues dans ce volume figuraient notamment la tension entre

¹ Antoine Vitez, *Le Théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 1991, p. 586.

² Jean-Michel Déprats, « Traduction », in : *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, dir. par Michel Corvin, Paris, Bordas/SEJER, 2008, p. 1362-1364, ici : p. 1362.

³ Voir, par exemple, les diverses publications universitaires en France et à l'étranger ayant été consacrées à la traduction théâtrale au cours des dernières années : *Traduire le théâtre* = Sixièmes Assises de la traduction littéraire, Arles, Actes Sud, 1990 ; Nicole Vigouroux-Frey (dir.), *Traduire le théâtre aujourd'hui ?*, Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire », 1993 ; David Johnston, *Stages of Translation*, Bath, Absolute Press, 1996 ; Aaltonen Sirkku, *Time-Sharing on Stage, Drama Translation in Theatre and Society, Topics in Translation* 17, Clevedon, Multilingual Matters, 2000 ; Carole-Anne Upton (dir.), *Moving Target. Theatre Translation and Cultural Relocation*, Manchester, St Jerome Publishing, 2000 ; *Traduire. Revue française de traduction* n° 222 (2010) = « Traduire pour le théâtre » ; Roger Baines, Cristina Marinetti et Manuela Perteghella (dir.), *Staging and Performing Translation : Text and Theatre Practice*, Basingstoke, New York, Palgrave Macmillan, 2011 ; Julie Vatain, *Traduire la lettre vive : duos anglais sur la scène française*, Bruxelles, Peter Lang, 2012.

traduction et adaptation⁴ mais surtout les spécificités de la traduction théâtrale par rapport à la traduction d'autres genres comme le roman (rôle du souffle, de la respiration, de la scansion, du rythme incluant la prosodie, de l'oralité, des sonorités, de la matérialité, de la corporalité du texte, de l'acteur et du jeu, bref de la *théâtralité du texte*), autrement dit la différence entre la traduction pour la scène et la traduction pour la page, le théâtre *for the stage* et le texte *for the page*, le texte à dire et le texte à lire, le *Bühnendrama* et le *Lesedrama*. Ces remarques, visant à rappeler que le texte de théâtre a été d'abord conçu pour la représentation, en fonction de corps, de voix et d'espaces de jeu précis, font écho à celles d'Antoine Vitez dans un entretien avec Henri Meschonnic : « Pour moi, la voix des acteurs, c'est leur corps même. Je ne distingue pas bien la voix du corps. Je ne parle pas de la diction ici, je parle de leur voix, et par conséquent de leur souffle⁵. »

Les grands penseurs et praticiens du *rythme* et du *souffle* en traduction, comme Henri Meschonnic⁶, éminent traducteur de la Bible, Jean-Michel Déprats ou Heinz Schwarzingen dans le domaine germanique, sont plus ou moins directement à l'origine du passage de la dichotomie – souvent stérile, ou du moins polémique – entre traduction (sourcière) et adaptation (cibliste) à une véritable interrogation sur le statut de la traduction théâtrale comme « activité *dramaturgique* plus encore que *linguistique*⁷ », devant prendre en considération prioritairement le langage de la scène et de la représentation, ainsi que le jeu de l'acteur. Il ne faut jamais oublier qu'aussi bien sur le plateau que dans la traduction théâtrale les mots sont des gestes, au sens du *gestus* brechtien. Patrice Pavis propose d'introduire la notion de « verbo-corps » pour désigner l'alliance entre le geste et le mot au théâtre.

Cette « gestualité du langage même » (Meschonnic) soulève la question de savoir si la traduction préfigure ou doit préfigurer (ou non) la mise en scène : pour des traducteurs adeptes de la proximité au texte, respectueux de son histoire et soucieux de leur autonomie, « la traduction ne détermine pas nécessairement ou totalement la mise en scène ; elle laisse les mains libres aux futurs metteurs en scène⁸. » ; « La traduction de théâtre doit donc rester ouverte, permettre le jeu mais ne pas en dicter *un*, être animée par un rythme mais ne pas en imposer *un*. Traduire pour la scène, ce n'est pas tordre le texte en vue de ce qu'on espère montrer, de

⁴ Sur cette question, voir notamment les numéros 3 (1990) = « Traduction/Adaptation » et 16 (2005) = « De la lettre à l'esprit : traduction ou adaptation ? » de la revue *Palimpsestes*.

⁵ Antoine Vitez, Henri Meschonnic, « À l'intérieur du parlé, du geste, du mouvement – Entretien avec H. Meschonnic », in : *Le rythme et le discours, Langue française* n° 56, p. 28.

⁶ Voir notamment Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982. Sur la question du rythme en traduction, voir par exemple le numéro 27 (2014) de la revue *Palimpsestes* = « Traduire le rythme ».

⁷ Déprats, « Traduction » (note 2), p. 1363 (c'est nous qui soulignons).

⁸ Patrice Pavis, « Traduction théâtrale », in : P. P., *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 384-387, ici : p. 387.

comment on jouera ou de qui jouera. Ce n'est pas devancer, prévoir ou proposer une mise en scène, c'est rendre celle-ci possible⁹. » En revanche, la thèse inverse « assimile quasiment la traduction à une mise en scène, le texte de la traduction contenant déjà sa mise en scène et la commandant. Cela revient à considérer que le texte, original ou traduit, contient une *pré-mise en scène* [...]»¹⁰. » Qu'en est-il par ailleurs de la question passionnante des relations – lorsqu'elles existent – entre traducteur et metteur en scène, à l'instar de celles qu'ont pu nouer Heinz Schwarzinger, traducteur entre autres du théâtre de Schnitzler et de Horváth en français, et le célèbre metteur en scène, comédien et dramaturge franco-argentin Alfredo Arias ? Pour Vitez, cité en exergue de cette introduction, traduire, c'était encore écrire ou déjà mettre en scène. Dans une autre note du 6 juillet 1966 glanée dans son *Journal*, il ajoutait, sans doute ni hésitation, que « le metteur en scène, c'est le comble du traducteur ». Vitez voyait ainsi dans son activité de traducteur un double symbolique de son travail théâtral : « Une grande traduction, parce qu'elle est une œuvre littéraire véritable, contient déjà sa mise en scène. Idéalement, la traduction devrait commander la mise en scène, et non l'inverse¹¹. »

Des approches plus récentes s'efforcent de dépasser ces grandes dichotomies (entre traduction pour la page ou pour la scène, traduction de la lettre ou de l'esprit, traduction sourcière et adaptation cibliste, etc.) et d'élargir le spectre de l'analyse en s'intéressant notamment à la traduction théâtrale vue sous l'angle spécifique de la traduction des sens, de la sensualité et des *sensations*¹², faisant une large part à la liberté créatrice du traducteur, qui n'est pas réservée à l'adaptateur : « La traduction, loin d'être déficiente au théâtre, démultiplie les possibilités de création. La traduction rend le théâtre vivant, elle ouvre la discussion en déployant les possibles¹³. » D'autres encore s'intéressent à la dimension plurielle de la traduction pour le théâtre envisagée comme une « communauté d'expérience¹⁴ », donc privi-

⁹ Jean-Michel Déprats, « Traduire Shakespeare pour le théâtre ? », *Palimpsestes* n° 1 (1987) = « Traduire le dialogue. Traduire les textes de théâtre », p. 53-65, ici : p. 62.

¹⁰ Pavis, « Traduction théâtrale » (note 8), p. 387.

¹¹ Vitez, *Le Théâtre des idées* (note 1), p. 291. Sur la pratique traductive de Vitez, voir surtout Antoine Vitez, *le devoir de traduire*, études réunies et présentées par Jean-Michel Déprats, Montpellier, Éditions Climats et Maison Antoine Vitez, 1996. Faut-il rappeler ici que, peu de temps après la mort d'Antoine Vitez et dans la foulée des Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire précisément consacrées à la traduction théâtrale, Jacques Nichet et Jean-Michel Déprats lancèrent en 1990 le projet d'un Centre International de la Traduction Théâtrale placé sous l'égide du metteur en scène français – et qui porte aujourd'hui le nom de « Maison Antoine Vitez » ?

¹² Voir le numéro 29 (2016) de la revue *Palimpsestes* consacré au sujet « Les sens en éveil : traduire pour la scène ».

¹³ Isabelle Génin, « Présentation », *Palimpsestes* n° 29 (2016), p. 9-20, ici : p. 16.

¹⁴ Céline Frigau Manning et Marie Nadia Karsky (dir.), *Traduire le théâtre. Une communauté d'expérience*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Théâtres du

légiant une approche qui fait dialoguer professionnels du théâtre et chercheurs praticiens de la traduction : « Partant d'une communauté d'expérience, résultant d'échanges avec diverses instances et agents en jeu, la traduction théâtrale doit être interrogée dans sa dimension collaborative¹⁵. »

S'il y a évidemment lieu de définir la spécificité de la traduction théâtrale, on peut enfin constater que celle-ci est également confrontée à des problèmes analogues à ceux que l'on peut rencontrer dans d'autres formes de traduction littéraire : choix des registres et niveaux de langue¹⁶, question de la versification, etc. L'une des plus grandes difficultés sur ce point tient sans doute à la traduction des dialectes, des parlers populaires et des langues régionales, comme chez Pirandello, Synge, Nestroy et bien d'autres.

Ces problématiques, pour pertinentes qu'elles soient, nous semblent pouvoir être ici complétées par la notion de *risque* inhérente à la traduction théâtrale. La manière dont le sujet pourra être abordé par nos contributeurs se veut ouverte : il pourra s'agir de contributions analysant, dans une perspective traductologique, une ou plusieurs traductions (et retraductions) de pièces de théâtre¹⁷, d'études portant sur la fonction de la traduction au théâtre (comme le rôle du surtitrage), ou bien encore de réflexions ayant pour objet le rôle joué par la traduction dans l'œuvre d'un auteur (lien entre traduction, adaptation et création).

DE LA TRADUCTION (POINTS DE VUE DE TRADUCTEURS)

René AGOSTINI signale d'abord que le théâtre n'est qu'apparemment absent de cette méditation, qui puise dans des sources très diverses, l'histoire, l'anthropologie, la philosophie, la littérature, la critique – entre autres –, mais en soulignant surtout l'importance et d'Antoine Berman dans le devenir potentiel de la traduction et du travail exemplaire du dramaturge irlandais John Millington Synge (1871-1909), dont René Agostini a commencé à traduire le théâtre.

L'auteur de cet article tente de montrer qu'il y a un nouvel horizon (peut-être insoupçonné) de la traduction ou du traduire, c'est-à-dire qu'on assiste, peut-

monde », 2017. Voir aussi Antonella Capra et Catherine Mazellier-Lajarrige (dir.), *La Main de Thôt* n° 4 (2017) = « Traduire ensemble pour le théâtre ».

¹⁵ Céline Frigau Manning et Marie Nadia Karsky, « Introduction. Traduire le théâtre. Une communauté d'expérience », in : *Traduire le théâtre. Une communauté d'expérience*, dir. par Céline Frigau Manning et Marie Nadia Karsky (note 14), p. 7-15, ici : p. 9.

¹⁶ Sur cette question, voir par exemple le numéro 10 (1996) de la revue *Palimpsestes* = « Niveaux de langue et registres de la traduction ».

¹⁷ Elle-même (re)traductrice de Thornton Wilder et de Tina Howe, Julie Vatain-Corffdir, « “Holy cabooses!” / “Charlie Popette!” Retraduire *The Matchmaker* de Thornton Wilder », in : *Traduire le théâtre. Une communauté d'expérience*, dir. par Céline Frigau Manning et Marie Nadia Karsky (note 14), p. 63-78, ici : p. 65, écrit à ce sujet : « Retraduire, c'est [...] risquer de surprendre. »

être, à l'aube d'un nouveau mo(n)de de la communication entre langues et cultures. Il s'agirait, entre autres avènements, de sortir de l'impasse de la traduction « en bon français » (qui, notamment dans le cas de Synge, a donné lieu à quelques aberrations) et, ultimement, de sortir aussi de l'illusion de l'identité, tout au moins de prendre du recul par rapport à ce concept.

Dans un entretien réalisé par **Marc LACHENY** le mardi 4 avril 2017, **Laurence SENDROWICZ**, incontournable dès qu'il s'agit de parler de traduction de l'hébreu vers le français, évoque sa riche expérience de traductrice (de Batya Gour, Yoram Kaniuk, Shifra Zorn, Zeruya Shalev et surtout de Hanokh Levin, qu'elle a fait connaître en France par ses traductions) et sa conception de la traduction comme « translation d'émotions » : « translation d'un monde à l'autre », « translation d'émotions » dont elle est le vecteur.

Laurence Sendrowicz insiste en outre sur les différences entre la traduction littéraire et la traduction théâtrale : « Le théâtre est quelque chose qui se joue sur un plateau, raison pour laquelle je favorise toujours l'oralité et la théâtralité d'un texte. Le critère est simple : le texte doit fonctionner sur scène. »

Dans la contribution suivante, **Olivier ABITEBOUL** pose la question de savoir si toute expression n'est pas, *in fine*, une forme de traduction, et si toute expression n'est pas ainsi d'essence métaphorique. Il semble en effet, de prime abord, qu'il y ait toujours quelque chose de métaphorique dans les figures de l'expression, la métaphore n'étant qu'un cas particulier d'un type de figures que l'on pourrait caractériser par un dénominateur commun : elles sont toutes une forme de traduction, c'est-à-dire l'expression de quelque chose par autre chose que soi. Ce qui apparaît alors comme problématique, c'est la question de la possibilité de penser le contraire de la métaphore, de la possibilité d'une expression non métaphorique – le paradoxe étant que l'expression soit auto-traduction, ou, si l'on préfère, expression de soi. Il faudrait alors penser la métaphore non plus comme traduction, ou expression de quelque chose par autre chose, mais l'expression comme auto-traduction, expression de soi non métaphorique. Ce qui fait problème, c'est bien la possibilité de penser une expression qui n'utilise pas de métaphore, qui soit, si l'on veut, « non-traductive ».

Finalement, le problème ne serait-il pas de savoir si l'expression ne peut pas être d'essence métaphorique sans être pour autant métaphorique ? Ainsi faut-il sans doute chercher s'il ne pourrait pas y avoir une expression bien particulière, dont la spécificité ne serait pas d'être traductive, mais d'être la traduction, c'est-à-dire d'être non pas métaphorique, mais plus essentiellement d'être la métaphore. Il est difficile de séparer une expression littéraire qui serait exclusivement métaphorique et une expression philosophique qui serait uniquement non métaphorique. Les deux sont sur le même plan, car en réalité, toute expression présuppose la métaphore, toute expression est d'essence métaphorique, car toute expression est d'essence traductive.

Dans son article, **Jacques COULARDEAU** adopte une approche double. D'une part, il évoque la traduction de poèmes d'une langue indo-aryenne ancienne, les Sigiri Graffiti, dans deux langues indo-européennes modernes, en passant d'une poétique syllabique à une poétique iambique (anglais) et syllabique (français). Puis ces poèmes traduits font l'objet d'une adaptation dramatique pour évoquer à la fois la période ancienne du Roi Kasyapa et le bouddhisme.

D'autre part, la traduction du texte français de José Valverde portant sur un événement américain par un auteur d'origine espagnole, bilingue français-espagnol, vers la langue anglaise et sa culture révèle un travail nécessaire pour adapter la forme rhétorique dramatique du texte lui-même à la culture du public américain visé. Ces deux approches sont clairement posées en illustration et dépassement de la théorie du non-Soi-Moi du post-colonialisme de Henryk Frisk, artiste chercheur suédois en musique.

Le texte suivant, « Libérez la parole de José Valverde ! », est un original du comédien, auteur dramatique et metteur en scène **José VALVERDE** visant à mettre en perspective sa pièce *Qu'as-tu fait Harry ?* Même si l'on peut probablement mettre en doute ce positionnement, José Valverde se revendique ici clairement du théâtre populaire de Jean Vilar.

Ce texte permet en tout cas de fournir un autre éclairage sur son texte que l'article de Jacques Coulardeau (évoqué ci-dessus) dans son travail d'exégèse de la traduction.

À l'exemple de plusieurs de ses propres traductions, **Ouriel ZOHAR** se penche enfin sur l'épineuse question de la traduction comme « tradition ou trahison ». Rejoignant dans une certaine mesure le propos de Laurence Sendrowicz (voir ci-dessus), il en conclut « qu'il ne suffit pas de prendre un texte ou de le traduire mot à mot, mais qu'il s'agit d'amener la traduction dans le contexte de la culture, de la tradition, de l'époque où est né ce texte. » Et Ouriel Zohar d'ajouter qu'en tant que traducteur, son « souci primordial est d'être clair pour le public, de faciliter l'accès au texte de telle manière qu'il soit compréhensible et accessible » à tous.

ÉTUDES SUR « LE THÉÂTRE ET LA TRADUCTION »

Théa PICQUET souligne d'abord que, dans les pages « Au lecteur » qui ouvrent sa comédie, *Clarice ou l'Amour constant*, Jean Rotrou (1609-1650) se présente comme le traducteur de Sforza Oddi en ces termes : « Je ferois tort à l'Auteur Italien Sforza d'Oddi, si ie dérobois à sa reputation la gloire de cet ouvrage ; ie n'en suis que le Traducteur... », écrit-il.

L'auteur se donne pour objectif d'analyser cette traduction française pour déterminer la part de fidélité à l'œuvre originelle, *L'Erofilomachia*, et celle de son originalité, sur le plan tant de l'intrigue, de la composition et de la distribution des rôles que des procédés du comique, pour préciser la qualité de l'exercice, mais aussi la spécificité du texte français.

El Caballero de Olmedo (*Le Chevalier d'Olmedo*), analysée ensuite par **Christian ANDRÈS**, est une *comedia* qualifiée de « tragi-comédie » par son auteur madrilène, le grand dramaturge Lope de Vega (1562-1635). Cette étude se propose d'en analyser les différentes traductions françaises, depuis la première par Eugène Baret (1869) jusqu'à nos jours (2003) avec Françoise et Roland Labarre, en passant par le « texte français » d'Albert Camus (1957), celui du poète Zéno Bianu (1992) et la traduction de Jean Testas (1994).

Il s'agit pour l'auteur de voir, comparer et comprendre les diverses stratégies traductives déployées, ainsi que le style et la tonalité adoptés, avec ses variations selon la fonction exacte du traducteur, s'il est lui-même metteur en scène (Camus) ou travaillant en osmose avec un metteur en scène (Bianu), ou simplement soucieux de la réception de son lecteur (Baret, Testas, F. et R. Labarre) – tout cela à partir de l'examen attentif de deux dizains octosyllabiques espagnols (*décimas*) qui révèlent, selon Christian Andrès, deux attitudes majeures devant les difficultés inhérentes à la traduction : soit l'évitement, l'omission volontaire, soit l'affrontement avec le mot ou l'expression problématiques aboutissant à un équivalent acceptable et parfois réussi. De même qu'une tendance assez récurrente à la sur-traduction ou à la sous-traduction y est décelable, le recours à la littéralité n'est pas systématiquement exclu (et produit parfois le meilleur choix).

Henri SUHAMY constate que Shakespeare, « le plus intraduisible des poètes dramatiques », est cependant le plus traduit de tous, en raison de son importance. Une liste des éditions complètes de ses œuvres traduites en français, depuis le XVIII^e siècle, le montre aisément. Diverses causes peuvent expliquer le besoin de renouvellement. Il existe un paradoxe : les personnes qui connaissent le mieux l'œuvre et la langue de Shakespeare sont celles qui éprouvent le plus de difficulté à le traduire, car elles tendent à le considérer plus comme un poète qui écrit des pièces de théâtre que comme un auteur dramatique qui écrit majoritairement en vers. Elles sont sans cesse confrontées à la subtilité de son écriture, à sa densité, et à la pluralité des significations que contient son texte. Cela rappelle que, quelle que soit la méthode choisie et le but stylistique que choisit le traducteur, il faut commencer par comprendre le texte source, ce qui n'est pas toujours facile et nécessite l'emploi d'un outillage spécialisé.

L'emploi des divers moyens d'expression qu'utilise Shakespeare, la prose, le vers blanc, le vers rimé, qui existe dans diverses formes, la prose, soulève des problèmes particuliers. Quelques précisions sont données sur les questions relatives à la versification et sur les erreurs auxquelles conduit la confusion trop souvent

entretenue entre les notions de mètre et de rythme. Ces considérations ont quelque incidence sur le sujet traité. Sans prétendre édicter des règles, l’auteur de l’article, qui fournit des exemples tirés de ses propres traductions, plaide pour une transposition juxtalinéaire de tous les vers, et même pour une traduction en vers rimés de ceux qui le sont dans l’original, malgré les écarts inévitables que cela entraîne, parce que l’usage de la rime dans le théâtre de Shakespeare ne relève pas d’une convention professionnelle, mais correspond toujours à des intentions soulignées dans le domaine dramatique, stylistique et même psychologique. En conclusion, il est dit que la réinvention du texte par le traducteur peut donner à celui-ci le statut d’un véritable auteur.

Selon **Maurice ABITEBOUL**, il est sans doute toujours difficile de conserver un équilibre satisfaisant entre la *rigueur* scientifique et la *vigueur* esthétique qu’exige toute traduction de qualité. Quand l’une est privilégiée au détriment de l’autre, on aboutit généralement à une traduction à laquelle peut manquer soit le goût authentique « du terroir », soit une fraction du sens du texte d’origine. Son propos est donc (concernant le fameux monologue prononcé par Hamlet au début de l’acte III de la pièce), dans un premier temps, d’examiner la fortune de ce texte, traduit (ou parfois simplement adapté) en français depuis Voltaire, dans le premier tiers du XVIII^e siècle (soit plus d’un siècle après la création de la pièce en langue originale, en 1601), jusqu’à nos jours (la dernière en date proposée datant d’avril 2016). Cet examen conduit l’auteur à la recension d’une quarantaine de traductions dont il montre qu’elles oscillent entre le choix d’une *littéralité* qu’impose le souci d’appliquer avec rigueur la « translation » du texte de départ et, d’autre part, celui d’une *littérarité* (ou, mieux encore, d’une *théâtralité*) qui privilégiera cette fameuse *mise en bouche* tant vantée par les hommes « de terrain ». Dans un second temps, Maurice Abiteboul se livre à une étude comparative, séquence par séquence (mais non point vers par vers), des différents moments du texte, afin de repérer et de souligner, dans la mesure du possible, les lignes directrices qui auront guidé tels ou tels choix et d’en dégager l’*esprit*.

Quand il est question de la traduction au théâtre – et de sa valeur esthétique –, on est ainsi conduit à se demander jusqu’à quel point l’une et l’autre, traduction et théâtre, feront bon ménage et s’il n’est pas inévitable, dans certains cas, de devoir accepter le théâtre même au risque de la traduction. Ainsi traduire le monologue d’Hamlet comporte toujours forcément le risque de le trahir et l’on peut légitimement s’interroger : traduire ou ne pas traduire, là est la question.

Le théâtre de Shakespeare a inspiré nombre de librettistes et de compositeurs d’opéra. À côté des Italiens Gioacchino Rossini (*Otello*) et Giuseppe Verdi (*Macbeth*, *Otello*, *Falstaff*), qui sont les plus connus, **Jean-Pierre MOUCHON** mentionne le Français Ambroise Thomas, auteur de la musique d’un opéra-comique, *Le Songe d’une nuit d’été* (1850), sur un livret d’Adolphe de Leuven et

de Joseph Bernard Rosier, tiré de la comédie éponyme, et d'un *Hamlet* (1868), dont Michel Carré et Jules Barbier ont composé le livret, à partir de la tragédie titulaire.

L'auteur montre ici que l'adaptation des deux librettistes français prend de grandes libertés en supprimant des personnages et en terminant tout autrement. En effet, le Roi et le Prince de Danemark ne meurent pas. De plus, trop mièvre et trop réducteur, évitant les scènes de carnage, le livret est loin d'égaliser la pièce de Shakespeare. Néanmoins, si *Hamlet* est inférieur à *Mignon* (1866) sur le plan musical, il n'en reste pas moins une réussite d'Ambroise Thomas et de ses librettistes. Non seulement l'ouvrage révèle une véritable évolution dans le style du compositeur (plus grande individualisation des instruments de musique, comme ce solo de saxophone, aux actes II et IV, enchaînements chromatiques en vue d'une meilleure expression des mouvements ou des sentiments), un désir certain d'exploiter certains thèmes de la tragédie shakespearienne, mais il permet aux quatre chanteurs principaux (Ophélie, la reine Gertrude, Hamlet et le roi Claudius) de se risquer dans des rôles exaltants quoiqu'éprouvants. À ces titres, il méritait d'être tiré de l'injuste oubli dans lequel il avait sombré et donné dans les théâtres lyriques français et étrangers, même si les mises en scène d'aujourd'hui paraissent généralement discutables.

Dans sa contribution intitulée « Traduire pour la scène au XIX^e siècle : le voyage italien des *Fausses confidences* de Marivaux », **Paola RANZINI** constate que Marivaux, étant l'un des auteurs classiques français les plus représentés en France, est loin d'avoir rencontré la même fortune sur les scènes italiennes. Au XVIII^e siècle, ce ne sont que ses romans qui sont traduits en italien et qui donnent même lieu à des adaptations pour la scène. Au XIX^e siècle, grâce à une nouvelle diffusion des pièces du répertoire français assurée par les troupes des comédiens français que Napoléon a formées pour le Royaume d'Italie, quelques pièces de Marivaux entrent aux répertoires des compagnies italiennes.

Nous devons notamment au *capocomico* Salvatore Fabbrichesi la première représentation, en 1816 à Naples, des *Fausses confidences*, dans une traduction italienne qui conserve toutes les marques de la pratique de la scène. Cette traduction-adaptation, imprimée sans retouches en 1829, sera reprise tout au long du siècle par différentes troupes et sera réimprimée dans différentes éditions, jusqu'en 1872. Au milieu du siècle, la grande comédienne italienne Adelaide Ristori joue le rôle d'Araminte au Théâtre Impérial de Paris. Nous avons une trace de la mise en scène parisienne dans un programme éditant le *copione* utilisé par la compagnie, avec le texte français de Marivaux en regard. Mais, à la lecture, ce *copione* nous réserve des surprises : car des traces de la première mise en scène par Fabbrichesi continuent de coexister avec les traces de la nouvelle mise en scène parisienne...

Aline LE BERRE montre que, dans *Marie Stuart*, Friedrich Schiller, mû par son progressisme politique, tente de renouveler le théâtre en faisant descendre les personnages royaux au niveau du commun des mortels. Pour prendre ses dis-

tances non seulement par rapport à la tragédie classique, mais aussi par rapport au drame bourgeois trop sentimental, il s'efforce de traduire une dimension souvent passée sous silence dans les créations dramatiques d'alors : celle de l'Éros. Selon lui, Marie « n'éveille chez autrui rien qui ressemble à la sensiblerie ». Il souligne à cet effet l'attraction érotique qu'elle exerce sur son entourage et en fait un personnage « démonique » selon une conception goethéenne, une femme pleine de vie, animée d'une énergie et d'une flamme intérieures, mais aussi victime de sa sensualité. L'Éros constitue le prisme, non dénué d'une certaine misogynie, à travers lequel il envisage et reconstitue la lutte des deux reines. Il est donc omniprésent dans cette pièce, à la fois dans l'évocation de la vie tumultueuse de Marie, tuant son second mari pour en épouser un troisième, mais aussi dans celle des passions violentes qu'elle suscite chez son entourage masculin, en particulier chez deux hommes, Mortimer, qui fomenté une conjuration pour la délivrer, et Leicester, le favori d'Élisabeth.

Dans cette pièce, Schiller explore le domaine des pulsions sexuelles qu'il considère comme un ressort dramatique incomparable et qu'il traduit sur scène de façon réaliste dans la violence des confrontations entre personnages, dans la crudité de leurs propos, dans l'importance accordée à une gestuelle explicite, dans l'introduction de scènes osées, en particulier celle d'un quasi-viol, jugée si inconvenante à l'époque qu'elle a été expurgée de la version française. Il exploite le fil rouge de l'Éros pour opposer, en une représentation manichéenne, Marie à Élisabeth, conçue comme faire-valoir et repoussoir, dépeinte sous les traits d'une femme froide et manipulatrice, car dépourvue d'Éros, mais capable de l'instrumentaliser à des fins politiques, puisqu'elle n'hésite pas à s'offrir à Leicester. On ne peut non plus méconnaître que si Schiller met ainsi l'accent sur l'Éros au féminin, c'est non seulement pour bousculer les normes en une époque encore très soucieuse de bienséances, mais aussi pour en faire l'expression d'une incapacité féminine au gouvernement politique.

L'article de **Marc LACHENY** « Le théâtre autrichien au risque de la traduction : Nestroy, Kraus, Jelinek » aborde la question de la traduction de trois auteurs autrichiens pourtant réputés intraduisibles. Nestroy fut « redécouvert » par Kraus au tournant du XX^e siècle et Jelinek s'est maintes fois réclamée de l'héritage satirique de ses prédécesseurs, prégnant notamment en termes de travail à la fois ludique, critique et réflexif sur le matériau linguistique.

L'analyse montre que l'œuvre de ces trois grands noms des lettres autrichiennes soulève des difficultés de traduction considérables et en partie analogues, notamment en raison de l'intensité de leur travail sur les niveaux de langue et de style en allemand, ainsi que sur les jeux de mots et autres jeux sur la polysémie du langage. L'œuvre de Jelinek pose toutefois des problèmes de traduction particuliers dans la mesure où le prix Nobel de littérature 2004 entreprend un authentique travail de déformation-reformation de l'allemand visant à faire surgir une « langue à même la langue » (Crépon), qui intègre notamment le discours nazi ou, plus près de

nous, celui des médias. Dans un tel contexte, le traducteur de théâtre devient un authentique *recréateur* qui s'expose par les risques qu'il prend et intègre cette notion de risque comme composante essentielle de son travail.

Élyette CHAMPAGNE pose ensuite la question de savoir si le théâtre est réellement traduisible. Oui, selon le traducteur, auteur, éditeur et metteur en scène autrichien Heinz Schwarzingger (pseudonyme : Henri Christophe). Depuis 1972 traducteur de théâtre de l'allemand vers le français et du français vers l'allemand, Schwarzingger a développé au cours de sa fructueuse carrière sa propre approche de la traduction théâtrale, approche que présente tout d'abord cette étude : que faut-il, lorsque l'on traduit du théâtre, respecter, prendre en compte, éviter ou « rendre » dans le texte cible ? Que doit accepter le traducteur, quels sont ses devoirs, quelle attitude doit-il adopter ?

Enfin, que ou qui choisit de traduire Heinz Schwarzingger ? Son choix se porte sur des auteurs engagés, comme le dramaturge de langue allemande Ödön von Horváth, dont la célèbre pièce *Casimir et Caroline* (en allemand *Kasimir und Karoline*), illustrant l'approche de la traduction théâtrale de Heinz Schwarzingger, est l'objet de la seconde partie de cette étude. À travers cette traduction, Schwarzingger démontre que la prétendue intraduisibilité d'un texte, en particulier théâtral, n'est, ici, pas de mise.

Dans son article, **Florence BAILLET** se penche sur l'activité traductive de l'écrivain est-allemand Heiner Müller. Celle-ci est peu abordée dans la littérature critique : elle est le plus souvent considérée, au sein de l'œuvre de l'auteur dramatique, comme un travail alimentaire et marginal. Or un examen plus attentif des traductions de Müller permet de faire apparaître leur importance et leur caractère productif pour son écriture.

Le statut des textes traduits s'avère ambigu chez l'auteur est-allemand, avec des frontières poreuses entre traduction, réécriture, adaptation et œuvre originale, si bien que l'activité traductive nourrit véritablement l'ensemble de l'œuvre et questionne la notion d'auteur individuel. En analysant plus précisément un exemple de traduction, celle du *Médecin malgré lui* de Molière effectuée par Beno Besson et Heiner Müller, Florence Baillet tente de cerner des traits caractéristiques de cette activité traductive : elle se concentre sur le jeu et le devenir scénique du texte, quitte à bouleverser les règles grammaticales et syntaxiques de la langue d'arrivée, afin que la langue devienne geste et musicalité.

Catherine MAZELLIER-LAJARRIGE note que si les spectacles inspirés par le *Faust* de Goethe ont été légion sur les scènes germanophones dans les années 1990-2000, beaucoup plus rares sont les réécritures du grand classique, comme celle qu'a proposée le dramaturge autrichien Ewald Palmetshofer dans *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* (2009), traduite en français et publiée sous le titre *faust a faim. immangeable marguerite*.

Pour qu'une telle adaptation puisse passer les frontières et se nourrir de l'écart entre elle et son modèle, une bonne connaissance de ce dernier est nécessaire. Dans le cas du *Faust* de Goethe, c'est un pari risqué, puisque cette œuvre majeure reste largement méconnue du public français et que l'intertextualité dans la pièce *faust a faim* n'est perceptible qu'en filigrane. La présente contribution analyse les moyens et les limites d'une traduction envisagée comme un « double palimpseste » et soucieuse de faire entendre l'hypotexte, mais aussi la langue singulière de Palmetshofer et son rythme propre.

Après une brève mise au point méthodologique, se fondant sur l'approche pragmatique de la traduction proposée par Umberto Eco dans *Dire presque la même chose*, **Edoardo ESPOSITO** examine dans son article certains passages tirés de quelques pièces de théâtre de trois dramaturges italiens qui ont marqué leur époque par l'originalité de leur écriture et des modalités esthétiques et techniques adoptées : Luigi Pirandello (1867-1936, prix Nobel de littérature en 1934), Eduardo De Filippo (1900-1984), Dario Fo (1926-2016, prix Nobel de littérature en 1997). Les registres linguistiques utilisés, notamment l'italien courant, l'italien régional, les dialectes napolitain et sicilien ainsi que le grommelot occupent une place importante dans cette étude parce que, à plusieurs reprises, les traductions du dialecte vers la langue nationale ont été faites par les auteurs eux-mêmes et qu'elles constituent donc un repère majeur pour juger du degré de fiabilité de telle ou telle traduction en français.

Des exemples concrets ont été ici examinés dans le but de vérifier le degré de respect du texte source que les différents traducteurs se sont octroyé. Quelques erreurs et quelques choix peu appropriés ont été relevés. Bien entendu, l'auteur a tenu compte du fait que le texte théâtral a ses spécificités et que, lors de la traduction, une fidélité philologique au texte source, tout en étant fort respectable, n'est pas forcément synonyme d'approche idéale. Si l'on excepte le cas du théâtre en langue italienne de Pirandello, les pièces de De Filippo et de Fo posent de sérieux problèmes de traduction ponctuelle à cause de leurs registres linguistiques particuliers, qui obligent parfois les traducteurs à accomplir des acrobaties dangereuses ou, *a contrario*, à proposer des solutions beaucoup trop neutres, voire peu satisfaisantes. Dans la mesure où le texte théâtral ne se limite pas à la dernière version imprimée, validée par son auteur, une « bonne » traduction sera une traduction qui sera proche de la lettre du texte source tout en s'octroyant des marges raisonnables de manœuvre et qui saura en transmettre le sens profond, parvenant ainsi à atteindre une compréhension optimale par le public.

Claude VILARS constate ensuite que l'œuvre théâtrale de Sam Shepard réside dans une association image/histoire des pièces qu'il écrit. Le traducteur de son théâtre ne peut ignorer cet ensemble indissociable. Suite à l'inventaire des pièces traduites en français, cet article pose la question du sens de la traduction et de son mode de réalisation : faut-il « traduire sans traduire », à savoir amener le

texte vers un destinataire précis ou bien préserver son « étrangeté » initiale ? Le théâtre de Shepard est un tout qui englobe autant le titre et la didascalie que le texte lui-même. Quelques analyses des traductions de ses titres en français et de mises en parallèle d'extraits de deux de ses pièces mettent en évidence les différences (parfois nécessaires) entre original et traduction. *Simpatico* dans sa mise en scène et sa réception par le public apporte une réponse quant à l'importance de la fidélité de la traduction. Commercialisation par l'affiche et commentaires des médias sont aussi décisifs pour la réception d'une pièce, en particulier si elle est d'un auteur peu connu ou inconnu. L'autre point majeur est la didascalie, soulignée dans une comparaison faite entre ce qui est joué et ce qui est prescrit par l'auteur dans une mise en scène de *L'Ouest le vrai*. Cet article vise à montrer la vivacité du théâtre dans son évolution et adaptation constante, la controverse étant intrinsèque à sa mission qui est d'être publique.

Pour finir, **Marie-Françoise HAMARD** s'interroge sur les valeurs respectives du recours au langage des signes et au surtitrage dans la mise en scène originale et convaincante, inventive et fidèle, des *Trois Sœurs* d'Anton Tchekhov par le jeune directeur de la compagnie russe de la Torche rouge (à Novossibirsk), Timofeï Kouliabine : cette pièce invitée fut représentée aux Ateliers Berthier du Théâtre de l'Odéon, dans le cadre du festival d'automne à Paris en 2017.

ÉVOCATION/PORTRAIT

Marc LACHENY évoque l'auteur autrichien Franz Grillparzer (1792-1872), qui se considérait lui-même comme le troisième auteur classique de la littérature de langue allemande après Goethe, son modèle absolu, et Schiller, son modèle de jeunesse. La présente étude vise à retracer l'accueil réservé à Grillparzer dans l'histoire littéraire et les études germaniques en France, sur les scènes françaises et en traduction.

Il en ressort que les mises en scène de Grillparzer sont encore trop rares dans le paysage théâtral français. En raison d'une présence par trop discrète dans l'historiographie littéraire française et surtout en traduction, Grillparzer n'a en effet été, jusqu'ici, que très peu représenté (et le plus souvent en langue allemande et dans des mises en scène allemandes ou autrichiennes) sur les scènes françaises. Le manque criant de traductions fiables a été en partie compensé en 2017 par la parution des drames antiques de Grillparzer dans la traduction française de Gilles Daras aux Belles Lettres. La situation de l'auteur autrichien en France pourrait évoluer à condition qu'un grand théâtre ou un metteur en scène de renom s'empare de ces remarquables traductions pour donner enfin au grand classique du théâtre autrichien la place qu'il mérite sur les scènes françaises.

VU SUR SCÈNE

Jean-Pierre MOUCHON rend compte de deux représentations de *Rigoletto* et d'*Aïda* (Verdi) données aux Chorégies d'Orange en juillet et août 2017 et de sept représentations d'*Aida* à Salzbourg au mois d'août 2017. Dans *Rigoletto*, la révélation fut Nadine Sierra ; la mise en scène s'avéra, quant à elle, « fort dépouillée », « mi-moderne, mi-classique ». La mise en scène d'*Aïda* par Paul-Émile Fourny fut décevante, même si Jean-Pierre Mouchon salue la belle performance d'Anita Rachvelishvili. La même œuvre, donnée à Salzbourg dans une mise en scène de Shirin Neshat, produit un constat analogue : « Il n'y a rien à dire de négatif de la voix des chanteurs et de l'orchestre, mais toute la mise en scène tombe à plat. »

NOTES DE LECTURE

Marc LACHENY commente tout d'abord l'ouvrage collectif *Jeanne politique. La réception du mythe de Voltaire aux Femmes* (Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2017) coordonné par Vincent Cousseau, Florent Gabaude et Aline Le Berre. Cet ouvrage, d'une grande richesse, documente avec précision les multiples lectures – historiques, littéraires, cinématographiques, populaires, commerciales, idéologiques, politiques – dont la « bonne Lorraine » a fait l'objet de Voltaire à nos jours, basculant très tôt du statut de personnage historique « réel » à celui de figure légendaire et mythique.

Marc LACHENY présente ensuite l'ouvrage *Rendre accessible le théâtre étranger (XIX^e-XXI^e siècles)* (Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2017) coordonné par Marianne Bouchardon et Ariane Ferry, un ouvrage qui s'inscrit dans le prolongement des recherches transdisciplinaires menées depuis plusieurs années sur les modalités et les enjeux de la circulation, de la diffusion et de la réception du théâtre étranger. L'ouvrage met, entre autres, clairement en évidence le tournant qui a lieu au XIX^e siècle, siècle qui voit naître de vastes entreprises de traduction, de publication et – un peu plus tard – de mise en scène du théâtre étranger en France : il illustre donc, dans toute sa complexité, le phénomène d'internationalisation du théâtre européen, voire mondial, qui se produit entre le XIX^e et le XXI^e siècle, la centralisation autour du répertoire français cédant progressivement la place « à une véritable circulation internationale des propositions dramatiques » et « à la constitution d'un véritable répertoire transnational ».

Maurice ABITEBOUL présente l'ouvrage *Shakespeare au risque de la philosophie* (Paris, Hermann, 2017, dirigé par Pascale Drouet et Philippe Grosos), consacré à la place et au rôle de la philosophie dans le théâtre de Shakespeare ainsi qu'aux rapports « risqués » qu'elles entretiennent l'une avec l'autre au sein de

l'univers tragique qu'évoque dans ses pièces le poète de Stratford. Il s'agit d'un ensemble de vingt-trois contributions (distribuées en quatre parties) recueillies à l'issue de rencontres internationales (Poitiers, 16, 17 et 18 mars 2016). Comme le soulignent les maîtres d'œuvre de l'ouvrage, ce livre a pour objet, dans sa diversité d'approches, de « prendre au sérieux la façon dont Shakespeare a pu discrètement, mais ô combien efficacement, convoquer la philosophie au point où depuis lors les philosophes se sentent à leur tour convoqués par cette œuvre ».

Maurice ABITEBOUL présente également l'édition bilingue de la pièce de Carlo Gozzi *La Princesse philosophe ou le contrepoison* (*La Principessa filosofa o sia il controveleno*) donnée dans une traduction de Brigitte Urbani (Paris, Les Belles Lettres, 2017). La pièce, représentée pour la première fois en 1772, est précédée d'une introduction savante très substantielle de 37 pages – dans laquelle la traductrice éclaire le lecteur sur des points essentiels pour une meilleure compréhension du texte – ainsi que d'une « Note au texte » et d'une « Note sur la traduction » précisant l'esprit de la méthodologie adoptée. L'intérêt majeur de cette tragédie commandait, certes, qu'elle fût enfin traduite en français « pour ses qualités dramatiques et esthétiques, pour sa richesse en tant que document sur un auteur et une époque, mais également pour l'intérêt qu'une mise en scène appropriée pourrait encore présenter aujourd'hui ».

Théa PICQUET commente ensuite *La comédie à l'époque d'Henri III* (Florence, Leo S. Olschki editore, collection « Théâtre français de la Renaissance », 2017). Selon elle, les différents textes dont se compose le volume attestent « comment les écrivains français se démarquent progressivement de l'influence incontestable de la littérature et de la comédie transalpines. » Cette édition commentée et analytique de pièces peu connues constitue une contribution de premier plan pour les chercheurs spécialistes du théâtre en général et de la Renaissance en particulier.

Jean-Pierre MOUCHON présente, enfin, *Être ou ne pas être Hamlet ?* (Columbia, SC, CreateSpace, 2017) de Maurice Abiteboul, un ouvrage rassemblant un certain nombre de ses contributions sur Hamlet et poursuivant l'enquête entreprise précédemment dans *Qui est Hamlet ?* (2007). Les articles ici réunis portent respectivement sur : le rôle de la temporalité dans le comportement et le destin du héros ; l'itinéraire spirituel de Hamlet ; la thématique de l'amour, de l'affection et de l'amitié dans *Hamlet* ; l'esprit philosophique qui imprègne la pièce ; les diverses traductions du célèbre monologue d'Hamlet.

Quelques publications récentes de nos rédacteurs :

Jean-Pierre MOUCHON commente *Dans les sillons du temps* (Saint-Denis, Édilivre, 2017), un recueil de 49 poèmes de Maurice Abiteboul s'inscrivant

dans le prolongement de ses précédents recueils consacrés au thème du temps – qu’il tente de contrer à sa manière, « tout en sachant pertinemment, en bon joueur qu’il est, que la partie est perdue d’avance ».

Jean-Pierre MOUCHON présente également *Dernières nouvelles du paradis* (Saint-Denis, Édilivre, 2017), texte par lequel Maurice Abiteboul revient à la nouvelle, un genre qu’il avait déjà pratiqué dans *Marcel Proust et ma mère* (2009) : « Comme toujours, l’auteur est sensible à la fuite du temps, auquel il oppose sa bonhomie, sa philosophie sereine, sa douce ironie, son humour empreint de tendresse et d’une légère touche de mélancolie. » Reste fondamental le pouvoir de *l’imagination* « qui désormais préside à la recherche d’un paradis perdu. »

Jean-Pierre Mouchon, auteur de plusieurs monographies consacrées à de grands chanteurs lyriques du passé (Caruso, Escalaïs, Journet), d’un récit, *Mes Vacances à l’hosto* (2013), et d’un recueil d’« historiettes et portraits », *Lina* (2015), publie en 2017 un roman, *Cette année-là...*, aux éditions Édilivre (Saint-Denis). **Maurice ABITEBOUL** rappelle que cette année mémorable, vécue par un jeune agrégé en tout début de carrière, se situe – car maints indices qui traversent le texte le soulignent ou le laissent entendre – dans un passé récent. Le récit, comme le titre choisi, *Cette année-là...*, nous invite à le constater, couvre une année scolaire intégrale – même s’il s’agit sans doute d’une condensation/compression temporelle, d’une sorte de synthèse *idéale* d’une tranche de vie ramassée en quelques mois.

Maurice ABITEBOUL présente par ailleurs *Miettes valéricaines* (Paris, Éditions Complicités, 2017) de Christian Andrès, un petit livre à la fois très savant et très subjectif qui nous convie à une promenade intelligente (et attendrissante) à travers les rues de Saint-Valery-sur-Somme. Constitué d’« observations et impressions personnelles au cours de promenades et lectures faites depuis 2004 », nous signale l’auteur, c’est en réalité un guide touristique d’un genre très particulier, une sorte de « guide amoureux de Saint-Valery » à l’intérieur duquel se mêlent parfois des évocations autobiographiques.

Marie-Françoise HAMARD, enfin, a lu *Maeterlinck ou Naître par la mort* (Paris, éditions Orizons, 2017), un livre de Michel Arouimi qui étudie les essais complexes de Maurice Maeterlinck dédiés aux rapports du temps et de la mort, de l’espace terrestre et du Ciel, en proposant une approche aussi fine qu’étrange.

Dans leur introduction au très bel ouvrage *Traduire le théâtre. Une communauté d’expérience*, Céline Frigau Manning et Marie Nadia Karsky définissent la traduction théâtrale comme « une mission à l’interface entre le texte et la scène,

entre les temps du traduire et du jouer » ; elle constitue ainsi « un appel à se projeter dans la bouche et le corps des acteurs¹⁸. » Dans un tel contexte, la traduction théâtrale comporte nécessairement une part de risque, par ailleurs consubstantielle à l'exercice même de la traduction. Ce nouveau cahier de *Théâtres du Monde* aura tenté de prouver à quel point ce risque sans cesse renouvelé s'avère fructueux pour quiconque se penche sur la transmission et la diffusion des théâtres du monde.

Marc LACHENY

Université de Lorraine – site de Metz

Rédacteur en chef de Théâtres du Monde

¹⁸ Céline Frigau Manning et Marie Nadia Karsky (dir.), « Introduction. Traduire le théâtre. Une communauté d'expérience », in : *Traduire le théâtre. Une communauté d'expérience* (note 14), p. 7.

DE LA TRADUCTION
(POINTS DE VUE DE TRADUCTEURS)

LE THÉÂTRE DE LA TRADUCTION

Préambule : Fondements d'une philosophie de la traduction

L'enseignement secondaire nous a habitués à prendre « philosophie » dans le sens d'« amour de la sagesse ». Or ne serait-il pas plus juste de parler de « sagesse de l'amour » ? : cette sagesse, ou cette connaissance, ce savoir-être et ce savoir-faire, qui n'ont rien à voir avec aucune cérébration à système, naissent si l'humain sait se délester des illusions et des contraintes de l'ego, du moi, de la « personne » ou de la « personnalité » ou, pire, de l'« individu »... – bref, l'humain délesté de toute identification et de toute appartenance (c'est comme ça que je prends le « philosopher c'est apprendre à mourir » de Socrate : il s'agit surtout de mourir à soi-même). Cet état intérieur est propice à la vérité, à la liberté (penser au Héros qui échappe au monstre anthropophage en disant qu'il s'appelle « personne »...), à la fertile multiplicité (*plus je suis multiple, plus je suis un ; plus je suis un, plus je suis multiple*), à l'enrichissante métamorphose, et à la fluidité de l'esprit, la légèreté – l'« Esprit Nomade » de Kenneth White (titre d'un de ses livres et qui est pour lui l'état poétique par excellence). Cet état, cette capacité, qui résultent d'un long et patient travail intérieur, favorisent l'intuition et pour tout traducteur et pour tout acteur, mais aussi pour quiconque aura, dans la multiplicité et la non-identification, et bien sûr en se débarrassant de *la fiction de l'identité*, construit un centre de conscience, un centre de gravité solide et résistant, qui le rend adaptable à tous les contextes, capable de faire face à toutes les situations et de jouer plusieurs rôles, sans que ce centre de gravité de la conscience puisse jamais se voir ébranlé ou déstabilisé.

C'est cela qui, en amont – postulat mais *surtout expérience* –, fonderait une philosophie de la traduction ainsi que ce que j'appelle ici le théâtre de la traduction.

Il y a un autre aspect essentiel et complémentaire dans tout cela, c'est cette conscience qu'il y a, chez les humains, au fond, bien plus de ressemblances que de différences (pour ne pas dire qu'il n'y a que des ressemblances...). Alain Badiou dit : « *il y a un seul monde* ». Cet aspect est lié au premier dans la mesure où les différences se fondent sur l'identification ou le sentiment d'appartenance, sur les rêves et les dérives du moi, de l'ego, de la « personne », de la « personnalité », de l'« individu » etc. La conscience qui naît de la non-identification, de la non-appartenance, est conscience de la communauté humaine ou conscience de la conscience. Et malgré les différences linguistiques et culturelles, la traduction travaille, fût-ce à l'insu des traducteurs..., pour cette communauté, pour cette conscience, esprit d'ouverture, traversée de toutes les frontières, franchissement de toutes les barrières ou cloisons, percée de tous les masques, de tous les vernis.

Il y a aujourd'hui un nouvel esprit de traduction, un nouvel esprit du traduire (initié surtout par Antoine Berman), qui pour le moment couve et ne se révèle pas au grand jour. Et ce nouvel esprit bouscule un peu les habitudes, les mécanicités, parce qu'il remet en question les positions fixes des langues et des cultures, leurs raideurs, leurs résistances devant le différent ou le nouveau, toujours à deux doigts de devenir position de défense (cela est vrai aussi pour tout « individu » qui s'identifie à quoi que ce soit). C'est un vent nouveau qui permettra aux langues et aux cultures de s'enrichir mutuellement et de se métamorphoser. Toute traduction est une confrontation d'où le traduit sortirait éclairé et le traduisant transformé et prêt à d'autres transformations. Toute traduction sera peut-être, mine de rien, un phénomène d'épanouissement de la communication, de la compréhension

et de la transformation mutuelles, qui ne sera pas sans conséquences pour les sociétés, dans l'Histoire – mais surtout dans les cultures et les langues elles-mêmes et chez les personnes, pour l'éveil ou le réveil des consciences.

Donc : « sagesse de l'amour », parce que la traduction est un acte désintéressé (celui qui se construit un *rempart identitaire* de traducteur, professionnel ou non – ou de toute autre profession – est-il encore dans cette sagesse, dans cet amour¹ ?) ; et non-identification et non-appartenance à quoi que ce soit, c'est-à-dire *esprit de métamorphose* qui est *ipso facto* garantie que ce qui devient objet de métamorphose (par exemple, un texte à traduire, une traduction) deviendra, de par la même dynamique, objet de désinvestissement, de dés-identification, donc préfiguration d'un retour à l'esprit de la non-identification, de la non-appartenance, c'est-à-dire à l'énergie vivace de la métamorphose toujours imminente, comme en attente : œuvre de longue haleine... Autre aspect du théâtre de la traduction.

Certes, chaque langue possède un fond singulier, distinctif, qui fait son caractère, ses caractéristiques, son esprit. Et ce fond influe sur d'autres langues/cultures qui l'influencent à leur tour. L'esprit de chaque langue est marqué par la mémoire historique de la confrontation entre groupes humains/culturels. Mais il reste un inchangé hors d'atteinte, pour ainsi dire imperméable, et qui, lui, se métamorphose plus ou moins et à une vitesse variable, de par la dynamique propre à son groupe humain/culturel. Ce fond, ce noyau, cette essence, ça reste mystérieux. Le devenir et la caractérisation d'un groupe humain/culturel dès l'origine relèvent de données qui ne seraient accessibles que par une remontée au plus loin, au plus haut – et c'est forcément limité ! Mais cela n'empêche pas de voir que, plus loin on remonte, plus les divers groupes humains se ressemblent, en tout cas dans leurs doctrines, leurs croyances, leurs rites et rituels, leurs pratiques, leurs expressions, leur symbolisme. L'archéologie des temps les plus anciens nous renseigne sur ce fond commun d'humanité, que la diversification des langues et des cultures masque ou occulte, ce dans les méandres, les hauts et les bas, les répétitions d'une histoire qui tourne comme un disque rayé. L'histoire, la culture en son aspect inséparable de l'histoire, c'est la transformation *apparente* d'un fond qui, derrière la danse des apparences, reste immuable. L'autre culture, la noble – la Culture –, consiste à cultiver le(s) milieu(x) par la nomination, le mythe, la religion, tout en se cultivant soi-même : en fait, on est cultivé par le(s) milieu(x) et on se cultive soi-même (vie intérieure, vie de l'esprit), c'est un système d'échanges qui revient à donner sens à son milieu, à son existence. La Culture n'est rien d'autre que la construction du sens, où l'existence se structure sur des valeurs (en ce sens, *un analphabète est cultivé s'il travaille sur lui-même*). Ce qu'on appelle réalité est aussi le résultat d'une construction, toute relative. La vérité, elle, si elle est vérité, elle est

¹ Dès qu'on fait quelque chose, on a hélas tendance à *se prendre pour ce qu'on fait* : on peut aimer faire ce qu'on fait et le faire très bien, *sans s'y identifier*, c'est-à-dire dégagé de tout investissement passionnel et de tout esprit de sérieux, et d'autant plus compétent...

vraie pour tout le monde. C'est l'objet de la philosophie. C'est en ce sens qu'Alain Badiou dit qu'il n'y a de véritables *événements*, c'est-à-dire de *casse en profondeur dans les représentations collectives*, que dans les domaines de l'art, de la science, de la politique, de l'amour. Et il y a eu, dans le sens où l'entend Badiou, de véritables événements dans la traduction, qui est sœur de la poésie – et quand je dis cela, je pense aux grandes traductions qui ont fait date, mais surtout à Antoine Berman, dont le propos va dans le sens du respect de l'autre, c'est-à-dire de la *non-occultation de l'autre sous la stylistique de la langue d'arrivée*. Comme dit Jacques Derrida, l'autre, on ne l'annexe pas, on lui donne l'hospitalité. La traduction comme hospitalité. Quand vous recevez un étranger chez vous, vous n'allez pas lui demander d'adopter votre nationalité et de parler comme vous². Or, cette traduction ethnocentriste, ou colonialiste, c'est ce qui s'est pratiqué fort longtemps et qui se pratique encore, mine de rien – surtout en France. C'est le règne de la traduction dite « en bon français », que l'événement Antoine Berman a détrônée et congédiée – ce qui, pour le moment, semble rester sans conséquences...

La traduction travaille pour cette réalité négligée, méprisée, bafouée, de la communauté humaine ou du Commun. Umberto Eco, dans sa conférence sur *La langue parfaite* donnée en Arles il y a pas mal de temps (je résume de mémoire) concluait en disant qu'aucune théorie sémiotique ne peut justifier l'existence de la traduction mais que le récit de la Révélation peut quand même se transmettre partout sur la planète Terre et qu'il y a donc toujours possibilité de communication entre langues imparfaites grâce à la pratique de la traduction.

Il y a, dans la Tradition, le mythe de la Langue d'Or. Umberto Eco, encore lui !, dans la même conférence, faisait une brève allusion à cette Langue d'Or : c'était la langue parlée entre Dieu et les Anges, disait-il en souriant..., *et qui servait à désigner toute chose sans ambiguïté*...

On retrouverait des traces de cette Langue d'Or dans certaines paroles de pouvoir des religions asiatiques, indiennes et orientales, et des communautés chamaniques – ainsi que dans certaines écritures sacrées, le Sanscrit, les Hiéroglyphes, les Lettres Hébraïques, entre autres. Au plus loin, dans les Oghams (l'écriture sacrée des Druides irlandais) et dans les Runes nordiques (qui seraient plus anciennes que les Symboles Mégalithiques, donc les plus anciens signes de l'humanité³).

Dans la Tradition, cette Langue d'Or était la seule et unique langue de l'humanité, avant Babel, bien sûr, avant la mégalomanie, la division -et l'orgueil.

² Voir ce que dit J. Derrida de l'hypocrisie du mot *tolérance*, que je résume ici : je te hais mais je ne vais pas t'agresser, te détruire, parce que la société l'interdit. Donc je te tolère... Et J. Derrida propose de remplacer *tolérance* par *hospitalité*, ce qui bien sûr ne va pas sans grands changements...

³ Les runes sont aussi des signes indiquant certaines positions du corps qui favoriseraient la bonne circulation de l'énergie vitale : c'est le *chi kung* de très anciens peuples...

Le Sanscrit est la source ou la souche commune de la plupart des langues dites européennes. C'est Frederick Bodmer qui montre ça dans un livre méconnu, voire inconnu, qui s'intitule *The loom of language*⁴. Belle image que celle du *métier à tisser du langage* : il y a un seul métier, un nombre limité de fils, une trame commune, quelles que soient les nuances du tissu ou de la texture. Et il y a aussi une seule langue ou un seul langage – *le métier à tisser du langage*, c'est l'affirmation d'un seul esprit qui se ramifie en divers esprits secondaires qui sont ceux des langues diverses. Cela fait penser, évidemment, à ce qu'en sémantique on appelle « les universaux ».

Et on peut rapprocher ça du titre d'un très beau recueil d'essais de Seamus Heaney, *The government of the tongue*, soit *le gouvernement de la langue* : langue gouvernée ou langue gouvernante ? Le problème de ce titre, c'est le mot « tongue » qui est un équivalent formel de « language » mais qui peut aussi désigner une manière particulière de parler. Le « gouvernement de la langue » ce serait donc savoir tenir sa langue, la discipliner. Il s'agit donc de la langue gouvernée ou à gouverner : par qui ? par quoi ? – je dirais, en m'appropriant le titre du livre de Frederick Bodmer, par « le métier à tisser » ; ou, en imitant Jacques Lacan, par « la Grande Autre » : langue de principes, d'archétypes, de valeurs. Cela, j'insiste, si on prend le mot anglais « tongue » dans le sens de manière particulière de parler ou manière individualisée. Gouverner cette langue, ce serait aller vers le transpersonnel, le transculturel, mieux : *l'impersonnel* : la moindre des choses serait donc de *ne pas faire parler le texte de l'auteur à traduire avec ma voix d'écrivain*. Ce serait ça, l'esprit de la traduction. Il ne s'agit pas seulement de passer d'une langue à une autre, et surtout pas de la langue de l'autre à ma langue : tout se passe entre deux langues. C'est cette corde raide de l'esprit qui veut et doit, comme le disait Paul Valéry, « danser tout en étant chargé de chaînes ».

Mais, indépendamment de ce titre de Seamus Heaney, je me suis pris au jeu de ce « gouvernement de la langue » – jeu de sens plus que jeu de mots –, et j'ai pensé que la langue gouvernée, ça peut être pris aussi dans le sens du travail que l'homme fait sur la langue *en ayant l'illusion d'être maître* ; ou l'orgueil qui peut s'attacher à la quête du style et qui peut aller jusqu'à ce que j'appelle *le rideau ou l'écran de fumées, même sans feu !, sur le Réel...*

La langue gouvernante, en revanche, ça pourrait s'entendre comme la connaissance et le respect de la langue comme forme du Sacré, l'allégeance à l'esprit impersonnel d'une langue purifiée de ses scories, des impuretés et déviations de *son usage vulgaire c'est-à-dire esthétisant et médiatico-politique*. En ce sens, « le gouvernement de la langue », c'est l'esprit de toute langue en tant qu'ordre de concepts, de valeurs, au-delà de la caractérisation culturelle d'espèce ou générique, et bien au-delà, bien sûr, de l'empreinte d'un moi qui a l'illusion de construire

⁴ Soit : « *le métier à tisser du langage* ».

quelque chose dans un trafic langagier dont on devine sans peine les dérives et les aveuglements.

George Steiner montre bien dans *Après Babel* que le classicisme (phénomène plus idéologique et plus politique que littéraire ou esthétique) n'a jamais quitté la France et jusque dans les contorsions des surréalismes et autres modernismes... Or le classicisme n'a rien à voir avec ce que Heaney appelle « le gouvernement de la langue » : le classicisme est un mouvement de normalisation qui n'a rien à voir avec la vérité. « Le gouvernement de la langue » chez Seamus Heaney, c'est à la fois le rattachement aux archétypes, le transculturel (c'est un aspect de la traduction), et surtout, à mon sens, *ce jeu de corde raide entre la pulsion de représentation, qui peut se prêter à tous les délires (le formalisme en est un), et un travail plus profond qui s'apparente à la méditation* : accueil et transmission de messages, manière d'écrire qui ne relève pas de la raison mais de « quelque chose » qui rappelle ce que Socrate appelait son « Daimon » (mais ce n'est pas non plus « l'écriture automatique » !...). C'est comme ça que je comprends ce que dit la traductrice Svetlana Gaier⁵ : il faut savoir « lever le nez » c'est-à-dire oublier le texte et la langue de départ, se détacher, savoir se recueillir et concentrer dans l'accueil et l'incorporation d'un texte, d'une phrase, d'un mot, d'une image, qui attendent une nouvelle vie de notre source et dans une forme nouvelle qui s'harmonise avec la nouveauté du texte de départ. C'est un travail de la conscience et de l'intuition.

Les langues laissent, ou peuvent ou devraient laisser, empreinte les unes sur les autres : c'est le principe de toute traduction, voire une loi de la traduction, le nouvel esprit du traduire. Traduire consiste à ne pas occulter la traduction, à garder dans la langue d'arrivée la présence de l'autre. *L'autre c'est moi ou moi c'est l'autre, de par notre commune appartenance à la Source*. C'est le moteur de la traduction.

Citons Antoine Berman, qui a dénoncé, en France, ce qu'il appelle « les solides bastions de la tradition ethnocentrique » :

... j'appelle mauvaise traduction la traduction qui, généralement sous couvert de transmissibilité, opère une négation systématique de l'étrangeté de l'œuvre étrangère⁶.

Il y a là un idéal humain trop généreux, trop magnanime, compte-tenu des réalités de ce monde mercantile et du devenir-marchandise de presque-tout mais surtout de tout ce qui est du domaine sacré et profané de l'Art... Et la question qui se pose ici, c'est : qu'est-ce que ne pas nier « l'étrangeté de l'œuvre étrangère » ?

⁵ Qui est russe et a traduit en allemand cinq grands romans de Dostoïevski... cf. le film *La femme aux cinq éléphants*.

⁶ *L'épreuve de l'Etranger*, Paris, Gallimard, « Tel », 1984, p.17.

Pour moi la seule réponse serait : bousculer les habitudes de la langue d'arrivée et lui faire dire, en fonction des singularités et des anomalies du texte de départ, des choses singulières, anormales... Se poser cette question (qu'est-ce que respecter « l'étrangeté de l'œuvre étrangère » ?), c'est ouvrir vers/s'ouvrir à quelque chose de vraiment nouveau et donc, inévitablement, aller un chemin incertain et précaire. En fait, le traducteur aurait tout simplement la tâche de chercher une équivalence à une « étrangeté » qui existe déjà dans le milieu linguistique et culturel de « l'œuvre étrangère ».

Les groupes humains/culturels/linguistiques ont laissé des empreintes les uns sur les autres, disais-je au début.

Cela dit, on aurait du mal à trouver trace des langues par exemple japonaise ou chinoise dans les langues européennes. Cela s'applique aussi à toutes les langues asiatiques, à celles du Croissant Fertile, comme le persan, et à celles du Moyen-Orient ou encore aux milliers de dialectes africains⁷.

Mais je remarque que, si ces langues-là n'ont pas laissé trace ou empreinte comme l'ont fait le sanscrit, le latin et le grec ici, elles ont quand même marqué l'Europe et le monde justement *grâce à la traduction des grands textes de leurs traditions*⁸. Et il se trouve que ces textes sont, entre autres, la source des grandes sagesses auxquelles nous pouvons avoir accès aujourd'hui. C'est-à-dire qu'il y a là manifestation d'une unité primordiale qui est un autre aspect du « métier à tisser ». Et ce qui saute aux yeux ici c'est le grand-œuvre de la traduction, animée, motivée, dynamisée par la conscience du réel de la communauté humaine et du Sacré comme élément essentiel de sa vie.

Revenons à l'Europe, et à l'Europe dans le monde : c'est le plus souvent par la violence qu'une langue s'est imposée dans une culture étrangère. Reste que le colonisateur a parfois été plus marqué par la langue qu'il interdisait ou la culture qu'il voulait détruire que le colonisé l'a été par la langue et la culture qui s'imposaient à lui. Or, certains colonisés se sont emparés de la langue du colonisateur et lui ont fait dire des choses que nul natif de la langue n'aurait pu lui faire dire. Serait-ce là une indication sur la bonne manière de traduire et donc d'écrire ?

⁷ Steven Roger Fischer, dans *A History of Language* (Reaktion Books Ltd, Londres, 1999 et 2000), signale que les lieux les plus foisonnants de la planète Terre, du point de vue linguistique et donc culturel, sont précisément ceux qui ont été colonisés et, par conséquent, appauvris. Il voit et montre cela sans états d'âme, en soulignant que la vie peut toujours réussir à se libérer de ses entraves et les langues et cultures reconquérir leur liberté et leur créativité, ne serait-ce que par l'effort, le travail et les sacrifices d'une minorité...

⁸ Les grands textes de la Sagesse chinoise et japonaise. La Bible, les grands textes de la Kabbale et du Soufisme, de la Gnose égyptienne, de la Gnose chrétienne, les Védas de l'Inde antique etc. La mythologie grecque, dans son aspect initiatique, donne le même message, pour l'essentiel, que les textes de l'ésotérisme soufi, kabbalistique ou chrétien. Et tout cela rejoint le chamanisme primitif...

Écrire comme un colonisé ou, mieux, *en tant que colonisé* : la langue que nous parlons n'est pas la nôtre, on lui résiste en lui faisant dire des choses qu'elle ne dit pas ; on prend toute influence extérieure, toute langue étrange venant de l'étranger, comme un vent violent mais favorable précisément parce qu'il fait violence... Vaste programme ! —et problème surtout par rapport au contexte général de l'édition marchande.

C'est là un programme proprement expérimental en ce sens qu'on ne peut jamais être sûr de rien ni savoir exactement où l'on va⁹.

Certains historiens de l'art affirment que l'art pictural, plastique, peinture, sculpture etc. évolue selon un déterminisme qui n'a rien à voir avec le déterminisme sociopolitique, avec l'Histoire. On ne peut affirmer la même chose de l'écriture, de la littérature, du domaine des langues. Rarement séparable d'un système de pouvoir et de domination, il connaît une sorte d'entropie de par l'appropriation médiatique, politique et publicitaire. Toute langue est un organe de pouvoir, même et peut-être surtout dans cette institution qu'on appelle, en France, « littérature », et où la communication et l'ouverture ne sont pas franchement ni toujours une priorité et où il faut montrer patte blanche...

James Joyce avait rêvé d'une contre-culture initiée par les artistes en général. Et la traduction est un Art (*l'aspect professionnel aurait presque tendance à le faire oublier*). C'est ce rêve qu'il faudrait ranimer, actualiser, tenter de vivre aujourd'hui, où l'on voit bien comme le pouvoir et l'institutionnel ont récupéré et mis à leur service l'égomanie (qu'un philosophe appelle « egolâtrie »), ce pour domestiquer et instrumentaliser les artistes. La traduction telle que conçue par Antoine Berman a quelque chose qui va dans le sens de cette contre-culture rêvée par Joyce. Et les traducteurs ont ou auront peut-être un rôle à jouer dans ce mouvement rêvé et pourtant déjà si présent, ne serait-ce que par ce grand moment historique de la traduction que nous sommes en train de vivre en Europe et qui est bien au-dessus de ceux que l'histoire a déjà enregistrés¹⁰. Nous sommes à l'aube d'une aube, qui s'annonce de diverses manières et partout.

Ce qui m'intéresse dans le rapport entre langue et culture, c'est, d'abord et surtout, le rapport entre la langue et son devenir dans l'imaginaire et l'usage quotidiens ; c'est les métamorphoses toujours possibles, comme en attente, de la langue. Le théâtre est souvent un miroir assez fidèle de ces métamorphoses.

⁹ Un scientifique lauréat du prix Nobel, dont j'oublie le nom, écrit que la science, quand elle est sérieuse, est gouvernée par « *le principe d'incertitude* »...

¹⁰ La traduction de la mythologie grecque par les romains, la traduction de la Bible par Saint-Jérôme ou, avec Luther, la transition de l'humanisme à la réforme protestante, avec l'énorme influence qu'il a eue sur la langue allemande, ou encore la traduction des traditions orales de l'Irlande ancienne par les moines celto-chrétiens du Haut Moyen Âge.

Je pense ici à deux publications méconnues, voire inconnues, qui vont dans ce sens : « Les murs se marrent », recueil d'un choix de graffitis relevés ici et là dans divers bâtiments administratifs – parfois même dans les toilettes ! ; et « Les Brèves de comptoir », recueils (en plusieurs volumes !) de paroles entendues et notées par un groupe d'observateurs discrets dans des bistrots. En lisant ces livres, on se rend compte qu'il y a une grande force de renouveau et de régénération dans l'imagination et dans l'inventivité populaires et dans le contact vivant entre langues différentes. J'ai grandi dans un pays où se mélangeaient, dans le parler quotidien, trois ou quatre langues, et cela donnait souvent des inventions extraordinaires. Il y a des écrivains qui ont su devenir porte-voix de leurs contemporains, c'est-à-dire qui ont compris que *c'était là ce qu'il y avait de plus important à faire aujourd'hui...*¹¹

Il y a, dans cette idée du mélange prolifique des langues et de leur croisement bénéfique et pour les langues et pour l'esprit humain, de la manne pour traducteur. Il y en a aussi dans l'observation, l'écoute, des parlers quotidiens, loin des lieux officiels, loin des salons, dans les rues, les gares, les villages, les campagnes, les ports, les quartiers populaires -et, surtout, surtout, à l'abri des médias etc. Et il y en a aussi au théâtre.

Le français tel qu'on le connaît est le résultat d'une colonisation intranationale – abolition des régionalismes qui se perpétuent, certes, mais dans une ambiance de fantaisie ringarde ou de musée, voire d'éloge funèbre (contrairement à l'irlandais qui, lui, continue, *malgré l'Europe...*, de palpiter et de virevolter). Cette normalisation de la langue française a des retombées jusqu'à nos jours. Tout écrivain ou traducteur français est d'emblée, souvent à son insu, un colonisé... La langue normalisée continue donc à ronfler ou ronronner, avec son gros cheveu sur la langue et avec un petit sifflement poussif de larynx étriqué, voire d'arrière-gorge infectée...

Il y a eu un livre, dans les années 70, qui est passé presque inaperçu, « L'hexagonal tel qu'on le parle » de Robert Beauvais, qui montre bien le vide, l'insignifiance, l'inanité qui peuvent s'emparer de la langue française – surtout dans le domaine médiatique et politique, certes, mais *comme l'esthétique artistique ou littéraire générale, surtout théâtrale, est en train de se faire contaminer par*

¹¹ « Quel est le rapport entre cela et le Sacré évoqué plus haut ? Y-a-t-il encore place pour le Sacré là-dedans ? » : question bienveillante posée par une relectrice, Hélène Basso, et à laquelle je ne puis répondre que ceci : le Sacré, en tant qu'Ordre supérieur ou transcendant, ou en tant que présence et travail conscientisés de la Verticalité dans un monde principalement voué à l'horizontalité, est absolument manifesté, affirmé, inscrit, dans l'existence même des langues, dont l'origine reste obscure et où, depuis l'oralité jusqu'à l'hégémonie de l'écriture, persiste le sentiment d'un médium sacré dans la vie, dans l'existence, et que seuls les poètes, peut-être, savent traiter dans cet esprit... À mon sens, le Sacré des langues s'est perdu dans la tradition écrite : dans la tradition orale, la parole suffisait pour sceller un engagement, une alliance, une garantie, une protection...

l'« esthétique » de la publicité (on le voit bien dans les sempiternels festivals), il n'est pas étonnant de retrouver cette insignifiance, cette inanité, ce vide ronflant, cette fanfare de défilé, même, hélas !, dans ce qu'on appelle littérature, écriture, poésie etc.

La traduction n'est qu'un modèle de la relation entre moi et l'autre, entre l'autre et moi. Et cette grande idée de la traduction à la Berman, voilà qui se conçoit, certes, mais qui reste coincé dans les filets des déterminismes économistes ou qui, bien que reconnue, reste sans suite dans le bal mondain, euphorique, voire hystérique, des démenées et contorsions égoïques. Ou dans la mécanicité des conventions.

Il y aurait quelque chose à changer avant de pouvoir donner vie à cette grande idée...

On a bien vu dans l'histoire comme tous les mouvements littéraires, esthétiques, poétiques, artistiques, etc. se sont conçus, débattus, démenés, tout révolutionnaires qu'ils se voulaient, dans un monde qui était plus fort qu'eux (et qui, depuis, est bien resté le plus fort...) et où ils ne changeaient absolument rien, et surtout pas ce qu'il y a toujours eu à changer de plus important que tout – les consciences. Tous ces mouvements n'auront duré que relativement peu, seront restés, tout bien considéré, sans impact profond, sans rayonnement large, compte tenu du fait qu'ils n'auront nourri que l'histoire, les anthologies et l'isoloir de la recherche ou de petits groupes de spécialistes¹². *La révolution du langage poétique* dont parle si bien Julia Kristeva est une révolution de très faible amplitude, de très courte portée. Comme dit Christian Bobin « les livres ne changent que leurs auteurs ». Le Clézio dit mieux : « il faut se sauver soi-même ». Ce qui, dans l'outrance ou la démesure, peut justifier « l'égolâtrie », le clinquant des salons, la scène comme mode de la séparation – ou l'« hystérie » telle qu'en parle Jacques Lacan¹³...

¹² De la même manière, on pourrait dire que la dernière chose dont le monde a besoin aujourd'hui, c'est un livre, toujours propre à provoquer les satisfactions égoïques ou à soulever quelques vagues dans les troupes de la conservation, ou quelque émoi dans les rangs des divers bons élèves et bons petits soldats qui se prennent pour des consciences éveillées ou pour les artisans d'un changement qu'ils ne peuvent, malgré eux-mêmes, que rendre impossible – ou différer indéfiniment...

¹³ « L'hystérique dit au Maître : 'la vérité parle par ma bouche, je suis là, et toi qui sais, dis moi qui je suis' –et l'hystérique fera savoir au Maître que ce n'est pas encore ça, que son là se dérobe à la prise, qu'il faut tout reprendre et beaucoup travailler, pour lui plaire. Par quoi il/elle prend barre sur le Maître et devient maître(sse) du Maître... ». MB Kacem nuance cette définition ainsi : « l'hystérique, c'est l'art, incarné dans une improbable créature, et qui vient se tortiller devant le Maître, en lui disant : 'regarde ! regarde ! comme je suis singulier/ère et unique ! Alors ? toi qui sais tout, qu'as-tu à dire ? tout ton savoir ne sert à rien. Tu reviendras quand tu auras quelque chose de plus consistant à me dire... » (cf. *Inesthétique et Mimesis*, Éditions Lignes, 2010 – l'extrait ci-dessus de J. Lacan y est cité).

Je voudrais citer l'exemple du dramaturge irlandais JM Synge¹⁴, qui est devenu poète en traduisant Pétrarque, Colin Muset, Walter von der Vogelweide, Giacomo Leopardi -et surtout Villon. Le poète breton Guillevic disait que qui veut devenir poète doit devenir traducteur : le traducteur est, au moins potentiellement, poète ; traduction et poésie vont main dans la main. Et le boulot du poète c'est de desceller, de déstabiliser, d'instabiliser. C'est celui de l'intellectuel aussi, quand il a quitté le perchoir...

Synge a mélangé les influences de la Bible, de la mythologie grecque et « celtirlandaise », de Shakespeare, de Molière, avec l'anglais irlandais c'est-à-dire avec *la traduction anglaise littérale, littéraliste, des structures et des idiomes de la langue celtique d'Irlande telle que parlée par le peuple*, dont il a pu relever certaines trouvailles, un peu comme ont fait les auteurs des « Brèves de comptoir » ou de « Les murs se marrent ». On n'a pas assez montré ce qu'il y a là de révolutionnaire – disons plutôt de plus forte ou de moins faible amplitude, de plus longue ou de moins courte portée, que « la révolution poétique » de Julia Kristeva... C'est le résultat et d'un travail intérieur et d'un vécu des grandes traditions religieuses et mythologiques et de certains grands esprits, mais d'un vécu tel qu'il a su faire le lien entre tout cet héritage vénérable et les gens de la terre, les gens simples. *La langue de son théâtre est une langue parlée par aucun anglophone mais comprise par tous les anglophones.*

Il y a eu des essais de traduction de ce théâtre, qui ont donné des résultats douteux, voire lamentables : Maurice Bourgeois, en 1942, produisait une langue inspirée par le parler du Berry et il francisait les prénoms irlandais (peut-être en réaction à l'occupation de la France...) ; un acteur nommé PF Kettler a traduit *Deirdre of the Sorrows (Deirdre des Douleurs)*, tragédie inachevée mais d'une beauté saisissante, en un français littéraire d'une correction qui défigure l'œuvre de Synge... Seule Françoise Morvan a su, quelles que soient les limites de sa traduction, respecter le théâtre de Synge, en s'inspirant du français parlé en Bretagne.

J'ai entrepris la traduction du théâtre de JM Synge, parce que la traduction de Françoise Morvan donne un français bretonnisé comme équivalent de son anglais irlandisé, ce qui peut ne pas être toujours compris par un public qui n'est pas breton... Après mûr examen, j'ai décidé qu'il serait peut-être plus juste et plus conforme à la recherche de Synge de chercher un français que personne ne parle mais que tout francophone comprendra. Plus précisément, face à l'anglais protéiforme de Synge, je décide de mettre du français normal là où il y a de l'anglais normal et de mettre du français « tordu » là où Synge a écrit de l'anglais « tordu », bien sûr en respectant consciencieusement la qualité poétique, parfois drolatique, le niveau

¹⁴ J'ai écrit ma thèse et une bonne part de mon dossier d'habilitation à diriger des recherches sur ce Monsieur et il n'y a grosso modo que quelques années que je comprends la portée de son travail : on ne comprend parfois ses vraies rencontres que bien longtemps après...

de langue, ainsi que rythmes et sonorités, la qualité musicale (dans la mesure du possible...).

La singularité de Synge, c'est d'abord sa propre révolution de conscience ; puis un travail de repérage dans les religions et les mythes, et enfin l'établissement d'un pont entre ces grandes traditions et ses contemporains, ceux des campagnes et des comtés déshérités plutôt que les « romantiques » mondains du théâtre de son époque, qui lui semblaient faire de la « pédagogie », un peu comme certains politiciens d'aujourd'hui veulent en faire...

Synge a inventé une langue, et c'est aussi en traduisant qu'il l'a fait¹⁵. Il a dépassé les limites et ignoré les frontières, en réunissant, harmonisant des éléments disparates, apparemment incompatibles – surtout : *en ne redoutant nullement de ne pas bien écrire ou de ne pas plaire*. Toute recherche véritable, toute recherche généreuse, se paye en incertitude(s) et en dissonances.

Mais ce que Synge fait, dans sa manière de louvoyer entre anciennes traditions, grands esprits eux-mêmes nourris de ces traditions et certains représentants du peuple irlandais de son temps, ce n'est rien d'autre pour moi que tenter, après un mouvement initial, vite dépassé et oublié, de résistance au colonisateur, de *raviver l'esprit de la communauté humaine et la mémoire d'une Matrice originelle des langues et des cultures*.

Que Synge ait pu faire cela par le théâtre révèle ou confirme la place potentiellement centrale du théâtre dans la vie linguistique et culturelle ou politique au sens noble, mais quand il sait sortir de ses ornières, déjouer les pièges de la mondanité...

Le travail de Synge va dans le même sens que la « littérature mineure » de Deleuze et Guattari : savoir créer un noyau rayonnant de langue mineure à l'intérieur du territoire d'une langue majeure. C'est un travail de contre-culture à la Joyce où se maintient la verticalité devant les forces de l'aplanissement, voire de l'aplatissement, de ce qu'on appelle « civilisation », « culture » etc. – cette dynamique mystérieuse, occulte, obstinée et presque victorieuse, de colonisation générale qui est peut-être l'essence même de « la fin de l'histoire » et qui a probablement commencé bien plus tôt que l'a dit Francis Fukuyama. Et il ne faudrait pas

¹⁵ Voir comment Françoise Morvan montre que c'est en traduisant un poème de Villon que Synge invente la langue de son théâtre (*Théâtre Complet* de JM Synge, Les Solitaires Intempestifs, 2005). Un peu de la même manière, l'écrivain japonais Haruki Murakami dit, dans une préface à *Ecoute le Chant du Vent* (Ed. 10/18, Belfond, 2016) qu'il a d'abord écrit en anglais, puis a traduit son anglais en japonais, et que c'est ainsi qu'il a trouvé sa langue propre, celle des romans singuliers qui l'ont rendu célèbre... Je ne connais rien au japonais, mais je n'ai pas l'impression que les traductions françaises des romans de Murakami rendent la singularité dont il parle, profonde différence de la langue de cet auteur par rapport aux canons du japonais littéraire... : limites de la traduction ou limites du/des traducteur(s) ?

croire que la littérature échappe à cette logique *presque* victorieuse : je souligne la valeur de ce presque, qui désigne pour moi les énergies, à peine perceptibles aujourd'hui, d'un renouveau.

La traduction dans sa vitalité présente (*masquée et desservie, comme tous les arts, et comme on peut le voir un peu partout, par l'égomanie, la technicité, l'ostentation mondaine et l'esprit du commerce et de la concurrence*) serait un signe, parmi d'autres, de ce renouveau. Le théâtre est le mieux placé pour aller dans ce sens...

Je vois au moins trois principes de la traduction : 1) le traducteur est au service de l'autre ; 2) la communauté humaine compte plus que l'affirmation individuelle ; 3) toute langue fertilise les autres langues en se laissant fertiliser par elles.

On donne l'hospitalité à l'autre, parce que l'amour de la vie et du vivant est toujours curieux et complice de l'autre, qui n'est qu'une variante, une variable, d'un vaste fond commun d'humanité. L'éclatement de Babel, c'est surtout l'infinie ramification d'une unité primordiale, transcendante. Toute tentative de contre-culture veut déjouer cette manie historique du nivellement, de l'appauvrissement, de la stérilisation. La traduction, c'est l'absence de division et de séparation. L'ouverture vers la rue, les gens, loin des lieux officiels, institutionnels, où toujours plane l'ombre de la sclérose et du mensonge, c'est une sortie au grand air, vers les sommets – le théâtre pourrait aller dans le sens d'une telle sortie... L'« hexagonal » n'est qu'une variation géométrique, une ruse, du grand cercle de l'Univers.

La « révolution poétique » d'un Synge, sa « littérature mineure », c'est une ascension, hors du domaine obscur des conflits. Dans un mouvement de résistance et de contre-culture (où il se séparait aussi de ceux qui *se prenaient pour* des résistants et des créateurs), Synge a accompli un travail de traduction et de création poétiques. C'est un exemple bon pour tout traducteur. Et pour tout écrivain de théâtre.

La vraie Source est à l'air libre, dans l'espace, et dans les métamorphoses de la langue orale parlée par tout le monde -jamais véritablement dans le confinement des conventions, des institutions, des lieux officiels et de la mondanité avec ses jeux de pouvoir, c'est-à-dire de séduction, et ses illusionnismes bien rodés...

Je représente la traduction avec le symbole du triangle équilatéral : les deux pôles de la base horizontale, c'est les deux langues différentes, opposées ; le troisième pôle du triangle est à équidistance des deux points de la ligne horizontale, d'abord au-dessous, si on va fouiller la nappe phréatique, puis au-dessus s'il y a passage au geste créateur.

J'aime bien la définition de la traduction qu'a donnée Heinz Wismann, lors d'un entretien sur France Culture : « penser entre les langues » : on n'est ni dans

l'une ni dans l'autre, on s'appuie sur le départ, on le mange, on assimile, puis on crée la passerelle vers l'arrivée, et enfin, si tout va bien, on se met à parler, écrire, chanter, d'une manière nouvelle, inédite (*peut-être impubliable...*).

L'esprit du travail de la traduction (qui ne s'acquiert pas seulement en se mettant à traduire ou en devenant traducteur professionnel...) est celui de tout vivant qui quitte la dualité et, en restant connecté à la diversité et aux différences, est animé, dynamisé, par la conscience d'une unité transcendante. Le respect de l'étrangeté de la langue étrangère, c'est la volonté de dépasser les particularités, c'est une décripation, un détachement, une métamorphose et du traducteur et de la langue d'arrivée, métamorphose dont l'autre est porteur jusque dans la radicalité des différences.

Le stade ultime de la traduction, ce serait de réussir à cerner, dans tout texte, l'écart entre ce qui est dit et ce qui n'est pas dit, c'est-à-dire ce que l'écrivain n'a dit que partiellement ou imparfaitement – c'est-à-dire *l'intraduisible à l'œuvre dans le texte de départ lui-même*. Et peut-être touchons-nous là au véritable sens de ce qu'on appelle l'intraduisible : *ce que l'écrivain n'a pas pu traduire du subtil de sa pensée ou de son ressenti dans sa propre langue* – et qui influera ou n'influera pas sur le traducteur... Traduire, ce serait donc « tirer les vers du nez » du texte de l'auteur, et ce serait là le plus grand bonheur d'une traduction... Quoi qu'il en soit, ce dont je parle ici, je l'appelle : *limitation constitutive qui fait de l'écrivain un traducteur avec ses limites et du traducteur un écrivain avec d'autres limites. C'est cette disparité, ce décalage entre les limites, et donc leur complémentarité, qui définissent le mieux, peut-être, le travail de collaboration, de transformation, de révélation, d'ouverture et d'enrichissement que constitue toute traduction. C'est aussi ce qui fait le contenu et la valeur philosophiques de la traduction.*

Je voudrais maintenant citer un petit poème d'Alvin Greenberg (qui rejoint Antoine Berman) :

à mon traducteur

*bon, épargne-moi tes facéties, gamin ! – tout ça ne m'est pas inconnu, tu sais.
tu meurs d'envie d'en sortir une bonne du genre... -attends, moi aussi je peux le
faire !-
la crêpe fourrée meurt d'envie d'être arrosée de crème aigre ! qu'est-ce que tu dis
de celle-là ?*

n'ai-je pas moi-même eu un arrière-grand-père autrefois ? ô générations !

et je fais quoi là ? je quémande ? oui bien sûr, parce que je sais

*que tu vas me faire parler exactement comme toi (ou bien peut-être
avec un peu de travail sérieux -quelque chose qui sorte de ta seule imagination-
peut-être pourrais-tu au moins faire de ton texte une traduction de mon texte.)*¹⁶

Je finis en citant un poème d'un poète mystique chinois, qui est traducteur et calligraphe et membre de l'Académie Française, François Cheng : c'est un poème qui se rapporte à une mystique universelle et intemporelle des nombres et de la Trinité mais qui semble donner écho au « penser entre les langues » de Heinz Wismann cité plus haut :

*Non l'entre-deux
mais bien le Trois
Souffle de vie
à part entière*

*Qui, né du Deux
Mû par l'Ouvert
N'aura de cesse
de voir le jour*

*Temps imprévu
gonflé de sang
Nulle autre loi
Qu'échange-change*¹⁷

¹⁶

*to the translator
just spare me your flippancies, kiddo -them i know too.
you ache for the wisecrack like -wait, i can do it as well as you-
like the blintz aches for the sour cream ! how about that ?*

didn't i have a great-grandfather once myself ? o generations !

*so what am i doing here ? begging ? of course : because i know
you'll make me come out sounding just like you (although maybe
with a little real work -something from your own imagination-*

you could at least make me read like a translation.)

The Prairie Schooner Anthology of Contemporary Jewish American Writing, Ed. Hilda Raz, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1998, p.241.

¹⁷ À l'Orient de Tout, NRF, « Poésie », Paris, Gallimard, 2005, p. 275.

Les derniers mots comptent le plus : « *Nulle autre loi / qu'échange-change* » : le 1 de l'auteur, de la langue et du texte de départ et le 2 du traducteur, de la langue et du texte d'arrivée réalisent un échange qui opère un changement de part et d'autre et ouvre sur la création d'un troisième élément.

En principe, le texte littéraire de la traduction n'est plus en priorité parent de l'auteur ou du traducteur, il est le 3 d'une métamorphose des deux premiers. Il leur ressemble mais il est tout nouveau, autonome et indépendant.

René AGOSTINI

Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

APPENDICE

Il m'a été donné de lire une thèse fondée sur des ateliers d'écriture auxquels participaient des étudiants plurilingues apprenant le français. L'enseignante les incitait à mélanger les langues, ce qui a donné des résultats vraiment très intéressants, surtout parce qu'ils mettent en doute la notion même d'*identité linguistique*...

Et voici un extrait d'un article de Philippe Forest, dans Le Monde « Culture et Idées » du 24 Décembre 2013, intitulé « *Le Japon d'après la vague* » :

... Soseki... fut peut-être le premier à tenter de penser une littérature authentiquement mondiale, fournissant ainsi un modèle possible pour notre présent. Michaël Ferrier évoque ceux qu'il nomme '*les écrivains du corail*', des auteurs qui, comme Yoko Tawada, dont l'œuvre se développe à la fois en allemand et en japonais, ont en commun de pratiquer plusieurs langues, de faire dialoguer plusieurs cultures, remettant ainsi en cause l'idée convenue que l'on se fait d'une littérature censée être exclusivement consacrée à l'expression de son *introuvable identité nationale* (*c'est moi qui souligne*)¹⁸.

L'identité nationale n'a pas plus de réalité ou de consistance que l'identité linguistique (sauf dans l'illusion ou la méprise)¹⁹.

Il y a, dans la littérature telle qu'elle évolue chez certains auteurs (rarement en Europe occidentale...) et, de manière plus patente (bien que sans conséquences réelles ou pratiques *pour le moment*), dans la traduction telle qu'elle se définit et se redéfinit (surtout depuis Antoine Berman), *des échos d'avant Babel*, même si nous restons toujours dans un après-Babel obstiné et d'autant plus fragile...

¹⁸ Une relecture du *Finnegan's Wake* de James Joyce dans cette optique nous fait prendre conscience que s'y exprime aussi un dépassement, voire une annulation, de toute idée d'identité, dans un mouvement qui veut rejoindre ou tenter de cerner ce que j'appellerai *l'identité de l'Être*.

¹⁹ L'identité sexuelle même, hors de sa charge culturelle, c'est-à-dire idéologique et politique (la « *domination masculine* » dont parle Bourdieu), ne retrouve réalité et consistance et surtout signification que dans la tradition ésotérique, dévoilée par « *Le Féminin de l'Être* » d'Annick de Souzenelle (Ed. Albin Michel) et l'étude de l'essentielle complémentarité du Masculin et du Féminin dans la « *Sexualité Sacrée* » telle qu'elle se définit dans le Taoïsme, dans le Tantrisme, dans la Gnose et dans la Kabbale.

LA TRADUCTION, « TRANSLATION D'ÉMOTIONS »
ENTRETIEN DE MARC LACHENY AVEC LAURENCE SENDROWICZ
(réalisé le mardi 4 avril 2017)

Laurence Sendrowicz est incontournable lorsqu'il s'agit de parler de traduction (de pièces de théâtre notamment) de l'hébreu vers le français.

Née à Paris, L. Sendrowicz quitte la France après son baccalauréat pour s'installer en Israël, où elle reste 13 ans. C'est là qu'elle fait ses armes de comédienne et se met rapidement à écrire pour le théâtre. Une fois de retour en France, elle devient traductrice à la fois de théâtre et de littérature hébraïque contemporaine, tout en poursuivant parallèlement son travail d'écriture dramatique.

Elle a traduit entre autres Batya Gour, Yoram Kaniuk, Shifra Zorn, Zeruya Shalev et surtout Hanokh Levin (1943-1999), le plus célèbre dramaturge israélien moderne, qu'elle a largement contribué à faire connaître et à diffuser dans les pays francophones depuis les années 1990 par la qualité de ses traductions, publiées aux éditions THÉÂTRALES (Maison Antoine Vitez).

En 2012, à l'occasion de la publication de *1948* de Yoram Kaniuk, elle reçoit le Grand Prix de traduction de la Société des gens de lettres, distinction qui vient couronner l'ensemble de sa carrière de traductrice.

Marc Lacheny : *Diriez-vous, avec Franz Rosenzweig, que « traduire, c'est servir deux maîtres : l'étranger dans son œuvre, le lecteur dans son désir d'appropriation » ? Ou bien encore comment vous situez-vous dans cet éternel tiraillement du traducteur entre souci de fidélité et soupçon de trahison ?*

Laurence Sendrowicz : D'une manière générale, j'évite la notion de « trahison ». J'utilise souvent l'image selon laquelle la traduction consiste à faire une translation d'un monde à un autre : je cherche à faire passer chez un lecteur français une émotion analogue à celle que le texte original a engendrée – selon mon entendement – chez le lecteur israélien. La traduction devient alors une translation d'émotions dont je suis le vecteur.

En d'autres termes, je fais « l'éponge » : j'absorbe le texte et l'auteur d'origine, puis je presse pour que ça ressorte. Il est essentiel pour moi de me sentir libre pour pouvoir aller ensuite vers le lecteur français.

La notion d'émotion implique celle de choix : deux traducteurs différents produiront toujours deux traductions différentes. L'important est que les choix de traduction soient argumentés, même s'ils demeurent toujours subjectifs. En lisant de la littérature, chaque lecteur façonne à son tour son propre roman ; le traducteur traduira donc obligatoirement ce qu'il a profondément ressenti.

M.L. : *Comment caractériseriez-vous votre travail de traductrice ? À quels aspects du texte source vous montrez-vous particulièrement attentive ?*

L.S. : Ce qui m'intéresse fondamentalement, c'est la forme d'une écriture, le style. On traduit d'abord une forme, même si elle est naturellement toujours porteuse d'un fond. Il s'agit pour moi de respirer avec l'auteur, de percevoir puis de restituer le souffle, le rythme de son écriture. Il me faut dans un premier temps « entendre » le style de l'hébreu, puis je m'en éloigne, mais portée par ce souffle et ce rythme. L'enjeu est d'accueillir l'auteur, puis de le livrer au lecteur ou au spectateur dans un même élan.

Pour ce qui est de l'hébreu, c'est très difficile car le français et l'hébreu sont deux langues très différentes, presque opposées même : les figures de style que l'on rencontre en hébreu sont, ainsi, quasiment impossibles à restituer telles quelles en français. On ne trouve par exemple que trois temps en hébreu, ce qui impose au traducteur de reconstruire une chronologie du passé. De même, l'alphabet est différent.

Le traducteur est là pour recréer des images, pas pour les inventer. On pourra ainsi « rattraper » des images là où elles ne sont pas à partir du moment où l'on aura saisi le souffle du texte de départ. J'ai réussi lorsque j'ai l'impression de m'être assez ouverte pour que l'auteur puisse venir me dicter en français les images et les mots.

M.L. : *Quelles seraient, pour vous, les conditions de la traduction auxquelles vous refuseriez de vous plier ? Y a-t-il, à vos yeux, une éthique de la traduction, et si oui, laquelle ?*

L.S. : Le traducteur est responsable de la forme, tout en transmettant un fond. Rien n'est fortuit dans ce que je traduis. Je veille toujours à traduire des textes en accord avec mes idées et avec mes convictions profondes : ainsi je ne véhiculerais pas des textes d'extrême droite.

D'autres facteurs entrent en jeu : j'évitais par exemple, dans la mesure du possible, de traduire un auteur qui n'aurait absolument aucune conscience du travail de traduction. J'entretiens toujours des liens étroits avec « mes » auteurs, le contact est constant avec eux : je les sollicite beaucoup pour ce qui est de la signification. Je ne veux jamais extrapoler seule, afin d'éviter les faux sens éventuels.

Traduire revenant pour moi à servir un texte au mieux, j'évite si possible les auteurs suspicieux à l'égard de leur traductrice.

M.L. : *Jugez-vous que la traduction d'un texte de théâtre doit être elle-même « théâtrale », autrement dit qu'elle doit déjà anticiper sur l'effet scénique, qu'elle doit par conséquent être apte à la scène et directement jouable par les comédiens ? Avez-vous eu précisément cet enjeu à l'esprit lors de la préparation de vos traductions de Hanokh Levin – seule ou avec Jacqueline Carnaud – ou avez-vous plutôt cherché à privilégier la « littéralité » du texte ? Et qu'est-ce qui distingue pour vous, qui avez aussi bien traduit des auteurs de théâtre que des auteurs de prose, la traduction théâtrale d'autres types de traduction littéraire ?*

L.S. : En ce qui me concerne, les choses sont claires : je viens du théâtre, j'ai une formation de comédienne et non de linguiste. Je traduis donc en femme de théâtre. Le théâtre est quelque chose qui se joue sur un plateau, raison pour laquelle je favorise toujours l'oralité et la théâtralité d'un texte. Le critère est simple : le texte doit fonctionner sur scène.

Il y a une différence essentielle entre la littérature et le théâtre : au théâtre, le spectateur ne peut pas revenir en arrière, contrairement au lecteur de romans. Ma tâche de traductrice de théâtre consiste donc à rendre le propos directement compréhensible et abordable par le public.

Au théâtre, il y a aussi tout ce qui se passe après la traduction. Le traducteur de littérature rend sa traduction, puis le livre circule seul : son rôle s'arrête là. Au théâtre en revanche, le metteur en scène peut être amené à poser des questions au traducteur. Le théâtre est une matière en mouvement que remodèle aussi sans cesse le traducteur, lequel joue donc un rôle primordial bien après la publication de sa traduction : je peux moi-même proposer des modifications, car le texte de théâtre est vivant, il n'est pas gravé dans le marbre.

Fondamentalement, le texte de théâtre est destiné à vivre sur une scène, il n'est pas voué prioritairement à être lu, ce qui rend son actualisation possible. Dans un souci d'efficacité et d'immédiateté, j'interviens davantage dans une traduction théâtrale que dans une traduction littéraire.

Dans le cas du théâtre de Levin, les noms imprononçables sont légion. On privilégie alors le plateau. Dans la traduction des noms propres de Levin, j'opte souvent pour une forme croisée, hybride, pas trop francisée, qui doit surtout faire passer le sens en français et rendre justice au travail très particulier de l'auteur sur l'onomastique. En clair, j'interviens presque systématiquement parce que ça s'impose de soi-même.

Enfin, je fais toujours une lecture à voix haute de mes traductions, je joue la scène : le texte de théâtre doit toujours pouvoir être mis en bouche par les comédiens. On teste donc toujours sa traduction à l'oral, on « écrit plateau ».

M.L. : *Y a-t-il, abstraction faite des raisons fortuites ou accidentelles qui peuvent porter un traducteur vers un auteur, des raisons spécifiques qui vous ont incitée à traduire depuis l'hébreu des auteurs tels que Batya Gour, Yoram Kaniuk, Shifra Horn, Zeruya Shalev ou encore Hanokh Levin ?*

L.S. : Les auteurs de littérature que j'ai traduits, je ne les ai pas choisis moi-même. Levin, en revanche, c'est moi qui l'ai choisi et qui l'ai amené en France, c'est devenu presque une mission pour moi, l'œuvre de vie d'une traductrice.

Chez Shalev, il s'est agi plutôt d'une correspondance de sensibilité. Le rapport du traducteur à l'auteur qu'il traduit est singulier, toute généralisation est donc périlleuse.

Il n'en reste pas moins que l'histoire de ma vie de traductrice, c'est Levin. C'est une réelle fierté pour moi que de l'avoir fait connaître en France. J'ai vécu au total 13 ans en Israël, où j'ai découvert l'œuvre de Levin : ce fut un vrai choc cultu-

rel, théâtral, personnel. De retour en France, mon rêve (et mon but) a été de traduire Levin. Grâce à la Maison Antoine Vitez, dans laquelle j'ai vite été intégrée, j'ai pu me lancer dans ce projet. Je me suis heurtée aux réticences initiales de Levin, qui n'a pas donné son autorisation tout de suite, car il estimait son œuvre intraduisible. Après lui avoir répondu que l'on avait bien traduit Shakespeare et que l'on pourrait donc bien traduire Levin, ce qui l'a fait sourire, j'ai traduit une première pièce de Levin et obtenu son approbation. Après cela, nous avons été en dialogue permanent, et ce dialogue se perpétue aujourd'hui après sa mort avec ceux qui avaient été ses collaborateurs.

M.L. : *Comment envisagez-vous les liens qui se tissent dans votre œuvre entre votre activité d'écriture (dramatique) et votre activité de traductrice ?*

L.S. : C'est une question très compliquée que vous soulevez là. Levin a longtemps représenté pour moi un « inhibiteur » total : le traduire m'a profondément perturbée, « dévorée » dans ma trajectoire. D'autant que ma propre écriture dramatique est très différente de la sienne.

La traduction est quelque chose qui dévore ; en même temps, il m'est impossible de vivre sans écrire. C'est sans doute l'un des grands paradoxes du traducteur-écrivain. Pour moi, c'est un processus en tout cas très difficile à mettre en mots.

M.L. : *Vous avez récemment (en 2012) reçu le Grand Prix de traduction de la Société des gens de lettres pour l'ensemble de votre carrière de traductrice. Peut-on conclure cet entretien sur vos projets actuels de traduction ?*

L.S. : Parmi mes projets de traduction, il y a encore et toujours Levin. Avec Jacqueline Carnaud, nous préparons actuellement le volume 7 aux éditions THÉÂTRALES (*Théâtre choisi VII – Pièces de sang*), volume qui comprendra trois pièces. Il s'agira de pièces « gores », sanguinolentes, ultra violentes, faites de rites cruels : cet aspect de son œuvre représente le quart de sa production, et même si ce n'est pas l'aspect que je comprends le mieux chez lui, il est important que les Français puissent y avoir accès.

Je prépare par ailleurs la traduction du premier roman d'un jeune auteur, Yonatan Berg. Cette traduction paraîtra chez la jeune mais remarquable maison d'édition L'Antilope, qui couvre un spectre très large, réunissant littérature et essais ayant un rapport avec le judaïsme.

D'autres projets de traduction sont également lancés : je prépare aussi le troisième volet d'une trilogie de spectacles solo que j'écris et que je joue (après *Les Cerises au kirsch, itinéraire d'un enfant sans ombre* (2011) et *Faute d'impression, une histoire de traductrice* (2014)). L'écriture vient d'en être achevée et nous commençons les répétitions cette semaine.

LA TRADUCTION COMME ESSENCE MÉTAPHORIQUE DE L'EXPRESSION

(EXPRESSION MÉTAPHORIQUE ET EXPRESSION PHILOSOPHIQUE :
TOUTE EXPRESSION EST-ELLE D'ESSENCE MÉTAPHORIQUE ?)

S'il y a une notion qui permet de jeter un pont entre la philosophie et la littérature, c'est bien celle de langage¹. La question du langage est en effet au centre des préoccupations des philosophes comme des littéraires. C'est que le discours des uns, comme celui des autres, ne peut exister sans elle. Le langage n'est peut-être pas leur finalité, mais il est sans aucun doute leur instrument, leur outil. L'expression littéraire et l'expression philosophique ne comportent pas les mêmes caractéristiques. Le concept et l'idée conviennent mieux au discours philosophique, plus rigide, et pour lequel le langage s'inscrit dans le moule, dans les structures et catégories de la pensée, tandis que la littérature laisse beaucoup plus de place aux images, aux figures et autres métaphores, se permettant ainsi plus de souplesse que le discours philosophique. Pourtant, est-il possible pour un discours de récuser tout recours à la métaphore, tout passage par la figure ? Peut-être, tout compte fait, *toute expression est-elle une forme de traduction*, et toute expression est-elle ainsi d'essence métaphorique. Nous nous demanderons donc si toute expression, qu'elle soit littéraire ou philosophique, est d'essence métaphorique ou non.

Les notions d'expression et de métaphore sont très vagues. Si bien que se demander si toute expression est d'essence métaphorique implique toute une architecture de l'expression, d'une part, et l'idée qu'il y a une différence entre une expression métaphorique *en son fond* et une expression spécifiquement, uniquement métaphorique.

Il semble en effet, de prime abord, qu'il y ait toujours quelque chose de métaphorique dans les figures de l'expression, la métaphore n'étant qu'un cas particulier d'un *type de figures que l'on pourrait caractériser par un dénominateur commun : le fait qu'elles sont toutes une forme de traduction, c'est-à-dire l'expression de quelque chose par autre chose que soi*. Ce qui apparaît alors comme problématique, c'est la question de la possibilité de penser le contraire de la métaphore, de la possibilité d'une expression non métaphorique. *Le paradoxe étant*

¹ J'ai été, pour ma part, amené à me pencher sur cette question, et plus particulièrement sur le problème de la traduction, à la faveur de certaines traductions que j'ai effectuées concernant l'œuvre du philosophe Francis Hutcheson. Notamment lors de mes deux traductions suivantes : *Essai sur la nature et la conduite des passions et affections avec illustrations sur le sens moral* (deuxième partie) de Francis Hutcheson, avant-propos et traduction inédite (Paris, L'Harmattan, 2003) et *Francis Hutcheson. Épistémologie de la morale : Illustrations sur le sens moral* (1728), *Correspondance entre Gilbert Burnet et Francis Hutcheson* (1725), *Réflexions sur le rire et Remarques sur la Fable des Abeilles* (1725-1726), avant-propos, introduction et traduction inédite (Paris, L'Harmattan, 2010).

le fait que l'expression soit auto-traduction, ou, si l'on préfère, expression de soi. Se peut-il donc que la métaphore soit la figure essentielle du discours et la traduction l'essence même de l'expression ?

1. Expression littéraire et métaphorique

Si l'on s'attache aux définitions des figures du discours par Fontanier, d'abord, et par le groupe m, ensuite, l'on s'apercevra de la difficulté qu'il y a à fixer précisément le sens des figures. Ainsi alors que Fontanier, dans ses *figures du discours*, donne un sens large au terme de métaphore, envisageant synecdoque et métonymie, par exemple, comme des types de métaphore, le groupe m, dans son ouvrage sur la *Rhétorique*, diversifie les sens des figures de l'expression.

Si l'on approfondit la polémique, on se rend compte qu'il y a bien toujours quelque chose de commun à la métaphore, la synecdoque et la métonymie, à savoir un effet de rapprochement du comparant et du comparé. Mais cette vision trop générale, selon laquelle *toute expression est métaphorique parce que traductive, dans la mesure où l'on ne peut exprimer quelque chose que par autre chose*, est vigoureusement battue en brèche par le groupe m. Ce dernier fait valoir l'importance qu'il y a, dès lors que l'on a pour projet d'étudier les figures du discours, dans leur pluralité, à procéder à des distinctions précises. Ainsi l'expression « boire un verre » ne peut être assimilée à l'expression « le feu de l'amour ». Dans le premier cas, il s'agit d'une métonymie, puisque l'on prend le contenant pour le contenu. En revanche, dans le cas de la seconde expression, il y a bien métaphore. C'est qu'alors il y a superposition de deux niveaux de discours : le registre matériel et le registre spirituel. Mais qu'est-ce qui différencie la métaphore de la synecdoque ? Il semble qu'il ne faille pas confondre l'effet de superposition avec l'effet d'insertion, d'inclusion. La synecdoque est cette figure du discours qui consiste à prendre la partie pour le tout, ou le tout pour la partie. Par exemple, le discours poétique est friand de ce genre d'effet : dire « une voile » pour « un bateau », « un navire », ne le gêne pas.

Le groupe m conclut, il est vrai, sur l'inévitable arbitraire qu'il y a, par exemple dans le cas de l'expression « boire un verre », à faire une distinction tranchée entre les deux couples opératoires que sont le couple contenant/contenu et le couple partie/tout. Mais l'essentiel est maintenu, à savoir l'idée qu'il faut substituer à la généralité de la définition de Fontanier, le prestige de la métaphore comme figure essentielle de l'expression. On est en droit de se demander s'il ne serait pas plus probant de renvoyer dos-à-dos généralité et prestige, afin de *penser la métaphore non plus comme traduction, ou expression de quelque chose par autre chose, mais l'expression comme auto-traduction, expression de soi non métaphorique*.

2. Expression philosophique et non métaphorique

Ce qui fait problème, c'est bien la possibilité de penser une expression qui n'use pas de métaphore, qui soit, si l'on veut, « *non-traductive* ». La possibilité d'une pureté de l'expression, qui serait dégagée de toute référence à la rhétorique,

l'idée d'un discours sans figuration par la métaphore implique le projet d'une expression exprimée par elle-même, d'une expression s'exprimant sans se redoubler dans l'effet métaphorique, *expression paradoxale où l'exprimant serait l'exprimé, et le traduisant le traduit*.

L'œuvre de Kierkegaard est de part en part traversée par la question du paradoxe. Le paradoxe est expression de l'individu, c'est-à-dire qu'à travers la figure du paradoxe, Kierkegaard découvre l'essence de l'expression. *Ce qui fait que l'essence paradoxale de l'expression s'oppose à l'essence métaphorique de l'expression, c'est que celle-ci est traductive, expression de soi par autre chose que soi, tandis que celle-là est auto-traductive, expression de l'individu par lui-même*. Kierkegaard analyse l'expression de soi sous la forme de la pseudonymie, comme caractère central de son œuvre dans son texte intitulé *Point de vue explicatif sur mon œuvre d'auteur*. Et ce qui fait que l'expression de soi est expression d'essence paradoxale, c'est que ce qu'il y a de plus personnel (l'individu, Søren Kierkegaard) s'exprime par ce qu'il y a de plus impersonnel (les pseudonymes, comme Anti-Climacus par exemple).

Mais que l'expression paradoxale soit l'autre de l'expression métaphorique implique, de la part de Kierkegaard, *que l'expression n'est ni traductive ni métaphorique dans son essence*. Cela laisse ouverte la question de savoir si l'expression ne peut pas être d'essence métaphorique sans être pour autant métaphorique.

3. Expression d'essence métaphorique

Ainsi faut-il sans doute chercher s'il ne pourrait pas y avoir *une expression bien particulière, dont la spécificité ne serait pas d'être traductive, mais d'être la traduction*, c'est-à-dire d'être non pas métaphorique, mais plus essentiellement d'être la métaphore. Il y a dans toute la scolastique cette tentative de définir une épaisseur métaphorique de l'expression. Et plus particulièrement chez Maître Eckhart on peut déceler, dans la question du problème de l'être (telle qu'elle a pu être abordée par Alain de Libera dans son essai sur « la logique et la métaphysique de l'analogie » chez Maître Eckhart) l'essence métaphorique de l'expression.

Prenons des textes précis sur lesquels se fonde la réflexion d'Eckhart : *In Exodum* et *In Ecclesiasticum*. On verra qu'il y a une commune référence à la métaphysique aristotélicienne des catégories de l'être afin d'analyser le fameux problème du rapport de l'urine à la santé. On sait que parmi les dix catégories d'Aristote, une seule est du côté de la substance, les neuf autres étant rapportées aux accidents. Chez Eckhart, on retrouve l'influence des « prédicaments », l'urine étant comme un accident de la substance qu'est la santé. Ici, la métaphore est la métaphore de l'être, au sens du génitif objectif, et *la traduction prend la forme de l'« analogie de l'être »*. Eckhart prend aussi l'exemple du cercle de vin, explicitant l'essence métaphorique de l'expression : le cercle suffit à dire le vin.

Ainsi la question de la traduction comme essence métaphorique de l'expression trouve sa résolution dans le concept initial de « figure ». Suivant que

l'expression est métaphorique, non métaphorique, ou d'essence métaphorique, il apparaît soit une présence de la figure et de la métaphore, soit une présence ni de la figure, ni de la métaphore, soit une présence de la figure sans la métaphore. Reste-rait à se demander s'il pourrait y avoir une présence de la métaphore sans la figure. *Il ne s'agirait peut-être plus alors de la traduction comme essence de l'expression, mais des effets de l'expression elle-même.*

Parvenu au terme de notre réflexion, il nous semble à présent possible d'apporter une conclusion. Il est difficile de séparer une expression littéraire qui serait exclusivement métaphorique, et une expression philosophique qui serait uniquement non métaphorique. Les deux sont sur le même plan, car en fait, toute expression présuppose la métaphore, toute expression est d'essence métaphorique, car *toute expression est d'essence traductive. Pas de philosophie sans figures ni sans traduction, fût-elle auto-traduction.* Ce serait une illusion que de croire le contraire. Car pas de philosophie sans rhétorique. Pas de philosophie sans langage. Pas de philosophie sans littérature.

Olivier ABITEBOUL
Centre de Recherches
« Littérature et Poétique comparées » (EA 3931)
de l'Université Paris-Ouest-Nanterre-La Défense,
Nice

TRADUIRE POUR LE THÉÂTRE, TRAHIR SANS VERGOGNE OU TRANSCRIRE DANS LA FRUSTRATION

La traduction pose la question du passage d'une culture à une autre par l'intermédiaire du passage d'une langue à une autre. Il s'agit donc bien de faire en sorte que les deux cultures ne s'excluent pas, ni dans un sens, ni dans l'autre. Je vais partir d'un article mis à disposition des chercheurs sur le site Academia par le musicien suédois Henryk Frisk¹ qui est engagé depuis des années dans une recherche concernant la rencontre dans l'improvisation *jazz* de deux artistes suédois et de deux artistes vietnamiens, chacun avec leurs instruments propres issus de leurs cultures respectives, européenne ou vietnamienne². Leur approche de la rencontre de deux cultures dans le domaine de la musique est largement transférable dans le domaine de la traduction en général et du théâtre en particulier. Mais voilà ce qui me semble le plus important dans leur approche. Note importante sur ma traduction : l'auteur oppose « the other » et « the self » et se positionne dans une perspective lacanienne ou proche de Lacan du fait de la référence, même critique, à Deleuze, Guattari et Foucault. J'ai donc traduit par des mots qui sont proches de ces concepts lacaniens : l'Autre est justement l'Autre extérieur à soi, et qui détient un certain pouvoir, une certaine autorité, ici un certain art que l'on veut pénétrer (ne pas confondre avec l'autre des pulsions physiques sinon simplement physiolo-

¹ Biography of Henryk Frisk. Henryk Frisk (PhD) is an active performer (saxophones and laptop) of improvised and contemporary music and a composer of acoustic and computer music. With a special interest in interactivity, most of the projects he engages in explores interactivity in one way or another. Interaction was also the main topic for his artistic PhD dissertation "Improvisation, Computers, and Interaction" which was presented at the Malmö Academy of Music, Lund University in October 2008.

Henryk has performed in many countries in Europe, North America and Asia including performances at prestigious festivals such as the Bell Atlantic Jazz Festival, NYC and the Montreux Jazz Festival, Switzerland. As a composer he has received commissions from many institutions, ensembles and musicians. He has made numerous recordings for American, Canadian, Swedish and Danish record labels and is currently a member of the collective Kopasetic Productions which is an independent label owned and run by improvising musicians.

Henryk Frisk is also a renowned teacher, currently associate professor at the Malmö Academy of Music, Lund University and as Research Associate at the Royal College of Music in Stockholm. As a visiting lecturer he has given lectures at several schools and universities.

(<http://www.henrikfrisk.com/index.jsp?metaId=music&id=bio&field=length&query=196>, consultée le 20 octobre 2017)

² THE SIX TONES : Nguyễn Thanh Thủy (Đàn Tranh), Ngô Trà My (Đàn Bầu), Henryk Frisk (electronics, saxophones), Stefan Östersjö (guitar, banjo, tỳ bà)

giques) ; le Moi/Soi fait écho au Moi de Lacan ou à l'Ego qu'il utilise parfois aussi. J'ai utilisé une double personne dans ce dernier pour abstraire le lecteur de sa simple projection dans la situation si je n'avais utilisé que Moi. Nous sommes donc déjà en pleine traduction dramatisée d'un texte en anglais écrit par un Suédois et traduit par un Français en français pour un public qui peut être natif français ou non, mais de toute façon francophone.

Il y a une tendance évidente de toujours considérer la musique créative occidentale comme le centre même et tout ce qui lui est extérieur comme la périphérie. Cette approche euro-centrique est enracinée dans le concept d'Occident comme le lieu principal de focalisation sociale, économique et politique dans lequel la musique de, dirons-nous, un musicien vietnamien échouera toujours dans la périphérie. En tant que tel, elle peut servir comme un complément surprenant et chatoyant mais elle ne pourra jamais rencontrer l'Occident sur un pied d'égalité. Lui attribuer des valeurs comme « belle » ou « magistrale » ne change en rien son positionnement et ne rapproche en rien son statut du centre. Bien au contraire : esthétiser l'Autre, ou les formes d'expression de l'Autre, est un moyen efficace de maintenir cet Autre rejeté dans la marge...

Deleuze et Guattari ont supposé que le transcodage ou le devenir Autre est un moyen de résoudre l'opposition entre le Moi/Soi et l'Autre, l'Orient et l'Occident, le centre et la périphérie et cette approche est rejetée avec force par Spivak (1988). En prenant une vision large du monde, elle pose d'importantes questions concernant la marginalisation continue de ceux qui n'ont pas accès ou n'ont qu'un accès limité aux sources de l'impérialisme culturel. Dans son étude, comme il a déjà été signalé, du fait que la subjectivité euro-centrique incarnée, selon Spivak, par Deleuze et Foucault, menace de jeter encore plus dans l'ombre le subalterne : ... [Note 11 : Il y a eu des tentatives de chercher à récupérer Deleuze, Guattari et Foucault et de prouver que leur pensée n'était pas enracinée dans l'euro-centricité et qu'elle ne mènerait pas nécessairement à l'oppression de l'Autre (voir par exemple Robinson et Tormey 2010)] ...

Quelle est la signification de ces questions complexes concernant l'économie, l'hyper-capitalisme, la domination du monde et le post-colonialisme dans le contexte de la musique contemporaine ? Comment la déconstruction des concepts de centre et de périphérie peut-elle s'appliquer à la pratique artistique d'un groupe composé de deux musiciens vietnamiens et de deux musiciens suédois ? Pourquoi est-il nécessaire de considérer des structures de pouvoir héritées d'un acquis patrimonial quand on approche de la tâche apparemment simple de créer une plateforme efficace d'interaction musicale et culturelle ? Quel impact cela a-t-il sur la notion du Moi/Soi ? Mon hypothèse ici est que le Moi/Soi est constitué d'habitudes comportementales, conscientes autant qu'inconscientes, comme le suggère Bateson (1972b). Ces habitudes sont culturellement encodées avec des idées concernant la liberté et l'individualité, et dans les arts, elles sont construites sur l'idée de la projection du Moi/Soi (Frisk 2013). Bien qu'il soit facile

de comprendre que les habitudes et les codes culturels sont différents dans d'autres cultures, selon la pensée postcoloniale, ce savoir n'est pas suffisant (voir par exemple Said 2000 ; Frisk et Östersjö, 2013) : pour laisser l'Autre parler et pour permettre que le Moi/Soi-même puisse écouter, il est nécessaire de briser certaines de ces habitudes³.

À partir de cette longue citation dont je n'ai bien sûr pas voulu effacer le contenu et le contexte idéologiques qui me semblent intéressants mais étroits, je vais dans ce travail montrer combien dans toute traduction, même ne serait-ce que de l'italien à l'espagnol, deux langues romanes proches, ou de l'allemand à l'anglais, deux langues germaniques proches, nous avons le même problème, la même angoisse qu'avec les exemples que je vais étudier de traduction du sinhala

³ There is an obvious tendency to always look at Western art music as the center and whatever is external to it as the periphery. The Eurocentric view is rooted in the concept of the West as the social, economic, and political focal point in the world in which the music of, say, a Vietnamese musician will always be grounded in the periphery. As such, it can serve as a peculiar and colorful complement but never engage in an encounter with the West on equal terms. Attributing values to it such as "beautiful" or "masterful" does not change its locus and does not move its status closer to the center. Quite the opposite: aestheticizing the other, or the expressions of the other, is an effective way to keep it locked out...

Deleuze's and Guattari's supposition that in transcoding, becoming-other is a way to resolve the opposition between self and other, East and West, center and periphery, is quite forcefully rejected by Spivak (1988). Taking a broad view on the world, she poses important questions concerning the continuous marginalization of those without, or with only limited, access to the sources of cultural imperialism. In her survey, as has already been mentioned, because the Eurocentric subjectivity, according to Spivak epitomized by Deleuze and Foucault, threatens to further obscure the subaltern: . . . [Note 11: There have been attempts to seek redress for Deleuze, Guattari, and Foucault and prove that their thinking was not rooted in Euro-centricity and that it will not necessarily lead to oppression of the other (See, e.g. Robinson and Tormey 2010).] . . .

What is the significance of these complex issues concerning the economy, hyper-capitalism, world domination, and post-colonialism in the context of contemporary music? How can the deconstruction of the concepts of center and periphery be applied to the artistic practice of a group consisting of two Vietnamese and two Swedish musicians? Why is it necessary to consider inherited power structures when approaching the seemingly simple task of creating a workable platform for musical and cultural interaction? What impact does it have on the notion of the self? My hypothesis here is that the self is constituted of behavioral habits, conscious as well as unconscious, as suggested by Bateson (1972b). These are culturally encoded with ideas concerning freedom and individuality, and in the arts, they are built on the idea of the projective self (Frisk 2013). Although it is easy to understand that the habits and the cultural codes are different in other cultures, according to postcolonial thinking, knowing is not enough (see, e.g., Said 2000; Frisk and Östersjö, 2013): to let the other speak, and to allow oneself to listen, it is necessary to break some of these habits.

ancien en français ou en anglais, ou bien encore la traduction du français moderne, langue d'écriture d'un auteur qui ne parle en rien l'anglais ni ne le comprend, concernant un événement et une situation américaine et japonaise, en anglais par un traducteur bilingue et biculturel, et encore il faudrait définir ce que sont ces concepts de bilinguisme et de biculturalisme : ce ne serait pas une chose simple puisque le dilemme d'Henryk Frisk s'appliquerait entièrement à cette situation.

Cette angoisse du traducteur est multiple.

D'abord purement formelle : comment puis-je passer d'une écriture, d'un style, d'une poétique donnés à une autre écriture, un autre style et une autre poétique sans trahir l'original ?

Ensuite sémantique interne : la traduction proposée permet-elle au sens le plus complet de l'original de passer dans le texte traduit ?

Mais en plus un problème de sémantique communicationnelle : le public de la langue de la traduction et de la culture de cette langue sera-t-il capable de saisir la culture de la langue originelle dans la traduction proposée ?

Je négligerai un quatrième niveau : comment la mise en scène, en décor, en bouche et en langage corporel, de ce texte traduit pallie-t-elle ce qui n'a pas pu être traduit, mais aussi comment peut-elle aller à contresens et à contrecourant, et donc dévier la valeur finale reçue par le spectateur.

Le traducteur (que l'on séparera du metteur en scène) doit donc satisfaire à ces trois/quatre niveaux d'angoisse en sachant que ses choix seront nécessairement personnels et donc qu'il doit assumer qu'il va trahir le texte originel en le transcrivant d'une langue-culture à une autre langue-culture pour un public principalement éduqué dans cette seconde langue-culture. Les éléphants roses de l'anglais évoquent-ils nécessairement l'ébriété et l'ivresse dans toutes les langues du monde ? Et même dans notre monde, comme dans le film court *Pink Elephant* de Hunter Hopewell (<https://www.youtube.com/watch?v=nbvSqEQV6dg>, visionné le 19 octobre 2017).

Je vais dans cette étude considérer des poèmes en sinhala ancien du IX^e au XI^e siècles à Sigiriya, Sri Lanka, connus sous le nom de Sigiri Graffiti, et le défi que fut leur traduction en anglais puis en français et ensuite le désir de les mettre en forme pour constituer une pièce de théâtre concernant le Roi Kasyapa du Sri Lanka ancien (règne de ca. 473 à 495). Ensuite j'étudierai le challenge de traduire la pièce française de José Valverde *Qu'as-tu fait Harry ?* écrite en français par un auteur non-anglophone sur un événement qui nous touche mais ne vient pas de notre culture, à savoir Hiroshima et Nagasaki, et traduite ensuite en anglais. Je proposerai ensuite un texte de cet auteur sur l'auteur dramatique traducteur des peurs profondes des individus et des masses à mettre en scène au théâtre.

Je vais suivre en grande partie deux approches de Henryk Frisk qu'il résume deux fois en quatre mots chaque fois. D'abord l'expérience artistique : « pratique artistique, réflexion, évaluation, théorie comme pratique⁴ », et cela se fonde

⁴ Artistic practice, reflection, evaluation, theory as practice.

sur une vision similaire du Moi/Soi qui se compose « d'une identité, d'une culture, d'un pouvoir, et d'habitudes⁵ ».

Sigiri Graffiti, le théâtre au flanc du rocher

Historique : les Bouddhistes

Les Bouddhistes sont arrivés au Sri Lanka au III^e siècle avant J.-C., soit trois siècles après la mort de Bouddha lui-même. Il semble que ce soit la première occupation permanente de l'île et que ce soit aussi la première religion installée qui restera la seule jusqu'à l'arrivée des Hindouistes dès les premiers siècles de notre ère pour en particulier assurer la construction et l'entretien du système hydraulique d'irrigation et une bonne partie du commerce maritime, puis des Chrétiens (Portugais, puis Néerlandais, puis Anglais) et des Hindouistes installés en nombre par les Anglais qui « importent » des Tamils d'Inde pour travailler dans les plantations. Ces derniers représentent l'hindouisme et le système des castes.

Mais des Hindouistes sont au Sri Lanka depuis le début de notre ère car c'est une caste indienne qui a développé et entretenu les systèmes d'irrigation importants jusqu'au XVIII^e siècle. De plus la stèle apportée par l'Amiral chinois Zheng He en 1409 et installée à Galle est en trois langues : le chinois pour le Bouddhisme, le tamoul pour l'Hindouisme et le farsi iranien pour l'Islam. Mais le Bouddhisme est resté très pur au Sri Lanka, encore aujourd'hui dans sa version Theravada ou Petit Véhicule qui rayonne sur tout le Sud-Est asiatique du Myanmar au Vietnam.

Quand ils arrivent, ils s'installent dans des « grottes » qui sont en fait des avancées de rocher qui surplombent un certain espace que ces premiers occupants déblaient, éventuellement élargissent et le plus souvent construisent pour en faire des « temples » composés de pièces, cellules ou salles successives. L'archéologie a démontré la présence d'inscriptions brahmaniques datant de ces périodes anciennes. C'est donc un peuplement lettré qui se développe. Cela explique que l'île a un très haut niveau de développement à l'époque historique qui va nous intéresser ici. C'est une civilisation du métal en même temps que de la poterie et de la terre cuite, en particulier de la brique. C'est aussi une civilisation de l'agriculture irriguée en altitude, donc étagée qui s'installe. Au V^e siècle après J.-C., l'île est pour l'essentiel entièrement irriguée. Pour une raison ignorée, la « caste » indienne qui a construit ce système d'irrigation a été entièrement exterminée à la fin du XVIII^e siècle. Les Anglais ne continueront pas l'entretien de ces canaux et réservoirs qui commencent aujourd'hui tout juste à être remis en état. Les Anglais s'installent en 1815 à la demande des Sri-Lankais qui essaient ainsi de se protéger contre les colonisateurs de l'époque, Portugais et Néerlandais, fort présents dans l'Océan Indien.

⁵ Identity, culture, power and habits.

Historique : Sigiriya le rocher

Sigiriya est un rocher de grande importance avec des amoncellements de rochers plus réduits tout autour de sa base et une vaste zone pour l'essentiel plane tout autour, avec un réservoir d'eau artificiel, un tank pour utiliser le mot anglais ou un vava pour utiliser le mot Sinhala (le Sinhala est une langue indo-aryenne dérivée du Sanskrit lorsque les populations aryennes ont pénétré en Inde et s'y sont répandues, apportant le Sanskrit et le faisant évoluer tout en repoussant les langues de la famille du Tamil jusqu'à l'espace qu'elles occupent aujourd'hui en Inde et au Sri Lanka. Le Tamil est aujourd'hui une des deux langues officielles du Sri Lanka. Le Sinhala est donc une langue cousine des langues indo-européennes dérivée du Sanskrit par l'intermédiaire du ou parallèlement au Pali, la langue créée par les moines bouddhistes pour transcrire l'enseignement de Bouddha dans les livres canoniques de cette religion. Le Sinhala est donc une des petites filles du Sanskrit.).

Ce rocher de Sigiriya fut d'abord habité par des moines bouddhistes jusqu'au V^e siècle après J.-C.

Historique : Kasyapa

Kasyapa devient roi quand il saisit le pouvoir en éliminant, en alliance avec un cousin, son père en 477 (date parfois discutée). La raison officielle de cette prise du pouvoir est le projet du père de transmettre le trône à son fils cadet, né d'un deuxième mariage noble, alors que lui est né de la première épouse du roi, avant qu'il ne soit roi, une épouse roturière. Le fils cadet réussira à fuir et à se réfugier en Inde. Kasyapa immédiatement transfère la capitale d'Anuradhapura à Sigiriya avec un Palais au sommet du Rocher, une ville citadelle complète autour de ce Rocher, directement construite et accrochée aux divers amoncellements de rochers sans changer leur structure, ou le moins possible, d'immenses jardins d'eau avec bâtiments annexes et palais d'été, et une vaste zone pour les parades, transactions et activités commerciales, etc., le tout fortifié. Cette situation se prolongera jusqu'en 495, date à laquelle Kasyapa est éliminé par son frère cadet rentré d'Inde.

Kasyapa déplace les moines bouddhistes sur un rocher proche, celui de Pidurangala, où ils sont toujours. Outre la construction du palais, de la citadelle et des jardins (l'architecture autant que le paysagisme de ces constructions et aménagements sont absolument originaux pour l'époque autant que pour aujourd'hui : il y a bien originalité de conception même si nous devrions discuter ce fait longuement), Kasyapa fait exécuter d'immenses fresques sur la face ouest du Rocher qui domine la citadelle administrative, la Cité Intérieure, les jardins d'eau et d'agrément, ainsi que sur l'extérieur du Mur Miroir qui délimite la galerie parcourant le flanc du Rocher au tiers de sa hauteur pour atteindre la terrasse du Lion qui donne accès au sommet. Ce Lion est une immense construction en brique dont il ne reste que les pattes. C'est de ce Lion que le Rocher a reçu son nom : le Rocher du Lion, Sigiriya.

Les fresques

Ces fresques représentaient 500 (selon des témoignages anciens mais sans qu'il y ait eu comptage) femmes suspendues dans des nuages (quelques-unes ont des jambes pliées comme si elles étaient agenouillées en plein air, convention pour exprimer le vol). Ces femmes, selon l'interprétation la plus commune, mais en rien acceptée par tous, sont des Apsaras, ou Nymphes Paradisiaques, montrant une influence brahmanique et hindouiste dans le pays sans que l'on puisse vraiment savoir quel était le projet de Kasyapa quand il a fait exécuter ces fresques dont il reste environ 21 figures (plus quelques-unes en dehors du flanc du Rocher lui-même). Ce sont des femmes nobles à la poitrine dénudée jusqu'à la taille qui soit tiennent une fleur entre deux doigts (le pouce et l'index de la main droite), soit jettent des fleurs devant elles, donc les unes comme les autres en hommage au roi. Benille Priyanka a publié la démonstration que ces représentations féminines sont anciennes (du V^e siècle avant J.-C. au V^e siècle après J.-C. dans leur attestation archéologique) dans la vaste zone qui va de la Perse à la Sibérie. On notera qu'à l'ouest c'est le bloc culturel sémitique qui semble arrêter cette représentation. Ces femmes nobles sont parfois accompagnées de servantes qui portent des plateaux de fleurs et ont la poitrine recouverte.

Les Sigiri Graffiti

Ce lieu devient après Kasyapa un lieu religieux avec probablement des pèlerinages. De nombreux visiteurs sont attestés. À l'intérieur du Mur Miroir (recouvert d'un enduit poli, tout le long de la galerie qui passe en dessous des fresques du Rocher décoré, entre le IX^e et le XIII^e siècles, pour l'essentiel entre les IX^e et XI^e siècles), les visiteurs ont inscrit des petits poèmes en forme traditionnelle de deux ou quatre vers parfaitement conformes à la prosodie poétique de l'époque. Notons que cela révèle un lettrisme important dans cette société bouddhiste. Ces petits poèmes sont connus sous le nom de Sigiri Graffiti. Ils sont pour la plupart signés et donc on connaît l'identité et la position sociale des auteurs. Il y en a environ mille deux cents dont neuf cents ont été publiés. 685 en 1956 par le Dr S. Paranavitana et 150 supplémentaires en 90 et 94 par Benille Priyanka qui travaille à l'heure actuelle sur les 300 restants. Ce sont ces poèmes qui ont servi de base au travail présenté ici.

Le bouddhisme et son influence culturelle

Il faudrait faire une étude précise des thèmes bouddhistes dans ces poèmes. Pour ce faire, il faut remonter à la langue originelle qui est le Vieux Sinhala, ainsi qu'au Pali qui est la langue des textes fondateurs du bouddhisme, des langues plutôt complexes et mal connues. Il y a un thème bouddhiste dans ces poèmes et il est important de le conserver. L'idée fondamentale est qu'au Sri Lanka plus qu'ailleurs, le bouddhisme refuse toute existence de Dieu ou de l'âme. En ce sens, ce n'est pas une religion au sens occidental ou sémitique du mot. L'ordre créé par le Bouddha de son vivant était un moyen d'intervenir directement dans la société

dominée par l'hindouisme se développant à partir d'un brahmanisme plus ancien fondé sur les Vedas sanskrits encore plus anciennes, pour défendre une position de responsabilité individuelle et certaines « revendications sociales » de l'ordre de la liberté de chacun, de l'égalité de tous et du refus absolu de toute caste. Au VI^e siècle avant J.-C., un tel « parti » ne pouvait être que religieux, donc un ordre religieux, et encore c'est parce que Bouddha était le fils d'une famille royale importante qu'il a pu faire cela, les historiens actuels du bouddhisme reconnaissent ce fait. Cela pose le problème de l'ordre monastique actuel. Son rôle social est en pleine redéfinition, étant bien entendu qu'il ne se définit pas comme un ordre religieux au sens occidental ou sémitique déjà évoqué.

Le montage dramatique

Le montage dramatique proposé dans *Shadow in the Night, Sigiriya's Shiny Ladies*⁶ donne en perspective dramatique un certain nombre de ces poèmes en double traduction, en anglais et en français.

En anglais, j'ai choisi de privilégier la rythmique accentuée et en français la rythmique syllabaire. Comme la forme standard de ces poèmes en Sinhala est fondée sur des vers (le plus souvent deux) coupés chacun en deux parties inégales, j'ai choisi de créer le déséquilibre en anglais à la fois dans chaque vers avec un renversement d'accentuation à la césure et entre la première moitié de la traduction d'un poème et la seconde en inversant les moitiés de vers dans la seconde moitié de la traduction. La langue Sinhala étant très synthétique, la traduction est nécessairement nettement plus longue. Ainsi un poème de deux vers (en anglais) sera construit comme suit :

- ' - ' | ' - ' -
' - ' - | - ' - '

Il suffit de multiplier le modèle pour passer à des traductions qui peuvent atteindre un maximum rare de dix vers (cinq originellement), mais qui sont couramment de quatre vers (deux originellement) ou de six vers (trois originellement). Les poèmes de ma composition (entre les actes) reprennent ce modèle mais avec des strophes qui peuvent être de douze vers ou plus, toujours coupées en deux parties égales et au schéma inversé.

En français, j'ai gardé le déséquilibre syllabaire comme en Sinhala avec des vers, correspondant parfaitement ou presque à l'anglais, coupés en deux parties, et des poèmes de même. Dans la première partie du poème, un vers se décompose en 6 puis 5 syllabes, et dans la seconde partie l'inverse, 5 puis 6 syllabes. J'ai

⁶ *Shadow in the Night, Sigiriya's Shiny Ladies* ou *L'ombre de la nuit, Les dames de lumière de Sigiriya*, Éditions La Dondaine, 17 juillet 2014, format Kindle, Amazon. Voir aussi *Sigiri Graffiti, Bilingual Edition*, Éditions La Dondaine, 3 septembre 2013, format Kindle, Amazon.

en plus imposé une contrainte sur les demi vers de cinq syllabes pour éviter le flou entre le cinq et le six : les demi vers de cinq syllabes ont tous des terminaisons masculines, refusant toute terminaison féminine. En revanche, les demi vers de six syllabes n'ont pas de contrainte.

En anglais comme en français, les traductions ne sont pas rimées, comme d'ailleurs en Sinhala, ces poèmes n'ayant aucune obligation de porter des rimes.

On voit déjà que la traduction des poèmes originaux pose un premier problème car les deux langues visées ont des poétiques différentes, et que, même si le français a une poétique similaire à celle du sinhala, nous ne fonctionnons pas sur des vers plus longs que douze syllabes. La poétique sinhala n'a pas cette limite. Avoir choisi en anglais des vers à deux pieds (deux ensembles syllabe accentuée syllabe inaccentuée ou vice-versa) et en français des vers de cinq ou six pieds et donc cinq ou six syllabes permet d'avoir une poétique dynamique tout en donnant un peu plus d'ampleur dans chaque langue car le sinhala est une langue très synthétique alors que le français et l'anglais sont des langues beaucoup plus analytiques. Les moyens choisis vont permettre de garder le balancement inégal d'un demi vers plus court ou plus long que l'autre que l'on a en sinhala. Mais l'observation au Sri Lanka de la pratique de récitation des versets du Dhammapada (ouvrage canonique fondamental pour les bouddhistes Theravada) montre que la diction normale de la poésie dans cette langue est de l'ordre de la litanie, donc demi-chantée très régulière, presque monotone. La pratique en anglais comme en français est rarement de cet ordre mais bien plus celle d'une lecture ou récitation expressive : *tempo* variable, amplitude de la variation tonale plus ou moins grande mais jamais monotone. On ne peut donc pas obtenir le même rendu à ce niveau simple de la forme extérieure.

Sans entrer dans le détail de la traduction au niveau du sens cette fois, il est simple de dire que nous avons ici entre le sinhala ancien et le français ou l'anglais modernes une telle distance que l'on ne peut même pas savoir la valeur réelle des poèmes telle qu'elle était reçue au moment de leur écriture. Mais il est évident que certaines images ou métaphores soit ne parleront pas à des francophones ou des anglophones modernes, soit – et beaucoup plus probablement – parleront à contre-sens. Quand un poème sinhala compare le sourire d'une de ces Apsaras à une tranche de pastèque rouge comme les lèvres et les dents étant les pépins ou graines du fruit en demi-cercles dans la chair rouge des lèvres, nous allons voir des graines noires comme dans notre vision d'une pastèque. Il est sûr que cela ne saurait donner une grande beauté à ce sourire. Soit il nous faut poser une pastèque à chair rouge et à graines blanches, soit changer l'image, ou bien mettre des notes, enrichir la traduction. Mais ce n'est là que la surface des mots et des images.

Que dire de la volonté de mettre en forme dramatique un ensemble de poèmes tous séparés et à parfois cent ou deux cents ans d'intervalle ?

Ma volonté fut alors d'une part de suivre la trajectoire du roi Kasyapa et donc de le mener de son règne en gloire à sa fin dérisoire, donc de rester au plus près de la réalité historique telle que nous la connaissons. Il est mort abandonné par

ses troupes parce que son éléphant s'enlisant dans une poche de boue lui a donné l'ordre de se retourner et de partir en sens inverse, ce qui fut interprété comme un ordre de fuite par ses combattants. Mais il s'agissait absolument de conserver la dimension bouddhiste de ce roi et de cette époque. Il était alors nécessaire de regrouper les poèmes en quatre actes :

- 1- L'arrivée à Sigiriya (arrivée du « touriste » ou « pèlerin ») ;
- 2- L'amour (des Apsaras pour le Roi) ;
- 3- Ne vous soumettez pas (conseil *a posteriori* inutile en direction des dames, mais conseil au touriste ou pèlerin de ne pas se laisser prendre au piège de l'attachement à ces visions sur le mur du rocher) ;
- 4- La mort à portée de la main (la mort du roi qui, dans la tradition, entraîne la mort des femmes et concubines du roi par le don de l'eau, en fait d'un poison à boire).

Mais telle quelle, cette architecture ne prend pas entièrement sens pour un public européen ou nord-américain anglophone ou francophone. J'ai donc ajouté en ouverture deux Graffiti, la Première et la Seconde Mises en Garde, comme une introduction, un appel à la concentration. Puis, entre l'acte un et l'acte deux, un poème de ma composition (avec la même architecture rythmique que les poèmes traduits) qui reprend et recompose le portrait de ces Apsaras à partir des éléments de description collectés dans tous les Graffiti à l'époque disponibles. Cela permet de donner une vision complète de ces dames : « Sigiriya's Ladies of Fame ou Les Célèbres Dames de Sigiriya ». Notons que cette chanson a été mise en musique à Sigiriya même et performée une fois en public par Chamila Maldeniya et son groupe musical en octobre 2005. Cette chanson a été enregistrée par une classe de musique d'élèves de l'école publique de Sigiriya en octobre 2005.

De la même façon, un poème original a été ajouté entre l'acte deux et l'acte trois : « The Path of Light ou Le Chemin de Lumière », qui décrit de façon contradictoire la perspective bouddhiste qui vise à atteindre le chemin de lumière qui mènera éventuellement au nibbana en Pali et au nirvana en Sanskrit, c'est-à-dire « the enlightenment » ou « la lumière » au sens que le mot a dans « le siècle des Lumières » et donc au sens de salut, de dépassement du réel limité vers un virtuel illimité. Mais le choix est de montrer que ce long chemin se fait dans le monde réel et doit donc éviter les écueils faciles du gain, de la cupidité, de la violence, du vol, du mépris des autres, etc. Le Bouddhisme et sa croyance dans le salut pour tous est fondé sur le fait que ce salut n'est possible pour chacun que s'il remplit sa vie de détachement personnel et de dévouement aux autres. Le Dhammapada, outre les versets de l'enseignement de Bouddha, contient pour chaque verset une histoire illustrant le sens du verset, une histoire en version longue ou courte selon les désirs de chacun, des histoires qui montrent souvent crument ce que l'on peut faire ou ne pas faire pour son salut ou sa perte, la perte signifiant l'enfermement dans le cycle naissance-mort-renaissance et le salut signifiant la possibilité de quitter ce cycle et donc d'échapper à la renaissance, à la réincarnation, comme certains disent. Ce poème reprend certains de ces contes ou paraboles.

Ensuite, entre l'acte trois et l'acte quatre, un troisième poème original est ajouté : « Sirima's Fate ou Le Sort de Sirima ». Sirima est une femme du roi. Elle meurt et un moine bouddhiste dirige le traitement de son corps. Elle était belle mais le conte veut montrer combien cela est évanescent en gardant simplement le corps pendant deux ou trois jours. Ce poème est directement inspiré par les contes dont j'ai déjà parlé. Cela montre que la vie est un épisode court pour un individu et que ce que l'on a dans la vie, y compris le corps, n'est rien après la mort. La seule beauté au-delà de la mort est justement Nibbana ou Nirvana, le salut dans la lumière virtuelle de la libération du cycle de la renaissance ou réincarnation. C'est la transition naturelle vers l'acte quatre de la mort... et en quelque sorte de la survie grâce à ces fresques et ces graffiti.

Après l'acte quatre, un autre poème original évoque la vie et la mort du Roi Kasyapa : « Kasyapa's Rime ou Le Dit de Kasyapa » qui conclut donc la présentation avec cette rétrospective du règne du roi, un règne et un roi que personne en dehors du Sri Lanka ne peut connaître.

Le final est d'abord deux Graffiti en forme de Première échappée (belle) et Seconde échappée (belle) et la reprise de « Sigiriya's Ladies of Fame ou Les Célèbres Dames de Sigiriya », car après tout, ces graffiti sont tous centrés sur ces dames, ces apsaras.

Il est sûr que le traducteur ou l'auteur dramatique qui travaille à partir d'un corpus culturel bouddhiste et le met dans une langue traditionnellement attachée à une culture chrétienne est confronté à l'impossibilité de pouvoir communiquer les subtilités des concepts bouddhistes dans des langues qui ne portent pas cet héritage culturel et spirituel. Pour conclure, j'aimerais prendre trois concepts fondamentaux du bouddhisme que tout bouddhiste a constamment en mémoire. Je vais les prendre en Pali. Et nous atteignons là le troisième niveau de l'angoisse du traducteur.

Trois concepts : *anicca*, *dukkha*, *anattā*. On remarque tout d'abord que ces trois concepts sont des mots négatifs, le premier et le troisième par suffixe privatif *an-* et le second par une dérivation négative plus complexe et discutée. Dans la vision de l'univers animé ou inanimé, l'ensemble de tout ce que l'on peut identifier comme des entités et en même temps toutes ces entités, mentales ou matérielles, bref le TOUT qui se résume dans le mot *sankhāra*, le bouddhisme pose trois faits, principes, concepts vus comme universels :

- 1- l'impermanence ou le changement constant de toute entité (*anicca*) ;
- 2- l'absence de toute satisfaction, satiété durable (*dukkha*) s'opposant à la présence d'une telle satisfaction, satiété de toute façon simplement temporaire et transitoire (*sukha*), les deux concepts ayant soulevé des volumes de discussions et que les traducteurs anglais comme T.W. Rhys Davids et William Stede dans leur *Pāli-English Dictionary* ont rendus par « suffering » (souffrance) opposé à « well-being, happiness » (bien-être, bonheur) qui sont des trahisons monumentales. Ce deuxième principe découle simplement du premier : si tout change sans cesse, on ne peut jamais être dans un état de satisfaction permanente ni même durable car la fin même de cette satisfaction est inéluctablement programmée dans la nature des

choses et l'absence de satisfaction s'ensuivra, causant cet état de *dukkha*. Pour donner à voir le concept, disons que « j'ai soif » puis « je bois un verre d'eau » et alors « je n'ai plus soif », mais ce n'est qu'une satiété temporaire qui mènera inéluctablement dans un temps court à « j'ai soif à nouveau ». Réduire la soif à une souffrance est de loin excessif par rapport à ce simple besoin physiologique.

3- découlant à nouveau du premier principe, aucune entité ne saurait avoir un être, une essence, une âme, un Moi/Soi en aucune façon durable et donc définissant (*anattā*).

On voit alors le dilemme du traducteur et du producteur de théâtre devant ces concepts. Les dames dont nous parlons, quand elles étaient de chair et d'os, étaient bien sûr mortelles, et leur beauté était aussi brève dans leur vie que la beauté d'une fleur dans la vie de la plante qui porte la fleur. Les peintres au rocher de Sigiriya leur ont donné une durabilité qu'elles n'avaient pas, mais tous les Graffiti que ces images ont inspirés insistent sur une seule chose, c'est que de les avoir ainsi peintes les a aussi pendues et donc tuées non pas pour l'éternité, mais pour une très longue période, des siècles en fait pour les dernières qui sont encore là. Et faire de ce principe de la non-durabilité, et encore plus de la non-permanence qui pose que rien n'est « sustainable » (nous n'avons pas de mot correspondant en français), c'est-à-dire que rien ne produit par ses propres moyens les moyens de sa propre survie et de son développement, sauf de la façon la plus artificielle qui soit que l'industrie automobile continuera à produire des voitures même si ces voitures ne seront jamais année après année les mêmes entités que celles de l'année précédente. Et que seront les voitures devenues dans 50 ans ?

Pensons alors à Henryk Frisk, et nous comprenons que sa problématique d'amener une musique marginale dans le champ dominant et de faire en sorte qu'elle devienne partie prenante de cette musique dominante en la transformant suivant des lignes croisées de l'ancienne musique dominante et de la musique marginale ainsi introduite pose le même problème de la permanence de l'impermanence, de la non-durabilité de toute satisfaction et solution créative, du non-essentialisme de cet existentialisme. N'en déplaise à Sartre, même la racine de l'arbre que l'existentialiste regarde et qui lui donne le vertige n'a pas plus d'essence que ces innombrables papillons du Sri Lanka qui naissent juste avant le lever du jour et meurent dès que le soleil apparaît. Tous les matins sur la route de Pidurangala juste après le lever du soleil, je marchais dans un charnier de ces papillons qui m'avaient irrité pendant au moins une heure de leur vie évanescence mais envahissante avant ledit lever du soleil.

Comment rendre sur une scène occidentale dans une langue occidentale compréhensibles de tels concepts, de telles conceptions alors que l'Occident est un monde de matérialité lourde, de durabilité longue et de « sustainability » pesante et parfois embarrassante. Un château vieux de plusieurs siècles trouve sa pérennité dans une transformation en chambres d'hôtes, ce qui lui donne la sustainability nécessaire pour s'entretenir, se reconstruire même parfois, trouver une nouvelle durabilité, et pourtant tout y change à l'intérieur comme à l'extérieur. On ne vit

plus à Versailles comme du temps de Louis XIV. Comment rendre aujourd'hui préhensible le danger que Molière courait en se moquant des petits marquis et de leurs colifichets quand tous les jours à Versailles il y avait des centaines de petits marquis choqués et revanchards contre le moqueur et ses moqueries. Nous sommes là au cœur de cette vision existentielle bouddhiste, et le traducteur des écrits de cette vision existentielle est totalement désarmé, j'ai presque envie de dire stérilisé, par sa langue et par sa culture qui sont aussi la langue et la culture du public qu'il vise.

José Valverde et son *Qu'as-tu fait Harry ?* ou *What've you done Harry ?*

Dans mon deuxième cas, le dilemme est tout aussi profond, même s'il n'est pas de même nature. Dans le cas précédent, il s'agissait d'utiliser des traductions pour produire un montage dramatique. Ici, il s'agit réellement de traduire une pièce de théâtre écrite en français. L'auteur, d'origine espagnole, ne parle pas un mot d'anglais et ne connaît la réalité américaine que d'après ce qu'il en a appris dans la vie réelle. Il est donc possible qu'il fasse des erreurs lexicales comme appeler le bureau ovale du Président des États-Unis le « salon ovale ». Ce n'est bien sûr pas un salon. Celui qu'il appelle le Président australien est en fait un Premier Ministre. Cela ne pose pas de vrai problème, surtout à l'auteur qui invoque sa liberté créatrice. En anglais, il suffit de corriger ces erreurs qui ne passeraient bien sûr pas, surtout que les pays anglo-saxons ont une longue tradition de théâtre « politique » non pas d'agit-prop comme en Europe, mais d'exploration profonde d'enjeux politiques souvent mondiaux, y compris dans le domaine de l'opéra avec John Adams qui a produit de nombreux opéras sur des questions brûlantes.

J'ai eu la surprise, lorsque la maquette a été finie, de découvrir que la version française que José Valverde m'avait confiée pour traduction avait été modifiée en cours de route, et ainsi la version française publiée a des éléments qui n'ont pas été pris en compte pour la traduction. Cela ne change pas vraiment le sens car il s'agit principalement de remarques du personnage secondaire dans des scènes à deux personnages qui coupe un long discours souvent tonitruant de Harry Truman en sections plus courtes.

Il y a aussi une tendance à faire dire des phrases à l'emporte-pièce et grandiloquentes aux personnages, surtout à Harry Truman, comme par exemple

Harry Truman : Et je vous prie de vouloir bien exécuter mes ordres sans plus discuter ou dans trois minutes j'aurais un autre Chef d'État-major particulier ! Et je vous ordonne de...

John Leahy : Tu me vouvoies maintenant ? Qu'est-ce qui se passe, Harry ?

Harry Truman : L'histoire, Amiral ! C'est l'histoire qui passe et l'histoire ne permet pas de familiarité entre les héros.

Impossible de traduire « vouvoyer » en anglais et la réponse de Truman est franchement grandiloquente, mais aussi arrogante et marquée de vanité. La traduction proposée doit donc corriger « vouvoyer » et rendre plus simple la réponse de Truman. Les présidents parlent une langue simple, à l'exception peut-être de Barack Obama, qui cependant n'était ni arrogant ni tonitruant.

Harry Truman: ... And I expect from you full obedience to my orders without any discussion, otherwise in three minutes I will have another chief of staff. And I order you to...

John Leahy: You're dismissing me? What's happening, Harry?

Harry Truman: That's history, Admiral. And history does not allow uncertainty among heroes.

Ce théâtre profondément politique contient aussi une rhétorique difficile à suivre. Ainsi le désir de Truman de faire plier les genoux aux Japonais, puis de les avoir à genoux, puis de les avoir à plat ventre, et cela en caleçon, n'est pas nécessairement de bon goût, mais surtout c'est la procédure policière de contrôle et d'arrestation d'un délinquant aux États-Unis, exceptés les caleçons bien sûr (sauf quand les policiers tirent le délinquant de son lit, bien que bien sûr pour le prime time les délinquants ne dorment jamais nus), que nous avons vue des centaines de fois dans les séries policières américaines. Pour nous, c'est simplement une forme d'humiliation. Si on maintenait un tel discours au niveau de Truman, ce serait le réduire au rôle de flic en uniforme en service de rue, ce qui est inimaginable. En notre temps où de plus en plus de personnes considèrent que le Président Trump ne respecte pas dans son langage la dignité de sa position, il nous faut reconnaître que c'est un fait nouveau. L'attribuer à Truman me semble difficile.

Plus grave est l'utilisation de remarques racistes comme la suivante :

Harry Truman : Et moi je veux que leur Empereur d'opérette se mette en caleçon lui-même et nous demande d'arrêter le carnage de son peuple de rats sauvages ! Je veux qu'il comprenne que sans faire le sacrifice d'un seul GI de plus, nous pouvons liquider la race japonaise définitivement. La danse commence avant une demi-heure !

Est-il pensable de laisser un président des États-Unis parler ainsi de ses ennemis ? Certes on me dira que, maintenant que nous subissons le langage peu châtié de Donald Trump, cela devient possible, mais il n'en reste pas moins que ce n'est pas un langage digne d'un président et que cela le rabaisse à n'être qu'une marionnette, un être sans grandeur. J'ai conservé cette diatribe mais cela rend la pièce difficile à produire aux USA :

Harry Truman: But I want their Emperor to strip down to his skivvies and ask us to stop the slaughter of his people of wild rats. I want him to under-

stand that without sacrificing one single more GI we can erase the Japanese race definitely. The final dance starts in less than twenty-four hours.

On remarque la différence entre « avant une demi-heure » (qui est irréaliste, ce sera plus d'une demi-heure) et « in less than twenty-four hours » (qui est réaliste, dans moins de vingt-quatre heures). De la même façon, les montées rhétoriques du texte français ne sont pas possibles en anglais comme « de la connnaissance à la connivence et la confiance que... » qui devient alors « You have shifted from knowing to supporting and the trust I . . . » et cela n'a pas la dimension rhétorique originelle et en devient d'autant plus moraliste. Il ne s'écoute pas parler sa rhétorique. Il fait la morale.

Je ne dirai rien sur l'équivalence « sang pour sang » et « 100 % ».

Mais il s'agit de s'élever au-dessus des « broutilles » de ce genre. La vision des USA et de cet événement dans l'histoire des USA par José Valverde est d'abord et avant tout française, au mieux européenne. Il faut bien voir que la condamnation de l'utilisation de la bombe atomique à Hiroshima et Nagasaki n'est absolument pas partagée par les Américains de quelque bord que ce soit. Très rares seraient ceux qui considéreraient que c'était un crime contre l'humanité et que cela allait à l'encontre des conventions internationales sur la guerre qui interdisent de telles pratiques sur les civils. Il est vrai que Donald Trump a fait franchir un certain nombre d'échelons à la rhétorique guerrière concernant la Corée du Nord :

“North Korea best not make any more threats to the United States or they will be met with fire and fury like the world has never seen,” Trump told reporters. “[Kim Jong-un] has been very threatening, beyond a normal statement. And as I said, they will be met with fire, fury, and frankly, power the likes of which this world has never seen before.” (8 août 2017)

“Fire and fury” est une citation célèbre mais détournée et déformée. Pour les Américains, c'est le titre d'un roman de Faulkner, *The Sound and the Fury*, et plus profondément une citation de Shakespeare dans *Macbeth*, Acte V, Scène v. Il n'est pas sûr d'ailleurs que le Président Trump sache que le roman de Faulkner est une immense parabole sur le temps où les États-Unis seront pris en main par les noirs, ici représentés par un adolescent handicapé mental conduisant une voiture à cheval et s'engageant à contre-sens sur un rond-point au centre duquel la statue du général Lee trône. Inutile d'insister sur la correspondance avec Charlottesville et sa manifestation des suprématistes blancs qui tourna mal les 6-7-8 octobre 2017. Mais Trump fait preuve dans l'instant qui suit d'un héritage américain indispensable pour être entendu : le simple couple « fire and fury » devient une triade « fire, fury, frankly » au niveau de l'allitération en « f » (des F-words s'il vous plaît) et « fire, fury, power » au niveau du sémantisme nominal qui en plus se double alors d'une rime (anglaise) embrassante entre « fire » et « power ». Encore une fois, on ne peut pas dire que le Président Trump, quand il improvise, est conscient de ces moyens

rhétoriques, mais il semble posséder un contrôle de ces moyens tel qu'il est alors entièrement saisi par son auditoire particulièrement populaire, populiste même, mais blanc, et cet auditoire a besoin de ces accroches rhétoriques pour se couler dans ce qui est dit. Barack Obama en noir avait une rhétorique forte lui aussi, mais fondée sur la diction et la langue des prédicateurs noirs modernes, et en premier lieu Martin Luther King.⁷

Si je veux qu'une traduction d'un texte de théâtre français passe en anglais, je dois le couler dans une forme rhétorique qui va jouer sur les nombres signifiants utilisés dans un discours anglais, et cette signifiante implique que nous jouions avec la rhétorique biblique ou religieuse, souvent devenue inconsciente pour un vaste public blanc qui ne pratique pas la religion des prédicateurs noirs, de vrais génies de la chaire ou du lutrin. Pour donner un exemple, je vais simplement travailler un passage de cette pièce :

Leahy : Désolé ! Mes condoléances ! C'était la même mine ?

Patricia : La même ! La même ! La même saloperie ! La même ! La même aussi pour mon mari et pour notre fils que j'avais dans mon ventre, la même !

Leahy : Désolé !

Patricia : (*Elle s'est dressée, hagarde, transfigurée comme en transe*) La même ! La même ! La même ! Il est sorti de moi d'un coup ! Il s'est enfui vers le plus rien, vers le plus personne, vers le sans demain ! De là où il était, il en avait assez vu de votre merde de guerre, il a pris un ascenseur spécial pour le paradis mon petit John ! Vous n'avez jamais tenu votre fils mort dans vos mains, Amiral ? Cette boule tiède et sanglante sorti de vous comme un bouchon de champagne, comme un boulet de canon, comme un tsunami de sang, vous ne l'avez jamais tenu dans vos mains, c'est un truc de femme ça ! Vous ne saurez jamais ce que c'est d'être assise dans votre sang, si complètement malheureuse que vous n'avez plus mal à votre jambe écrasée à votre ventre ouvert soudain vidé de vie ! (*Elle se met brusquement à hurler*) Oh ! Dieu ! Descends voir les hommes ! Descends voir tes créatures à ton image ! Vois ta caricature d'humanité ! Tu as vraiment loupé ton coup ! Tu n'as pas honte ? Es-tu vraiment sourd ? Es-tu vraiment aveugle ? Es-tu vraiment là ? Dieu de bonté et d'amour ? Non ? Tu n'es pas là, tu es parti, les hommes t'ont chassé et tu es remonté là-haut pour assister au spectacle ! Restes-y ! Restes-y bien au chaud ! Nous n'avons pas besoin de toi ! Nous sommes devenus des bêtes fauves dans la jungle ! Ce goût du sang dans la bouche aucun miel ne me le fera oublier, je veux du sang ! Je veux du sang ! Tuez-les tous ! Allez chercher toutes les mères japonaises, sortez leurs fils de leurs

⁷ « Barack Obama's Virtual Style in his Internet messages to his Supporters (11/05 – 02/02) », in David Banks, éd., *Le Texte épistolaire du XVII^e siècle à nos jours, Aspects linguistiques*, Paris, L'Harmattan, 2013.

ventres et écrasez les sous vos talons, faites-en de la bouillie que la terre boira car elle a soif de leur sang jaune et fétide ! Oh ! Oh ! Oh ! Ils n'auront jamais fini de payer ! Arrachez-leur les yeux, la peau, la langue et laissez-les mourir lentement au soleil levant puisqu'ils y sont, ces chers enfants ! Tuez leurs enfants ! Tuez leurs enfants ! (*Elle s'effondre en larmes*)

En français, la simple répétition est rhétoriquement suffisante avec parfois des variations d'intonation sur scène, et le comptage principal reste deux ou trois pour une emphase émotionnellement motivée et exprimée par l'intonation et le langage corporel. En anglais, il faut faire beaucoup mieux. La réécriture en rhétorique biblique est de mon fait, et quand il y a correspondance avec les comptages possibles dans le texte originel, l'intention originelle n'est pas une référence biblique quelconque, mais simplement une rhétorique que l'on peut qualifier de ronflante de la part d'une jeune femme qui s'insurge contre la guerre qui l'a mutilée, et pourtant elle apparaît comme une jusqu'au-boutiste. Mes commentaires sont les numérotations et les remarques en français entre crochet avec une taille de police inférieure d'un point, à une tabulation de la marge et signé JC. Nous pourrions en trouver beaucoup plus, mais je me concentre ici sur l'inspiration biblique qui donne un sens culturel et religieux à la diatribe. Les éléments encadrés sont les articulations dans le discours qui passe d'un moment à un autre en revenant à la base qui est « same » d'abord, puis « God », puis la transgression finale qui dérive d'une série d'imprécations contre Dieu à une incarnation totale de Patricia Hinsmith dans l'Apocalypse qu'elle désire imposer aux Japonais :

John Leahy: I'm sorry for your loss. Please accept my condolences.

Was it on **the [0] same mine** ?

[Nous avons là la base même de la diatribe qui va suivre sur le modèle du

(1) Rome, l'unique objet de mon ressentiment !

(2) Rome, à qui vient ton bras d'immoler mon amant !

(3) Rome qui t'a vu naître, et que ton cœur adore !

(4) Rome enfin que je hais parce qu'elle t'honore ! JC]

Major Patricia Hinsmith:

The (1) same.

The very (2) same.

The very (3) same can of trash.

Exactly the (4) same.

The (5) same for my husband, but also for our son that I was carrying inside me.

The very true (6) same.

[On remarque ici qu'on a le six de la sagesse de Salomon, un chiffre, un nombre lourd dans la diction théâtrale. On aurait comptabilisé sept avec le [0] mais d'abord ce [0] est l'élément provocateur et il ne fait pas partie pre-

nante de la diatribe, et cela aurait affaibli la suite tout en éparpillant un peu la référence à Salomon indispensable pour la mention du fils perdu un peu plus tard. JC]

John Leahy: I'm sorry.

Major Patricia Hinsmith: *(She jumped up, completely distraught)*

The (7) same,

the very (8) same,

the true and very (9) same.

[Ici, nous atteignons le neuf de la bête de l'Apocalypse, de l'heure de la mort de Jésus, un nombre diabolique et mortifère. La coupure entre six et neuf par John Leahy, intempestive, même si le metteur en scène mettrait une pause légère pour qu'il n'y ait pas de rupture violente, permet un effet souvent d'ailleurs inconscient et incompris par le public ou les auteurs du passage d'un chiffre profondément juif à une perversion profondément non-juive. JC]

He got out of my womb all at once. He ran away

to the land (1) of nothing left,

(2) of nobody left,

(3) of no tomorrow any more.

[Une trinité de négatifs est une trinité de rien, une rébellion contre la trinité de Dieu. C'est aussi bien sûr une référence aux fils d'Abraham, Ismaël et Isaac, qui n'ont jamais été immolés à Dieu comme Dieu l'avait ordonné. Ici, l'immolation est totale et étendue à l'immolation du père et à la mutilation de la mère, autre trinité franchement morbide. JC]

From where he was standing he had seen enough of your trashy scummy war. He took a special lift to heaven, my little John. You have never held your dead son in your hands, sir, Admiral? This

(1) warm and

(2) bloody

(3) ball that came out of me

[Cette trinité reprend la trinité de la fausse couche provoquée, de l'avortement guerrier qui est le traumatisme de Patricia Hinsmith, et la cause de son Post Traumatic War Stress Syndrome. JC]

like (1) a champagne cork,

(2) a cannon ball,

(3) a tsunami of blood,

[Ici la trinité est une trinité de dérision qui amplifie la trinité de rien de juste avant et la trinité de la fausse couche provoquée, dérision mondaine en premier, puis guerrière et absolument morbide. JC]

you've never held it in your hands. Only women can do that. You will never know what it means to be sitting in your blood, so utterly miserable that you don't feel the pain in your crushed leg any more nor in your open womb suddenly empty of the life it contained before. *(She suddenly starts howling, as if in a trance)*

(0) Dear God,

[Cette interpellation interjective en direction de Dieu est la matrice même de tout ce qui va suivre. Étrangement, le personnage rejette Dieu dans cette diatribe, ce qui serait fortement surprenant pour un public américain car dans les pires malheurs, même les plus agnostiques se réfèrent à Dieu pour obtenir de la consolation. Ici, Patricia Hinsmith est entrée dans un délire qui va entrecroiser et tricoter des formes numériques extrêmement complexes. Entre crochets, ce sont les adresses à Dieu non effectivement réalisées par un mot mais par un impératif par exemple, donc un pronom sous-entendu. Cette base sera reprise un peu plus bas et à nouveau numérotée 0. La numérotation concernant Dieu est en violet alors que les autres concernant d'autres éléments, entre autres les éléments syntaxiquement ou catégoriellement parallèles, sont en différentes couleurs. Les tabulations marquent la position en hiérarchie syntaxique descendante. JC]

(1) [(1) you] come down

(4) and [(2) you] visit these human beings.

(2) [(3) you] Come down

(5) and [(4) you] check those

(5) you created to

(6) your image.

(3) [(7) you] Come

(6) and [(8) you] see

(9) your grotesque humanity.

[Ce groupe de neuf est déterminé par l'adresse impérative à Dieu. Ce groupe de neuf s'entrecroise avec un groupe de six : Dieu est donc sommé de venir voir raisonnablement ce qu'il a fait de l'humanité dans sa complète déraison. JC]

(1) You really messed it up.

(2) You should be ashamed of

(3) yourself.

Are (4) you really (1) deaf?

Are (5) you really (2) blind?

Are (6) you really (3) here with us?

[Ce groupe de six est déterminé par l'accusation affirmative puis rhétoriquement interrogative. Avec une triade prédicative amplifiant l'accusation interrogative ternaire, ainsi montant le tout à neuf, ce qui transformerait l'accusatrice en bête apocalyptique, comme cela se produira un peu plus tard. JC]

(0) You the God of kindness and love. Really? Indeed

[Retour à la base de la diatribe avec une question dubitative sur la nature de Dieu ou la nature divine. JC]

(1) you are not here,

(2) you are gone, (4) human beings kicked
(3) you (5) away and
(4) you went back up there (6) to look at the parade.
(5) You can (1) stay there.
[(6) you] (2) Stay there (3) warm and cozy.

(1) We (2) don't (3) need

[Un seuil rhétorique est franchi. Le « we » totalisant des Américains en guerre justifiés dans leur transformation en bête d'Apocalypse rejette le Dieu invoqué et le (7) qui suit est comme un quatrième élément dans cette crucifixion de Dieu lui-même qui en devient alors plutôt une espèce de double zéro. JC]

(4) (7) you.

[On pourrait hésiter sur le groupement en sept et au contraire conserver un seul groupement en six : la sagesse veut que Dieu reste là où les humains l'ont expédié. La septième mention serait alors simplement un renversement sujet-objet, Dieu-humains, qui est un rejet complet de Dieu, et donc une dernière mention qui justifie un retournement de discours et donc d'être à part comme une espèce de base rhétorique [0] pour ce qui suit, ou méta base rhétorique donc [00], base rhétorique immédiatement définie par la phrase suivante. JC]

(1) We (2) have (3) become / (4) wild (5) feral (6) animals / (7) in (8) the (9) jungle.

[Bienvenue à la BÊTE, qui a une double définition dans l'Apocalypse de Saint Jean. 12:3 : « sept têtes et dix cornes, chaque tête surmontée d'un diadème », donc sept têtes, dix cornes et sept diadèmes. 13:1 : « sept têtes et dix cornes, sur ces cornes dix diadèmes. », donc sept têtes, dix cornes et dix diadèmes. Sans entrer dans le détail du sens de ce changement du nombre de diadèmes en passant du Dragon à la Bête proprement dite, on voit clairement que le (7) que j'ai suggéré être [00] devient une référence à ces sept têtes et ces sept diadèmes, devenus dix dans le chapitre suivant, à cette Bête qui est en train de naître devant nous. Notons, en plus, la triple trinité, et donc la neuvaine de cette phrase de transformation en écho et extension à la trinité antérieure montant donc cette transformation à douze, ce qui est le chiffre saint entre tous les chiffres saints de la Chrétienté : les Apôtres auxquels les Américains s'identifient à chaque instant. JC]

That taste of
(1) blood in
(1) my mouth
no honey of any sort will erase it from
(2) my memory.
(3) I want

(2) blood.

(4) I want more

[Ce quartet de premières personnes du singulier référant à Patricia Hinsmith est mortifère à l'excès et à l'envi car c'est le nombre de la crucifixion de Jésus. On voit ici la perversion. Jésus a supposément sauvé l'humanité par sa mort et ici Patricia Hinsmith, dans son délire, sombre dans la criminalité guerrière qui l'amène à tous les reniements possibles : ici, elle veut du sang et donc que l'on crucifie le maximum de gens pour qu'elle ait sa « pound of flesh » (sa livre de chair) de Shylock. La crucifixion alors est saisie comme un besoin du point de vue des Romains : il en faut autant que possible pour que les Romains se prouvent à eux-mêmes qu'ils existent puisqu'ils crucifient des hommes, et de même pour les Américains qui doivent avoir un maximum de crucifixions japonaises pour justifier de leur bonne parole et de leur idéal de liberté et de démocratie. JC]

(3) blood.

[Cette ternarité chrétienne du sang, consacré ou non, est une allusion forte à l'Eucharistie. Patricia Hinsmith transgresse tous les interdits du politiquement, et ici religieusement, correct, ce que de nombreux prédicateurs blancs de la haine pratiquent tous les jours à la télé ou sous des tentes – de cirques diront certains, mais le cirque est à Charlottesville. JC]

[(1) you] Kill them all.

[(2) you] Go get all Japanese mothers,

[(3) you] get their sons out of their wombs and

[(4) you] stamp them dead under

(5) your shoes,

[(6) you] mash them up and

[(7) you] make the earth drink their juice because it is thirsty for their stinky

(4) yellow blood.

[Le sept est justifié d'abord comme les sept têtes de la Bête et du Dragon, mais aussi en ce sens que les demandes, ou exigences, de Patricia Hinsmith à Dieu sont une sorte de semaine sainte qui doit finir dans la mort des Japonais pour atteindre la résurrection des Américains. C'est aussi la semaine de la Genèse qui va créer par la mort des Japonais et leur capitulation le paradis terrestre des Américains. Mais cela n'est possible que par la crucifixion des Japonais et le quatrième versement de leur sang racisement coloré en jaune, avec l'immense symbolique que le jaune représente aux États-Unis. Le jaune, c'est d'abord et avant tout la couardise, la lâcheté, la couleur que l'on projette sur les gens que l'on méprise. Et c'est ensuite le salut américain avec le liseré jaune de la cavalerie si prisée par John Wayne, et donc une référence culturelle forte au génocide des Indiens. En sommes-nous à un génocide près ? JC]

Oh, (1) God.

Oh, (2) Lord.

Oh (3) you Master of it all.

[Retour à la base de Dieu auquel on s'adresse directement, mais la base est par trois fois trinitaire : [Oh, Oh, Oh,] ; [God, Lord, Master] ; [you, Master, of it all] et donc neuf et l'apocalypse nécessaire pour éliminer la Bête et en même temps assurer le salut des élus car seulement les élus survivront et entreront dans la Jérusalem messianique. JC]

(1) They will never have paid enough.

[(1) you] Rip (1) their eyes out,

[(2) you] tear (2) their skin off,

[(3) you] pull (3) their tongue out and

[(4) you] let (2) them die slowly under the rising sun since **(3) they** are its loving children.

[(5) you] Kill (4) their brats.

[(6) you] Kill all (5) their kith and kin. (*she collapses, crying*)

[On peut alors conclure avec une figure en six de sagesse salomonique, ô combien pervertie, qui donnera le triomphe aux élus de l'Apocalypse, les Américains. Remarquez le ton impératif de cette référence à Dieu en pronoms sous-entendus et six verbes forts dont les trois premiers (ternarité) sont des verbes à particules. Ces six adresses impératives à Dieu s'ajoutent aux trois précédentes (qui d'ailleurs étaient neuf) et produisent le 9 de la Bête. La Bête humaine américaine s'associe à la Bête divine pour châtier les Japonais. Ces Japonais sont diaboliques, donc on a cinq « their », formant un pentacle satanique, élargis à huit par trois troisièmes personnes du pluriel (they-them-they) référant à ces Japonais, et huit est justement l'Apocalypse, l'OMÉGA divin de la fin du temps. Ces Japonais sont aussi pris à un monde binaire qui doit les mener à la mort : them – rising sun – they – its loving children. En fait trois binarismes : them-they ; rising-loving ; sun-its ; et un perturbateur « children » qui renvoie au premier binarisme et donc le ternarise. On peut alors conclure avec un binarisme their-their ternarisé en brats-kith-kin, et donc formant un nouveau pentacle diabolique. Et on pourrait même remarquer le quartet kill-kill-kith-kin qui crucifie cette pauvre Patricia Hinsmith qui ne peut que s'écrouler au sol et se mettre à pleurer comme une des trois Marie au pied de la croix. Cette façon de donner au texte une force de rhétorique biblique, religieuse, chrétienne donne une musique que beaucoup d'Américains ne sont pas ou plus capables d'analyser, mais cette musique sonne dans leurs oreilles de toute la force de leur inconscient et les réponses qu'ils émettent dans de telles occasions, comme « Yes He does ! » ou « Amen ! » ou « Praise the Lord ! », montrent comment cette musique est en eux, indélébile et immortelle. JC]

Conclusion

Ce travail de traduction doit montrer le délire verbal d'une personne traumatisée (dans l'Apocalypse, la femme enceinte donne naissance à un fils qui est immédiatement pris en charge par Dieu et donc protégé de la Bête dévoreuse) au point d'en régresser dans l'échelle humaine en drapant cette régression dans une sorte de mission divine qui la porte à devenir la Bête de l'Apocalypse pour purger la terre du diable japonais, autre Bête d'Apocalypse. Nous exprimons ici comment une personne traumatisée dans son Post Traumatic War Stress Syndrome (PTSS War) peut exprimer ce traumatisme en devenant le traumatiser qui va punir le traumatiser initial avec un traumatisme encore plus intense que le premier traumatisme. On atteint ici la loi du talion démultiplié : une myriade d'yeux pour un œil, une nuée de dents pour une dent, un cosmos de corps pour un corps. Cela n'est pas tant exprimé par des mots explicites que par des formes rhétoriques récurrentes et architecturalement construites et articulées les unes sur les autres. C'est cela la traduction pour le théâtre – mais pas seulement pour le théâtre.

Et cela rejoint Henryk Frisk dans le nécessaire dévoiement et dépassement du texte d'origine par le texte traduit qui doit parler au public de cette traduction à l'intérieur de sa propre culture, et c'est tant mieux si la culture du texte originel peut être au moins partiellement conservée toujours pour le public de cette traduction. Le texte originel accuse les USA de crime contre l'humanité et ici la transformation de Patricia Hinsmith, la victime traumatisée par la Bête Japonaise, en Bête d'Apocalypse qui va faire payer aux Japonais leur traumatisme guerrière est comme une perversion de cette Apocalypse, précisément, ce qui montre comment les Américains sont devenus à ce moment-là des Bêtes insatiables de sang, jaune raciste et génocidaire si possible.

Ce travail de traduction est d'autant plus intéressant que l'auteur original n'a certainement pas conscience de cette musique qui est loin d'être présente dans son texte, et absolument pas conscience de la dimension religieuse qu'elle peut prendre aux USA. José Valverde, qui est plus acteur qu'auteur, écrit pour le théâtre – mais aussi pour le papier – comme il jouerait une pièce ou lirait un texte sur scène, et pour un acteur la musique du texte est un des moyens de le mémoriser et de le jouer ensuite sans anicroches, ce qui n'est en dernière analyse que la reprise des Trois Messes Basses d'Alphonse Daudet pour le théâtre, et la pièce coule toute seule à la scène alors que l'esprit de l'acteur n'est occupé que de l'excellente soupe aux oignons gratinée ou je ne sais quels ortolans qu'il va pouvoir déguster avec sa maîtresse, ou son maître, après le spectacle.

Inutile de dire après cela que traduire est facile. Traduire est toujours une trahison d'une façon ou d'une autre, mais on peut pardonner cette trahison quand la transcription pour le public de la langue de traduction permet à ce public d'entrer dans la musique et donc dans la danse, car en définitive une pièce de théâtre est toujours un ensemble d'acteurs qui, plus qu'ils ne se pavanent sur scène, dansent sur la musique du texte qu'ils interprètent. Et nous rejoignons alors Henryk Frisk.

Pour passer d'une culture à une autre, il faut que les publics des deux cultures entendent la musique du texte originel et la musique du texte traduit, et ces deux musiques dans justement la traduction elle-même pour le public qui reçoit cette traduction, ce qui est toujours difficile à atteindre. Je dois dire que je suis souvent déçu par des traductions car justement je perds la musique originelle sans toujours y gagner une musique originale. Mais encore faut-il définir la musique comme Shakespeare ou Goethe la définiraient : les sons et leurs architectures, les mots et leurs sémantismes, les phrases et leurs syntaxes, sans compter les sémantismes musicaux suprasegmentaux que sont en particulier les éléments culturels qui ne sont pas contenus dans les sémantismes des mots mais sont portés symboliquement, historiquement, virtuellement par les sémantismes des sémèmes de ces mots.

Pour que la rose qui ce matin était éclosée vous chante et danse toute la musique de sa beauté, encore faut-il savoir combien de pétales elle compte et si l'abeille qui la butine est l'archet de son violon ou bien la harceleuse-voleuse de sa suavité.

Et cette image de la rose et de sa beauté, si nous ne sombrons pas dans l'attachement excessif *Tanhā* que le bouddhisme rejette, nous ramène à notre première partie des Graffiti de Sigiriya dans un même mouvement. Leur image serait celle d'une abeille prise par la beauté d'une fleur de lotus et qui risquerait de se laisser enfermer dans ses pétales la nuit venue si elle ne gardait pas la distance nécessaire pour apprécier cette beauté sans en être dévorée par l'ogresse *Tanhā*. De Ronsard aux Graffiti de Sigiriya, il n'y a qu'une seule enjambée, mais si difficile à franchir parfois.

Jacques COULARDEAU
Formateur, Synopsis Paie, Nice
Éditeur et auteur, Éditions La Dondaine, France
Chercheur indépendant, Academia.edu
& Partner, Medium Corporation, US

Bibliographie

- * Gregory Bateson, « The Cybernetics of Self : A Theory of Alcoholism », in *Psychiatry*, 34, 1-18, William Alanson White Psychiatric Foundation, Inc. New York (1971).
- * Jacques Coulardeau, « Barack Obama's Virtual Style in his Internet messages to his Supporters (11/05 – 02/02) », in David Banks, éd., *Le Texte épistolaire du XVII^e siècle à nos jours, Aspects linguistiques*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- * Jacques Coulardeau, *Sigiri Graffiti*, Bilingual Edition French-English, Olliergues, Éditions La Dondaine, France, 3 septembre 2013, format Kindle, diffuseur/distributeur virtuel Amazon, monde entier, 95 pages
- * Jacques Coulardeau, traducteur, & José Valverde, auteur, *Qu'as-tu fait, Harry ? / What've You Done, Harry?*, édition bilingue, Olliergues, Éditions La Dondaine, France, 10 juillet 2014, format Kindle, diffuseur/distributeur virtuel Amazon, monde entier, 129 pages.
- * Jacques Coulardeau, *Shadows in the Night, Sigiriya's Shiny Ladies*, Bilingual edition, English French, traduction, adaptation théâtrale et présentation historique par Jacques Coulardeau, Olliergues, Éditions La Dondaine, France, 17 juillet 2014, format Kindle, diffuseur/distributeur virtuel Amazon, monde entier, 100 pages.
- * Gilles Deleuze, & Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, Collection Critique, 1980, 648 pages, 19 illustrations in-texte.
- * Gilles Deleuze, & Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis, Minnesota, University of Minnesota Press, USA, 1987, 610 pages.
- * Henryk Frisk, « The (un)necessary self », in Henryk Frisk and Stefan Östersjö (Eds.), *(Re)Thinking Improvisation: artistic explorations and conceptual writing*, Lund, Lund University Press, Sweden, 2013, Chapter 5, p. 143-156.
- * Henryk Frisk, & Stefan Östersjö, « Beyond validity: claiming the legacy of the artist-researcher », in *Svensk tidskrift för musikforskning STM- Swedish Journal of Music Research SJM*, volume 95, Stockholm, Sweden, 2013, p. 41-63.
- * Senarath Paranavitana, Dr., *Sigiri Graffiti. Being Sinhalese verses of the eighth, ninth and tenth centuries*, 2 volumes, London, Oxford University Press, contribution to the Archaeological Survey of Ceylon, 1956, 472 pages, commercialement hors d'atteinte. Un exemplaire est disponible dans la bibliothèque de l'EFEO Paris-Maison de l'Asie, 22 Avenue du Président Wilson, 75116 Paris,
- * Benille Priyanka, *Meaning Of The Sigiriya Paintings*, Colombo, Godage International Publisher, Sri Lanka, 2005, 67 pages.
- * Andrew Robinson, & Simon Tormey, « Living in smooth space: Deleuze, post-colonialism and the subaltern », in Simone Bignall & Paul Patton (Eds.), *Deleuze and the postcolonial*, Edinburgh, Edinburgh University Press, Scotland, 2010, 312 pages, p. 20-40.

* Gayatri Chakravorty Spivak, « Can the subaltern speak? », in Cary Nelson and Lawrence Grossberg (Eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Macmillan, London, 1988, 728 pages, Chapter 2, p. 271-316.

* José Valverde, auteur, & Jacques Coulardeau, traducteur, *Qu'as-tu fait, Harry ? / What've You Done, Harry?*, édition bilingue, Olliergues, Éditions La Dondaine, France, 10 juillet 2014, format Kindle, diffuseur/distributeur virtuel Amazon, monde entier, 129 pages.

LIBÉREZ LA PAROLE DE JOSÉ VALVERDE !

[José Valverde nous a confié un texte personnel pour mettre en perspective sa pièce Qu'as-tu fait Harry ? José Valverde se revendique du Théâtre Populaire de Jean Vilar, mais il est plutôt pour nous un auteur d'agit-prop « cocktailisé » de boulevard parfois gentil, bien que souvent caustique. Sa prédiction d'une Troisième Guerre mondiale est dans l'air du temps, mais le pacifisme de Trump pourrait être sérieusement discuté quand on regarde son attitude belliciste prise en Syrie, en Afghanistan et surtout face à la Corée du Nord, quand ce n'est pas dans la Mer de Chine Méridionale. Il nous semble cependant que cela permet de donner un autre éclairage que celui de Jacques Coulardeau dans son travail d'exégèse de sa traduction. LA RÉDACTION.]

Dans tous les états-majors militaires des pays dits développés se prépare la « **Troisième Dernière Guerre mondiale** ».

Comme pour l'assassinat « terroriste¹ » de plusieurs centaines de milliers d'enfants, de femmes, de vieillards japonais à Hiroshima et Nagasaki, les objectifs réels des assassins resteront inconnus, pendant le temps de la prescription médiatique. De tout temps, ce sont les vainqueurs qui écrivent les récits historiques et ce n'est que bien des années après ces massacres que certaines vérités incontestables deviennent accessibles, et elles ont servi de base à l'inspiration de ma modeste pièce de théâtre.

Je considère que la guerre est une des formes de l'expression « naturelle » de l'Humanité, espèce animale perfectionnée. Il serait donc stupide de ma part de supposer que ma pièce *Qu'as-tu fait Harry ?* puisse contribuer à empêcher cette prochaine « **Dernière Guerre mondiale** ». Ce serait, selon moi, pure stupidité !

Ma stupidité « impure », en proposant de faire spectacle de la question posée, car c'est bien ce point d'interrogation qui importe dans le titre, c'est de supposer que certaines victimes ou survivants de la « **TROISIÈME DERNIÈRE GUERRE** » poseront aussi, dans quelques dizaines d'années, un **point d'interrogation**.

La Vérité historique ?

Il ne suffit pas d'avoir raison pour ne pas avoir tort quand on présente les arguments de sa raison à des personnes qui sont dans une totale conviction de posséder les informations qui leur donnent indiscutablement accès à la **vérité**.

¹ J'emploie l'expression « assassinat terroriste » car il été explicitement revendiqué comme acte de nature à « terroriser » les dirigeants japonais.

Proposer des arguments de la raison, qui sont le fruit de la pensée, est sans effet sur les convictions, fruits de la croyance. Certes, toutes nos certitudes ne peuvent pas être le fruit d'une pensée personnelle. Par exemple, ma conviction sur la totale disparition de ce que je nomme « moi » après ma mort est dans une certaine mesure une croyance, puisque je ne suis pas encore mort et que j'ai adopté un point de vue qui peut être considéré comme « non-fondé sur la raison ».

Ce préambule pour simplement évoquer la difficulté qu'il y a de mettre en question les certitudes ancrées dans la conscience collective depuis des dizaines d'années. C'est comme s'exprimer dans une langue inconnue de celui qui est censé entendre ces arguments de la raison.

Il en est ainsi pour les événements que j'évoque dans ma pièce *Qu'as-tu fait Harry ?*, pour lesquels il existe un consensus général établi au moment où ils se sont produits afin d'en dissimuler les objectifs réels, consensus que la vérité, pourtant connue depuis, n'a pas réussi à entamer.

Ainsi, l'utilisation de l'arme atomique sur Hiroshima et Nagasaki est généralement présentée comme moyen permettant de hâter la fin de la guerre contre le Japon et d'épargner ainsi la vie de milliers de soldats américains. Cependant, tous les historiens sérieux sont d'accord pour dire que le Japon était dans l'incapacité de poursuivre plus longtemps la guerre. Des pourparlers avaient lieu depuis plusieurs semaines sur les conditions de la capitulation sans conditions du Japon.

Alors ?

L'objectif des États-Unis était, dans l'emploi de cette arme effroyable contre des civils désarmés, particulièrement des enfants, des femmes et des vieillards, de frapper indirectement son allié pendant la Deuxième Guerre mondiale : l'URSS. En effet, l'objectif de destruction du régime soviétique, que n'avait pas réussi Hitler et qui justifia jusqu'à Pearl Harbour la « non intervention » américaine, était depuis 1917 un objectif essentiel des États-Unis. Dans cette guerre « idéologique » du capitalisme contre le socialisme d'État, la bombe atomique contraignit les soviétiques à se lancer, eux aussi, dans la construction d'armes de destruction massive et d'y consacrer une grande partie de leur potentiel économique.

Affaibli par ces années de guerre sur son territoire et la perte de vingt millions de ses jeunes hommes, la course aux armements vint à bout d'un système politique et économique qui était en outre incapable de répondre aux aspirations de ses peuples et qui ne s'est maintenu pendant ce que l'on a nommé « Guerre Froide » qu'en usant d'une répression brutale.

Il ne s'agit pas pour moi de dire si les États-Unis avaient raison ou tort de venir à bout du régime soviétique, mais de souligner que les raisons données aux massacres de civils désarmés à Hiroshima et Nagasaki sont des contre-vérités absolues.

Les États-Unis poursuivaient ainsi la lutte du capitalisme contre le système soviétique et ont donc ainsi, par la course aux armements que l'URSS ne pouvait pas mener longtemps, contribué à l'effondrement du bloc soviétique.

Comment évoquer ce fait historique sans être taxé de pro-soviétisme archaïque ? L'histoire est un récit qui n'est considéré comme « vérité historique » que s'il émane des vainqueurs. Comment pourrait-il en être autrement ? Certes, avec le temps, certaines vérités deviennent accessibles et des documents sérieux permettent un éclairage différent.

Une pièce de théâtre ?

C'était le projet de la pièce *Qu'as-tu fait Harry ?*, où j'ai pu disposer de sources d'informations multiples et proposer une lecture différente des raisons qui ont motivé cet acte terroriste effroyable. Car il s'agissait bien d'un « acte terroriste », d'un « crime contre l'Humanité », pour employer une formule usuelle. L'objectif avoué étant de terroriser les soldats japonais en attaquant leurs enfants, leurs femmes, leurs malades, leurs vieillards – seul objectif militaire à Hiroshima et Nagasaki.

Assassiner quelques centaines de milliers d'innocents pour abattre le « socialisme d'État » était peut-être légitime en évitant ainsi la guerre directe contre l'URSS et des massacres encore pires ! **Les femmes, les vieillards, les enfants japonais n'ont peut-être pas été assassinés pour RIEN ! Si c'est le cas, pourquoi le cacher ?**

À mon avis, la question mérite d'être posée au moment où le monde, selon moi, vient peut-être d'échapper à la « Troisième Dernière Guerre mondiale », et cela grâce à l'élection du milliardaire tellement antipathique Donald TRUMP !

Cette fois, je me suis aliéné les quelques lecteurs qui avaient pu admettre que je tiens ces propos sur le massacre d'Hiroshima et Nagasaki mais en ayant l'air de défendre le nouveau Président des États-Unis, j'ai passé les bornes !

Compte tenu de l'importance des États-Unis dans le monde, ce qui s'y passe nous concerne légitimement, en particulier dans la perspective d'une éventuelle Troisième Guerre mondiale.

Les États-Unis sont les premiers fabricants d'armes dans le monde ! Les États-Unis ont la plus puissante armée du monde ! Cette armée est équipée très majoritairement d'armes offensives les plus sophistiquées. Pour se défendre contre une attaque russe aux États-Unis ? L'État-major militaire américain ne fait pas mystère de l'existence de plans d'attaque contre la Russie. Bien sûr, il faudra un prétexte.

Par exemple le danger de voir attaquer son territoire en Ukraine ! Mais la CIA n'est pas avare d'inventions d'attaques russes dans des protectorats américains en Europe. Le pire, c'est que, là encore, la Russie ne sera qu'un prétexte facile, eu égard à la détestation générale des opinions publiques des colonies américaines pour Poutine, mais l'objectif est évidemment la Chine !

Pourquoi ?

Les raisons sont multiples et remontent au temps des tsars et de la guerre russo-japonaise, entre autres, car il s'agit de la mainmise sur le Pacifique !

Mais les États-Unis sont un colosse aux pieds d'argile avec ses

- * 19 trillions de dollars de dettes, et particulièrement la dette avec la Chine !
- * Ses infrastructures publiques sont souvent obsolètes
- * Les arsenaux militaires du monde entier sont pleins
- * Les « petites guerres » du Moyen-Orient consomment peu d'armement
- * L'industrie de l'armement des États-Unis est la première du monde et la plus importante en termes d'exportation.

La guerre pourrait être une réponse intelligente si l'on prend le point de vue des industries d'armement américaines et plus largement la grande finance, et c'est bien pour cela que tout ce qui compte économiquement aux États-Unis était derrière la candidature de madame Clinton. Celle-ci, ministre des affaires étrangères du Président Obama avant d'être candidate, n'avait-elle pas fait le tour de tous les alliés potentiels des États-Unis en cas de conflit ? Les États-Unis ont de tout temps utilisé la guerre comme moyen de faire face à des difficultés économiques. Et une guerre contre la Russie qui entraînerait à plus ou moins long terme l'intervention de la Chine permettrait de solder les dettes américaines avec ce pays qui est son premier prêteur. Comme toujours, quel président chef d'État peut déclarer qu'il déclenche une guerre pour résoudre des problèmes de trésorerie ?

Comme pour les massacres terroristes de Londres et Dresde ou Hiroshima et Nagasaki pendant la Deuxième « Dernière Guerre mondiale », je ne prends pas position sur la légitimité, la moralité ni même l'éventuelle efficacité de cette forme de barbarie d'État, je la constate.

Trous noirs de la mémoire ?

J'ai beaucoup enseigné l'art dramatique, y compris à l'Université catholique de Louvain-la-Neuve en Belgique et je commençais mes cours en disant « Deux personnes, un conflit ! Trois personnes un complot, il y en a toujours deux contre un ! Au-delà, c'est la guerre avec les alliances et les retournements d'alliance et le théâtre nous sert à montrer cela. » Depuis, je me suis intéressé au cosmos et ce n'est pas sans amusement que j'ai entendu parler de cette information venue du lointain dans le temps et l'espace et témoignant de la rencontre de deux « trous noirs » dont des radiations captées par nos machines modernes révélaient que l'un des trous avait mangé l'autre !

La guerre est une forme du conflit entre les nations, les religions, les groupes sociaux, les entreprises concurrentes... Elle a été adoptée par l'humanité considérée comme civilisée depuis son début, poursuivant ainsi une activité qui devait être familière à ceux que l'on désigne par « préhominiens ». Le conflit et la guerre sont naturels.

Mais la réaction que cette déclaration va susciter chez d'éventuels lecteurs témoigne tout simplement, selon moi, de notre tendance naturelle à entrer en conflit spontanément et avant toute réflexion.

Jeune homme, j'ai manifesté mon indignation devant l'emploi de la bombe atomique par les États-Unis, mais écrivant une pièce sur le sujet, je lui ai donné la forme d'une interrogation. Car le paradoxe, c'est qu'en revendiquant la légitimité d'un crime terroriste de masse, pour sauver la vie de plusieurs milliers de GI, un mensonge d'État banal, et en dissimulant l'objectif réel, la destruction de l'URSS, la bombe atomique a permis que la Troisième Guerre mondiale soit restée froide, pour le moment. Plus de soixante-dix ans sans grande Guerre mondiale, « chaude », ce n'est pas rien !

Mais cela peut-il se maintenir ?

L'échec de Madame Clinton et l'élection de ce milliardaire antipathique, Monsieur Trump, m'ont semblé de bon augure car dans le « non-dit » de ceux qui sont informés et qui ont contribué à cette élection surprenante, il y avait sans doute des motivations pacifistes.

Mais non ! Ne tombez pas de votre chaise ! Je ne pense pas que Monsieur Trump ira au bout de son mandat, il sera démis de ses fonctions ou assassiné, sauf si on le convainc de la nécessité de faire la guerre à la Russie pour se débarrasser des dettes chinoises !

Je ne suis pas certain d'avoir raison, bien sûr, mais qui pouvait dire en 1946 que les États-Unis venaient de commettre un assassinat terroriste en le justifiant par un mensonge qui parut légitime. La vérité historique, ce sont les vainqueurs qui en décident !

Moi, je suis parfaitement « amoral » sur le plan de la politique internationale, m'efforçant à un comportement conforme à ce que je crois juste vis-à-vis de tous ceux avec lesquels j'ai établi une relation ou des responsabilités : ma famille, mes amis, mes collègues dans les actions menées en commun où je suis bien évidemment celui qui a raison.

En l'occurrence, ma pièce me semble encore utile à ceux qui veulent apprécier l'existence de motifs cachés dans les actions des États à une époque où les instruments d'information de masse sont des outils de propagande aussi efficaces en démocratie qu'en dictature et même sans aucun doute encore plus.

Trump militariste ?

Avant que je termine, enfin, cette interminable préface, une nouvelle me parvient, elle est effarante et épouvantable : le Président TRUMP vient de demander au Sénat une rallonge de 54 milliards de dollars pour l'armée américaine ! Ainsi, la plus puissante armée du monde, qu'aucune nation au monde ne menace, aura donc désormais un budget de 600 milliards de dollars ! Je suis atterré !

Ce n'était pas du tout dans sa campagne électorale, puisqu'il voulait ne s'occuper que des États-Unis, ce que les imbéciles bêlants des grands médias lui reprochaient ! Car contre qui, pour défendre le sol américain, cette armée colossale ? Contre l'attaque du Mexique ? Du Canada ? De Cuba ?

Les grands médias sont d'une imbécilité crasse ou payés ou menacés directement comme l'a peut-être été TRUMP ? Qui le saura jamais ? Parmi les survivants de la « **Troisième Dernière Guerre mondiale** » ?

« **Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything²** »

Il n'y a que les imbéciles prétentieux pour prétendre connaître l'avenir, les imbéciles modestes ne peuvent que proposer des réflexions sur les hypothèses et les probabilités. Par exemple proposer que ma version d'une inévitable « **Troisième Guerre mondiale** » n'est peut-être valable qu'avec 5% de malchance que ce soit le vrai scénario du Pentagone, de la CIA, de la haute finance et des industries d'armement américains. Qu'il n'y ait que 5% de malchance que les maîtres du monde, maîtres de l'Empire américain adoptent la guerre comme solution au 19 trillions de dollars de dettes des USA...

Pour ces 5% d'épouvante possible, si la lucidité des peuples, si la lucidité des décideurs pouvaient s'enrichir de ma réflexion sur le mensonge, forme usuelle de la politique internationale des États puissants, cela n'arrêterait pas le cours des choses, bien sûr, mais permettrait peut-être à chacun de chercher à savoir pourquoi il va mourir sous une bombe comme un petit Japonais, une femme ou un vieillard à Hiroshima et Nagasaki qui n'ont même pas pu savoir, ni même imaginer, pourquoi ils deviendraient une partie d'un récit d'un vieil homme de théâtre. Un point dans une statistique !

José VALVERDE³

Auteur dramatique et acteur

² William Shakespeare, *As You Like It*, "Jaques's Monologue, the seven ages of man". Il est impossible de rendre l'ironie morbide, mortifère et résolue de Jaques dans l'utilisation du mot français « sans » en lieu et place du mot anglais « without ». Ce mot français ne s'utilise en anglais que dans l'imprimerie et aujourd'hui l'informatique : « sans serif fonts », « polices sans sérifs ou empattements ».

³ Acteur et metteur en scène. Directeur artistique du Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis (1965-1976), de la compagnie José Valverde (1967-1978) et de la compagnie Les Pavés de Paris (1977-1980) puis du Théâtre Essaïon à Paris, « José Valverde s'appuie sur une conception du théâtre populaire misant sur la communion des classes sociales rassemblées pour l'événement théâtral. Pour lui, la vocation première du théâtre est de provoquer le public à réfléchir en montrant les contradictions de la société et en réduisant les conflits sociaux à des "conflits de mots", cette réduction attestant la fonction unificatrice du théâtre. » <http://www.sens-public.org/article217.html?lang=fr>, consulté le 10 juillet 2017.

TRADUCTION : TRADITION OU TRAHISON ?

Dans une traduction d'une pièce de théâtre du français en hébreu ou de l'hébreu en français, la première chose à considérer est le souci de rester fidèle à cent pour cent à l'esprit de la pièce. Donc à l'esprit de l'écrivain ou même à l'esprit de celui qui en a fait l'adaptation écrite.

À titre d'exemple, nous avons traduit du français en hébreu la pièce de théâtre *Un Dibbouk pour deux personnes*, pièce écrite par Shalom Anski, adaptée par Bruce Myers et jouée au Théâtre du Petit-Montparnasse à Paris (1979-1981). Dans la traduction du français à l'hébreu, nous avons été obligé d'aller chercher des citations exactes, dans la tradition juive, pour ne pas trahir cette tradition. En effet, Bruce Myers en jouant à Paris, en Suisse, au festival d'Avignon etc., n'avait aucunement ce souci : il a présenté ce spectacle devant un grand public qui n'éprouvait aucune émotion ni attachement particuliers à l'égard de la tradition juive et même cela n'était pas du tout son intérêt. Tandis que nous avons joué devant un public israélien dont quatre-vingts pour cent des auditeurs connaissent les citations par cœur, ce qui nous a obligé à aller faire des recherches dans les livres cabalistiques notamment, pour découvrir certains aspects de la Cabale que nous ne connaissions pas auparavant et à les approfondir.

Un autre exemple a été notre traduction de la pièce *La Conférence des oiseaux*, une adaptation par Jean-Claude Carrière du poème écrit par Farid Al-Din Attar. Après avoir vu la représentation au théâtre des Bouffes du Nord, nous avons cherché à approfondir certains aspects de la tradition soufie pour ne rien perdre de la signification des symboles et des images qui apparaissent dans le texte et sur la scène. Et, en même temps, être conscient que cette poésie écrite par Farid Al-Din Attar est issue du douzième siècle et contient une profonde connaissance de l'être humain indissociable d'une culture, celle de la Perse.

Donc, en conclusion de ces deux exemples, on peut dire qu'il ne suffit pas de prendre un texte et de le traduire mot à mot, mais qu'il s'agit d'amener la traduction dans le contexte de la culture, de la tradition, de l'époque où est né ce texte. Aussi bien dans le sens géographique que politique, en sachant qu'un metteur en scène du vingt-et-unième siècle pourra très bien reprendre ce texte et le transférer dans une autre époque, une autre culture, une autre tradition et une autre situation géopolitique. La situation change, si nous, comme traducteur, travaillons avec un metteur en scène pour une adaptation immédiate : à ce moment-là, on collabore avec le metteur en scène pour réaliser autre chose, ce n'est plus le texte qui est au premier plan mais l'idée et l'interprétation de la mise en scène ; non plus le texte conservé dans son intégralité mais le texte considéré comme outil de travail. Par exemple, si Peter Brook, dans sa première mise en scène de la *Conférence des Oiseaux* à Paris, a eu le souci d'exprimer le caractère mystique de la tradition soufie,

en revanche, lorsque il l'a joué devant un public de travailleurs en Amérique du Sud, il a fait l'expérience de présenter cette pièce comme une révolte des travailleurs contre leurs employeurs.

Quand nous avons traduit *L'Os* de Birago Diop, une adaptation de Jean-Claude Carrière, il est apparu un autre souci de traduction : dans le texte de la pièce, au moment où Moussa envoie son voisin, pour aller récupérer quelque chose que son ami lui doit, au cours d'une marche de quatre jours et quatre nuits, il lui donne des indications qui ne sont ni des mots, ni de la parole, mais uniquement des sons et des gestes. Donc le souci que nous avons eu est de savoir comment exprimer cette série de paroles incompréhensibles, et ce n'est qu'après avoir vu la pièce aux Bouffes du Nord que nous avons compris quels gestes et onomatopées étaient utilisés par les acteurs pour exprimer une communication non verbale et finalement très communicative. Et là encore, si un metteur en scène lit notre traduction de *L'Os*, pour ce passage des gestes et du bruit verbal, il me demandera à chaque fois des précisions, car il n'a pas vu la mise en scène de Peter Brook.

Nous avons également traduit en français des pièces de théâtre écrites en hébreu, pour le lecteur français et surtout pour le théâtre des enfants et adolescents. Par exemple dans la pièce *L'Enfant qui savait voler*, (publiée sur amazon.fr), se présente une situation où il faut exprimer l'image en mouvement de l'enfant en train de voler dans les airs, hors de son corps physique. Et, en hébreu, nous disons simplement que l'enfant utilise des ailes pour voler. Cela veut dire qu'un enfant ou adolescent qui sera assis dans une salle de théâtre verra des ailes sur le corps du héros de l'histoire, tandis que notre idée est complètement différente : nous voulons graduellement entraîner le public à comprendre que l'enfant vole au plafond sans ailes. Si nous disons dès le départ que l'enfant vole sans ailes, il sera très difficile de comprendre cet imaginaire qui n'est pas une réalité, mais qui est en même temps la réalité de cet enfant, le héros de l'histoire. Donc, en hébreu, il est possible d'écrire que cet enfant vole avec ses ailes, dans son dos, et ensuite de dire qu'il n'a pas d'ailes dans son dos, alors que dans la langue française, la logique cartésienne nous oblige à exprimer qu'il a des ailes mais qu'elles sont invisibles – ce qui revient au même, après tout.

Comme la langue hébraïque est très concentrée et que la langue française est très riche, là où pour exprimer une idée en hébreu il suffit d'une phrase de cinq mots, en français la même idée nécessite une dizaine de mots. À la profondeur de sens des racines hébraïques il faut faire correspondre la richesse tout en nuances des adjectifs en français. Et ceci crée en outre un changement de style. Car chaque langue a sa musicalité propre. Si, par exemple, le texte de la pièce *Le vêtement invisible* (qui a été jouée à St Petersburg en 2012) a été créé en hébreu, à coup de phrases très courtes et rapides, la traduction française sera amenée à donner un autre rythme, plus lent, plus élaboré, ce qui pourrait avoir une influence sur le jeu

de l'acteur et même sur la perception du public. Et même si on forçait les acteurs à aller plus vite et à trouver le même rythme, il resterait toujours une différence.

Suivant la fameuse expression « *traduttore traditore* » (en italien : traduire c'est trahir), il sera ici également question des mots intraduisibles en une autre langue, tel que le fameux « *gemütlich* » allemand, dont l'adjectif français « confortable » ne peut qu'imparfaitement traduire la notion de se sentir bien, à l'aise, comme, par exemple, devant un bon feu de bois crépitant dans la cheminée en hiver : c'est alors que, peut-être, la gestuelle scénique y pourvoira, mais jamais jusqu'à l'exactitude textuelle.

Pour la traduction française je reçois toujours l'aide d'une collaboratrice : au début, ce fut celle de mon épouse Martine Zohar, décédée en 2006, et maintenant celle de Barbara Heman. Grâce à leur maîtrise complète de la langue, toutes les expressions de la langue française sont rendues possibles.

Nous pouvons également faire cette remarque dans le domaine cinématographique, quand le film est en langue étrangère avec sous-titres, on peut parfois percevoir le niveau culturel de la personne qui a traduit. Ne parlons pas des fautes de frappe, de grammaire et même de linguistique, comme dans certains films Bollywood où le mot « *tie* » est traduit de l'anglais par « cravate » au lieu de « liaison », mais le plus souvent il s'agit d'un manque de connaissance culturelle : nous avons récemment vu un film où le traducteur a noté « la loi de Murphy » au lieu du « principe de Peter » pour signifier le niveau d'incompétence, un fait très répandu dans nos sociétés.

En bref, qu'il s'agisse d'un texte littéraire, cinématographique ou théâtral, toute traduction demande des efforts considérables au regard de la culture et des différentes traditions existantes, mais à notre avis le souci primordial est d'être clair pour le public, de faciliter l'accès au texte de telle manière qu'il soit compréhensible et accessible, même – et surtout – pour les enfants, tout en préservant le sens de l'œuvre.

Ouriel ZOHAR
Université de Technion, Haïfa (Israël)

**ÉTUDES
SUR
LE THÉÂTRE ET LA TRADUCTION**

**JEAN ROTROU (1609-1650) TRADUCTEUR
DE SFORZA ODDI (1540-1611) : DE *L'EROFILOMACHIA*
À *CLARICE OU L'AMOUR CONSTANT***

À propos du statut particulier que revêt la traduction au cours du XVI^e siècle, Jean Balsamo écrit que le but est

moins de faire connaître à des lecteurs charmés les œuvres les plus marquantes des Anciens ou les dernières productions des libraires transalpins, que de faire servir celles-ci au développement d'une littérature française, à la fois nourrie des thèmes que lui offraient imitations et traductions, et lentement formée par ce travail sur elle-même que représentait le fait même de traduire et de plier à des formes plus subtiles d'expression et à des conceptions étrangères une langue dont tous déplorent encore la rudesse¹.

Avec *Clarice ou l'Amour constant*² Jean Rotrou déclare qu'il traduit Sforza Oddi. Il s'agit plus précisément de *L'Erofilomachia*³ de l'auteur transalpin.

Après un essai de définition des termes « traduire », « traduction », « traducteur », et une présentation des auteurs des deux comédies, notre propos se donne pour objectif de comparer l'intrigue, la composition, la distribution des rôles, les procédés du comique, pour préciser la qualité de l'exercice mais aussi la spécificité du texte français.

Pour ce qui est des définitions, selon Alain Rey⁴, « traduire » est emprunté au latin « traducere » (1480), « conduire au-delà, faire passer, traverser » au sens propre comme au sens figuré. D'où « faire passer d'une langue dans une autre » (1520). « Traducere » est formé de « trans » et de « ducere », conduire. Le verbe est d'abord relevé dans l'expression « traduire en cause et en procès », porter devant la justice. Il est employé aussi au sens de « transférer d'un lieu à un autre » (1622). « Traduire » s'est limité par la suite au sens de « transposer dans une autre langue », d'où « traduire un auteur » (1539) aux dépens d'acceptions plus générales comme « montrer sous un certain aspect » (1561), « incarner par des personnages »

¹ Jean Balsamo, Préface à J.-M. Dechaud, *Bibliographie critique des ouvrages et traductions de Gabryel Chappuys*, Genève, Droz, 2014, p. 8.

² Édition de référence : *Clarice ou l'Amour constant. Comedie de Mr De Rotrou*, Paris, Toussaint Quinet, 1643. Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France.

³ Édition de référence : Sforza Oddi, *L'Erofilomachia*, dans *Commedie*, a cura di Anna Rita Rati, Perugia, Morlacchi editore, 2011, p. 138- 309.

⁴ Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998, tome 3, p. 3874.

(1677). Par extension, le terme a pris le sens abstrait d'« exprimer, interpréter » (1654) : traduire une pensée.

Le développement sémantique du verbe correspond à celui du substantif « traduction », qui se spécialise au sens de « passage dans une autre langue » (1543). Par métonymie, le nom s'applique au texte transposé (1540) et a développé le sens figuré d'« expression, transposition » (1716).

Quant à « traducteur », le terme est d'abord emprunté isolément au latin « traductor » sous la forme « tradutor », guide (XV^e s.). Il a fourni (1540) un nom d'agent à traduire. Il désigne ensuite la personne qui exprime autrement une réalité (1860). Au sens propre, il est devenu le nom d'une profession distincte de celle d'interprète car elle ne concerne que l'écrit.

Pour ce qui concerne les auteurs, Jean Rotrou, né le 21 août 1609 à Dreux, est mort de la peste le 28 juin 1650, dans la même ville.

Issu d'une famille de magistrats, il poursuit ses études en Normandie et à Paris. C'est un contemporain de Corneille. D'ailleurs, la rue qui flanque sur sa gauche le théâtre de l'Odéon, à Paris, porte le nom de Rotrou et celle de droite porte celui de Corneille. En 1628, il devient le dramaturge de la troupe des « Comédiens du Roi » de l'Hôtel de Bourgogne. À de rares exceptions près, les seuls événements consignés de sa vie sont les parutions successives de ses pièces et son recrutement en 1635 dans le groupe dit des « Cinq Auteurs » chargés de mettre en forme les idées dramatiques de Richelieu. C'est à la protection de celui-ci qu'il doit de pouvoir se consacrer à son œuvre dramatique.

Une trentaine de pièces sont parvenues jusqu'à nous : des comédies d'intrigue comme *Les Sosies* (1637), des tragi-comédies telle *Venceslas* (1647), des tragédies dont *Antigone* (1637), *Iphigénie* (1639), *Belisaire* (1643), *Saint Genest* (1646) ou *Cosroès* (1648).

Sforza Oddi⁵, ou d'Oddi, né à Pérouse en 1540, est mort à Parme en 1611. Issu d'une famille noble proche des Farnèse, il se consacre à la musique et aux Lettres, il devient membre des Académies des « Unisoni », avec le nom de « Intempestivo », et des « Insensati », avec le nom de « Forsennato ». Il fait son Droit et obtient une chaire de droit civil à l'Université de Pérouse. En 1571, il publie le *Compendiosae substitutionis tractatus*. Dans les années 1573-1575, il occupe différentes fonctions dans sa ville, en particulier la surintendance à la construction d'édifices publics. Il est envoyé en ambassade auprès du cardinal Alessandrino⁶ à Castel della Pieve, mais sa candidature en qualité d'auditeur à la Rote romaine n'est pas retenue. En 1574, il commence à écrire le *De restitutione integrum tracta-*

⁵ Pour plus de précisions, voir : Alberto Cadoppi, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, Volume 79, 2013, source internet.

⁶ Michele Bonelli, le cardinal Alessandrino, est un petit-neveu du pape Pie V et il est le grand-oncle du cardinal Carlo Bonelli. Il appartient à l'ordre des dominicains.

tus dans sa villa du Murlo, à l'extérieur de Pérouse. Il se consacre à son activité juridique et, en 1577, il figure parmi les rédacteurs d'un *consilium* relatif aux droits territoriaux des Orsini, adressé au pape Grégoire XIII. Deux ans plus tard, il participe à l'élaboration d'un autre *consilium* en faveur d'Alessandro Farnèse qui revendique la succession au trône du Portugal. En 1584, il obtient un poste à l'Université de Macerata et, en 1588, grâce à Ferdinand I de Médicis il rejoint l'Université de Pise, où il rencontre Galilée. De 1592 à 1597, il enseigne à l'Université de Parme pour revenir à Pérouse en 1598, où on lui confie une ambassade auprès du pape Clément VIII. Il passe à Padoue où il occupe une chaire de droit civil alors que Galilée y est professeur de mathématiques et président de l'Académie des « Ricovrati ». Il revient à Parme en 1600 sur la demande de Ranuccio Farnèse qui le nomme Conseiller d'État. Il s'éteint dans cette ville en 1611 alors qu'il travaille aux deux traités *De fideicommissis*, publiés à titre posthume en 1622.

Parallèlement à son activité juridique, il compose trois comédies : *L'Erofilomachia* en 1572, *I Morti vivi* et *La Prigione d'amore* en 1576.

Les deux textes examinés présentent des similitudes tout d'abord pour ce qui est de l'intrigue.

*L'Erofilomachia*⁷ ou *Duello d'Amore e d'Amicizia* paraît à Pérouse en 1576. La pièce est rééditée à Venise en 1578, 1582 et 1586. Distribuée en cinq actes, elle met en scène deux jeunes amoureux, dont les relations sont entravées par l'inimitié de leurs familles respectives. Tombés amoureux comme Pyrame et Thisbé à leur jeune âge, Leandro adulte veut retrouver Flamminia, qui s'était promise à lui ; il quitte Gênes pour la rejoindre à Florence, mais est capturé par les corsaires et réduit en esclavage. Un autre jeune homme, florentin, Amico, le rachète et le fait employer en qualité de valet, sous le nom de Fabio, justement chez le père de la jeune fille. À son tour, Amico s'éprend de celle-ci et demande à Fabio-Leandro de l'aider dans son entreprise. Ce dernier se trouve devant un dilemme : choisir entre son devoir envers son ami et l'amour pour la jeune fille qu'il a toujours aimée. Il décide alors de partir pour des pays lointains. Après moultes péripéties, tout finit bien : les deux familles se réconcilient ; les deux jeunes hommes rivalisent de générosité et le mariage d'amour est finalement possible.

Clarice ou l'Amour constant est publiée à Paris, chez Toussaint Quinet, « au Palais, sous la montée de la Cour des Aydes », en 1643, « Avec privilège du Roy »⁸. L'intrigue de la pièce est identique, tout comme l'horizon géographique, Gênes et Florence. Le titre est différent cependant ; il met en avant la protagoniste, appelée ici Clarice, et la fidélité des deux jeunes gens à un seul amour. Cependant le sous-titre « l'Amour constant » rappelle la comédie *L'Amor costante*

⁷ Du grec « eros » amour, « philia » amitié, « machia » bataille.

⁸ Édition de référence, page de garde.

d'Alessandro Piccolomini (Sienne 1508-Sienne 1578), composée en 1536 à l'occasion de la venue de l'empereur Charles Quint à Sienne, et publiée à Venise en 1541. Ici, le jeune amoureux Ferrante se fait employer comme valet par le père de la jeune fille, sous le nom de Lorenzino⁹.

Pour ce qui est de la fidélité ou non de la traduction française, il convient de signaler tout d'abord l'emploi de la prose en italien et des alexandrins en français.

Pourtant, certains passages proposent une traduction littérale. C'est le cas de « Dio me ne guardi », « M'en préservent les Dieux » ; « Et si je n'obtiens rien ? », « E se fosse impossibile ? » ; « Come un sincère ami », « Come amico vero » ; « Cette même amitié m'oblige à te complaire » ; « per legge d'amicizia » ; « le sucez si ie puis, passera tes souhaits », « Ne vedrai l'effetto » (*Clarice* I 2, *Erofilomachia* I 1). Ou encore Leonce : « Ce n'est plus un secret, qu'un secret qu'on déclare », Sandrino : « Come il segreto è confidato, non è più segreto » ; Alexis : « Ne sais-tu pas encore, La faveur qu'il me doit... », Amico : « E sai ch'egli ha de gl'obligghi meco... » (*Clarice* I 4, *Erofilomachia* I 3) ; Stempera : « Cominciò a piovere quando [Fabio] mi voleva parlare », le valet : « Comme il [Hortense] vouloit parler la pluie est survenuë » (*Clarice* II 1, *Erofilomachia* II 1), et ainsi de suite. Parfois, les expressions sont reprises littéralement mais dans un autre contexte. Par exemple, Pour qu'Ardelia ne pense plus au passé, Giubilea lui conseille : « Orsù, lascia un poco di ricordare i morti a tavola » et Cynthie dit à propos d'Hippocrasse : « Le plaisant amoureux, l'entretien delectable ! Où nous vient-il icy parler des morts à table » (*Erofilomachia* I 5, *Clarice* I 6).

De plus, la structure globale en cinq actes est similaire, même si certaines divergences sont manifestes.

Tout d'abord, le nombre de scènes diffère. Acte I : 9 pour la version française contre 5 pour le texte italien ; Acte II : 5 contre 6 ; Acte III : 11 contre 7 ; Acte IV : 12 contre 8 ; Acte V : 18 contre 10. Deux anomalies sont à signaler chez Rotrou : 2 scènes 5 pour l'Acte I mais il manque la scène 5 pour l'Acte IV.

Ensuite, la comédie italienne est précédée d'une dédicace de Giulio Bal-deschi à Pietro Orsino, datée de Pérouse 12 février 1572 et de la réponse de celui-ci, d'un prologue de Sforza Oddi, contrairement au texte français qui comporte cependant deux pages « au Lecteur » ainsi qu'un « Extrait du Privilège du roi ».

La dédicace¹⁰ donne des informations sur la comédie, sur l'auteur « l'eccellente messer Sforza d'Oddi », sur l'époque de la composition : « la sua prima giovanezza », les motivations de l'écriture : « a' prieghi d'alcuni nobilissimi gentiluomini perugini composta », le décor : « con superbissimo apparato », la réception du public : « con singolar piacere di chi la vide fu recitata ». Giulio Bal-

⁹ Voir : Théa Picquet, « L'Espagnol, Alessandro Piccolomini, *L'Amor costante* », dans *La comédie italienne de la Renaissance, miroir de la société*, Roma, Aracne, 2018, p. 209-221.

¹⁰ Édition de référence, p. 141-145.

deschi a relu la comédie avec l'un de ses collaborateurs pour soulager l'auteur, absorbé par ses études de Droit ; c'est lui qui l'a donnée à publier et il demande le soutien de Pietro Orsino. Suit un éloge de ce dernier et de toute sa famille. Mais le plus important est le panégyrique proposé. La comédie est ainsi le fruit d'un « bellissimo ingegno » ; elle est « dolce e dilettevole ». Ses qualités concernent le génie de l'invention, l'artifice de la disposition, la hauteur des concepts, le partage des sentiments, le choix des mots, la finesse des sentences, la majesté du style, l'utilité des messages. C'est une « piacevole e bella composizione ». Il ajoute que la comédie est un miroir, « lucidissimo specchio », qu'elle représente un panel des caprices des hommes, qu'elle enseigne enfin une « prudente et véritable façon de vivre ». Et de citer Lucrèce et son « docere delectando »¹¹. La réponse de Pietro Orsino¹² ne tarde pas à venir : de Pérouse, le 25 février 1572, soit treize jours après la lettre de dédicace. Elle contient les remerciements pour cet agréable présent.

Dans le prologue¹³, Sforza d'Oddi s'adresse directement au public et il commence par rappeler que le but de toute œuvre d'art est de divertir et d'être utile, « giovare e dilettere altrui », pour la conservation de la vie en société, du « commercio umano ». Et de citer la poésie, l'histoire, la musique, la peinture, les tournois et les joutes, la chasse et les décors de théâtre. Dans cette liste, la comédie occupe le premier rang car elle est un miroir de pur cristal, l'image de notre vie et de la vérité¹⁴. Il présente ensuite ses excuses pour le choix inusité de la date, au mois de mai et non pour Carnaval. Son intention est de montrer aux dames, qualifiées de « très belles mais cruelles », un spectacle qui les détourne des habitudes indignes d'elles. Il insiste sur la nouveauté de la pièce : « una nuova », « mai più recitata », « neanche più veduta », « di fresco... parturita », qui vient de sortir de « sotto il martello e lima del fabro che l'ha fatta ». Il fait preuve de fausse modestie en déclarant que des comédies célèbres ont été composées et représentées par des esprits plus expérimentés et plus mûrs que lui. Il explique le choix du titre : exprimer en un seul mot les effets et les incidents qui naissent entre deux amis épris de la même jeune fille et qui font de son œuvre « un véritable duel d'Amour et d'Amitié ».

Sforza évoque ensuite le décor et demande au spectateur de ne pas s'étonner s'il ne reconnaît pas toutes les beautés de la ville de Florence, ses palais, ses églises, ses rues magnifiques, car la ville est représentée par son aspect le plus « divin » et le plus beau. C'est en outre le lieu (« un albergo e nido ») où évoluent les plus belles femmes et les plus nobles. Et si d'aucuns s'interrogent sur l'Arno, il est juste derrière et se retrouve dans les larmes des amoureux. Il en vient à la langue et présente ses excuses si la langue florentine n'est pas identifiable. Il

¹¹ Lucrèce, *De re nat.*, I 943-959.

¹² Édition de référence, p. 147.

¹³ *Ibidem*, p. 149-154.

¹⁴ Il évoque Cicéron, *De Rep.* IV 11 et rappelle le prologue de *La Suocera (La Belle-mère)* de Benedetto Varchi.

avance les raisons suivantes : une partie des personnages sont génois et une autre originaire de Pérouse. Mais, ajoute-t-il, ils peuvent apprendre le florentin si bien qu'ils paraîtront nés et élevés dans la cité du lys. Quant à l'argument, il ne le fournit pas car il n'est pas très compliqué et les spectateurs sont tout à fait aptes à recevoir « ogn'alta e gran materia poetica ».

Il attire toutefois l'attention du public sur les personnages de la comédie, sur les deux jeunes gens en particulier, pour qu'il en tire une morale à suivre. Ainsi, d'Amico il saisira la générosité de l'âme, apprendra que l'amitié dépasse les envies ou les passions ; de Leandro, le respect de la parole donnée et le sens du devoir. Les nobles dames ne viendront pas assister en vain au spectacle : en Leandro elles verront un exemple de foi et d'honnêteté et mettront fin à leur cruauté.

Le prologue s'achève par le « congedo », le salut au public, après s'être assuré de sa bonne disposition. L'auteur l'enjoint au silence s'il veut savourer comment un événement douloureux peut aboutir à un épilogue heureux. Et le mot de la fin est « A Dio », à Dieu.

Pas de prologue dans le texte français, ni de dédicace, mais deux pages consacrées « Au Lecteur ».

D'emblée, Jean Rotrou rend hommage à Sforza Oddi et déclare qu'il n'entend pas dérober « à sa réputation la gloire de cet ouvrage ». Il fait preuve de modestie et dit se limiter à n'en être que le traducteur. Il le qualifie ensuite de « docte homme », d'« un des plus rares esprits d'Italie » et ajoute que l'auteur italien a « parfaitement imité les pièces de Plaute », si bien que « l'inclination » d'Oddi pour celui-ci lui en a fait avoir pour lui : les « imitations et copies » de l'Italien ne peuvent être considérées mauvaises vu que les originaux ont toujours eu du succès. Il a « merveilleusement copié » les personnages, le « bon raisonnement de ses personnages sérieux », le ridicule de ses vieillards et « l'extravagance de ses capitans ». En outre, sa comédie « tient du style et de l'air de presque toutes celles de ce fameux ancien ».

Cet éloge s'accompagne d'un véritable dithyrambe de Plaute. Impossible de s'égarer si l'on suit les traces de « cet illustre Père du comique ». Tout est digne de louange chez lui : ce qui est beau « lest au dernier point » ; ce qui ne l'est pas pour lui, « lest parfaitement pour nous ». Sa supériorité est incontestable : « nous serions assez riches de ce qu'il jette... et assez parés de ses deffauts ». Il surenchérit avec cette citation d'un auteur resté dans l'anonymat : « c'est de lui qu'un celebre Autheur a dit, que si les Muses avoient voulu parler Latin, elles auroient parlé comme luy ». Et si son langage est beau, son intention ne l'est pas moins. Il le qualifie enfin de « grand génie de la comédie » d'« incomparable comique ». Il affirme ensuite « avoir jeté les yeux » sur deux ou trois de ses pièces, en avoir traduites certaines : « mises en notre langue », écrit-il et il précise que le Latin est admiré sur la « Scene François ».

Notons que Rotrou tutoie le lecteur ; il s'adresse au « cher Lecteur », lui fait don de sa traduction, qu'il définit comme une « mise en français » : « le don que je te fais en François de son ouvrage Italien, ne te peut estre un mauvais pre-

sent ». Il réfute cependant la responsabilité des coquilles éventuelles car, écrit-il, il réside à seize lieues de l'imprimerie et que le soin de la publication revient à ses « Libraires ». Enfin, évoquant son « inclination » pour le théâtre, il révèle sa « passion... d'avoir l'honneur de divertir encore le premier esprit de la terre », peut-être le roi Louis XIII ? Il termine par « Adieu ».

Après ces deux pages « Au Lecteur », l'édition française comporte un « Extraict du Privilege » du roi, qui commence en ces termes :

Par grace et Privilege du Roy, donné à Paris le 28.iour de Fevrier 1642, signé, par le Roy en son Conseil ; Le Brun, il est permis à Toussaint Quinet, Marchand Libraire à Paris, d'imprimer, ou faire imprimer, vendre et distribuer une piece de Theatre intitulée, *Clarice Comedie, de Mr de Rotrou*, et ce durant le temps de sept ans...

S'ajoute à cela l'interdiction à tout autre imprimeur et libraire d'en publier, vendre ou distribuer d'autres éditions que celle de Quinet sous peine d'une amende de mille livres, de la confiscation des exemplaires et du paiement des dommages et intérêts. Associé à ce privilège : Antoine de Sommanville, Marchand Libraire à Paris. La fin du document est en italique : « Achevé d'imprimer le 28 octobre 1642. Les exemplaires ont esté fournis ».

Cela dit, les personnages mis en scène par Oddi et Rotrou sont avant tout des types comiques, comme les définit L'Arétin dans le prologue du *Marescalco*¹⁵, le *Maréchal-Ferrand*. Ils sont presque tous présents ici.

Toutefois, à trois exceptions près, les noms des personnages sont adaptés au public français. En effet, si le vieux médecin Ippocrasso est Hippocrasse chez Rotrou, le soldat fanfaron, Rinoceronte, est le capitain Rinoceronte, le confident de Fabio, Alfonso, est Alphonse, les autres noms sont francisés. La jeune fille convoitée, Flamminia, devient Clarice ; le héros Fabio-Leandro, Hortense-Léandre ; son ami, Amico, est Alexis ; le père de famille Oberto est Horace. Quant aux valets, Sandrino, celui d'Amico, est Leonce ; Diluvio (Déluge), celui du capitaine, Leonin. Par contre, celui du médecin, Stempere, ne porte pas de nom chez Rotrou où il est simplement appelé « le valet du docteur ». Enfin l'autre protagoniste féminine Ardelia ainsi que sa suivante Giubilea deviennent respectivement Lucrèce et Cynthie.

D'importantes modifications sont toutefois à souligner.

Tout d'abord, le texte français compte un personnage supplémentaire, Émilie, la confidente de Clarice, qui permet à la jeune fille d'exprimer davantage ses états d'âme. Ensuite, chez Oddi, Ardelia est le type-même de la courtisane et Giubilea celui de l'entremetteuse. Chez Rotrou, Lucrèce est simplement la « maî-

¹⁵ Pietro Aretino, *Teatro*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Arnaldo Mondadori, 1971, p. 6-8. Voir aussi, Théa Stella Picquet, *La typologie dans La comédie italienne de la Renaissance, miroir de la société*, cit., p. 63-71.

tresse » d'Alexis et Cynthie sa confidente. Ce qui permettra leur mariage mais enlève un certain panache à la comédie.

En effet, Ardelia est un personnage haut en couleurs. Pour sortir, elle est obligée de porter le voile jaune en signe de reconnaissance (I 5). Elle dit que la nuit, elle appâte quelques jeunes hommes (V 2). Elle est belle et bien élevée, si bien que Nicolino, fraîchement arrivé de Gênes, n'hésite pas à s'adresser à elle pour demander son chemin (V 3). Elle est également instruite et sait écrire (V 1), mais aussi lire les lettres chiffrées (V 3). D'ordinaire, elle monnaie ses services, mais non avec Amico dont elle est follement éprise (I 3) et qu'elle entretient en espèces sonnantes et trébuchantes comme en vêtements de luxe. Irritée, elle lui rappelle d'ailleurs tout ce qu'elle lui a offert : en présence de deux témoins, cinquante écus d'or pour rembourser une dette de jeu ; cent quarante pour l'achat d'un cheval de parade, d'autres cadeaux en liquidités et en bijoux (V 4). Lui, qui a jeté son dévolu sur Flamminia, patiente volontiers en sa compagnie et le texte italien est clair : elle lui a « il più delle volte cavate molte voglie ». Elle désespère pourtant de ne pas être aimée en retour, tout comme Lucrèce (*Clarice* I 5a¹⁶) qui se compare à Pénélope : la nuit, elle rêve de son amoureux, encore plus parfait, et le matin elle se réveille plus amoureuse que jamais, si bien que la plaie reste ouverte. Ardelia soupire, pleure, veut mourir. Dépitée, elle laisse libre cours à sa violence, se retient de crier, d'enfoncer la porte, de tuer Amico (V 3). Lui est tout à fait conscient de cet amour ; il reconnaît en elle la fidélité d'une femme honnête (II 6), mais entend s'en servir pour éloigner Ippocrasso de Flamminia et réussit à la persuader d'asséner trente à quarante coups de bâtons au médecin qu'elle prend pour le capitaine. Toute à sa dévotion, elle est prête à lui en décocher cinquante, cent, jusqu'à ce que mort s'ensuive. Après avoir pris la ferme résolution de mener une vie plus honnête, le jeune florentin se rend pourtant auprès d'elle et Leandro-Fabio a cette réflexion : comme les anciens combattants, il se rend sur les lieux de la bataille (II 5). On apprend par ailleurs qu'Ippocrasso la fréquente aussi, alors qu'elle n'a que mépris pour lui : « quel matto del medico », « sciocco... invaghito di me » (I 5). Elle le met cependant en compétition pour que lui, un bon parti, épouse la jeune fille et qu'Amico lui revienne.

Comme Cynthie conseille Lucrèce, Giubilea le fait avec Ardelia, à la différence près que c'est une entremetteuse. Et Sandrino de rappeler son passé, « trente ans de bordel », et le nombre de ses amants supérieur aux poils de son corps (V 6). Elle tient d'ailleurs rigoureusement sa comptabilité tout en déclarant son ignorance en la matière (III 1), donne en détail le montant de ses dettes, connaît les différentes monnaies, en particulier les « ricci »¹⁷, se plaint de ne pas être bien chaussée pour faire les commissions qu'on lui demande. Mais c'est une entremetteuse pleine de dévotion : elle invoque Dieu pour remercier Amico (II 6) qui rémunère ses ser-

¹⁶ C'est la première des deux scènes 5.

¹⁷ Le « riccio » était une monnaie battue à Florence en 1533 par Alexandre de Médicis qui y était représenté les cheveux frisés.

vices. Ce qui fait dire au valet « Che bell'orazione ! » avec une allusion à Santa Nafissa, vue dans les *Ragionamenti* et dans le *Marescalco* de l'Arétin. Elle considère en effet qu'elle fait partie des « donne da bene », récite son chapelet en attendant que la jeune femme se prépare (I 5), s'apprête à se rendre à la messe chez les Servites¹⁸ et à se confesser. Elle avoue cependant rendre service à certains gentils-hommes en échange de quelques bras de tissus, de livres de laine, d'un peu d'argent (I 5) mais ce n'est que par politesse, ajoute-t-elle. Quoi qu'il en soit, comme Cynthie (*Clarice* I 5a), elle console et aide la jeune femme de son mieux, l'enjoint de cacher ses sentiments, de feindre l'indifférence. Et de citer ce dicton : « cortigiana innamorata e rufiana liberale ne van tosto all'ospedale »¹⁹. Elle lui reproche d'enrichir Amico au lieu de faire comme les autres courtisanes qui allègent la bourse de leurs clients. Pour la persuader, elle se donne en exemple, elle qui est « vecchia vecchia », très vieille, et lui recommande de se souvenir des mauvais moments plutôt que des bons : lorsque, la nuit, il lui préférerait le jeu et, ayant tout perdu, il revenait vers elle lui demander de l'argent et la considérait avec dédain en cas de refus. Elle lui fait part de son expérience de la clientèle et sait pertinemment qu'Ippocrasso, vieux médecin souhaitant convoler en justes noces, attendra la tombée de la nuit pour ne pas « dar mal odore di sè »²⁰ en fréquentant la maison d'une courtisane au vu et au su de tous (I 5).

Le profil d'un troisième personnage est nettement modifié dans le texte français. Il s'agit du valet du docteur qui n'apparaît que par sa condition. Chez Sforza Oddi, il se nomme Stempera et on le qualifie de « sciocco », stupide. Un tel prénom annonce déjà son caractère. Son nom vient de « stemperare », formé sur « temperare », tempérer, freiner, modérer, tremper (pour le métal), tailler (pour un crayon), détremper (pour une couleur) ; avec le « s » privatif, « stemperare » équivaut à détremper (pour un métal), délayer, ép pointer, avilir, altérer. Doté d'un passé peu glorieux, à Pérouse cet énergumène avait dérobé la tunique d'un chanoine de Saint-Laurent et, en guise de représailles, avait été enchaîné à la fontaine, tout nu un jour durant. Le lendemain, il avait attaqué la caisse des impôts et pris la fuite en direction de Florence (V 1). Il a fait mille métiers : sacristain dans les prisons, bourreau, vendeur sur les marchés et peut-être même ruffian (III 3) et Sandrino qui le connaît bien le traite de « manigoldone », de grande fripouille. Le domestique se permet de traiter Flamminia d'objet trop cher, usé, cassé, de peu de valeur (III 4). Il parle aussi au nom de son maître Ippocrasso et déclare à Oberto à propos de sa fille : « Non la volemo pigliare », nous ne voulons pas la prendre. Puis « Costei non sarà nostra moglie » (V 10), elle ne sera pas notre femme. Il se laisse aller à la vulgarité affirmant que le docteur épouserait n'importe quel morceau de bois

¹⁸ Il s'agit de l'église Santissima Annunziata, tenue par les Servites qui l'avaient fondée en 1250.

¹⁹ Traduction : « courtisane amoureuse et entremetteuse généreuse finissent rapidement à l'hôpital ».

²⁰ Expression imagée pour « faire mauvaise impression », « ternir sa réputation ».

vierge qu'il lui ferait dépucler. Il s'adresse à Oberto et Fabio qui frappent à leur porte avec le même langage (III 4). Il estropie les noms des autres personnages : Ippocrasso est appelé « messer Polastro »²¹ (III 4), « Il mio corpo grasso », Sandrino « Saltarino », Flamminia « Frollaminia » (V 10)²². Mais, lorsqu'il comprend que la jeune promise préfère entrer au couvent, il rétorque que ce serait bien dommage, comme si lui devenait moine (V 9). Il assène aussi certaines vérités difficiles à entendre : par exemple, à Ippocrasso qui déclare que les jeunes médecins doivent supporter le bât et que les vieux, comme lui, ont à se reposer et à prendre du bon temps, il répond que ces jeunes-là sont des ânes et les vieux des « cameroni », de grandes pièces destinées à entreposer leurs biens (II 1). Il va jusqu'à blasphémer : après avoir aspergé d'eau bouillante le valet d'Oberto, il s'exclame : « Gl'ho fatto un asperges... ». La référence au psaume 50 « Asperges me, Domine, hyssopo et mundabor » est reconnaissable : « Tu m'aspergeras avec l'hysope²³, ô Seigneur, et je serai purifié », chante le prêtre pour l'aspersion dominicale. Cela dit, Stempera excuse ses propres erreurs car, dit-il, il n'est pas docteur. Ce que regrette Ippocrasso, car voir un maître et un valet docteurs tous les deux tiendrait du miracle (II 1).

En somme, Ardelia, Giubilea et Stempera apparaissent comme des personnages en délicatesse avec la morale conventionnelle, raison probable pour qu'on ne les retrouve pas chez Jean Rotrou.

Pour ce qui est des procédés du comique, la traduction montre une certaine fidélité. Ainsi, les types comiques du vieux médecin et du soldat fanfaron sont présents dans les deux pièces.

Hippocrasse est qualifié de vieux fou de prime abord. Lucrèce parle de « Fol digne de pitié », Cynthie de « folle cervelle » (*Clarice* IV 1) ; elle insiste sur son âge, avec beaucoup de poésie cependant : « Ayant, comme il a fait, neigé sur ses cheveux ! » (*Clarice* I 6). Mais lui se sent jeune : « Je porte un ieune cœur, dessous un vieil visage » dit-il à Lucrèce. Et s'il ajoute que de toute façon l'amour est plus vieux que nous, il recourt à l'herbe de Médée pour se rajeunir et à la valeur de son patrimoine, « cette herbe [qui] guérit de beaucoup de soucy » (*Clarice* I 5b). Cependant pour se rajeunir, chez Oddi il se rend chez la courtisane Ardelia²⁴. En outre, il fait étalage de son érudition et, dans le texte italien, parle avec force citations latines, même à son valet, alors qu'elles sont traduites dans le texte français. Par exemple, « qualis pater, talis filius », « masculinum concipit femininum » (II 2) : « On dit vulgairement que tel père, tel fils », « Au genre masculin sous qui

²¹ « Polastro », poulet.

²² « Corpo grasso », corps gras ; « Saltarino », sur « saltare » sauter ; Frollaminia, sur « frolla » comme « pasta frolla », pâtebrisée.

²³ Plante vivace à fleurs bleues, fréquemment citée dans la Bible.

²⁴ *Erofilomachia* (II 2) : « ... me n'anderò a farmi un poco strisciare e pelar le ciglia d'Ardelia, che ne deve esser maestra » (... j'irai chez Ardelia me faire frotter un peu et épiler les sourcils, car elle doit être maîtresse en la matière).

l'autre est compris » ou encore lorsqu'il cite César « Veni, vidi et vici » (II 2) : « Je suis venu, j'ai vu, j'ai vaincu, fais de même » (*Clarice* II 2). Il se sent l'égal des grands médecins de l'Antiquité, Hippocrate (*Clarice* II 4) bien sûr, mais aussi Galien et Avicenne. Il pense dépasser en réputation les plus rares esprits de Florence (*Erofilomachia* III 4, *Clarice* IV 4). Pourtant, à la fin de la comédie, il craint de se retrouver « senza moglie e senza puttana²⁵ » (V 1).

Le capitaine Rinoceronte, quant à lui, se prend pour un Roland, un Hercule (*Clarice* III 10), pour Mercure (*Clarice* V 15), pour Mars, pour Dieu (*Clarice* III 1), pour Achille, Ajax, Atlas, Annibal (*Erofilomachia* III 6-7). Il veut donner du sang à boire à son épée (*Clarice* III 10) mais se flatte de ses innombrables conquêtes féminines, « un million de Dames... en un jour » (*Clarice* III 1). Cependant, il refuse de se battre en duel, arguant que la place de son épée est au fourreau, qu'il n'est pas un barbier : « Prends-tu pour un barbier un homme de mon rang ? », demande-t-il à Alexis (*Clarice* V 16) et qu'« Une belle retraite, égale un bel assaut » (*Clarice* V 18). Chez Oddi, il accepte de se battre en duel avec le vieux médecin mais refuse de le faire avec Sandrino, jeune et robuste, sous prétexte qu'il n'est pas de ses pairs (*Erofilomachia* V 8).

Outre le duel manqué, d'autres situations véhiculent le comique. Ainsi, pour détourner Ippocrasso / Hippocrasse du mariage avec Flamminia / Clarice, un stratagème est monté pour l'attirer chez Ardelia / Lucrèce dont il est toujours épris même s'il souhaite épouser la jeune fille (*Erofilomachia* III 3), (*Clarice* II 5). Une différence de taille cependant : dans le texte italien, on recourt au travestissement d'Ippocrasso en Rinoceronte et inversement. Ce qui donne lieu à de comiques qui-proquos (*Erofilomachia* IV 2). Ippocrasso arrive donc chez la courtisane ainsi accoutré et ressemble à Ancroia, la vieille femme difforme des romans de chevalerie. Ardelia le prend pour le capitaine et croit qu'il est venu la voler. Suit la scène de la bastonnade, présente dans les deux textes. Ippocrasso / Hippocrasse est roué de coups avec son valet. Mais à ceci près : chez Sforza Oddi (*Erofilomachia* IV 8), c'est Ardelia en personne qui s'échine contre l'infortuné et Giubilea contre Stempera. Puis, le médecin et son valet font de même contre le capitaine et son domestique. Double scène de bastonnades.

En somme, les procédés du comique présentent quelques différences dans les deux textes.

En conclusion, après avoir examiné l'intrigue, la composition, la distribution des rôles et les procédés du comique, nous pouvons affirmer que, si l'auteur déclare traduire Sforza d'Oddi, il le fait en transposant le texte transalpin avec le mérite de le proposer au public français. Plus policée que la version italienne, *Clarice ou l'Amour constant* apparaît davantage comme une tragédie-comédie que comme une comédie : une tragédie qui finit bien, où l'amour tient une place prépondérante.

²⁵ « sans épouse et sans putain ».

Et nous laissons le mot de la fin à Gabryel Chappuys qui, à propos des *Mondi* d'Anton Francesco Doni, revendique justement la liberté de changer le texte d'origine « à [sa] volonté et fantasie » pour conclure avec la métaphore de l'étoffe :

Si nous achetons ou qu'on nous envoie de la serge de Florence, pour faire un habillement, nous ne voyons ordinairement qu'il soit fait à l'Italienne, mais à la Française, encores que l'étoffe soit venue de l'Italie : ainsi on ne doit trouver estrange si j'ay voulu accomoder à nostre usage l'œuvre de cest excellent Doni Florentin afin qu'il nous fust d'estranger rendu François, et jouissant des mesmes franchise et privileges des autres, comme par lettre de naturalité²⁶.

Théa PICQUET
Aix-Marseille Université,
AMU, Centre Aixois d'Études Romanes,
CAER-EA 854 / UMR TELEMME.

²⁶ Gabryel Chappuys, *Les mondes célestes, terrestres et infernaux*, Lyon, Barthelemy Honorati, 1578, f. 5v.

Voir aussi : *La comédie à l'époque d'Henri III*, Deuxième Série Vol. 8 (1580-1589), *Théâtre français de la Renaissance*, fondé par Enea Balamas et Michel Dassonville, dirigé par Nerina Clerici Balmas, Anna Bettoni, Magda Campanini, Concetta Cavallini, Rosanna Gorris Carnos, Michele Mastroianni, Mariangela Miotti, Florence, Leo S. Olschki editore, 2017, 682 p.

Compte rendu de Théa Picquet dans « Notes de lecture », *Théâtres du monde* n° 28 (2018).

QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LES TRADUCTIONS DE LA TRAGÉDIE DE LOPE DE VEGA *EL CABALLERO DE OLMEDO* (1641)

S'il est une *comedia* dans l'immense production théâtrale du madrilène Lope de Vega que nous apprécions plus particulièrement – et qui s'est acquis une renommée assez enviable au point d'être toujours étudiée universitairement parlant, et encore représentée de nos jours, c'est bien *El Caballero de Olmedo*¹ (*Le Chevalier d'Olmedo*). En effet, pour nous, cette pièce-là n'a pas moins de mérites dramatiques ni de pathétisme lyrique que le chef-d'œuvre *Roméo et Juliette* de l'énigmatique Shakespeare, si l'on peut parier que ce chef-d'œuvre espagnol a eu et a toutefois bien moins de lecteurs en France (et à l'étranger).

Par ailleurs, l'angle d'analyse dans les quelques pages qui vont suivre est une manière de voir et de comprendre quelques rapports entre la traduction d'une œuvre théâtrale étrangère composée au XVII^e siècle – avec les difficultés que cela implique – et sa mise en scène plusieurs siècles plus tard sur une scène française. Autrement dit, ce travail ne peut être que très partiel, car il ne fera que suggérer plutôt un certain nombre de questions à résoudre. Il se limitera à montrer seulement quelques difficultés que tout traducteur du *Caballero de Olmedo* a pu rencontrer depuis le XIX^e siècle, a fortiori s'il est lui-même metteur en scène comme dans le cas d'Albert Camus² – et nous pouvons ajouter que tout traducteur rencontrera dans les siècles à venir, étant entendu qu'un texte théâtral dans une langue étrangère ne peut donner lieu à une traduction française définitive, fût-elle d'une grande qualité littéraire et dramatique. Car toute traduction ne peut que se prêter à des variations plus ou moins importantes en raison des circonstances historico-sociologiques qui l'accompagnent, ainsi que d'une évolution possible de la langue cible, ainsi que de la culture des spectateurs ou lecteurs, de leur empathie plus ou moins grande avec

¹ Cette pièce fut publiée pour la première fois en 1641 à Saragosse dans la *Veinticuatro parte perfeta de las comedias del Fénix de España*, Frey Lope Félix de Vega Carpio... L'auteur était mort depuis 1635. Pour la date de composition, nous n'avons aucune certitude si ce n'est que la pièce a été probablement écrite entre 1620 et 1625 (pour S. Griswold Morley et Courtney Bruerton), entre 1615 et 1621 pour José F. Montesinos, voire fin 1622 (Jean Testas), etc... L'édition critique moderne de cette pièce que nous utiliserons est celle de Francisco Rico, Madrid, Ediciones Cátedra, 1981.

² Comme il le précise lui-même dans l'édition originale que nous possédons : « Cette version du Chevalier d'Olmedo a été écrite spécialement pour le Festival d'Art dramatique d'Angers. [...] Il s'agissait alors, et il s'agit toujours, de donner aux acteurs de la représentation un texte qui, tout en restant fidèle à l'original, puisse être dit. », *Lope de Vega / le Chevalier d'Olmedo / comédie dramatique en trois journées / texte français d'Albert Camus*, Paris, nrf, Librairie Gallimard, 1957, « Avant-propos », p. 9.

les valeurs, les idées, les sentiments et les « messages » que le texte étranger véhicule. Sans parler de l'interprétation et des impératifs dramatiques propres à un metteur en scène (qui peuvent varier également selon les époques, et les « modes » du moment).

À ce sujet, rappelons l'écueil majeur dans le passage d'une langue à une autre, et plus particulièrement lorsqu'il s'agit de traduire des poèmes et des pièces de théâtre : c'est que dans le fond, nous savons tous qu'il existe une « intraductibilité » inhérente à chaque texte, car « la langue des autres est un sphinx » (Antoine Vitez). Mais il existe, cependant, un devoir de traduction pour des textes majeurs qu'il faut bien faire connaître aux spectateurs ou lecteurs qui ne connaissent pas du tout ou qui connaissent très peu la langue d'origine dans laquelle fut composé tel poème (ou telle pièce de théâtre). Il y a même une sorte d'analogie remarquable à voir entre le théâtre et la traduction, à en croire Antoine Vitez : l'art théâtral étant « l'art de la variation infinie », « Il faut rejouer, toujours tout rejouer, reprendre et tout retraduire³. »

Conscient des multiples limites de la présente étude – qui nécessiterait tout un ouvrage ou une thèse pour être vraiment satisfaisante –, nous tenterons néanmoins d'examiner avec soin mais très partiellement un extrait des différentes traductions ou adaptations du *Caballero de Olmedo* depuis sa première traduction par Eugène Baret⁴ en 1869 jusqu'à la dernière connue de nous, celle de Françoise et Roland Labarre⁵ en 2003. En effet, nous avons opté pour un petit échantillon de vingt vers espagnols, lorsqu'il eût fallu poursuivre ce genre d'analyse comparative sur des centaines de vers, pris dans chacun des trois actes et dans des scènes et formes différentes (dialogues, une versification variée, récit et action). Plus concrètement encore, nous allons donc réfléchir sur la manière de traduire les vers 11-30 du *Caballero de Olmedo*, depuis la première traduction en français connue, celle d'Eugène Baret (1869) comme nous venons de le dire, jusqu'à la dernière auparavant citée (2003), en passant par le « texte français » d'Albert Camus⁶ (1957), le « texte français » de Zéno Bianu⁷ (1992) et la traduction de Jean Testas⁸ (1994).

Mais auparavant, nous ne croyons pas inutile de rappeler – succinctement – de quoi il retourne pour l'essentiel avec cette *comedia* de cape et d'épée qualifiée

³ Antoine Vitez, *Le devoir de traduire*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2017, p. 24.

⁴ *Œuvres dramatiques de Lope de Vega / Traduction de M. Eugène Baret, I Dramas*, Paris, Librairie Académique Didier et Cie, 1869.

⁵ *Lope de Vega / Le Chevalier d'Olmedo / El Caballero de Olmedo / Le Duc de Viseu / El Duque de Viseo*, présentation et traduction par Françoise et Roland Labarre, Paris, Flammarion, 2003.

⁶ Voir notre note 2 *supra*.

⁷ *Le Chevalier d'Olmedo, Lope de Vega, texte français de Zéno Bianu*, Arles, Actes Sud, 1992.

⁸ La traduction de Jean Testas fait partie de l'ouvrage *Théâtre espagnol du XVII^e siècle, I*, édition publiée sous la direction de Robert Marrast, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 693-748.

par son auteur de *tragicomedia*⁹, ne serait-ce que pour convaincre le lecteur non hispaniste ni hispanisant de l'extraordinaire qualité dramatique, poétique, et donc humaine en un mot, d'un tel drame espagnol-universel.

Une histoire d'amour et de mort

S'il n'y a pas lieu ici même de nous pencher sur les sources historiques et littéraires qui ont pu inspirer Lope de Vega, il est à noter que notre dramaturge a volontairement changé l'époque – avec son ambiance – où s'est réellement passé le drame, c'est-à-dire l'homicide du Chevalier d'Olmedo¹⁰. En effet, l'assassinat du Chevalier a eu lieu sous le règne de Charles Quint, tandis que Lope de Vega situe son action au XV^e siècle, faisant intervenir dans sa pièce le roi Juan II¹¹ et son Connétable, don Alvaro de Luna.

Sinon, Lope de Vega a pu connaître la légende qui n'a pas manqué de se créer à partir d'un tel fait divers, et qui s'était diffusée à travers un *romance* (perdu), un bal théâtral, une célèbre *seguidilla*¹², et un mélodrame anonyme (1606).

La *tragicomedia* de Lope de Vega se déroule donc – selon la formule qu'il a lui-même fixée pour le théâtre espagnol – en trois actes et un peu plus de 2700 vers. Au premier acte, nous voyons don Alonso (le Chevalier d'Olmedo) tomber amoureux à la foire de Medina del Campo de la belle dona Inés. Avec cette ambiguïté caractéristique d'une époque et de ses mœurs érotiques, il a recours à la

⁹ C'est une question plus complexe qu'il n'y paraît que celle du genre, celle de l'« étiquette » générique précise qui se voit attribuée parfois à telle ou telle œuvre. En fait, Lope de Vega ne pouvait qualifier son drame de « *tragedia* » dans la mesure où les protagonistes n'étaient pas des personnages de la plus haute noblesse, rois, reines, princes, princesses (il y a même ici un personnage de vieille maquerelle un peu sorcière sur les bords, la vieille Fabia), où le style n'en était pas très élevé ni les pensées très hautes (dans cette pièce, le serviteur de don Alonso, Tello, parle comme un *gracioso*, c'est-à-dire le *fool* chez Shakespeare). Mais « *comedia* » tout court était une appellation bien trop vague et insatisfaisante également, d'où « *tragicomedia* ». Lope de Vega a qualifié lui-même de « *tragedia* » sept de ses pièces, et de « *tragicomedia* » trente-cinq *comedias*.

¹⁰ D'après des recherches dans les archives de Simancas, ce crime eut lieu le 6 novembre 1521. La victime s'appelait Juan de Vivero, chevalier de l'Ordre de Saint-Jacques. L'agresseur était lui aussi un habitant d'Olmedo, Miguel Ruiz. Le motif aurait été une altercation pour un chien de chasse. On est loin du grand drame d'amour et de jalousie mortelle qu'en a fait Lope de Vega...

¹¹ Juan II de Castille naquit à Toro en 1405 et mourut à Valladolid en 1454.

¹² En espagnol, voici les quatre fameux vers que Lope reprend dans sa pièce : « Que de noche le mataron / al caballero, / la gala de Medina, / la flor de Olmedo. » Et dans ma traduction : « C'est dans la nuit qu'on l'a tué / le chevalier, / l'élégance de Medina, / la fleur d'Olmedo. » La *seguidilla* est une strophe composée de deux heptasyllabes et de deux pentasyllabes, et ce sont les vers pairs qui riment, soit en assonance, soit en consonance (ici, c'est une rime consonante).

vieille maquerelle Fabia pour faire parvenir à la belle un billet doux et obtenir d'elle un rendez-vous nocturne. Mais en arrivant au jardin de dona Inés, don Alonso et son valet Tello rencontrent don Rodrigo et don Fernando également amoureux, l'un de dona Inés et l'autre de Leonor. Une rixe s'ensuit, et don Alonso met en fuite les deux prétendants. Le lendemain matin, ceux-ci se présentent chez le père de dona Inés, don Pedro, et lui demandent la main et de dona Inés et de Leonor, ce qui leur est accordé.

À l'acte II, doña Inés – amoureuse de don Alonso et voulant éviter à tout prix le mariage avec don Rodrigo qu'elle n'aime pas – feint de vouloir se faire religieuse. Ce qui permettra à Tello et à Fabia – déguisés en professeurs – d'accéder à la belle Inés et de servir les intérêts des amants. Sur ces entrefaites, le roi don Juan arrive à Medina, prétexte à organiser de grandes fêtes en son honneur.

Une manière de célébrer le séjour du roi à Medina est d'offrir des corridos. Au cours de l'une d'elles, don Alonso, magnanime, sauve d'une mort certaine son rival, don Rodrigo. Celui-ci, outre la honte qu'il en conçoit, éprouve alors une forte rancœur contre son sauveur et une jalousie mortelle. Il décide alors de le tuer, sur le chemin entre Medina del Campo à Olmedo. Don Alonso a du mal à prendre congé de doña Inés, mais veut retourner à Olmedo, malgré l'heure tardive, afin de ne pas trop inquiéter ses parents. En pleine nuit, il entend d'abord un chant lugubre, c'est un paysan – semble-t-il – qui chante la fameuse *seguidilla* où il est question de l'assassinat du Chevalier d'Olmedo... Voilà de quoi susciter quelque émoi chez le preux gentilhomme, mais il continue quand même son chemin en dépit de l'avertissement mystérieux. Il avance donc, et don Rodrigo escorté de don Fernando et de deux valets le tuent. C'est Tello qui demandera au roi que justice soit faite, et Juan II condamne à la décapitation les deux traîtres.

La traduction d'Eugène Baret (1869)

Comme le soulignent les éditeurs eux-mêmes dans leur « Avertissement » préalable, « La traduction du théâtre choisi de Lope de Vega que nous offrons au public fait suite au théâtre de Shakespeare et de Schiller¹³ ». Il est vrai que, dans l'immense production théâtrale de Lope de Vega¹⁴ – et malgré les nombreuses pièces perdues –, il a fallu faire un choix, et en ce qui concerne les drames, le choix s'est porté tout naturellement sur les « ouvrages qui ont le plus de notoriété¹⁵ ». Quoi qu'il en fût, les éditeurs se disent insatisfaits de la traduction donnée en 1822

¹³ P. I (voir note 4).

¹⁴ Les éditeurs parlent de 2 200 pièces de théâtre, si beaucoup ont été perdues. Certes, ce nombre est excessif, mais ce qui est vrai à ce jour, dans l'état actuel de nos connaissances, c'est que 426 *comedias* de Lope de Vega seraient conservées, dont 317 dues à sa plume en toute certitude. Ce qui reste un nombre assez exceptionnel.

¹⁵ *Ibidem*.

par M. de la Beaumelle (qui n'était pas trop fidèle au texte de Lope et qui lui prêtait un ton trop déclamatoire qu'il n'a pas) et ne pouvaient se contenter de la version donnée par M. Damas-Hinard, si méritante fût-elle (mais omettant bien des pièces notoires). Par conséquent, ils ont fait confiance à M. Eugène Baret¹⁶, l'auteur d'une *Histoire de la Littérature espagnole* qui fait autorité.

Dans sa traduction du *Caballero de Olmedo*, Eugène Baret omet les dix premiers vers espagnols du monologue de don Alonso. Nous avons tenté de comprendre la raison de cette omission surprenante à première vue (qui n'existe pas dans les autres traductions que nous verrons bientôt), et il est probable que Baret voulut éviter à son lecteur une certaine difficulté de compréhension – même pour un lecteur cultivé – et ne pas donner dans un registre trop érudit, philosophique, qui est celui des dix premiers vers de Lope. En effet, il y est question de « matière », de « forme », d'« animal parfait » ; autrement dit, Lope se sert d'un vocabulaire aristotélicien, de la théorie hylémorphiste, ainsi que de notions platoniciennes et néoplatoniciennes faisant de l'amour le *vinculum mundi*¹⁷. Quoi qu'il en soit, l'on peut estimer que Baret « trahit » tout de suite le chef-d'œuvre de Lope de Vega en se permettant une telle liberté.

Il traduit donc les vers suivants, soit les vers 11-30 de la pièce espagnole (deux *décimas*¹⁸), de la manière suivante :

L'amour, qui dans mon âme entretient une flamme si vive, est né des subtils esprits contenus dans deux beaux yeux. Leur regard n'exprimait pas le dédain ; loin de là, leur douce expression me donna tant de confiance, que je me mis à espérer, dans la pensée d'un tendre retour. – Beaux yeux, si ma vue a opéré en vous le même effet, ce sera l'amour parfait, puisque l'union de deux volontés est nécessaire à la perfection de tout être. Mais, ô aveugle divinité, si tu as lancé des flèches de nature diverse, ne te vante pas d'avoir remporté une victoire que tu perds, si, procédant de moi seul, tu demeures ainsi incomplet¹⁹.

¹⁶ Comme on peut le lire au tout début de l'ouvrage, Eugène Baret est « Doyen de la Faculté des Lettres de Clermont, associé étranger de l'Académie d'histoire de Madrid ».

¹⁷ Cette expression latine veut dire littéralement « le lien du monde ». Il s'agit là d'une tradition médiévale et renaissante bien implantée qui fait de l'amour un principe cosmologique universel : tout est soumis à l'amour dans la nature, et toute chose existe grâce à l'amour. Lope de Vega y recourt souvent dans son théâtre (et sa poésie).

¹⁸ La *décima* est une strophe de dix vers (octosyllabiques) particulièrement employée dans le théâtre du Siècle d'Or. Le schéma métrique des deux *décimas* traduites ici est : 8a – 8b – 8b – 8a – 8a – 8c – 8c – 8d – 8d – 8c // 8e – 8f – 8f – 8e – 8^e – 8g – 8g – 8h – 8h – 8g.

¹⁹ Dans l'ouvrage de Baret déjà mentionné (voir *supra* note 4), p. 211-212. Tout lecteur hispaniste ou hispanisant pourra apprécier par lui-même le travail du traducteur avec ces vers de Lope de Vega : « De los espíritus vivos / de unos ojos procedió / este amor, que me encendió / con fuegos tan excesivos. / No me miraron altivos, / antes, con dulce mudanza, / me dieron tal confianza ; / que con poca diferencia, / pensando correspondencia, / engendra

Baret ne craint pas de traduire « *espíritus vivos* » par « esprits subtils », tandis qu'Albert Camus évite cette notion, ainsi que Zéno Bianu. Il faut savoir qu'il s'agit là d'une importante doctrine physiologique que Marsile Ficin (dont Lope de Vega était lecteur²⁰) contribua à diffuser à la Renaissance, et dont les poètes s'emparèrent très vite. C'est une manière de comprendre le processus amoureux, l'énamourerement pour ne pas dire le « coup de foudre » : c'est l'idée d'un feu invisible qui se transmettrait par les yeux de la belle (la femme ne peut être que belle conformément aux idées sur la beauté de Platon et de Plotin). Autrement dit, doña Inés regarde don Alonso, et des esprits sanguins d'une nature très subtile émanent de ses beaux yeux pour se transmettre aux yeux de don Alonso infectant (au sens propre) le sang de l'amant regardé. La passion subie par l'amant regardé a bien une cause physique dès le début... Lope de Vega y aura recours maintes fois dans sa poésie et son théâtre, et parlera alors d'esprits « *vivos* » (« vifs », « actifs ») ou « *visivos* » (« visibles », « apparents » ou encore « *rojos* » (« rouges »). Par conséquent Eugène Baret a tout à fait raison d'être fidèle à la lettre dans sa traduction par « subtils esprits », puisqu'ainsi il respecte parfaitement l'importance d'une doctrine physiologico-psychologique pour les XVI^e et XVII^e siècles, et présente dans l'œuvre de Lope de Vega en particulier.

« Leur regard n'exprimait pas le dédain » : Baret préfère synthétiser, en quelque sorte, l'effet produit sur don Alonso par les beaux yeux de doña Inés, en disant « leur regard » plutôt que de traduire littéralement le pluriel « *No me miraron* » par « Ils ne me regardèrent pas », ce qui sera repris par d'autres traducteurs plus récents.

Quant à l'espagnol « *con dulce mudanza* », disons tout de suite qu'il y a là une certaine difficulté à traduire la notion de « *mudanza* » en ce qui concerne un regard amoureux, parce que le plus souvent la *mudanza* se dit de l'inconstance (des femmes), de la versatilité, tandis qu'ici Lope parle des yeux d'une belle femme... Et l'adjectif qualificatif *dulce* est ici capital, parce qu'il suffit à exprimer l'amour, tandis que le substantif *mudanza* pourrait avoir une connotation négative. Baret, avec « leur douce expression », interprète plutôt justement et élégamment le syntagme espagnol assez difficile à traduire par ailleurs. Mais l'on peut estimer que *mudanza* en tant que tel est sous-traduit (chez Baret et tous ses successeurs).

Un peu plus loin (v. 18-20 chez Lope de Vega), il y a une réelle difficulté de traduction surtout pour bien comprendre et bien rendre : « que, con poca dife-

amor esperanza. / Ojos, si ha quedado en vos / de la vista el mismo efeto, / amor vivirá perfeto, / pues fue engendrado de dos; / pero si tú, ciego dios, / diversas flechas tomaste, / no te alabes que alcanzaste / la vitoria, que perdiste, / si de mí solo naciste, / pues imperfeto quedaste. » (p. 104-105 dans l'édition de Francisco Rico, voir *supra* note 1).

²⁰ Nous savons qu'il connaissait très bien l'ouvrage de l'humaniste italien néo-platonicien Marsile Ficin (1433-1499) *sopra l'Amore o vero Convito di Platone* par certains passages très explicites de sa *Dorotea* (1632).

rencia, / pensando correspondencia...» Ce qui apparaît encore plus nettement lorsque l'on compare les différentes tentatives depuis Baret (1869) jusqu'à nos jours (2003). En effet, « *diferencia* » peut évoquer la *mudanza* des yeux de la dame ou suggérer une comparaison des qualités entre la dame et son amant, celui-ci ne s'estimant pas trop inférieur à celle-là. Baret propose donc : « [...] que je me mis à espérer, dans la pensée d'un tendre retour.²¹ » Nous constatons alors que « *con poca diferencia* » est escamoté...

Nous terminerons par deux autres difficultés, de nature différente. La première, c'est l'idée de perfection (d'origine grecque) appliquée à l'amour, à la naissance de l'amour plus exactement. Baret développe au maximum l'idée, l'explicite, sur-traduit ce que don Alonso exprime en peu de mots²² : « [...], ce sera l'amour parfait, puisque l'union de deux volontés est nécessaire à la perfection de tout être²³. » Toute une périphrase explicative, alors que Lope de Vega n'avait besoin que de cinq mots pour relier la perfection de l'amour à son « engendrement » chez deux « volontés » ou deux âmes. Et la deuxième difficulté ne tient qu'à un mot, un verbe : « *tomaste* » en espagnol. Mais ici il s'applique aux fameuses flèches du dieu Amour (ou Eros ou Cupidon), à celle d'or pur (amour) et à celle de plomb (haine). Le verbe espagnol évoque surtout l'acte de prendre une flèche dans son carquois, tandis que Baret (et tous les traducteurs suivants) considère l'étape suivante, le décochement de la flèche : « [...], si tu as lancé des flèches de nature diverse...²⁴ » Ni Baret ni les autres traducteurs n'ont traduit littéralement ce verbe « *tomaste* », sans doute pour intensifier le geste du dieu Amour, lui donner plus d'expressivité.

Le « texte français » d'Albert Camus (1957)

Albert Camus connaissait bien l'espagnol et le théâtre du Siècle d'Or. Il avait auparavant traduit la *Dévotion à la Croix*, de Calderón, et dans son « Avant-Propos », il indique très clairement sa stratégie de metteur en scène-traducteur pour son « texte français » du *Caballero de Olmedo* : il s'agit de donner aux acteurs de la représentation « un texte qui, tout en restant fidèle à l'original, puisse être dit²⁵. » Ce en quoi Albert Camus se sent très proche des grands dramaturges eux-mêmes – Shakespeare, mais aussi Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca – qui « écrivaient d'abord pour des comédiens et en vue d'une représentation²⁶. »

²¹ Baret, *ibidem*, p. 211.

²² Don Alonso : « [...] / amor vivirá perfeto, / pues fue engendrado de dos » (*ibidem*, p. 105).

²³ Baret, *ibidem*, p. 211.

²⁴ Baret, *ibidem*, p. 211-212.

²⁵ Voir *supra* notre note 2.

²⁶ « Avant-Propos » du *Chevalier d'Olmedo*, *op. cit.*, p. 9.

Camus insiste sur la primauté de l'action, le mouvement rapide, que le théâtre espagnol du Siècle d'Or privilégie presque toujours sur la psychologie. Et il donnera quelques exemples qui prouvent suffisamment qu'il sait de quoi il parle : « Une proposition principale, le verbe actif, le cri, la dénégation, l'interrogation, le vocatif sont au contraire les éléments d'un texte en action, qui exprime directement le personnage en même temps qu'il entraîne l'acteur²⁷. » Certes, lui aussi se soucie de la fidélité au texte original, mais plus encore de la « pneumatique » du texte, comme dirait Jean-Louis Besson²⁸. Quoi qu'il en soit, il convient d'examiner l'adaptation du *Caballero de Olmedo* par Albert Camus, en ce qui concerne à nouveau les v. 11-30 de la pièce de Lope de Vega, et d'essayer de voir en quoi sa stratégie de metteur en scène-traducteur l'amène à se différencier significativement de son devancier du XIX^e siècle, Eugène Baret.

Camus est le premier à traduire littéralement « *este amor* » (v. 13) par « Cet amour ». Par rapport à Baret, traducteur mais non metteur en scène à la fois, cela veut dire qu'au lieu de déclamer (« L'amour qui dans mon âme entretient une flamme si vive... »), Camus « attaque » plus directement le texte, fait que l'acteur (Michel Herbaut) interprétant don Alonso – grâce au démonstratif « Cet » mis en relief – semble plus vite et davantage sous le charme des beaux yeux de doña Inés qu'avec l'article défini de Baret.

En revanche, nous apprécions bien moins chez Camus la disparition de l'importante théorie des « esprits subtils » (amoureux) – si présente dans le texte espagnol dès le v. 11 : « Cet amour qui a pris feu en moi avec tant de violence s'est allumé à la flamme de deux beaux yeux²⁹ ». Camus nous propose là une traduction élégante, avec la métaphore de la flamme, certes, mais contrairement à Baret, il prive son spectateur et son lecteur d'une connaissance caractéristique de la Renaissance. Il n'est pas possible d'y reconnaître la doctrine ficinienne des « esprits subtils », et sans doute Camus a évité de traduire fidèlement dans ce cas estimant qu'en 1957 un public français moderne n'y comprendrait rien du tout. Il est vrai que nous constatons ainsi la grande différence dans « l'horizon d'attente » de deux publics distants dans le temps et l'espace, le public espagnol du XVII^e siècle, avec Lope de Vega, et le public d'Angers du XX^e siècle, avec Albert Camus.

Il y a bien d'autres différences entre Camus et Baret, et nous allons en examiner quelques-unes. Lope de Vega a écrit à propos des yeux de la belle : « *No me miraron altivos* » (v. 15). Baret, lui, avait préféré dire : « Leur regard... », tandis que Camus respecte à la lettre le pluriel espagnol : « Ils ne me regardaient pas avec dédain ».

Camus n'élude pas une réelle difficulté – contrairement à Baret – toujours à propos des yeux de la belle, lorsqu'il s'agit de rendre l'expression espagnole

²⁷ *Ibidem*, p. 10.

²⁸ Voir « Pour une poétique de la traduction théâtrale », in Antoine Vitez, *Le devoir de traduire*, op. cit., p. 167 en particulier.

²⁹ Camus, op. cit., p. 17.

« *con dulce mudanza* ». Il propose avec bonheur : « et leur expression s'est altérée³⁰ ». Dans une certaine mesure, il prolonge cette notion de *mudanza*, donc de changement, un peu plus loin lorsqu'il traduit le v. 18 (« *que, con poca diferencia* ») en amalgamant selon nous et la *mudanza* (du v. 16) et la *diferencia* : « Un changement si fugitif suffit à l'amour ». Camus ne traduit pas littéralement le vers lopesque, mais en rend l'idée tout en sur-traduisant avec « suffit à l'amour », mais cette explicitation – peut-être nécessaire à la bonne compréhension du spectateur ou lecteur – permet aussi d'équilibrer sa phrase en en faisant presque un alexandrin.

Nous remarquerons aussi plus de rythme dans la traduction de Camus, ce qui confirme qu'il pense à la « pneumatique » du texte, à la voix et au jeu de l'acteur : « l'amour, l'amour parfait vivra, nous l'aurons engendré ensemble³¹ ! » L'intonation est lyrique, légèrement emphatique, la tonalité exclamative donc émotive. Tandis que chez Lope de Vega, et bien qu'il s'agisse là d'une forme fixe de poésie (la *décima*), la forme en est argumentative (« *antes* », « *que* », et une conclusion).

Enfin, pour ne commenter que les différences les plus significatives de cette adaptation par rapport à Baret, il faut souligner surtout la manière qu'a Albert Camus de rendre les vers 28-30 : il segmente le discours espagnol de don Alonso qui s'articule et s'appuie sur des conjonctions³² en juxtaposant trois syntagmes : « Né de moi seul, tu vivras mutilé, la défaite sera ton partage³³ ! » Ce style est remarquable : outre le rythme ternaire de la prose camusienne, la tonalité exclamative, l'asyndète renforce l'émotion de l'amant lorsqu'il invective le dieu Amour en évoquant l'amour « imparfait », l'amour « mutilé » s'il s'est « servi de flèches différentes », autrement dit si « la flèche » (métaphorique) envoyée à doña Inés n'est pas d'or pur comme celle qui l'a frappé.

Le « texte français » de Zéno Bianu (1992)

Cette fois-ci, il s'agit du « texte français » d'un poète, Zéno Bianu. Mais contrairement à Camus, le traducteur n'est pas lui-même un metteur en scène. Il est intéressant de prendre en considération la préface du metteur en scène, précisément, le Catalan Lluís Pasqual, où il nous dit qu'il a choisi délibérément un poète français pour faire connaître cette « grande pièce » qu'est *le Chevalier d'Olmedo* : « Plutôt qu'une traduction ou une adaptation, le texte français de Zéno Bianu se donne à lire comme une variation musicale. Ni prose ni défilé d'alexandrins, il est une tentative de retrouver, selon le vœu de Lope de Vega, une équivalence entre

³⁰ *Ibidem*, p. 17.

³¹ *Ibidem*, p. 18.

³² Il s'agit de : « *no* », « *que* », « *si* », « *pues* » (v. 27-30).

³³ Camus, *op. cit.*, p. 18.

métrique et sentiment en modulant les rythmes et les cadences³⁴. » Ce « texte français » de Zéno Bianu répond donc aux *desiderata* du metteur en scène, et *Le Chevalier d'Olmedo* a été créé et représenté le 10 juillet 1992 dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes lors du Festival d'Avignon. Il y aura une reprise de cette pièce du 5 novembre au 30 décembre 1992 à l'Odéon-Théâtre de l'Europe. Voyons maintenant de quoi il retourne avec l'examen de cette « variation musicale » des vers espagnols 11-30.

« À la flamme vive de deux beaux yeux / s'est embrasée cette lumière / qui brûle en moi au plus ardent³⁵. » : Bianu escamote complètement la formulation savante de Lope de Vega qui se réfère à la doctrine des « esprits subtils » propres à l'amour, à ce que l'on pourrait appeler « le coup de foudre ». Il lui substitue une métaphore lyrique avec « la flamme vive » des yeux de l'aimée, mais le texte original avait plus de cohérence que cette traduction, puisqu'il s'agit de la transmission par les yeux de la belle d'« esprits subtils » rouges, c'est-à-dire qu'ils se transmettent aux yeux de celui qui est regardé, qui ne peut que tomber amoureux d'autant plus que ces « esprits subtils » se diffusent dans le sang... c'est véritablement « la maladie d'amour » !... Mais à part Baret qui est fidèle au texte de Lope, ni Camus ni Bianu ne le sont, car ils ont privilégié la tournure élégante, la belle langue et la compréhension des codes culturels possibles d'un public français du XX^e siècle (non hispaniste).

Nous avons déjà vu la difficulté de rendre « *mudanza* », qu'Albert Camus n'avait pas esquivée. Zéno Bianu en revanche ne traduit guère cette « douce altération », puisqu'il écrit : « Ces yeux-là, je le jure, / m'ont regardé sans le moindre mépris ! / Si violent fut leur feu soudain / qu'une confiance aveugle m'a saisi³⁶. »

Par ailleurs, Bianu sur-traduit légèrement « *fue engendrado de dos* » avec « il aura jailli de nos deux cœurs³⁷ », mais surtout substitue à l'idée d'engendrement, de naissance, celle d'un jaillissement, comme s'il s'agissait d'une eau, d'une source...

Sinon, comme Camus, Bianu doit penser au jeu de l'acteur, à sa voix, et opte pour une tonalité lyrique dans sa traduction, tandis que Lope de Vega n'a pas craint de faire s'exprimer son chevalier amoureux dans un registre assez intellectuel et argumentatif. Comme Camus aussi, il qualifiera de « mutilé » l'amour de don Alonso si la belle Inés ne répondait pas à son amour, tandis que Lope de Vega avait employé l'adjectif « *imperfeto* », avec sa connotation philosophique et érudite, puisque l'on peut y voir une conception de l'amour néo-platonicienne, voire néo-aristotélicienne.

Mais il est une rare singularité que ce « texte français » d'un poète capable de présenter des vers (blancs le plus souvent, parfois rimant) avec des mètres diffé-

³⁴ P. 7-8 dans l'édition citée *supra* (voir note 7).

³⁵ *Ibidem*, p. 13.

³⁶ Bianu, p. 13.

³⁷ *Ibidem*.

rents : décasyllabes, octosyllabes, un hexasyllabe, deux alexandrins, si le mètre prédominant ici est l'octosyllabe (11 octosyllabes sur un total de 18 vers). Zéno Bianu offre ici au public et aux lecteurs un texte poétique lui-même, ce qui n'est pas peu de chose, et l'on comprendra aisément qu'il sacrifie la fidélité à la musicalité.

La traduction de Jean Testas (1994)

Tout comme Eugène Baret, Jean Testas est fidèle à la lettre même lorsqu'il n'omet pas la mention que fait Lope de Vega de la doctrine des « esprits subtils » amoureux : « Cet amour qui embrasa mon cœur d'une si vive flamme est né des esprits actifs que lançaient deux beaux yeux³⁸ ». Cette traduction est sobre, en prose comme pour la plupart des traducteurs, ne trahit pas le texte espagnol, et ne manque pas d'allure. Nous apprécions donc tout particulièrement le renvoi à la doctrine ficinienne des « esprits actifs » (ou « subtils »), ainsi que la traduction de « *procedió* » par « est né », ce que n'ont pas fait ses deux prédécesseurs immédiats, Zéno Bianu et Albert Camus.

Jean Testas va segmenter les six vers suivants de Lope (v. 15-20), en isolant et traduisant d'abord le v. 15 : « Le regard qu'ils m'accordèrent n'était pas empreint de dédain³⁹ ». Cela est juste, légèrement sur-traduit avec la proposition relative « qu'ils m'accordèrent », Lope s'étant contenté d'écrire « No me miraron altivos », soit littéralement : « Ils ne me regardèrent pas avec dédain ». Comme Baret, Testas, fidèle au texte de Lope, traduit « *antes* » par une forte antithèse : « Au contraire » (Baret : « loin de là »), tandis que Camus et Bianu ont recours à une sorte de redondance en reprenant l'euphémisme lopesque tout en le renforçant par une forte affirmation : « j'en suis sûr » (Bianu : « je le jure »).

Pour la sorte d'écueil que constitue pour un traducteur l'expression espagnole « *con dulce mudanza* » (v. 16), Testas propose un équivalent subtil avec : « leur expression charmante⁴⁰ ». En effet, nous l'avons déjà vu, la *mudanza* indique un changement, une altération, et le terme qualifie le regard de la belle Inés. Autrement dit, don Alonso – frappé par le regard (amoureux) de la jeune femme – n'a pu qu'éprouver et apprécier ce changement dans la physionomie de doña Inés d'autant plus qu'il en a eu la faveur. Ici, l'épithète « charmante » peut très bien rendre à la fois la nature amoureuse du regard de la belle et la mutation que cela implique par rapport à la normalité dans la vie quotidienne, sans compter que tout se passe comme si don Alonso était et restait sous le charme d'un tel regard...

Comme Baret et Camus, Testas respecte (à la différence de Bianu) le texte de Lope de Vega qui fait dépendre clairement la perfection de l'amour du partage

³⁸ Édition citée *supra* (voir notre note 8), p. 695-696. C'est nous qui surlignons.

³⁹ *Ibidem*, p. 696.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 696.

de ce sentiment entre les deux amants : « l'amour trouvera sa perfection puisqu'il devra le jour à l'union de nos vœux⁴¹. » Bianu, lui, au lieu de l'idée néo-aristotélicienne de perfection, imagine « l'absolu » (ce qui est différent) et à l'image de l'engendrement de l'amour substitue une autre image, celle du jaillissement : « l'amour vivra dans l'absolu – puisqu'il aura jailli de nos deux cœurs⁴² ! »

Testas croit bon d'ajouter un « hélas ! » au texte très succinct⁴³ de Lope de Vega – qui cependant ne trahit ni le registre ni l'idée –, tandis que Baret (« Mais, ô aveugle divinité ») et Camus (« Mais si toi, aveugle dieu ») traduisent quasi littéralement ou littéralement le vers espagnol. Auparavant, Bianu avait lui aussi surtraduit le début du vers lopesque en ajoutant « par malheur ».

Les derniers vers sont traduits très fidèlement sans être littéraires : « C'est une défaite, puisque tu es né de moi seul, tu es marqué d'imperfection⁴⁴. »

La traduction de Françoise et Roland Labarre (2003)

Disons tout de suite qu'il faut saluer la manière de traduire les trois *décimas* de la première scène de l'Acte I du *Caballero de Olmedo*, puisque les deux derniers traducteurs français de ce drame nous proposent également trente octosyllabes, tout en restant fidèles au texte espagnol, ce qui n'est pas peu de chose. Dans le détail, nous remarquerons que les « *espíritus vivos* » de Lope sont traduits par « esprits actifs », tandis que Zéno Bianu et Albert Camus s'en étaient dispensés.

Nous serons moins convaincu par l'image de « l'éclosion » pour dire la naissance d'un amour humain, dans la mesure où les deux premiers sens du verbe « éclore » concernent la naissance hors de l'œuf brisé, ou l'épanouissement d'une fleur, tandis qu'ici même, il s'agit bien d'une naissance mais d'un amour entre deux individus, comme effet, conséquence des « esprits actifs » émanant des yeux de la belle doña Inés. Autrement dit, nous préférons la traduction de « *procedió* » par Eugène Baret, plus fidèle au texte de Lope que ses successeurs.

« Il était, pour moi, sans dédain⁴⁵ » : une relative ambiguïté est à regretter, parce qu'auparavant il y a eu deux substantifs masculins, le « regard » d'Inés, et l'« amour » causé par « les esprits actifs » s'échappant des yeux de la belle. Si « Il » renvoie au regard, cela n'est pas compréhensible immédiatement du lecteur parce qu'il faut remonter au vers 11 pour le trouver, tandis que « cet amour » est un

⁴¹ *Ibidem*, p. 696. En espagnol : « amor vivirá perfeto, / pues fue engendrado de dos », v. 23-24, p. 105 (*op. cit.*).

⁴² Bianu, *op. cit.*, p. 13. Camus aussi avait donné plus de rythme, de lyrisme à ces deux vers en leur conférant une tonalité exclamative qui sied bien à un monologue amoureux.

⁴³ « pero si tú, ciego dios », v. 25 (*op. cit.*).

⁴⁴ Testas, *op. cit.*, p. 696.

⁴⁵ V. 14, p. 37 (*op. cit.*, voir *supra* note 5).

substantif plus proche (v. 12). Le texte espagnol, lui, n'offre aucune difficulté d'interprétation puisqu'il s'agit nettement des deux yeux d'Inés : « *No me miraron altivos* » (v. 15). Le pluriel du verbe espagnol dans notre cas n'offre aucune ambiguïté, il s'interprète immédiatement, tandis que le pronom personnel français « Il » peut être équivoque ou obliger à réfléchir sur le nom exact auquel il renvoie.

En revanche, nous apprécierons au vers suivant « par un doux émoi », car l'émoi peut rendre la *mudanza*, et indique que celle-ci est due à l'amour provoqué par la vue de don Alonso, alors qu'un traducteur précédent (Zéno Bianu) avait préféré passer outre cette difficulté.

La traduction « car pour la moindre inflexion » nous paraît aussi assez réussie, parce que le syntagme espagnol « *con poca diferencia* » est peu facile à rendre, et la tentation est grande de l'esquiver.

De même, « s'il se croit payer de retour » peut assez bien éclairer l'expression espagnole « *pensando correspondencia* », tandis que Zéno Bianu semble y faire allusion et que Jean Testas passe outre.

Enfin, signalons une originalité érudite de nos deux derniers traducteurs : ils ont opté résolument une fois pour le féminin : « cette amour-là sera parfaite » (v. 23), alors qu'auparavant ils avaient conservé le genre masculin. En fait, nos deux traducteurs connaissent bien l'histoire du substantif « amour », qui se disait « *amor* » dès le Moyen Âge, et ils savent que longtemps, jusqu'au XVII^e siècle, « *amor* » était féminin.

Si une conclusion nous était possible, et malgré les limites propres à une telle étude (qui cependant s'est efforcée d'analyser sérieusement quelques différences dans la stratégie et la pratique entre les cinq traducteurs ici considérés), nous dirions que de la première traduction du XIX^e siècle (Baret) à la dernière (F. et R. Labarre, 2003), deux grandes tendances nous ont paru se manifester nettement : la recherche de la plus grande fidélité possible au texte espagnol tout en cherchant à s'exprimer dans un français clair et élégant ; une priorité donnée à la « pneumatique » du texte (chez Camus, Bianu, principalement). Il est vrai que dans le deuxième cas, nous avons affaire à un traducteur qui est metteur en scène lui-même (Camus) ou qui travaille étroitement avec un metteur en scène (Bianu), tandis que dans le premier cas, il s'agit d'hispanistes universitaires (Baret, Testas, F. et R. Labarre). Par ailleurs, nous avons pu apprécier les différentes attitudes devant les difficultés rencontrées : soit se colleter avec elles, et proposer des équivalents plus ou moins heureux, ou parfois littéraux (comme pour les *espíritus vivos*), soit adopter l'évitement. Il y a encore la sur-traduction (nous en avons vu quelques exemples) et la sous-traduction, mais comme le dit si bien Antoine Vitez lui-même : « Traduire à nouveau, ni sur ni sous, est impossible honnêtement. Je serai toujours un peu au-dessus ou un peu en dessous⁴⁶. » Enfin, il y a de belles traduc-

⁴⁶ *Op. cit.* (voir notre note 3), p. 73.

**CHRISTIAN ANDRÈS : QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LES TRADUCTIONS
DE LA TRAGÉDIE DE LOPE DE VEGA *EL CABALLERO DE OLMEDO* (1641)**

tions du *Caballero de Olmedo*, dans un français expressif, poétique même, et qui tiennent davantage compte que les autres de la spécificité dramatique du texte espagnol (Camus, Bianu), et des traductions particulièrement fidèles au texte lo-pesque (Baret, Testas, F. et R. Labarre).

Le *Caballero de Olmedo* de Lope de Vega a bien de la chance avec de tels traducteurs : désormais, le lecteur français a un véritable choix entre des textes de qualité, et le spectateur pourra accéder à des représentations qui s'appuient sur des textes parfois aussi poétiques que l'original.

Christian ANDRÈS
Université de Picardie Jules-Verne (Amiens)

TRADUIRE SHAKESPEARE

Shakespeare concentre sur lui tous les paradoxes. C'est le plus célèbre de tous les écrivains, et le plus incompris. C'est le maître suprême de l'art dramatique, et ses œuvres sont sur la scène les plus mutilées, déformées, disloquées, délocalisées, trahies par des metteurs en scène qui, tels des tortionnaires de l'Inquisition, engourdis par une idéologie sommaire, veulent l'obliger à penser comme eux.

C'est aussi le plus traduit de tous les poètes et auteurs dramatiques, et pourtant le plus intraduisible. Incidemment il faut rappeler ou annoncer que tout au long de cet article le mot *traducteur* inclut la traductrice, et qu'il y a mieux à faire que d'engager sur ce point des polémiques superflues ou d'alourdir la graphie de postiches encombrants et le fil du discours de redondances précautionneuses.

Devant le nombre de traductions qui existent dans le monde, en France particulièrement, on pourrait déduire que la corporation des translateurs constitue un Sisyphe collectif, chacun poussant son impossible tâche sur la pente d'une colline dont nul n'atteint le sommet, tout en espérant avoir gravi quelques centimètres de plus que le prédécesseur. On ne peut pas compter le nombre de traductions qui sont produites ou l'ont été, car en plus de celles qui ont été éditées en librairie, beaucoup d'autres, conçues pour une série plus ou moins longue de représentations, n'ont eu qu'une existence éphémère et confidentielle. Certaines pièces populaires comme *Hamlet*, *Othello*, ou *La mégère apprivoisée* ont connu de nombreuses adaptations, en plus des traductions proprement dites, comme l'*Othello* d'Alfred de Vigny, le *Coriolan* de Bertolt Brecht, ou *La mégère apprivoisée* d'Albert Vidalie, mais les adaptations n'entrent pas dans le cadre du présent article. En France comme ailleurs des traductions complètes en plusieurs tomes ont été publiées, depuis le pionnier Pierre Letourneur, en 1776-1782, qui servit de base à François Guizot en 1821. Puis Benjamin Laroche (1797-1852) publia les *Œuvres complètes de Shakespeare* en 1839, précédées d'une introduction sur le génie de Shakespeare rédigée par Alexandre Dumas. La traduction de François-Victor Hugo, publiée de 1859 à 1866, connut un succès qui dure encore aujourd'hui. Il est possible que cette popularité durable soit due au moins en partie au nom qu'il porte – fils de Victor Hugo, il mourut avant son père en 1873 – mais aussi à une qualité d'écriture qui donne à ses phrases un allant, une fluidité qui convient à un texte destiné au théâtre. Émile Montaignut le suivit de près en 1867. On saute alors un peu plus de soixante-dix ans, de 1939 à 1943 pour trouver la traduction de Pierre Messiaen, le père d'Olivier Messiaen, volontairement incomplète, car il refusa d'inclure *Titus Andronicus* dans le corpus, jugeant cette œuvre horripilante indigne de son auteur. Il se passait pourtant en Europe, au même moment, des événements où l'horreur atteignait des dimensions massives. Après la guerre le Club français du livre publia pour la première fois une édition bilingue des œuvres complètes, en treize volumes dirigée par Henri Evans et Pierre Leyris, de 1954 à 1961, faisant appel à divers traducteurs, qui pratiquaient des méthodes tout aussi diverses. Les éditions Aubier-

Montaigne ont publié des éditions bilingues des pièces de Shakespeare, isolément les unes des autres, souvent traduites en vers, mais elles n'ont pas atteint l'intégralité. En 1961 également les éditions Garnier publièrent une édition en trois volumes de la traduction de F.-V. Hugo, décidément indétrônable, d'autant plus qu'elle a souvent servi et même sert encore sur les scènes. Puis en 1963, dirigée par Henri Fluchère, est arrivée la première édition dans la bibliothèque de la Pléiade, chez Gallimard. Plusieurs personnalités littéraires, parmi lesquelles figuraient André Gide, ont collaboré à ce recueil, mais François-Victor Hugo en occupait encore la plus grande partie. Depuis l'année 1995 un changement important a eu lieu grâce aux éditions Robert Laffont, puis à Gallimard, qui pratiquent désormais le module bilingue où les parties rimées sont traduites de façon juxtalinéaire. Ce procédé sera expliqué plus loin. La première a publié les œuvres complètes dans la collection « Bouquins », sous la direction de Michel Grivelet et de Gilles Montsarrat. La seconde, commencée en 2002, à nouveau dans la bibliothèque de la Pléiade sous la direction de Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet, a publié le théâtre complet en sept volumes. On attend la publication de celui qui contiendra les poèmes, mais cela ne concerne pas directement la vocation de la présente revue. Il faut signaler aussi qu'après avoir traduit les œuvres complètes de Dostoïevski, entre autres exploits, le polyglotte André Markowicz publie une traduction des œuvres complètes de Shakespeare depuis 1997 aux éditions Babel, puis depuis 2003 aux Solitaires intempestifs. Contrairement à ce qui se passait au XIX^e siècle, les éditions récentes, le plus souvent établies par des universitaires, s'accompagnent de préfaces, de notices et de notes.

Y a-t-il des leçons ou des remarques générales à tirer de toutes ces listes ? Il serait présomptueux et attentatoire au souci de vérité que de vouloir définir et juger toute cette masse impressionnante de traductions. Les plus anciennes ont pour caractéristique une certaine élégance d'écriture typique des temps où l'on pratiquait avec naturel le français classique. Mais on peut accuser ces textes de simplifier l'original, de le banaliser, et aussi de commettre des erreurs. Les critères ont évolué. Particulièrement quand on pratique la présentation bilingue on attend du traducteur un souci de précision, on exige de lui une connaissance de l'anglais plus professionnelle qu'autrefois, et l'on attend une certaine profondeur. Il peut paraître insolite de parler de profondeur à propos d'une traduction, mais avec Shakespeare il faut s'attendre à des caractéristiques particulières, du fait de la polyphonie qui règne dans son écriture. Il s'agit d'un texte dramatique, il faut donc qu'il soit, selon l'étymologie, lié à l'action. Mais en plus il a une fonction poétique, et même référentielle au second degré, du fait qu'en plus du continuels jeu sur les mots et de l'inspiration visionnaire qui sous-tend le discours, sans cesse nourri d'images et de dérivations de toutes sortes, chaque phrase contient un concentré d'expérience qui donne à la moindre anecdote dramatique une extension générale. Fouiller le texte au plus profond tout en produisant des phrases intelligibles à l'audition et qui coulent naturellement constitue une tâche ardue.

Absorber et véhiculer toute cette richesse met au défi le traducteur. Il arrive que le produit qu'il destine au public n'apparaisse à celui-ci que comme un sous-produit, qui reste en-deçà du texte, d'une manière ou d'une autre. La déperdition se révèle encore plus à la lecture comparée qu'aux spectateurs, et comme les imperfections n'échappent pas aux spécialistes qui examinent de près le travail de leurs confrères ou concurrents, cela les pousse à essayer de faire mieux qu'eux. Ils ne réussissent pas toujours, ils peuvent se heurter aux mêmes difficultés que celles qui ont causé le fléchissement du sens dans la version qu'on s'est promis d'améliorer.

Il faut faire encore un pas en arrière, revenir au point de départ, celui qui concerne la prise de contact avec le texte à traduire. Il a été affirmé plus haut que Shakespeare est un auteur intraduisible ; il s'agit là d'une exagération qui exprime cependant une vérité, à savoir que son texte présente un amoncellement de difficultés et que la perfection sur ce point est inatteignable. On pourrait sur ce point objecter que *Finnegans Wake* est encore plus difficile à traduire que les textes les plus compliqués de Shakespeare, mais cette comparaison inattendue incite à la réflexion. Il existe entre ces deux auteurs quelques affinités ; ils ont inventé beaucoup de mots, mais beaucoup de vocables et locutions inventés par Shakespeare sont devenus courants, alors que les inventions de Joyce n'ont pas eu la même chance. Ils ont l'un et l'autre pratiqué toutes sortes de jeux de mots, cette expression dépassant celle du calembour de base, mais rendant impossible ou difficile la tâche du traducteur, obligé d'effacer une partie de l'intention de l'auteur, ou de se livrer à une transposition qui peut se révéler trop aliénante. La prolifération de mots inventés et de divagations qu'on rencontre dans le texte testamentaire du Dublinois exilé peut paraître plus intraduisible que ce qu'il y a de plus récalcitrant dans Shakespeare, à ceci près que l'étrange roman du premier est écrit en prose, alors que la majeure partie du théâtre shakespearien est écrite en vers, détail qu'il serait imprudent d'escamoter. Le cas de *Finnegans Wake* a pour particularité une difficulté de départ, qui concerne le lecteur autant que le traducteur, car avant de traduire il n'est pas inutile de comprendre le texte, ce qui ne se produit pas spontanément à la lecture du testament littéraire de son auteur. Ce n'est pas seulement la technique de la traduction, les choix à faire entre diverses méthodes qui importent, il faut commencer par la compréhension littérale de la source. Elle concerne tous les lecteurs, à commencer par ceux qui ont l'intention de se lancer dans la tentative hasardeuse que constitue toute traduction. Le cas de Joyce est-il unique à cet égard ? Le texte original de Shakespeare lui-même est-il aussi facile à comprendre que les *Tales from Shakespeare* de Charles et Mary Lamb, qui datent de 1807 et qui sont destinés aux enfants ? Certainement pas, et sur ce point une remarque intervient dans le débat : souvent les discussions savantes qui ont lieu au sujet de la traductologie, ou dans les ouvrages qui lui sont consacrés par les théoriciens, éludent le problème de la compréhension du texte source, peut-être pour ne pas offenser les *traduttori*, censés avoir une parfaite connaissance de la langue dans laquelle est écrit ledit texte, et de n'être confrontés qu'à des difficultés de transposition. Cela relève d'un excès de confiance, car on a vu et on voit encore des traducteurs qui se lancent

dans cette entreprise sans avoir une connaissance approfondie de l’idiome soumis à leur supposé savoir-faire, et commettent toutes sortes de balourdises. Malheureusement la rémunération misérable qu’allouent les éditeurs aux tâcherons qui n’ont pas d’autres moyens d’existence que la translation sur commande incite ces derniers à travailler avec une rapidité qui a pour conséquence un sabotage trop fréquent, le plus souvent sous forme de calques trompeurs. La boutade féroce de Jules Renard, qui définissait le traducteur comme un individu qui transpose une langue qu’il ne connaît pas dans une autre qu’il ne connaît pas non plus est exagérée, comme tous les sarcasmes, mais au vu de certains résultats, il faut reconnaître qu’elle contient une part de vérité. Le sous-titrage des films donne des exemples souvent hilarants des énormités que provoque dans ce domaine l’incompétence parvenue à son plus haut degré. Il faut reconnaître cependant que la traduction littéraire échappe le plus souvent à ces malfaçons. Il arrive que pour traduire correctement un texte difficile, par intérêt pour l’œuvre, non pour gagner sa vie, on passe plus de temps que l’auteur lui-même en a mis à l’écrire. Malgré le zèle et la bonne volonté de ses traducteurs Shakespeare n’a pas échappé au piège des faux sens et même des contresens. Parfois, les difficultés de compréhension, sans être complètement escamotées, sont réduites à un embarras du choix entre diverses solutions. Malheureusement, même quand on est attentif aux pièges que contient le texte source, et aux imbroglios grammaticaux et autres qui font obstacle à la transposition, il arrive un moment où l’on finit par renoncer à une véritable solution et où l’on se contente d’un compromis. Toujours est-il que Shakespeare n’est pas seulement difficile à traduire, il est aussi difficile à comprendre, et tout traducteur devrait commencer par se munir des outils indispensables que constituent les glossaires – le plus récent, celui des deux Crystal père et fils, *Shakespeare’s Words, a Glossary and Language Companion*, publié en 2002 par Penguin Books, comporte 650 pages en grand format – et les notes de bas de pages qu’on trouve dans les éditions savantes et qui parfois occupent plus de place que le texte lui-même. La grammaire de Shakespeare présente elle aussi de nombreuses difficultés et la fréquentation des ouvrages spécialisés dans ce domaine est recommandée aux apprentis traducteurs, et même à ceux qui ont déjà quelque expérience.

La traductologie est une discipline respectable, ses pratiquants ont construit tout un ensemble de concepts et de conseils méthodologiques qui peuvent aider le traducteur ayant le souci de bien faire. Souvent celui-ci constate *a posteriori* qu’il a appliqué sans le savoir les méthodes préconisées par les théoriciens. Mais dans le cas de Shakespeare, comme dans celui de beaucoup de poètes, on ne tombe pas toujours dans les grilles prêtes à l’emploi que la traductologie offre aux usagers. En plus de la compréhension littérale, dont il était question au paragraphe précédent, la pensée elle-même peut échapper au lecteur-traducteur, ou l’embarrasser, quand il s’agit de trouver le meilleur moyen de la transmettre au public. Il existe des cas épineux où l’on peut hésiter entre une traduction précise, mais risquant d’être incomprise par les récepteurs, et une version plus explicite, mais tombant alors dans un étoffement inélégant et ne respectant pas le style de

l'auteur. Voici un exemple caractéristique, relevant d'une expérience personnelle. J'ai eu à traduire récemment un passage situé dans la seconde scène du *Conte d'hiver*. Le roi Léontès a reçu la visite prolongée de son ami d'enfance le roi de Bohême Polixénès, et en retraçant l'histoire de cette amitié celui-ci se lance dans un récit aux résonances étrangement nostalgiques, faisant l'éloge du vert paradis non des amours mais des amitiés enfantines :

We were as twinn'd lambs that did frisk i' the sun,
And bleat the one at the other: what we changed
Was innocence for innocence; we knew not
The doctrine of ill-doing, nor dream'd
That any did. Had we pursued that life,
And our weak spirits ne'er been higher rear'd
With stronger blood, we should have answer'd heaven
Boldly 'not guilty;' the imposition clear'd
Hereditary ours. (édition New Arden, I.ii.67-74)

Voici la traduction proposée, mais encore provisoire, sans doute promise à révision, au moment où ces lignes sont écrites :

Nous étions tels deux agneaux jumeaux folâtrant au soleil,
Et bêlant l'un à l'autre. Quand nous changions,
Nous allions d'une innocence à une autre : nous ne connaissions pas
La doctrine de la malversation, ni ne songions
Que quiconque la connût. Si nous avions poursuivi cette vie
Et que nos faibles ardeurs ne se fussent jamais élevées plus haut
Par la vigueur croissante du sang, nous aurions répondu au ciel
Sans peur : « non coupables », acquittés de la faute
Par hérédité nôtre.

Si l'on traduit *innocence for innocence* par *l'innocence par l'innocence* on ne commet pas un calque fautif, on ne fait que respecter la pensée de l'auteur autant que la forme qu'il lui a donnée. Pourtant il existe un risque que le lecteur ou le public accueille avec perplexité l'étrange paradoxe d'une notion qui se change en elle-même. En réalité ce n'est pas un paradoxe ni un jeu de mots jouant sur une possible polysémie du mot *innocence*. C'est seulement une formule allusive et condensée comme on en trouve d'innombrables dans Shakespeare. L'idée est que l'enfance est un état d'innocence, non encore souillé par le désir amoureux, comme indiqué par la suite du texte, ou pour s'exprimer plus crument, par l'arrivée de la puberté. La doctrine freudienne de la sexualité infantile n'a jamais pris place dans l'esprit de Shakespeare. Les enfants grandissent, ils changent physiquement et intellectuellement, mais même si leur innocence foncière change de visage et se manifeste de différentes façons, elle demeure un état de pureté originelle. Le péché

qui est lui aussi originel, selon la doctrine religieuse, nous imprègne seulement lorsque l'enfance prend fin. Ces notions sont-elles encore présentes dans le bagage intellectuel du public d'aujourd'hui ? Le traducteur peut entretenir sur cette question un doute, et hésiter entre une transposition littérale et une version légèrement explicative, comme *une innocence par une autre*, mais ayant le défaut d'effacer l'effet stylistique produit par la répétition, et de n'être guère plus explicite que la formule. Est-elle vraiment nécessaire ? On constate que Shakespeare lui-même explique sa pensée dans ce qui suit, et de ce fait répond à la question implicite que peut se poser le public en entendant la réplique. À supposer du moins que le spectateur ait le temps de se poser ladite question, car quelquefois on peut avoir l'impression que les œuvres de Shakespeare, qui a commencé dans la carrière comme poète, si l'on en croit la dédicace de *Vénus et Adonis*, sont conçues autant pour la lecture que pour la représentation théâtrale. Toujours est-il que le traducteur est souvent tenté de proposer une version plus ou moins explicative de ce qui apparaît dans le texte original comme un peu énigmatique ou aussi condensé qu'une phrase de Tacite, tout en éprouvant du remords de ne pas avoir trouvé une meilleure solution.

Un texte littéraire, théâtral ou non, forme un tout, et si la main droite qui tient le porte-plume ignore ce que tient la main gauche, à savoir le texte à traduire dans son entier, on risque de commettre toutes sortes d'erreurs et d'incohérences. Cet exemple, choisi parmi beaucoup d'autres, et le commentaire auquel il a donné lieu, rappelle que quelles que soient la forme et la méthode pratiquées pendant le processus de traduction, la compréhension du texte source est indispensable. Ce principe est évident, mais tellement évident que personne n'en parle. Shakespeare présente d'innombrables chausse-trapes. Comme le montre surabondamment le glossaire mentionné plus haut le vocabulaire a évolué depuis le XVI^e siècle. Beaucoup de mots ont disparu, d'autres ont changé de sens, ceux, nombreux, qui ont une origine française font partie de la catégorie insidieuse des faux amis. Il existe des mots dont la polysémie entraîne les traducteurs étourdis ou nonchalants dans des pièges où ils tombent lourdement et font tomber leurs lecteurs ou auditeurs. Pour changer d'auteur mais en restant dans la période élisabéthaine, il y a encore des traducteurs qui transforment le titre de la pièce de John Ford *'Tis Pity She's a Whore* en *Domage qu'elle soit une prostituée*, ce qui ne correspond en rien au contenu de la pièce. Le mot *whore* désigne une femme dévoyée, infidèle, parfois une concubine, plus souvent qu'une courtisane professionnelle. Shakespeare est lui aussi victime d'un titre erroné, car la pièce qui s'intitule *Love's Labours Lost* (et non *Love's Labour's Lost*, comme on le rencontre encore trop souvent) s'intitule en français *Peines d'amour perdues*, ce qui ne signifie rien de précis et en plus trahit l'original. *Love's Labours* se réfère aux efforts laborieux que les personnages masculins entreprennent pour séduire les jeunes filles – on ne parlait pas encore de harcèlement sexuel –, non aux chagrins causés par l'amour non partagé que mentionne Hamlet dans son fameux monologue (*the pangs of despis'd love*, les affres de l'amour méprisé). Il se trouve cependant que le titre *Peines d'amour perdues*

sonne bien, il a une qualité euphonique qui n'est pas négligeable dans une traduction. On la cultivait jadis, au temps des belles infidèles, plus qu'aujourd'hui. On n'a, aux dernières nouvelles, rien trouvé de mieux que ce *Peines d'amour perdues* et on s'en contente. Il ne faut pas chicaner sur le fait qu'on dit en français *Le Songe d'une nuit d'été*, à la place d'*Un Songe d'une nuit de la mi-été*, comme dans l'original, ce qui constituerait un calque inélégant. Il faut reconnaître que les anciens traducteurs, même s'ils n'avaient pas toujours une parfaite connaissance de l'anglais, avaient au moins celle du français, et donnaient, certains d'entre eux du moins, à la langue d'arrivée son authenticité idiomatique et des phrasés mélodieux.

Shakespeare a-t-il appliqué avant Verlaine l'injonction de ne jamais chercher ses mots sans quelque méprise ? Peut-être mais quand le traducteur ajoute ses méprises involontaires à celles, volontaires, de l'auteur, il risque de tomber dans les égarements qui ont attiré sur sa profession des remarques désobligeantes, la plus célèbre étant celle que résume la paronomase italienne.

Après les paragraphes introductifs présentés ci-dessus (mais quand on parle de traduction, on en reste toujours aux paragraphes introductifs et aux avant-propos plaintifs par lesquels on essaie d'obtenir l'indulgence du public), un étrange et nouveau paradoxe se présente à l'esprit de quiconque s'engage dans une réflexion sur les relations de Shakespeare avec la traduction. Il réside dans le fait que les personnes non anglophones au départ de leur existence mais les plus imprégnées de son œuvre, se sentent intimidées, voire paralysées devant l'ampleur de la tâche à accomplir, sachant qu'elles n'atteindront jamais la perfection, et de ce fait se sentent moins capables de le traduire que certains professionnels qui ont l'habitude de ce travail appliqué à d'autres auteurs. La raison est que quiconque fréquente quotidiennement Shakespeare, par la lecture surtout, en arrive à le considérer non pas comme un auteur dramatique qui écrit en vers, selon une habitude qu'il partageait avec la plupart de ses confrères, mais comme un poète qui écrit des pièces de théâtre. Quand on dit d'un auteur qu'il a un style alambiqué, on donne à ce jugement une intention péjorative, et l'on plaint l'éventuel traducteur, qui risque de se perdre dans le labyrinthe verbal au lieu de servir de guide au lecteur. Le cas de Shakespeare est différent, l'alambic d'où coule sa distillation poétique provoque une ivresse contemplative peu propice à la traduction. Il ne donne pas un sens plus pur aux mots de la tribu, mais au contraire des acceptions complexes, il cultive l'équivoque et fait entendre une polyphonie de résonances. Ce ne sont pas seulement les mots pris isolément qui provoquent des effets poétiques sur l'esprit et sur la sensibilité, mais les combinaisons syntaxiques de toutes sortes. Le moins qu'on puisse dire est qu'elles n'entrent pas dans les grilles prévues par les machines à traduire les plus perfectionnées. On résout les difficultés au cas par cas, les taxinomies inventées par la traductologie n'aident en rien le préposé qui ne cesse de rencontrer des obstacles sur son chemin. Tout au plus peut-il après coup appliquer à ce qu'il a fait les concepts qui figurent dans la terminologie spécialisée. Il n'existe pas de méthode qu'on puisse utiliser de façon mécanique, car l'auteur lui-même ne cesse d'inventer de nouvelles manières de s'exprimer. En bref plus on connaît

Shakespeare et plus difficile à traduire il apparaît, car en s'enfonçant dans son texte on constate qu'il réussit presque toujours à dire beaucoup de choses en peu de mots.

Pour aborder avec quelque précision les questions techniques et artisanales qui concernent les traducteurs, auxquelles s'adjoignent des considérations relevant de l'esthétique générale, il faut rappeler que l'écriture du théâtre shakespearien se déploie sur deux registres, le vers et la prose. On y trouve environ 84.000 vers et 27.000 lignes de prose. Le nombre de lignes de prose ne peut pas s'établir avec précision, car il dépend du format de la typographie, mais on peut le considérer comme important dans l'absolu quoique minoritaire par rapport au vers. Il existe une opinion plus implicite qu'explicite mais assez répandue selon laquelle l'écriture en vers, au théâtre, relève plus d'une convention culturelle, située dans le passé, respectable mais non indispensable, que d'une nécessité profonde enracinée dans l'imagination créatrice de l'auteur, et que de ce fait il n'y a guère de raison de s'en encombrer quand on entreprend une traduction. On peut ajouter à cela que puisque l'écriture en vers tenait à une convention partagée jadis par les auteurs et le public, il est naturel, plusieurs siècles après la période élisabéthaine, qui représente une sorte d'âge classique dans la littérature anglaise, de se conformer aux habitudes actuelles, de faire comme si une traduction constituait une œuvre nouvelle, donc de l'écrire en prose comme le ferait peut-être Shakespeare lui-même s'il vivait de nos jours. La prose n'est d'ailleurs pas absente de son œuvre puisque comme évalué plus haut elle constitue un peu plus d'un quart du total de sa production dramatique. Cinq de ses pièces, la seconde partie d'*Henri IV*, *Beaucoup de bruit pour rien*, *Les joyeuses commères de Windsor*, *Comme il vous plaira*, et *La nuit des rois*, contiennent plus de prose que de vers. Ce nombre de cinq équilibre de façon un peu bancal les quatre pièces entièrement écrites en vers : les première et troisième parties d'*Henri VI*, *Le Roi Jean* et *Richard II*. Le seul fait que Shakespeare a choisi d'écrire en prose assez souvent entraîne à penser que l'usage du vers résulte lui aussi d'un choix, non d'un conformisme professionnel. Il s'ajoute à cela un détail important quoique ignoré d'une grande partie du public en dehors des pays de langue anglaise, à savoir que l'écriture versifiée se partage entre les vers non rimés et les vers rimés. Ceux-ci sont moins nombreux que les précédents – 7798 contre 68731 –, mais ils existent et jouent un rôle particulier. Leur nombre varie beaucoup d'une pièce à l'autre. Certaines en contiennent très peu, 20 dans *Jules César*, 24 dans *Coriolan*, mais à l'inverse *Le Songe d'une nuit d'été* constitue un cas exceptionnel, car il contient plus de vers rimés que de vers non rimés, 945 contre 764. Il ne faut pas s'arrêter à l'arithmétique. La présence des rimes émane de choix précis, qui devraient avoir une incidence sur d'autres choix, ceux des traducteurs. Il se trouve que l'alternance irrégulière entre le *blank verse* et le vers rimé dans Shakespeare répond à des intentions particulières, autant qu'on puisse le deviner en étudiant le texte, l'auteur lui-même n'ayant pas fourni d'explication précise sur la question. On peut cependant signaler l'existence d'une certaine dose de langage métalinguistique dans les passages où il joue sur le contraste proverbial qui oppose

la rime à la raison, et en plus le mot *rhyme* qui signifie la rime et le verbe rimer, revient quarante-trois fois dans l'œuvre de Shakespeare. Par métonymie il se rapporte à la composition des vers. Assez souvent l'usage de ce mot contient une nuance plus ou moins soulignée de moquerie. Les poètes, c'est-à-dire les rimailleurs, passent souvent pour des êtres frivoles, qui vivent en marge de la société, ou des menteurs, qui donnent à leurs discours frauduleux une forme séduisante, pour mieux tromper leurs dupes. C'est du moins l'opinion qu'expriment certains de ses personnages, plus engagés dans l'action que dans le travail et la méditation poétiques. On sent parfois une tendance à l'autodérision dans Shakespeare, mais il l'a peut-être pratiquée pour se vacciner contre les soupçons de n'être qu'un producteur d'ombres, comme le dit Thésée dans *Le Songe d'une nuit d'été*. Shakespeare n'est donc pas seulement l'auteur d'un assez grand nombre de poèmes, dans lesquels la rime est obligatoire, il introduit celle-ci dans les pièces, et le fait qu'elle offre un contraste audible avec le discours le plus habituel, celui du *blank verse*, sans oublier la prose, confronte le traducteur à des dilemmes esthétiques et à des difficultés techniques. Le choix de la rime correspond à des intentions précises. Pour commencer, Shakespeare conçoit à sa façon une sorte d'art total qui peut préfigurer celui auquel rêvait Richard Wagner, pratique la mise en abyme, introduit des chansons et des poèmes dans ses œuvres dramatiques, même dans les tragédies, à l'exception des drames historiques. Le texte de certaines de ces chansons est emprunté à d'autres auteurs, ou fait partie du répertoire populaire et anonyme. La versification diffère de celle des dialogues, les vers sont généralement plus courts, et bien entendu rimés, accessoire indispensable. La question de savoir qui est l'auteur importe peu quand il s'agit de la traduction. Il apparaît évident qu'en pareil cas le traducteur doit choisir une forme qui rende audible la nature lyrique de l'insertion, d'autant plus qu'elle est chantée. Une traduction de ces inserts sans rime et en prose, réalisée par un traducteur ayant pour objet la précision littérale, aurait pour résultat de révéler ostensiblement qu'il s'agit d'une traduction, or tout le monde sait que la première qualité qu'on demande à une traduction est de ne pas avoir l'air d'en être une. Dans le cas des chansons et des poèmes une traduction strictement littérale, sans rimes, sans la moindre tentative de versification ne pourrait se justifier que comme instrument de travail destiné à informer le lecteur du contenu sémantique du texte, sans se soucier de la forme. On dit que quand l'écrivain et philosophe Maurice Clavel (1920-1979) a publié sa version de *Roi Lear* en 1967, il a d'abord demandé à un angliciste une traduction mot à mot, rigoureusement littérale de la pièce, dont il s'est servi pour composer la sienne, à la façon dont le Créateur a mis en forme le Chaos. Cette façon de travailler est sans doute assez rare. Dans la pratique habituelle le traducteur ne peut pas ignorer que le texte shakespearien relève de la création artistique, loin du degré zéro de l'écriture, et que la forme a des exigences qu'on ne peut pas effacer. Il est vrai qu'on peut justifier la tentative clavélienne en faisant remarquer que remplacer une forme par une autre constitue un hommage rendu à une nécessité esthétique, au-delà de la transcription du sens.

Aux traductions publiées s'ajoute un nombre considérable de traductions liées à une série de représentations. Il arrive fréquemment qu'un traducteur ne fait que s'inspirer d'une traduction précédente – c'est souvent celle de François-Victor Hugo qui sert de base – tout en la remaniant de diverses façons. Des adaptations plus ou moins proches de l'original se créent sans arrêt partout dans le monde, mais ne sont pas imprimées pour le public. Un chercheur qui voudrait collecter le plus grand nombre possible de ces adaptations éphémères trouverait peut-être des textes parmi les archives des théâtres. Certaines d'entre elles contiennent sans doute des trouvailles intéressantes, mais on ne peut pas attendre d'un traducteur un collage de formulations empruntées à une multitude d'autres traducteurs.

Puisqu'en tout état de cause les linéaments formels doivent être pris en considération, il est inévitable de s'arrêter sur les plus visibles et les plus audibles. Comment faut-il traduire le *blank verse*, c'est-à-dire les vers non rimés ? – On les appelait *vers blancs* autrefois, mais il y a toujours un docteur Cottard de service qui ne peut s'empêcher de rappeler que cette expression s'applique aussi à des larves, et promet de vous asticoter si vous continuez à mentionner ces créatures. Il suffit de parcourir le panorama des traductions de Shakespeare produites en France depuis le XVIII^e siècle – il va de soi que le présent article concerne principalement les traductions en français, l'auteur n'étant pas compétent pour commenter les versions en japonais, en lapon, en esperanto et autres idiomes – on constate que des méthodes multiples ont été appliquées : l'alexandrin rimé, l'alexandrin non rimé, la prose, le vers libre, ou la transcription juxtalinéaire.

Avant de passer en revue ces différents modes de traduction, il convient de profiter de l'occasion pour rappeler une généralité qui concerne la différence qui existe entre les deux versifications concernées, celle de l'anglais et celle du français. On lit ou on entend dire souvent qu'il existe une différence de nature entre elles du fait qu'en anglais le rythme provient du nombre et du placement des accents, alors qu'en français il dépend du nombre des syllabes. Cette idée reçue est considérée comme une évidence par une grande partie du public, alors qu'il s'agit d'une erreur trahissant une méconnaissance totale de la question. Le nombre de syllabes, en français comme en anglais, concerne le mètre, non le rythme. Pour ce qui est du rythme la différence vient de la phonétique, non des systèmes pratiqués par les poètes. L'anglais, comme la plupart des autres langues, possède des accents lexicaux. Ils fournissent un rythme plus ou moins régulier quand les poètes choisissent leurs mots et l'ordre dans lequel ils se placent dans la phrase de façon à former une séquence voulue. Cela n'empêche pas l'existence d'un mètre, comme en français. Selon les estimations, qui varient selon les critères adoptés par les spécialistes, les décasyllabes ou hendécasyllabes, notion précisée plus loin, constituent entre 95 et 99% des vers dramatiques de Shakespeare. Le mètre et le rythme collaborent. Le rythme shakespearien est à prédominance iambique, c'est-à-dire binaire, les syllabes paires étant accentuées, les syllabes impaires inaccentuées, le tout donnant lieu à des variations horizontales et verticales dans l'échelle des sons, qui n'ont pas à être examinées dans le présent article, mais d'où il ressort que le rythme anglais

ne peut pas être transposé en français. Il faut cependant rappeler que le balancement iambique a pour conséquence que la dixième syllabe du vers est forcément accentuée. Il lui arrive cependant d'être suivie par une onzième syllabe inaccentuée, qu'on appelle la terminaison féminine, et qui remplace le décasyllabe par un hendécasyllabe, lequel ne constitue en rien une irrégularité, mais une variante admise du schéma de base. Le traducteur ne peut ni ne doit tenir compte de cette modulation. On peut signaler au passage que le mot *pentamètre*, qu'on rencontre souvent et appliqué à une partie importante de la poésie anglaise, notamment à celle de Shakespeare et de ses contemporains, n'a aucun fondement historique ni esthétique, il serait temps de s'en débarrasser, et aussi d'en finir avec la confusion sottement et désastreusement entretenue entre le rythme et le mètre, ainsi qu'avec l'usage du mot *pied*, qui n'a rien à faire en dehors des poésies antiques. Malheureusement ce redressement ne s'accomplira peut-être jamais, du moins dans les universités. Les écoles d'art dramatique dans les pays anglophones ont heureusement une conception plus raisonnable de la question.

Il existe des rythmes dans la poésie française, et même dans la langue parlée, si l'on prête l'oreille aux intonations, aux différences entre les syllabes longues et les syllabes brèves – de moins en moins marquées malheureusement dans la prononciation actuelle – aux découpages virtuels qui organisent le discours en segments répétitifs ou symétriques, mais ces rythmes ne sont jamais prévisibles, ils ne peuvent pas constituer un ensemble de règles ou de modèles pouvant servir de canevas aux auteurs de poèmes. Les analyses rythmiques appliquées à la poésie française, comme celles, magistrales, d'Henri Morier, se font *a posteriori*, elles n'ont pas le caractère programmatique qui trace à l'avance les différents rythmes de la poésie anglaise, sans autoritarisme dictatorial.

Quel est le lien entre les données qui figurent ci-dessus et le sujet général de cet article, qui concerne la traduction de Shakespeare ? Le fait que le traducteur qui trouve sous les yeux un texte théâtral écrit en vers, lesquels obéissent à des règles formelles plus définies que ne le croit une partie du public, doit réagir d'une façon ou d'une autre à la forme donnée à l'écriture. Il ou elle cherche parfois un équivalent, ou, considérant l'équivalent comme introuvable, choisit la prose. Il faut préciser aussi qu'à la notion de poésie, indispensable mais parfois un peu vague et intimidante, il faut ajouter celle de rhétorique. Les pièces de Shakespeare contiennent d'innombrables discours ayant pour objet le plaidoyer pro domo, l'invective, l'édification, la persuasion, quelquefois l'autopersuasion. L'éloquence a pour matière première la vocalité, ce qui devrait inciter tout traducteur de Shakespeare à user de ce que Flaubert appelait le gueuloir. L'auteur de *Salammô* pratiquait cette mise à l'épreuve de son texte alors qu'il écrivait des romans. Quand on écrit pour la scène il faut redoubler d'efforts dans ce sens. Le discours rhétorique s'adresse à la fois aux personnages qui sur la scène écoutent l'orateur et au public. Il existe toujours plusieurs façons de traduire un texte, sans s'écarter de la signification originelle. En présence d'un passage à forte teneur persuasive, le traducteur doit s'efforcer de transmettre la véhémence générale du texte, qui ne dépend pas uni-

quement du choix des mots, mais aussi du rythme au sens large, du phrasé, de la possibilité de fournir à l'acteur une pente intonative qui peut aller du crescendo au decrescendo, selon les besoins.

Pour se rapprocher des aspects techniques de la question, le *blank verse* ne se confond pas exactement avec le vers libre, lequel suppose, en principe du moins, un travail voulu de composition, concernant par exemple la longueur des vers, qui varie, mais en principe selon une planification formelle agencée par l'auteur. La transcription juxtalinéaire, qui consiste à traduire chaque vers du texte source par un équivalent dans la langue d'arrivée, sans recomposer les phrases en allant d'un vers à l'autre selon ce qui peut apparaître comme des nécessités syntaxiques mais qui en réalité constitue le plus souvent une solution de facilité, convient aux éditions bilingues. Cette méthode consiste à imprimer sur la même ligne horizontale chaque vers du texte original et son équivalent plus ou moins approximatif dans la langue réceptrice, afin à la fois de respecter la façon dont la pensée de l'auteur s'est exprimée, et de faciliter la lecture, n'obligeant pas les yeux à se déplacer laborieusement d'un vers à l'autre pour faire coïncider la perception des deux textes. Il va de soi, dans un autre domaine, que ce mode de transcription dans le sous-titrage des films ou des versions télévisées, et aussi dans le doublage, dans les cas assez rares où on le pratique, mais il vaut mieux entendre Shakespeare en version originale, même si on ne sait pas l'anglais. Le parallélisme a aussi pour avantage de revenir d'une certaine façon aux origines de la poésie versifiée, de faire retrouver la raison d'être du mètre, sujet sur lequel s'est étendu Robert Louis Stevenson, dans son essai « On some Technical Elements of Style » qui fait partie du recueil *Virginibus Puerisque* (1881). Il dit que toutes les formes de répétition sont à l'origine de l'expression poétique, notamment quand les émissions vocales qui se succèdent ont une durée approximativement régulière. La litanie et la poésie ont des points communs. Il donne comme exemples les versets de la Bible, écrits pour être déclamés, ayant pour caractéristique non seulement la reprise insistante de certains mots, mais aussi les phrases elles-mêmes, ce mot n'étant pas pris au sens strictement grammatical, mais désignant des tranches de discours ayant une certaine cohérence, correspondant aussi à la régularité respiratoire du corps. Un vers de type classique, l'alexandrin en français, l'hendécasyllabe en italien et en espagnol, le décasyllabe en anglais et en allemand, se termine souvent par un signe de ponctuation et permet ou même demande au récitant une pause à la fin pour reprendre son souffle. La présence plus ou moins fréquente des enjambements, dont le nombre suit une courbe ascendante tout au long de la carrière de Shakespeare, semble contredire cette description, mais du fait qu'ils sont sentis comme des accidents, certes voulus, mais utilisés comme le sont les dissonances en musique, il confirme le caractère formel du schéma de base. S'il a été question plus haut de la reprise du souffle, c'est parce que l'écriture d'une œuvre théâtrale est conçue pour l'expression à pleine voix, non pour la lecture silencieuse. C'est un aspect de la question que le traducteur de Shakespeare et de tout texte théâtral doit garder à l'esprit. Le résultat de son travail doit pouvoir s'articuler sans heurts par les acteurs et les actrices.

Qu'il me soit permis d'introduire ici un exemple personnel. Récemment j'ai découvert un texte rare de Simone Weil intitulé *L'Iliade ou le poème de la force*, publié en 1941, et réédité par les éditions de l'éclat en 2014. Il contient des citations du poème d'Homère, annoncées par la note suivante :

La traduction des passages cités est nouvelle. Chaque ligne traduit un vers grec, les rejets et les enjambements sont scrupuleusement reproduits ; l'ordre des mots grecs à l'intérieur de chaque vers est respecté autant que possible.

C'est ce que j'ai essayé de faire moi-même, avant d'avoir lu l'avertissement ci-dessus. L'expression « autant que possible » se réfère à l'impératif catégorique qui exige du traducteur que le texte qu'il livre au public n'ait pas l'apparence d'une traduction, ce qui semble contradictoire avec le calque syntaxique que Simone Weil s'est imposé. La méthode en question requiert du doigté ainsi que la latitude d'en transgresser la discipline à chaque fois qu'on court le risque de soumettre la langue d'arrivée à des distorsions disgracieuses et attentatoires à son intégrité idiomatique. Il faut cependant considérer tous les aspects de la question et rappeler que les tournures inhabituelles n'existent pas uniquement dans les traductions, elles existent aussi dans les textes sources. Même dans le cas des vers non rimés, les contraintes de la versification isosyllabique et de la régularité rythmique obligent souvent le poète à construire ses phrases d'une façon qui diffère de celle de la prose, et plus encore du langage ordinaire. Cela fait partie du langage poétique. La langue n'est pas maltraitée, elle est manipulée d'une manière moins routinière que celle du discours spontané. Voici un exemple, dont on trouvera la traduction plus loin. Le second vers du célèbre monologue de Hamlet, dont la traduction figurera plus loin :

Whether 'tis nobler in the mind to suffer

contient une hyperbate. Il eût été plus naturel de placer le complément après le verbe, mais si Shakespeare avait écrit

Whether 'tis nobler to suffer in the mind

il aurait commis une faute de prosodie, un vers incorrect, un hendécasyllabe se terminant sur une syllabe accentuée. Or si l'inversion résulte en premier lieu d'une prérogative de la forme poétique sur la syntaxe ordinaire, et relève d'une sorte de cuisine dont les secrets ne sont pas forcément révélés au public, elle a aussi pour résultat de créer un certain flottement, un détour, un assouplissement des articulations du discours, ainsi que des ambiguïtés qui appartiennent à l'expression poétique. Le placement du membre de phrase *in the mind* entre le mot qui se réfère à la noblesse et celui qui évoque la souffrance permet une certaine fusion entre les composantes du vers. On peut déduire de tout cela qu'un certain littéralisme con-

vient parfois à la traduction poétique, à condition que le style et le rythme de la traduction aident à lui faire passer la rampe. Le mot *rythme* vient d'être mentionné. En raison de la polysémie foisonnante de ce mot, qui provoque toutes sortes d'égarements et de confusions ; quiconque l'utilise devrait toujours en préciser le sens. Il est impossible de transposer en français le martèlement de l'anglais, inscrit dans les phonèmes de tout le corpus lexical, contrairement à ce qui peut se faire parmi d'autres langues, l'allemand surtout, comme en témoignent les traductions réalisées au XIX^e siècle par Johann Heinrich Voss (1751-1826) ou par August Wilhelm von Schlegel (1767-1845), qui font encore autorité. En anglais le rythme de la poésie, qu'il soit iambique, trochaïque, spondaïque, anapestique, dactylique ou logaédique – ce mot désignant des rythmes composites – dépend de l'existence des accents lexicaux, comme indiqué plus haut, qui n'existent pas en français. Le traducteur n'a pas la possibilité de choisir ses mots de la même façon qu'un poète qui travaille *ex nihilo*. Il faut donc donner au mot *rythme* un sens plus général que celui qui se réfère à la façon de musicaliser la séquence des syllabes. Le *phrasé* convient peut-être mieux que le *rythme* en l'occurrence, mais ce dernier mot exerce une telle autorité dans le domaine artistique – on parle aussi de rythme en peinture, en sculpture, en architecture, en cinématographie – qu'on peut difficilement y échapper. La confusion entre le mètre et le rythme a, comme indiqué plus haut, des effets lamentables sur l'étude de la prosodie, mais étant donné qu'on ne peut pas échapper à la présence envahissante du mot *rythme* dans le vocabulaire spécialisé, on peut provisoirement et prudemment l'appliquer au découpage du discours en vers, qui, sauf en cas d'enjambements, se terminent par un signe de ponctuation qui permet à l'acteur de reprendre son souffle à intervalles réguliers. En plus de la pause plus ou moins effective ou théorique qui se situe à la fin de chaque vers – mais dans le cas d'une traduction qui ne cherche pas la régularité métrique on devrait dire à chaque transcription de vers – la ponctuation intérieure doit être étudiée avec soin, toujours en pensant qu'un texte théâtral a pour vocation première d'être émis à haute voix. En l'absence des manuscrits de Shakespeare on ne sait pas toujours avec certitude quelle était exactement la ponctuation utilisée par lui, et de plus les habitudes sur ce point ont changé depuis son époque. Dans le cas d'une édition bilingue le traducteur doit reproduire la ponctuation choisie par la personne qui a établi le texte, mais s'il est seul à décider, il possède une certaine liberté dans ce domaine. Une recherche d'euphonie, ou à défaut l'évitement des cacophonies, font partie de son cahier de charges. Si c'est une traduction que les acteurs et les actrices doivent déclamer sur la scène, il faut que le texte soit conçu à la fois pour couler et s'articuler naturellement dans leur bouche, et pour faire sentir aux auditeurs, d'une façon qui peut rester subliminale, que ce sont des vers qu'ils récitent, non de la prose, même si les vers en question ne sont pas moulés dans les formes conventionnelles.

Voici à titre d'exemple et sans commentaire, la traduction, légèrement remaniée par endroits, du monologue de Hamlet mentionné plus haut, que j'ai publiée dans la collection des Classiques Larousse en 2004 :

Être ou ne pas être, là est la question.
 Est-il plus noble en l'esprit de souffrir
 La fronde et les traits de l'outrageuse fortune,
 Ou de prendre les armes contre un océan de tourments,
 Et en les affrontant y mettre fin ? Mourir, dormir,
 Rien de plus ; et par un sommeil dire que nous en finissons
 Avec la douleur du cœur et les mille maux
 Dont hérite la chair ; c'est une consommation
 Digne d'être souhaitée avec ferveur. Mourir, dormir,
 Dormir, peut-être rêver, ah ! c'est là l'obstacle,
 Car en ce sommeil de mort les rêves qui peuvent surgir,
 Quand nous nous sommes éclipsés de ce tumulte mortel,
 Doivent nous arrêter. C'est là la considération
 Qui donne au malheur une si longue vie ;
 Car qui supporterait les fouets et les insultes du monde,
 Les iniquités de l'oppresseur, la morgue de l'orgueilleux,
 Les affres de l'amour méprisé, les retards de la justice,
 L'insolence des gens en place et les rebuffades
 Que le mérite patient reçoit des hommes indignes,
 Quand on pourrait soi-même en être quitte
 Au moyen d'un simple poignard ? Qui porterait des fardeaux,
 À grogner et suer sous une vie harassante,
 Si la terreur de quelque chose après la mort,
 Cette région inexplorée de la frontière d'où
 Nul voyageur ne revient, ne troublait la volonté,
 Et ne nous faisait plutôt supporter les maux que nous avons
 Que fuir vers d'autres dont nous ne savons rien ?
 Ainsi la conscience fait de nous tous des lâches,
 Et la couleur innée de la résolution
 Blêmit sous le pâle reflet de la pensée,
 Et les entreprises de haut vol et de grand poids,
 Sous ce regard dérivent de leur cours
 Et perdent le nom d'action. (III.i.56-89)

Que dire des vers rimés et de leur traduction ? A priori, si l'on part de l'idée que la fidélité au texte et à la pensée doit passer avant tout, cela exclut le recours au vers rimé dans ce cas, d'autant plus qu'en français, à moins de tomber dans le vers de mirliton (voir plus loin le cas du *doggerel*), la rime est indissociable d'une métrique isosyllabique, ce qui ajoute une contrainte à la première, et peut

conduire à une adaptation plus ou moins déformante du texte. Mais quand on a affaire à Shakespeare, on ne peut pas se contenter d'un parti pris aussi sommaire. Quand il pratique la rime, c'est toujours avec une intention précise, qui va même parfois au-delà du style et exprime des conceptions de nature psychologique au sens large. Tout d'abord le distique rimé constitue souvent un signal qui marque la fin d'une tirade, d'une scène, d'un acte, de la pièce. Il rappelle au public qu'il est en train d'entendre – Shakespeare dit toujours entendre, *hear*, non voir – une œuvre théâtrale, non une réalité, et que l'auteur y imprime sa marque de fabrique et sa présence en tant que manipulateur. Cette utilisation de la rime produit ce qu'on appelle en anglais *a clinch*, mot qui signifie un rivet, un dispositif de fermeture, et qui a manifestement une origine onomatopéique, comme le mot *clic* en français, qui lui ressemble. La rime est ainsi utilisée pour le son qu'elle produit, ce qu'on peut essayer de rendre dans la traduction, car cette percussion musicale fait partie du texte et l'auteur la destine au public plus qu'aux personnages fictifs qui occupent la scène. Souvent quand les personnages se mettent à parler en vers rimés on entend une sorte de modulation, comme le passage du récitatif à l'aria dans un opéra ou un oratorio, prolongé par un curieux phénomène d'impersonnalité. Ils donnent l'impression de citer des paroles dont ils ne sont pas les auteurs, qui appartiennent à un langage convenu ou à la sagesse des nations, ou bien d'être visités par une inspiration venue d'au-dessus d'eux. L'éventail de possibilités est large, la rime peut aussi s'associer à la tromperie, à la séduction. On remarque d'une façon générale que les séquences rimées, dont la forme et le contenu ont souvent un caractère aphoristique, ont une syntaxe plus simple et sont plus faciles à comprendre, donc à traduire, que les vers non rimés. L'artificialité voulue, affichée, qui caractérise l'écriture rimée peut avoir aussi une intention ironique et parodique.

Voici l'extrait d'un dialogue entre deux sœurs, tiré de *La Comédie des erreurs*, dans la traduction faite par moi-même et publiée en 2014 dans la Bibliothèque de la Pléiade. Adriana, épouse d'Antipholus d'Éphèse, se plaint du comportement de son mari, qui à la fois la néglige, la tyrannise, et peut-être même la trompe. Sa sœur Luciana prend la défense du mari et des hommes en général. Elle justifie la domination masculine en la présentant comme fondée sur les lois de la nature et sur la volonté de Dieu. Il y aurait dans ce passage de quoi provoquer l'indignation des spectatrices, déjà du temps même de la reine Élisabeth I^{ère}, si elles étaient insensibles à l'ironie objective du texte. Celui-ci est écrit en décasyllabes rimés, ce qui contribue à véhiculer le caractère parodique des interventions de Luciana. Il y a d'abord une sorte de prélude en forme de stichomythie, les deux personnages échangeant du tac au tac des répliques rimées ne comportant qu'un seul vers, mode d'expression souvent utilisé dans les comédies, suivi d'une tirade au caractère aphoristique. Cette accumulation d'énoncés moralisateurs expose la doctrine patriarcale. En plus de l'exagération comique des arguments l'intention ironique de l'auteur se dégage de la forme conventionnelle, quasi rituelle qui leur est donnée. Luciana récite une leçon, dont la forme rimée semble avoir une fonction à la fois mnémotechnique et rhétorique. Il a semblé indispensable de traduire ce texte

en vers rimés, car la forme fait partie du message que l’auteur transmet au public. L’idéal eût été de rendre les décasyllabes de l’original par le même mètre en français, mais cela est impossible du fait que Shakespeare comme toujours utilise beaucoup de monosyllabes d’origine germano-scandinave, qu’on ne peut pas transcrire en français, ce qui a pour résultat qu’un même nombre de mots donne en français, du moins le plus souvent, pas toujours, un énoncé plus long que dans l’original.

ADRIANA

Pourquoi leur droit est-il au nôtre supérieur ?

LUCIANA

Leurs affaires toujours ont lieu à l’extérieur.

ADRIANA

Quand je fais comme lui, il en est très marri.

LUCIANA

De brider vos désirs c’est son droit de mari.

ADRIANA

Pour être ainsi bridée, il faut n’être qu’un âne.

LUCIANA

La liberté sans frein au malheur nous condamne.

Sous le regard du Ciel, rien dans tout l’univers

N’échappe aux lois, sur terre, en mer et dans les airs ;

Les bêtes, les poissons, les oiseaux empennés

Des mâles sont sujets, et par eux dominés ;

L’homme, plus près de Dieu, maître des animaux,

Seigneur du vaste monde et des houleuses eaux,

Par son esprit pensant, ses perceptions subtiles,

Surpasse de très haut poissons et volatiles ;

De sa femelle il est le seigneur et le maître,

Vos désirs à ses vœux doivent donc se soumettre. (II.i.10-25)

Le cas des chansons, des poèmes insérés et autres mises en abyme justifie plus encore que l’exemple précédent les tentatives de traductions. Voici un exemple tiré des *Deux gentilshommes de Vérone*, extrait du même volume que celui où figure le passage cité ci-dessus. L’amoureux de la pièce, qui porte le nom prédestiné de Valentin a écrit à sa chère Silvia une lettre écrite dans un style madrigalesque, d’une artificialité affichée, peut-être conçue comme une parodie des sonnets de Pétrarque, constituée de huit vers en rimes croisées et terminé par un distique. Il est évident que la forme a au moins autant d’importance que le contenu, et qu’une traduction en prose risquerait d’apparaître simplement prosaïque, au grand dam des intentions de l’auteur. Le texte anglais est imprimé en italiques dans l’édition de 1623, ce qui indique qu’il s’agit d’une sorte d’insertion.

*Mes pensées chez Silvia habitent nuitamment,
 Par moi-même expédiées, aériennes servantes.
 Si leur maître pouvait voler si aisément
 Il irait remplacer ces chimères dormantes.
 Mon âme messagère en ton sein pur se couche ;
 C'est moi qui tel un roi la presse et l'importune,
 Et la grâce maudis qui de grâce la touche,
 Enviant de mes serfs la divine fortune.
 J'enrage, moi qui suis leur seigneur et leur maître,
 De les avoir logés là où je devrais être. (III.i.140-149)*

Il faut bien avouer que pour trouver les rimes et obtenir des alexandrins calibrés selon les règles anciennes on est obligé de prendre quelques libertés avec la littéralité du texte. On trouve une justification plus ou moins légitime en avançant que parfois l'esprit, ou plus précisément le souci esthétique, doit l'emporter sur la lettre.

Pour mémoire il faut mentionner l'existence du *doggerel*, un peu l'équivalent en anglais du vers de mirliton, bien qu'il ne se présente pas de la même façon. Le *doggerel* est un vers burlesque par son contenu et par sa forme. Il n'a pas de mètre préconçu, il est souvent plus long que le décasyllabe habituel, il n'y a pas non plus de rythme prévisible, mais on remarque souvent une tendance aux cadences ternaires, anapestiques, et il y a toujours une rime à la fin, de sorte que l'écriture formelle ne repose que sur la rime, après laquelle elle semble courir. C'est de la poésie qui se moque de la poésie, mais ce n'est pas de la prose. Limitée à quelques comédies du commencement de la carrière de Shakespeare, on la trouve dans la bouche des valets, parfois dans les dialogues qu'ils entretiennent avec leur maître. On peut juger souhaitable de produire un reflet de cette forme dans la traduction, autant qu'on puisse le faire, car elle contribue au climat burlesque des scènes où elle figure. Voici un exemple tiré de *La Comédie des erreurs*, une conversation entre trois personnages, le valet Dromio, trop souvent bastonné par son maître Antipholus d'Éphèse, l'un des deux jumeaux, qui non seulement est le sosie de son frère, mais porte le même nom, et le négociant Balthasar. L'original n'est pas informe, il contient des séquences anapestiques qui soulignent le caractère plaintif, irascible ou flagorneur des intonations. La langue française n'a pas les mêmes ressources rythmiques que l'anglais, mais en jouant sur les distinctions entre les syllabes longues et les syllabes brèves ainsi que sur des fragments de phrases qui paraissent avoir une certaine unité musicale, on essaie de faire en sorte que ce type de texte ne sonne pas comme de la prose.

DROMIO D'ÉPHÈSE

Dites ce que vous voudrez, Monsieur, mais je sais ce que je sais ;
 Pour les coups reçus à la halle, votre main en connaît le succès.
 Si la peau était du parchemin, et vos horions une écriture,

Vous comprendriez ce que je pense, au vu de votre signature.

ANTIPHOLUS D'ÉPHÈSE

Je pense, moi, que tu es un âne.

DROMIO D'ÉPHÈSE

Ma foi, c'est ce qui ressort

Des avanies que j'endure et des coups qui sont mon sort ;

Je devrais ruer quand vous vous ruez sur moi et dans ce cas

Vous éviteriez mes sabots, de peur que l'âne vous cause du tracas.

ANTIPHOLUS D'ÉPHÈSE

Vous semblez morose, signor Balthasar, Dieu veuille que notre menu

Prouve mon bon vouloir, et combien vous m'êtes bienvenu.

BALTHASAR

Votre bonne chère, monsieur, ne m'est pas aussi chère que d'être par vous entretenu.

ANTIPHOLUS D'ÉPHÈSE

Oh, signor Balthasar, en matière de chair et de poisson,

Le meilleur accueil à table ne procure qu'une maigre cuisson.

BALTHASAR

Un bon repas est chose commune, monsieur, un rustaud peut l'offrir.

ANTIPHOLUS D'ÉPHÈSE

Un bon accueil l'est plus encore, il n'y a qu'à discourir.

BALTHASAR

Petite chère et grand accueil font un joyeux régal.

ANTIPHOLUS D'ÉPHÈSE

Oui, pour un hôte avaricieux, et un invité encore plus frugal.

Mais si piètres que soient mes friandises, acceptez-les sans rancœur ;

On peut vous offrir de meilleure chère, mais non d'aussi bon cœur.

Mais chut, ma porte est fermée à clé, va leur dire d'ouvrir la maison.

DROMIO D'ÉPHÈSE

Madelon, Brigitte, Marianne, Cécile, Julienne, Lison ! (III.i.9-31)

Que dire de la prose, celle qui se trouve dans le texte de Shakespeare ? À première vue on peut penser qu'elle n'a pas à être traitée de façon différente de celle qui s'applique à n'importe quel autre auteur. Il suffit que la méthode ait fait ses preuves et que le texte ait été parfaitement compris, ce qui ne va pas de soi, car les textes en prose contiennent toutes sortes de discours prolixes et entortillés qui embarrassent le lecteur et *a fortiori* le traducteur. Ils contiennent des plaisanteries obscures, des expressions plus ou moins argotiques hors d'usage depuis longtemps, des allusions à des événements ou à des personnages contemporains que plus personne ne connaît, sans oublier les jeux de mots intraduisibles qui parfois servent de fil conducteur à tout un dialogue. Dans ce cas il faut transposer, trouver des équivalents les plus proches possibles de l'original, bien que forcément différents. Il reste un point à examiner. Étant donné qu'un texte littéraire conçu pour être récité à

haute voix est comme tout texte composé de phrases, le phrasé peut avoir une certaine importance. C'est pourquoi il n'est peut-être pas inconvenant de respecter dans la traduction la construction grammaticale des tirades en prose, c'est-à-dire garder le même découpage syntaxique. Qu'à chaque phrase du texte corresponde une phrase dans la traduction, afin de garder sur scène la même respiration que dans l'original, sans tomber dans des calques syntaxiques étrangers à l'idiome d'arrivée, qui risqueraient d'aboutir à une inintelligibilité, digne des machines à traduire.

Il a été remarqué au commencement de cet article que la question importante de la connaissance de la langue source et de la compréhension du texte est le plus souvent éludée des traités et des discussions où l'on traite de l'art de la traduction. Une question annexe, liée à la nature du texte anglais, qui se pose particulièrement au sujet des passages en prose mais aussi pour l'ensemble du texte, et ne peut pas être esquivée, c'est celle du style, notion vaste aux aspects multiples, qui concerne les détails les plus ténus du texte autant que sa tonalité générale. La distinction entre les niveaux de langue se mêle au débat. Dans le théâtre de Shakespeare les personnages appartenant à l'aristocratie ne s'expriment pas de la même façon que ceux qui constituent ce qu'on appelle le peuple, la distinction entre le vers et la prose applique souvent ce principe, mais il y a des exceptions. Sur ce point Shakespeare s'écarte parfois des conventions qu'on s'attend à trouver. Par exemple dans *Macbeth* les tueurs à gages que le personnage éponyme recrute pour assassiner Banquo émettent des répliques étonnamment raffinées. Shakespeare a peut-être voulu laisser entendre par là que non seulement il se tient au-dessus du réalisme conventionnel, mais aussi que dans le monde à l'envers que le crime de Macbeth a instauré, rien ne se passe normalement. Les hors-la-loi à son service s'expriment comme lui, le meurtrier poète.

La question du niveau de langue ne concerne pas seulement le niveau social ou culturel des personnages, elle intéresse aussi les traducteurs. Il est normal qu'un traducteur qui s'adresse à des spectateurs du XXI^e siècle ne pratique pas la même langue que celle d'autrefois. Représenter une pièce de Shakespeare, c'est se livrer à un travail de communication culturelle qui implique qu'on se mette à la portée du public, sans toutefois confondre vulgarisation et vulgarité. Il ne faut pas non plus oublier l'évidence, à savoir que le texte de Shakespeare est un texte écrit, comme ceux de Corneille, de Racine, de Marivaux ou de Musset. Écrit pour être parlé, certes, mais personne dans la vie quotidienne, ne s'exprime comme les personnages du théâtre classique, auquel appartient celui de Shakespeare. Même la prose de Monsieur Jourdain n'est pas la même que celle qu'il prononcerait dans sa boutique s'il existait dans la réalité. Celle de Falstaff est aussi travaillée que les vers que prononcent les personnages princiers dont il se moque. Il existe donc un style littéraire et poétique qui demande à être transposé, sinon calqué, mais le style ne peut pas se séparer de l'idiome où il se manifeste, et l'on retrouve la question du niveau de langue, dans une autre perspective que précédemment. Il ne s'agit plus des différences entre les diverses strates de la société, mais du traducteur lui-même.

Si l'on éprouve le besoin depuis plusieurs années de retraduire sans arrêt des œuvres déjà traduites, ce n'est pas simplement par occasion et nécessité commerciales de remplacer des éditions épuisées, qu'en plus on aurait du mal à rééditer depuis l'irruption de la reproduction électronique dans les ateliers d'imprimerie. La langue française évolue sans cesse, comme toutes les langues, et une partie du public comme une partie du personnel éditorial, sans oublier les acteurs, qui sont les premiers intéressés par le langage parlé sur la scène, souhaitent éviter un trop grand décalage diachronique entre la langue qu'on entend sur la scène et celle qui se pratique au même moment hors du théâtre.

Est-il permis par exemple d'introduire dans une traduction shakespearienne des vocables qui se rapportent à des inventions techniques postérieures à la période élisabéthaine ? Par exemple des mots et expressions comme *dérailler*, *disjoncter*, *décoller*, *carburer*, *filer à toute vapeur*, *paquebot*, *camion*, *veste*, *café-restaurant*, *stylo*, *lynchage*, la liste pourrait s'allonger, mais ces mots n'ont pas été choisis au hasard, ils peuvent servir à traduire des termes présents dans le texte en question. Dès le départ la notion de permission paraît inappropriée. La traduction appartient au domaine littéraire, non à ceux de la morale ou du droit. Une partie du public peut trouver rafraîchissante une modernisation lexicale qui rapproche une œuvre ancienne du monde actuel. Une autre partie du public peut au contraire désapprouver cette pratique et se sentir mal à l'aise, car la modernisation du vocabulaire apparaît en relief comme trop voulue, ostentatoire et nuisant à l'émotion théâtrale, si du moins on considère cet ingrédient comme indispensable. Paradoxalement le rapprochement référentiel provoque un effet de distanciation, qui peut cependant satisfaire les théoriciens de cette esthétique. Le fait que Shakespeare a pratiqué d'innombrables anachronismes du même genre ne justifie pas forcément une méthode qui ajoute au texte des mentions d'objets qui ne s'y trouvent pas.

Sur ce point le problème est posé, non résolu. Il ne peut pas l'être, il n'y a pas de solution unique, fixée par une autorité reconnue. Les traducteurs méritent parfois qu'on les considère comme des auteurs. Il se livrent à un travail de réécriture harassant mais qui doit pouvoir leur donner quelque satisfaction, et même justifier une aphérèse : la réécriture devient alors une écriture, permettant aux préposés de proclamer fièrement « à chacun son style », comme celui de Jean-Sébastien Bach transcrivant pour un orgue une œuvre que Vivaldi a composée pour un orchestre. Limitons toutefois les pouvoirs du traducteur. On lui demande non d'inventer mais de réinventer. Cette réinvention, qui pousse à s'identifier avec l'auteur, non par une opération magique, mais en lisant le texte à traduire de nombreuses fois, jusqu'à s'en pénétrer, se l'approprier, et sans oublier de consulter les dictionnaires spécialisés, permet de coller au texte le plus fidèlement possible tout en donnant au résultat une touche personnelle.

Henri SUHAMY

Université Paris Nanterre (Paris X)

**TRAHIR HAMLET... OU NE PAS TRADUIRE :
À PROPOS DE LA TRADUCTION FRANÇAISE,
AU COURS DES SIÈCLES,
DU MONOLOGUE *TO BE OR NOT TO BE* (III.1.56-90)**

C'est sans doute l'un des morceaux de bravoure de la littérature mondiale, l'un des textes les plus traduits (en français notamment). Il s'agit, bien sûr, du célèbre monologue d'Hamlet, dans la pièce éponyme, le fameux monologue *to be or not to be* (III.1.56-90).

Que d'écrivains de renom, parmi les plus prestigieux, se sont essayés, au cours des siècles, à cet exercice plus périlleux qu'il n'en a l'air : la traduction de ce monologue ! On peut mentionner, en France, les traductions de Voltaire, le tout premier (1729, puis 1761), d'André Gide (1938) ou de Marcel Pagnol (1947) ; celle d'August Wilhelm Schlegel (1798), en allemand ; celle de Moratín (1798) en espagnol ; celle d'Eugenio Montale (1933), en italien ; ou encore celles de Vladimir Nabokov (1930) ou de Boris Pasternak (1941), en russe.

La fascination qu'a exercée, de tout temps et en tout pays, cette méditation existentielle que constitue le monologue d'Hamlet, à l'acte III, scène 1, justifie, pensons-nous, que nous nous efforcions – du moins dans l'aire linguistique qui est la nôtre – de nous pencher sur certaines des traductions que nous ont proposées, au fil des siècles, des traducteurs, soucieux, tantôt de demeurer *fidèles*, le plus possible, au texte de départ, tantôt, plutôt, de l'*embellir* et de le faire *sonner français* avant toute chose. Souvent se sont attelés à cette tâche des universitaires chevronnés, rompus à la « translation » d'une langue à l'autre ; mais se sont aussi lancés dans cette entreprise des hommes de théâtre, généralement des metteurs en scène peu satisfaits de textes conservant, à leurs yeux, une saveur trop « littéraire » et mal venus, toujours selon eux, pour une « mise en bouche » appétissante ou simplement satisfaisante, voire simplement correcte. (Notons que certains de ces traducteurs se revendiquent à la fois de leur formation de chercheur et/ou de leurs fonctions universitaires et, parallèlement – ce qui ne gêne rien –, de leur expérience professionnelle dans le domaine théâtral.) Il est sans doute toujours difficile de conserver un équilibre satisfaisant entre la *rigueur* scientifique et la *vigueur* esthétique qu'exige toute traduction de qualité. Quand l'une est privilégiée au détriment de l'autre, on aboutit généralement à une traduction à laquelle peut manquer soit le goût authentique « du terroir », soit une fraction du sens du texte d'origine.

Notre propos sera, dans un premier temps, d'examiner la fortune de ce texte, traduit (ou parfois simplement adapté) en français depuis Voltaire, dans le premier tiers du XVIII^e siècle (soit plus d'un siècle après la création de la pièce en langue originale, en 1601), jusqu'à nos jours (la dernière en date proposée datant d'avril 2016) : cet examen nous conduira à la recension d'une quarantaine de traductions dont nous verrons qu'elles oscillent entre le choix d'une *littéralité* qu'impose le souci d'appliquer avec rigueur la « translation » du texte de départ, et,

d'autre part, celui d'une *littérarité* (ou, mieux encore, d'une *théâtralité*) qui privilégiera cette fameuse *mise en bouche* tant vantée par les hommes « de terrain ». Dans un second temps, nous nous livrerons à une étude comparative, séquence par séquence (mais non point vers par vers¹), des différents moments du texte, afin de repérer et de souligner, dans la mesure du possible, les lignes directrices qui auront guidé tels ou tels choix et d'en dégager l'*esprit*.

Au XVIII^e siècle, en France, quatre traducteurs du monologue d'Hamlet se signalent par l'importance qu'ils accordent à ce texte théâtral, convaincus de sa force et de sa richesse au point de décider de le traduire.

Voltaire (1694-1778), le premier, et à deux reprises, propose ce qui peut passer, du moins dans le premier cas, c'est-à-dire dès 1733, pour une audacieuse restitution du texte originel, n'hésitant pas à prendre des libertés qui l'éloignent considérablement de la langue de départ. Il précise d'ailleurs, à la suite de sa « traduction » : « Ne croyez pas que j'aie rendu ici l'anglais mot pour mot ; malheur aux faiseurs de traductions littérales, qui en traduisant chaque parole énervent le sens ! C'est bien là qu'on peut dire que la lettre tue, et que l'esprit vivifie. » (*Lettres philosophiques*, 1734, Lettre XVIII). Position de principe – révolutionnaire pour l'époque ? – qui ne l'empêchera pas cependant, quelques années plus tard, en 1761, de revenir sur ce texte et de se rapprocher davantage d'une procédure de traduction plus traditionnelle.

Trois autres traducteurs de ce monologue se sont distingués au cours du même siècle. Pierre-Antoine de La Place (1707-1793) qui, en 1746, traduit *Hamlet* (il n'hésite pas à avoir recours à la prose) – bien avant la seconde traduction du monologue par Voltaire –, se consacrant à la traduction de dix pièces de Shakespeare (y compris donc *Hamlet*) publiées dans les quatre premiers volumes de son *Théâtre anglais* (1745-1748). Non content de traduire ces pièces² – précédées d'une préface substantielle portant sur le théâtre anglais et d'une introduction relative à la vie de Shakespeare –, il présente le résumé des vingt-six autres pièces du dramaturge anglais, contribuant ainsi à la diffusion d'une œuvre encore assez méconnue en France.

Mais c'est à Pierre-Prime-Félicien Letourneur (1737-1788) que revient le mérite d'avoir, le premier, traduit (entre 1776 et 1783) l'intégralité du théâtre de Shakespeare. Longtemps sa traduction, en dépit d'inévitables reproches qui lui furent adressés à l'occasion, est demeurée la référence en France, remaniée peu ou

¹ Une telle analyse risquerait en effet, dans le cadre du présent article, de vite devenir fastidieuse mais pourrait cependant, dans le cadre d'une édition spécifique, donner lieu à des développements plus approfondis et plus complets.

² Il s'agit de *Othello*, *Hamlet*, *Macbeth*, *Cymbeline*, *Jules César*, *Les Joyeuses Commères de Windsor*, *Timon d'Athènes*, *Antoine et Cléopâtre*, *Henri VI* et *Richard III*.

prou au cours des années mais toujours en vigueur pendant de nombreuses décennies. La fortune de la pièce en France doit beaucoup au talent et à la maîtrise de Letourneur dont la lucidité et l'élégance ne sont plus à rappeler. Nous verrons d'ailleurs plus loin que sa traduction du monologue d'Hamlet (1776), en prose, n'a rien perdu de sa force ni de sa rigueur.

Il convient, enfin, de mentionner Jean-François Ducis (1733-1816) dont le *Hamlet*, adapté – ou plutôt « imité », comme il est écrit dans l'édition de 1770 – et qui s'éloigne de toute traduction proprement dite, fut présenté au public en 1769 et connut à l'époque un grand succès. Il s'agit en effet vraiment d'une adaptation qui n'a qu'un assez lointain rapport avec la tragédie shakespearienne. Elle est à ce point éloignée de la pièce originelle que Ducis lui-même se crut obligé d'y revenir et d'en proposer une nouvelle version en 1803³. C'est dans cette version tardive qu'on croit reconnaître, à l'acte IV, scène 1, une « imitation » (plutôt maladroite) du monologue d'Hamlet, cette timide évocation n'apparaissant d'ailleurs même pas dans la version initiale de 1770.

Une dizaine de traducteurs de talent ont, au cours du XIX^e siècle (et plus précisément entre 1821 et 1900), apporté leur pierre à l'édifice.

François Guizot (1787-1874), d'abord Professeur à la Sorbonne puis, entre 1830 et 1848, sous la Monarchie de Juillet, plusieurs fois ministre (de l'Intérieur, de l'Instruction publique, des Affaires étrangères), avant de devenir chef du gouvernement, eut aussi une intense activité littéraire : notamment, « de 1822 à 1830, il publia deux importantes collections de sources historiques, les *Mémoires de l'histoire d'Angleterre* en 26 volumes, et les *Mémoires sur l'histoire de France* en 31 volumes, revisita les traductions de Shakespeare, et fit paraître un volume d'essais sur l'Histoire de France⁴ ». C'est en effet en « revisitant » les traductions de Shakespeare existantes qu'il proposa, en 1821, une version très personnelle, en prose, du monologue d'Hamlet.

On notera aussi la version de 1843, également en prose, de Benjamin La-roche (1797-1852) ; celle de 1847, en vers rimés, d'Alexandre Dumas (1802-1870) et Paul Meurice (1818-1905) ; celle aussi de 1864, toujours en vers rimés, de François Châtelain (1802-1881), traducteur et poète. Ces traductions semblent généralement à peu près tombées dans l'oubli mais méritent certainement d'être rappelées en cette occasion-ci.

Mais surtout il convient de souligner l'importante production de François-Victor Hugo (1828-1873), le fils du grand poète national, qui, entre 1859 et 1866, se consacra à la traduction en dix-huit volumes des œuvres complètes de Shakespeare. Sa traduction du monologue d'Hamlet, en prose, (et de la pièce éponyme) date de 1865. Elle est, encore aujourd'hui, publiée et republiée avec un succès qui ne s'est jamais démenti au cours des décennies passées. Elle est, par exemple, la

³ C'est ce dernier texte qui retiendra ici notre attention.

⁴ Consulter : https://fr.wikipedia.org/wiki/François_Guizot

traduction de référence à laquelle a recours Henri Fluchère dans son édition en deux volumes des œuvres de Shakespeare dans la collection de La Pléiade en 1959.

Il nous faut encore mentionner la traduction d'Émile Montégut (1825-1895), critique littéraire à qui l'on doit une production abondante et qui publia notamment, entre 1885 et 1892, trois séries de ses fameux *Écrivains modernes de l'Angleterre*. Sa traduction du monologue d'Hamlet, en prose, date de 1867. S'inspirant de ce même monologue, Jules Barbier (1825-1901) et Michel Carré (1821-1872), auteurs du livret de l'opéra *Hamlet* (musique d'Ambroise Thomas), donnent, en 1868, un court texte qui reprend le thème du célèbre monologue – sans jamais atteindre, d'ailleurs, l'intensité de l'original. Louis Ménard (1822-1901), poète et auteur de nombreux ouvrages d'érudition, propose, en 1886, une traduction en vers rimés du monologue d'Hamlet. Vers la fin du siècle, Jules Lermina (1839-1915), surtout romancier et journaliste, auteur de dictionnaires et d'ouvrages d'histoire et de politique, publie en 1898, chez L. Boulanger éditeur, sa traduction des *Œuvres de Shakespeare*. La première pièce du premier volume est *Hamlet*, traduit en prose (à l'exclusion des textes lus par les *comédiens* à l'acte II et lors de la représentation de « la pièce dans la pièce » à l'acte III). La dernière traduction notable du siècle du fameux monologue est due à Eugène Morand (1854-1930), dramaturge et peintre – et père de Paul Morand – et Marcel Schwob (1867-1905), homme de lettres et journaliste, qui, conjointement, donnèrent en 1900 une traduction en prose de *Hamlet*.

On peut constater que, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, sur 15 traductions recensées, environ la moitié d'entre elles (8) est traduite en prose et l'autre moitié (7) en vers. Nous remarquons en outre qu'à l'exception notable de la traduction *en vers libres* de Voltaire en 1761 – laquelle *traduit* ainsi (sans le vouloir ?) l'esprit de la langue de départ –, toutes se présentent *en vers rimés*, selon une tradition bien française, ne respectant en aucune façon, en l'occurrence, l'usage auquel se plie le texte original (*blank verse*). Nous verrons qu'au cours du XX^e siècle, la proportion aura légèrement changé : sur 22 traductions (ou adaptations, à l'occasion) retenues, en effet, un tiers environ (7) se présente toujours en prose et les deux tiers restants (15) en vers. Mais désormais, à l'exception de l'adaptation du monologue dans l'opéra rock de 1976 (interprétée par Johnny Hallyday), les traducteurs ont renoncé à la rime. Refus, dans la plupart des cas, de la contrainte formelle donc et priorité accordée à la liberté qui permettra de rendre avec davantage de souplesse les nuances et l'esprit de la langue de départ.

Une dizaine de traducteurs seulement s'illustrent pendant une grande partie du XX^e siècle (du début du siècle aux années soixante-dix en gros).

Encore un peu dans l'esprit du siècle précédent, on trouve J.-H. Rosny, pseudonyme commun des frères Joseph Henri Honoré Boex (1856-1940) et Séraphin Justin François Boex (1859-1948). C'est de 1909 que date la traduction, en

prose, du monologue d'Hamlet, extrait de la pièce éponyme. C'est aussi une traduction en prose qu'offre en 1928 Guy de Pourtalès (1881-1941), à la fois biographe et romancier, dont une partie importante de l'œuvre est regroupée sous le titre *L'Europe romantique*.

Ces traductions sont suivies de deux autres traductions, en vers libres cette fois, celle de Jules Derocquigny (1860-1936), publiée en 1936 dans la collection *Les Belles Lettres*, et celle d'André Gide (1869-1951), en 1938 (traduction qui sera reprise en 1944), qui témoigne de l'intérêt passionné de certains de nos grands auteurs pour la traduction dans notre langue de chefs-d'œuvre étrangers. C'est ainsi également le cas pour Marcel Pagnol (1895-1974) à qui l'on doit, précédée d'une assez longue préface éclairante, une traduction en prose de la pièce, en 1947 (reprise dans le premier volume de ses *Œuvres complètes*, parues en 1977). Puis il y aura, toujours en 1947, la traduction, également en prose, de Maurice Castelain (1872-1950), dans une édition bilingue fort estimée des anglicistes, aux Éditions Aubier-Montaigne.

À la suite de quoi, Pierre Messiaen (1883-1957) (père du célèbre compositeur Olivier Messiaen), traducteur notamment des grandes œuvres classiques de la littérature anglaise – et notamment du théâtre du Moyen Âge anglais, de l'œuvre de Shakespeare et des dramaturges élisabéthains, de John Milton et des poètes romantiques anglais –, présente lui aussi, en 1949, avec sa traduction de *Hamlet* aux Éditions Desclée de Brouwer, une version en prose du monologue.

Puis ce sera au tour du poète Yves Bonnefoy (1923-2016) de tenter la restitution du monologue, en deux occasions au moins⁵ : en 1957, une première fois, et en 1962 où il nous donne une version très légèrement modifiée de sa traduction antérieure. Georges Guibillon (1885-1978), quant à lui, traducteur et/ou éditeur scientifique de Swift, Defoe, Goldsmith, Byron, Coleridge, Walter Scott, Dickens et, notamment, de plusieurs pièces de Shakespeare, propose en 1963, chez Hatier, sa traduction en prose de *Hamlet* – traduction qui se trouve être, pour ce qui est du monologue en question (à de très rares exceptions près, exceptions tout à fait mineures), l'exacte copie conforme de celle de Letourneur !

Deux autres traductions doivent être ici signalées – bien que nous n'ayons pu les consulter personnellement. Il s'agit de celle de Georges Brousse (1909-1975), en 1964, chez Robert Laffont ; et de celle de Sophie Becker, dont existe, semble-t-il, le tapuscrit du texte utilisé pour la représentation du TNP en 1965.

En environ un demi-siècle, soit de 1909 à 1965, à peine une dizaine de traductions notables du monologue d'Hamlet peuvent être ainsi recensées. Tels sont,

⁵ Voir Stéphanie Roesler, *Yves Bonnefoy et Hamlet – Histoire d'une retraduction*, Paris, Classiques Garnier, coll. Perspectives comparatistes, 2016. En présentation : « Entre 1957 et 1988, le poète français Yves Bonnefoy a traduit le *Hamlet* de Shakespeare à cinq reprises. Ce livre se veut une analyse approfondie de ces cinq traductions et de leur évolution, cherchant à mettre en valeur l'originalité de la poétique de traducteur de Bonnefoy. »

en effet, *grosso modo*, au cours de la première moitié du XX^e siècle, les points de repère qui nous permettent de mieux considérer la fortune des traductions de ce monologue. Le demi-siècle que nous venons de vivre, en revanche, et plus précisément de 1972 à 2016, témoigne d'une accélération du rythme de telles traductions : nous n'en dénombrons pas moins de dix-sept en effet – sans compter celles qui nous auront échappé...

Et pour commencer, nous signalerons un texte – que nous n'avons pas réussi à consulter –, celui que nous devons à Yves Florenne et Elisabeth Duret en 1972 : il est d'ailleurs présenté comme une simple révision de la traduction de François-Victor Hugo.

Par ailleurs, nous n'aurons garde d'oublier – pour l'anecdote et pour céder au plaisir d'évoquer une œuvre insolite – l'adaptation de *Hamlet*, devenu opéra rock, en 1976, par les soins conjugués du compositeur Pierre Groscolas (né en 1946) et du parolier Gilles Thibaut (1927-2000), auteur du livret et à qui l'on doit une version abrégée – que certains jugeront sans doute iconoclaste – du monologue d'*Hamlet*. On est peut-être un peu loin de ce que l'on nomme *traduction*, ce n'en est pas moins une tentative d'adaptation à l'esprit du temps.

L'année suivante, en 1977, Michel Vittoz (né en 1946), homme de théâtre par excellence, dramaturge indépendant (depuis 1984), à qui l'on doit aussi un certain nombre de traductions ou adaptations pour la scène, traduit une première fois *Hamlet* (la mise en scène est confiée à Daniel Mesguich) ; il donnera d'ailleurs plus tard, en 1986, une seconde traduction de cette pièce.

Nous signalerons simplement à présent la traduction de Raymond Lepoutre (1922-2010) : nous n'avons pas été en mesure de la consulter mais il nous a paru important d'évoquer ici le nom de cet auteur dramatique, romancier, traducteur, journaliste, qui est l'un des traducteurs reconnus de Shakespeare et à qui l'on doit en particulier une traduction d'*Hamlet*, mise en scène par Marcel Maréchal en 1972, à Marseille et à Lyon, puis par Antoine Vitez, en 1982, au Théâtre national de Chaillot.

Jean-Michel Déprats (né en 1949) a traduit une première fois *Hamlet* en 1983, avant de l'intégrer, en 2002, au volume de la Pléiade consacré aux tragédies de Shakespeare (tome I, *Tragédies*, I). La traduction du monologue d'*Hamlet* subit d'infimes modifications dans la traduction proposée dans cette édition. Homme de théâtre avant tout, « il traduit pour la scène plus que pour la lecture et ses traductions s'adaptent aux exigences de la représentation scénique et des metteurs en scène. Traducteur et dramaturge, il est ainsi associé à la mise en scène et revendique de traduire "pour la voix et le corps des acteurs"⁶. »

André Lorant (né en 1930) propose aux Éditions Aubier, en 1988, dans une édition bilingue – renouvelant l'édition de 1947 établie alors par Maurice Castelain

⁶ Consulter : https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Michel_Déprats

–, sa version en prose (hormis les passages dits par les *comédiens*) de la pièce de Shakespeare. Les traductions du célèbre monologue se succèdent désormais à un rythme accéléré puisque l'on en aura encore une dizaine jusqu'à l'année 2016, la plus récente à notre connaissance. On aura en effet celles de Jean Malaplate (né en 1927) chez José Corti en 1991, de François Maguin chez Flammarion en 1995, de Michel Grivelet (1914-2000) également en 1995 dans la collection *Bouquins* chez Robert Laffont, d'André Markowicz⁷ (né en 1960) en 1996 aux Éditions Actes Sud, de Jean-Claude Carrière (né en 1931) et Marie-Hélène Estienne en 2003 (traduction que nous n'avons pu consulter), d'Henri Suhamy (né en 1932) dans la collection *Petits Classiques* de chez Larousse, en 2008, de Pascal Collin en 2010 aux Éditions Théâtrales, de Daniel Mesguich (né en 1952) chez Albin Michel en 2012, du dramaturge et metteur en scène Jean-Michel Ribes⁸ (né en 1946) enfin, en 2016.

Nous n'avons recensé ici, naturellement, que les traductions du monologue d'Hamlet qui étaient, pour la plupart, assez aisément accessibles et/ou consultables. Il va de soi qu'une quantité considérable d'autres traductions, de qualité inégale bien entendu, de ce monologue ont pu voir le jour (tout en demeurant, le plus souvent, silencieusement oubliées au fond d'un tiroir) : aussi bien celles que se sont efforcés d'effectuer, ici ou là, des universitaires bien intentionnés ou des générations d'étudiants, pleins de bonne volonté sinon d'ardeur, que celles de traducteurs anonymes, qui auront travaillé dans l'ombre, sans le moindre espoir de jamais se voir publier... Tout le monde n'est pas André Gide, Marcel Pagnol ou Yves Bonnefoy – sans parler des éminents traducteurs auxquels nous venons de faire référence...

Reste à présent à tâcher de marquer certaines des variations que présentent les différentes traductions du monologue d'Hamlet (III.1.56-90). Désireux de mettre en évidence quelques différences fondamentales entre ces traductions, nous nous limiterons à l'examen de quelques vers seulement, parmi les plus remarquables, de ce monologue.

Le cas exemplaire de *To be, or not to be, that is the question* (vers 56)

De simples variantes, en général, existent à ce niveau. On trouve cependant chez Voltaire, dans sa traduction de 1733 (première version) : *Demeure, il faut choisir et passer à l'instant / De la vie à la mort et de l'être au néant*, ce qui consti-

⁷ La version que nous avons consultée date de 2009 et a été publiée aux Éditions « Les Solitaires intempestifs ».

⁸ Consulter : <http://www.avoodware.com/to-be-or-not-to-be-traduction-monologue-hamlet/>

tue, à l'évidence, à la fois un développement de la pensée (deux vers au lieu d'un) qui va à l'encontre de la concision du texte de départ en même temps qu'il évoque une prise de décision (*il faut choisir et passer à l'instant...*) qui ne reflète en aucune façon les hésitations et l'interrogation angoissée que pose le texte originel (*that is the question*). Dans sa version de 1761, Voltaire délaisse sa tentative d'adapter (en 24 vers seulement) le texte originel (qui en comporte 35) – dont, par ailleurs, dans cette première version, il s'éloigne considérablement –, pour s'en tenir à une traduction rigoureuse : *Être ou n'être pas, c'est là la question*. On remarque naturellement la légère maladresse qui aboutit à ce déplaisant *là la* mais le résultat est néanmoins probant.

En dehors de Pierre-Antoine de La Place qui, dans sa version de 1746, s'éloigne parfois un peu du texte de départ et croit bon, par exemple, de rendre le premier vers du monologue par *Être ou n'être plus ? Arrête, il faut choisir*⁹ !, la plupart des traducteurs reprendront, à peu de chose près, la seconde option choisie par Voltaire, celle de 1761¹⁰.

To be, or not to be...

On remarque que les deux premiers traducteurs (ou adaptateurs) de ce texte privilégient la tournure *être ou n'être pas/plus*, de préférence à la tournure, d'allure plus moderne aux yeux de nos contemporains, *être ou ne pas être*.

Ils seront suivis en cela, à l'exception notable de Letourneur (1776), par un certain nombre de traducteurs parmi ceux qui leur succèdent. Mentionnons François Guizot (1821), Benjamin Laroche (1843), Dumas et Meurice (1847), Émile Montégut (1867), Louis Ménard (1886), Jules Derocquigny (1936), Marcel Pagnol (1947), Yves Bonnefoy (1957), Jean Malaplate (1991). Au total, ils seront environ un tiers à privilégier cette tournure « classique » alors que les deux tiers adopteront la tournure plus « moderne ».

La tendance, en effet, sera de plus en plus de reprendre la tournure, moins empruntée, *être ou ne pas être*, que Letourneur, le premier, employa (1776), proposant *Être ou ne pas être, c'est là la question* : il se contente alors de placer différemment, et de manière sans doute plus naturelle, la particule négative *pas* – son exemple sera suivi par la plupart de ses successeurs : François Châtelain (1864) (lequel pousse l'originalité jusqu'à inverser l'ordre interne de la séquence : *Telle est la question : être ou bien ne pas être*), François-Victor Hugo (1865), Michel

⁹ Avec *ne plus* au lieu de *ne pas*, La Place introduit inutilement une nuance qui évoque *la fin d'un état* mais ne souligne plus, comme dans le texte initial, une simple *opposition entre deux états*.

¹⁰ Nous ne pouvons ici que faire mention de Jean-François Ducis qui publie, en 1770, « à Paris, chez Gogué, Libraire, Quai des Augustins », son *Hamlet : tragédie, imitée de l'anglois*. Il s'agit bien d'une « imitation » (ou, si l'on préfère, adaptation), révisée en 1803, qui ne comporte aucun passage qui s'inspire directement du monologue en question – à l'exception, peut-être, de ce vers : *Mourons ! que craindre encor quand on a cessé d'être !*.

Carré et Jules Barbier (qui considèrent *la question* comme un *mystère*¹¹) (1868), Jules Lermina (1898), Eugène Morand et Marcel Schwob (1900), J.-H. Rosny (1909), Guy de Pourtalès (1928), André Gide (1944), Pierre Messiaen (1949), Georges Guibillon (1963), Michel Vittoz (1977), André Lorant (1988), François Maguin (1995), Michel Grivelet (1995), André Markowicz (1996 et 2009), Jean-Michel Déprats (2002), Henri Suhamy (2008), Daniel Mesguich (2012) et Jean-Michel Ribes (2016).

...that is the question

Pierre-Antoine de La Place estime, s'inspirant du Voltaire de 1733, que, en fait de question, *il faut choisir* (1746). Mais dans les premières traductions des années 1800, on trouve généralement, à la suite de la traduction de Voltaire (1761) et de celle de Letourneur (1776) : *c'est là la question*.

C'est le cas pour François Guizot (1821), qui donne l'impression d'alléger un peu le vers en remplaçant *c'est là* par *voilà* : *Être ou n'être pas, voilà la question* – ce en quoi il sera suivi par bon nombre de ses successeurs, qu'il s'agisse de Benjamin Laroche (1843), de Dumas et Meurice (1847), d'Émile Montégut (1867), de Louis Ménard (qui introduit une modification : *le problème* au lieu de *la question*) (1886), de Jules Derocquigny (1936) (ce dernier renforce l'alternative : *ou* devient *ou bien*), de Maurice Castelain (1947), de Marcel Pagnol (1947) ou d'Yves Bonnefoy (1957).

Marcel Pagnol préfère la tournure plus familière *c'est ça la question* (1947) alors qu'Yves Bonnefoy (1957), à la suite de Morand et Schwob (1900) et de Guy de Pourtalès (1928), supprime l'adverbe *là*, si déplaisant lorsqu'il est suivi de l'article *la*, et allège encore davantage la tournure : *c'est la question* – suivi en cela par Guibillon (1963) et par André Lorant (1988). Jean Malaplate (1991) suivra la même voie mais en préférant, comme Louis Ménard (1886), *le problème à la question* et il en est de même pour François Maguin (1995), qui apporte une nouvelle variante avec *c'est toute la question*. Michel Grivelet (1995 aussi) proposera *c'est cela la question*, André Markowicz (1996 puis 2009) donne *la question est là*. Jean-Claude Carrière et Marie-Hélène Estienne (2003) sont aussi en faveur de *c'est la question* (comme le sera aussi Pascal Collin (2010) alors qu'Henri Suhamy (2008) propose une solution simple et élégante : *là est la question*, se dispensant d'une tournure inutilement plus lourde déclenchée par *voilà* – alors que Jean-Michel Ribes renforce la tournure avec *là est toute la question*.

Une nouvelle variante, la tournure *telle est la question*, semble avoir plu à André Gide qui, le premier, l'utilisera (1944). D'autres, peu nombreux, lui emboîteront le pas : Michel Vittoz (1977), Jean-Michel Déprats (1983, 2002), Daniel Mesguich (2012). Il est vrai qu'elle aurait mieux correspondu à quelque chose comme *such is the question*... Mais *là n'est pas la question*...

¹¹ *Hamlet*, opéra en cinq actes : *Être ou ne pas être... ô mystère !*

Il serait évidemment fastidieux de suivre le monologue vers par vers. Si nous nous sommes attardé quelque peu sur le premier vers du monologue, c'est que nous avons voulu le considérer comme un cas exemplaire et suggérer que, même à partir de quelques mots simples (*to be, question*), en nombre limité (dix), intégrés à une structure grammaticale simple (sujet – verbe – prédicat), on pouvait obtenir des traductions différentes mais qui ne modifiaient pas (ou si peu) le sens de la phrase en langue de départ. Mais nous avons choisi, pour poursuivre, de ne porter notre attention que sur quelques passages – seulement ceux qui nous paraissaient les plus pertinents. Pour plus de clarté, nous présentons ci-dessous le monologue étudié ici :

To be, or not to be, that is the question:
Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune
Or to take arms against a sea of troubles,
And by opposing end them. To die, to sleep, 60
No more, and by a sleep to say we end
The heartache, and the thousand natural shocks
That flesh is heir to; 'tis a consummation
Devoutly to be wish'd. To die, to sleep,
To sleep, perchance to dream, ay, there's the rub. 65
For in that sleep of death what dreams may come,
When we have shuffled off this mortal coil,
Must give us pause. There's the respect
That makes calamity of so long life.
For who would bear the whips and scorns of time, 70
Th'oppressor's wrong, the proud man's contumely,
The pangs of despis'd love, the law's delay,
The insolence of office, and the spurns
That patient merit of th'unworthy takes,
When he himself might his quietus make 75
With a bare bodkin? Who would these fardels bear,
To grunt and sweat under a weary life,
But that the dread of something after death,
The undiscover'd country, from whose bourn
No traveller returns, puzzles the will, 80
And makes us rather bear those ills we have
Than fly to others that we know not of?
Thus conscience does make cowards of us all,
And thus the native hue of resolution
Is sicklied o'er with the pale cast of thought, 85
And enterprises of great pith and moment
With this regard their currents turn awry
And lose the name of action. Soft you, now,

The fair Ophelia! Nymph, in thy orisons,
Be all my sins rememb'ed. 90

En dehors du premier vers, qui donne d'emblée la thématique du monologue, et des deux derniers (et demi) qui le clôturent et ouvrent une nouvelle séquence, on peut considérer six mouvements – que nous allons examiner à présent.

Premier mouvement :

*Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune
Or to take arms against a sea of troubles,
And by opposing end them.* 60

Whether 'tis nobler in the mind to suffer (vers 57)

Whether 'tis nobler in the mind...

On observe chez les traducteurs une tendance à hésiter entre *esprit* et *âme* pour restituer le sens de *mind* – même si le second terme, en général, correspond mieux à *soul*. Cette alternative se pose dès les toutes premières traductions, Voltaire choisissant *esprit* (*S'il est plus noble dans l'esprit...*) alors que La Place préfère *âme* (*Est-il plus digne d'une grande âme...*). Quant à Letourneur, il prend de l'un et de l'autre (*S'il est plus noble à l'âme...*). Il est en cela suivi par Guizot (*Qu'y a-t-il de plus noble pour l'âme...*). Laroche parle d'une *âme courageuse*. Dumas et Meurice se contentent de *Que faut-il admirer ?*, inspiré de *nobler* mais qui laisse de côté *mind*. Châtelain garde *esprit* mais restitue *nobler* par *maître* (*À savoir si l'esprit de lui-même est plus maître...*). F.-V. Hugo, très habilement, emploie l'expression *noblesse d'âme*. Montégut, qui traduit par *Quel est le plus noble parti*, esquivé la difficulté en ne traduisant pas du tout *mind* – si ce n'est par *parti* ? Ménard parle d'un *élan suprême* – ce qui peut, à la rigueur, suggérer une certaine noblesse (*nobler*) mais élude la question de *mind* – qui, très probablement, fait davantage référence à la force et à la volonté qu'implique, plus loin, *opposing*. Lermineau a recours à une troisième option avec l'emploi du mot *conscience* (*Est-il plus noble pour la conscience...*). Morand et Schwob reviennent au choix de Letourneur et à celui de Guizot (*Est-il d'âme plus noble...*) alors que Rosny s'inspire de Voltaire (*Est-il plus noble à l'esprit...*). Pourtalès également, semble-t-il (*Est-il plus noble de souffrir en esprit...*). Derocquigny introduit une variante (*Est-il plus noble en notre for...*). Gide associe lui aussi *âme* et *noblesse* (*Est-il pour l'âme plus de noblesse...*). Pagnol ne traduit pas *mind* et se contente de *Est-il plus noble de souffrir...* Pour Castelain, la question qui se pose est : *Est-il plus noble de souffrir en son âme ?...* Avec une variante, Messiaen pose la même question : *Est-il plus noble de supporter en notre âme ?...* Quant à Bonnefoy, il pose la question à peu près dans les mêmes termes : *Est-il plus noble pour une âme de souffrir ?...* Et de même Guibillon (comme Letourneur !) donne *S'il est plus noble à l'âme de souffrir*.

frir... Vittoz traduit : *Est-ce à l'âme plus de noblesse...* Mais Déprats revient à *Est-il plus noble pour l'esprit...* Malaplate également avec *Est-il plus noble en esprit de souffrir ?...* Et de même Maguin, ou encore Carrière et Estienne, avec *Est-il plus noble pour l'esprit ?... ou* Grivelet avec *Savoir s'il est plus noble pour l'esprit...* ou encore Markowicz avec *L'esprit est-il plus noble ?...* ou encore Suhamy avec *Est-il plus noble à l'esprit de...* Collin, qui reprend l'adjectif choisi par La Place, préfère *Est-il plus digne pour l'esprit ?...* Lorant, quant à lui, donne *Est-il plus noble de souffrir dans l'âme ?...* et Mesguich et Ribes se dispensent tout simplement de traduire *mind*, se contentant, le premier de *Est-il plus noble à nous...* et le second de *Y a-t-il plus de noblesse à souffrir...*

... to suffer

Au vers 57, pour **suffer**, on trouve, le plus souvent (17 occurrences), l'équivalent exact le plus simple qui vient à l'esprit : **souffrir** (Voltaire, Letourneur, Lermine, J.-H. Rosny, Pourtalès, Castelain, Bonnefoy, Guibillon, Lorant, Malaplate, Markowicz, Déprats, Carrière et Estienne, Suhamy, Collin, Mesguich, Ribes). Les variantes proposées par d'autres traducteurs ne semblent pas apporter grand chose de plus (ou de mieux). Les uns (7) préféreront **supporter** (La Place, Guizot, Laroche, Châtelain, Montégut, Derocquigny, Messiaen). D'autres (4) choisiront plutôt **subir** (F.-V. Hugo, Ménard, Morand et Schwob, Pagnol). D'autres enfin (4) **endurer** (Gide, Vittoz, Maguin, Grivelet). Il est clair, dans tous les cas, que le but recherché est de serrer le texte originel au plus près. Mais certains traducteurs, à force de vouloir faire preuve d'originalité, paraissent s'égarer sur des chemins tortueux et certaines traductions s'éloignent quelque peu de la construction de phrase du texte de départ : ainsi Dumas et Meurice vont jusqu'à rendre le simple verbe *suffer* par la longue périphrase *la résignation / acceptant à genoux* qui constitue à la fois *une personnification et une interprétation visuelle* plus qu'une traduction à proprement parler. Pagnol, quant à lui, ajoute une précision au texte de départ par l'introduction d'un adverbe : *subir passivement*.

The slings and arrows of outrageous fortune (vers 58)

The slings and arrows...

Voltaire propose *les piqures et les flèches de l'affreuse fortune* : il traduit *slings* par *piqures* alors que le mot signifie, à proprement parler, *fronde, lance-pierre*. Il s'agit plus de coups assénés, en l'occurrence, que de blessures provoquées par la pointe acérée – d'une épée par exemple. Associant *slings* (pris sans doute au sens de *piqure*, comme chez Voltaire) et *arrows*, Letourneur parle de *traits poignants* (du verbe *poindre*, en ancien français : *piquer*), laissant ainsi, de ce fait, de côté l'évocation de *la fronde*.

Mais Guizot, le premier, traduira *slings* par *fronde*, avec en outre le souci de développer explicitement le mot *slings* en proposant l'expression : *les coups de la fronde*. Laroche reprend l'expression sous la forme *coups poignants* (les coups, donc ce qui évoque la *fronde* (*slings*), et *poignants*, qui évoque les *flèches* (*ar-*

rows)). Châtelain traduit par *les coups, les flèches*, respectant ainsi lui aussi le sens sous-jacent de *slings*. Dumas et Meurice, quant à eux, vont tout simplement se dispenser de traduire ce membre de vers. F.-V. Hugo reprend à son compte la traduction de Guizot. On aura, avec Montégut, *les coups de fronde et les flèches* alors que Ménard se contente d'un résumé qui conserve l'idée mais ne rend pas la subtilité du texte de départ : *subir la vie avec tous ses fléaux*. Lermina garde *les coups de fronde* mais emploie *les traits* plutôt que *les flèches*. Morand et Schwob le suivent totalement. J.-H. Rosny également. *Fronde et flèches* continuent d'être préférées par Pourtalès. Derocquigny écarte complètement la traduction de *slings* et propose *les traits dont nous meurtrit l'outrageuse Fortune* : le simple mot *meurtrit* semble insuffisant pour rendre la force violente de *slings*. Gide propose *les coups et revers d'une injurieuse fortune* mais le mot *revers*, là encore trop général, affaiblit le texte d'origine – dont la précision (*arrows*) fait ici défaut. Pagnol reprend *les coups et les traits* – en écartant le mot *fronde*, jugé peut-être ici d'une précision inutile, Castelain donne une inversion – qui n'améliore pas significativement les traductions précédentes – avec *les flèches et les coups de la Fortune hostile*. Chez Messiaen, on observe une redondance avec *les flèches et les traits* alors que *slings* semble avoir été complètement passé sous silence. Bonnefoy, comme Castelain, donne une inversion, *les flèches et les coups* – qui lui aura probablement paru contribuer à une scansion plus harmonieuse ? Guibillon, avec *les traits poignants*, reprend une fois de plus la traduction de Letourneur et, lui aussi, laisse de côté les implications de *slings* (*coups de la fronde*). Vittoz perd totalement, dans sa version, *the slings and arrows* – qu'il se dispense tout simplement de traduire. Déprats conserve *les coups et les flèches*, Carrière et Estienne en font autant, de même que Collin. Lorient en tient pour *les frondes et les flèches*, Maguin également et Malaplate, préférant l'inversion, pour *les flèches et les frondes*. Grivelet conserve *les coups de fronde, les flèches* que Markowicz réduit simplement à un seul mot, *fouet* – qui ne rend ni *slings* ni *arrows*. Suhamy restitue le texte d'origine par *la fronde et les traits*. Mesguich innove avec *les frappes et les flèches* mais une certaine connotation plutôt moderne du mot *frappe* ne semble pas servir le texte. Enfin Ribes, avec *les coups, les heurts*, présente une certaine redondance et en outre fait bon marché de *arrows* et perd ainsi une partie du texte de départ.

...of outrageous fortune

Voltaire ne traduit pas vraiment mais porte jugement avec *l'affreuse fortune* – expression qui ne précise pas pour quelle raison la fortune est considérée comme *affreuse* – à savoir parce que, précisément, elle fait subir *des outrages* à l'homme. La Place, quant à lui, s'estime fondé à attribuer à la fortune non seulement les *outrages* qu'elle inflige à l'homme mais aussi *l'inconstance* qu'elle implique, traditionnellement, de manière intrinsèque – d'où cette longue périphrase : *l'inconstance et les outrages de la fortune*. Pour Letourneur, qui induit de ces outrages une forme d'injustice, il s'agit de *l'injuste fortune* et il marque ainsi, d'une certaine façon, sa réprobation. Guibillon, comme toujours, et, plus tard, Maguin le

suivront sur ce terrain. Guizot va droit au but et conserve les termes mêmes du texte anglais : *la fortune outrageuse*. Laroche préfère parler de *la fortune cruelle*, là encore perdant un peu d'objectivité pour porter une forme de jugement moral. Dumas et Meurice, puis Derocquigny, Pagnol, Messiaen, Grivelet, Suhamy aussi, à la suite de Guizot, reprennent la tournure *fortune outrageuse*. Châtelain ignore complètement l'adjectif *outrageous* et évoque tout simplement *le destin*. F.-V. Hugo reprend ici à son compte, nous l'avons dit plus haut, la traduction de Guizot, modifiant seulement *outrageuse* en *outrageante*. Si l'on veut établir un distinguo entre les deux termes, on dira que *outrageux* fait référence à la nature de l'acte (*susceptible* d'outrager) alors que *outrageant* insistera sur l'acte en tant qu'il est réellement commis. Il semble donc préférable de suivre le texte anglais de près. Le choix de Hugo ne sera suivi que par Lermina et par Rosny. Quant à Vittoz, il traduira, de manière inutilement assez compliquée, par *de la fortune les outrages endurer*. Malaplate développe et obtient *un destin / Qui nous outrage*, Mesguich *Fortune / De nous se joue par ses outrages* et Ribes, pour sa part, aboutit à *les outrages d'une destinée désinvolte*.

Montégut traduit *outrageous* par *injurieuse*. Il sera suivi par Pourtalès et puis par Gide et par Déprats. Ménard ne qualifie pas la fortune et se contente de *échapper au destin*. Morand et Schwob reviennent à *outrageuse*. Castelain préfère *fortune hostile*. Bonnefoy, un peu comme Voltaire désignant la fortune comme *affreuse*, la qualifie, pour sa part, d'*atroce*. Lorant va jusqu'à parler d'*une fortune enragée*, Markowicz d'*une fortune avilissante*, Carrière et Estienne d'*un destin accablant*, Collin d'*un destin humiliant* et Ribes d'*une destinée désinvolte*.

Ainsi la fortune – ou parfois le destin – est qualifiée de diverses façons : hormis *outrageuse* (parfois *outrageante*) qui paraît être la manière la plus évidente, mais aussi la plus exacte, de rendre *outrageous*, on trouvera aussi *affreuse*, *atroce*, *cruelle*, *injuste*, *injurieuse*, *humiliante*, *hostile*, *enragée*, *avilissante*, *accablante* et même *désinvolte*. Une douzaine de traductions proposées pour le seul mot *outrageous* ! Embarras du choix ? souci de la précision ? désir, parfois, d'originalité à tout prix ? ou tout simplement difficulté extrême de vivre *en même temps* en langue de départ et en langue d'arrivée...

Or to take arms against a sea of troubles (vers 59)

La Place abrège considérablement : *que de se révolter contre ses coups*, réduisant *to take arms* à *se révolter* (ce qui consiste à rendre une tournure présentant une image concrète par un verbe abstrait) et *a sea of troubles* – dont il perd le pouvoir évocateur que constitue la métaphore – à *ses coups*. Voltaire, en revanche, propose *Ou de prendre les armes contre une mer de troubles*, demeurant ainsi au plus près du texte originel. Il sera suivi textuellement par Lermina et par Bonnefoy. Pour Letourneur, comme pour La Place, il s'agit de révolte : il traduit par *ou, se révoltant contre une multitude de maux*, perdant au passage l'image de *a sea* – qu'il retrouve cependant peu ou prou un peu plus loin avec *s'opposer au torrent*. Il sera suivi, plus tard, par Guibillon une fois de plus ! Guizot propose *s'armer en*

guerre contre un océan de misères, respectant ainsi l'image du texte originel. La-roche penche, par association d'idées, pour une variante (*un déluge*) avec *ou s'armer contre un déluge de douleurs*. Dumas et Meurice, s'écartant carrément du texte de départ, donnent : *Ou la force luttant sur la mer orageuse*, transférant le sens de *against* au verbe *luttant* et affaiblissant *a sea of troubles* en traduisant par *la mer orageuse*. Châtelain aussi perd de la force du texte de départ avec *en se cabrant sur des soucis sans fin*, la tournure *sans fin* n'évoquant que de très loin l'immensité de *a sea*. F.-V. Hugo traduit par *s'armer contre une mer de douleurs* : il semble que *s'armer* soit un brin réducteur par rapport à *to take arms* (et en tout cas moins imagé). Montégut avec *prendre les armes contre un monde de douleurs*, perd lui aussi l'image de *a sea*. Pour Ménard, qui propose *Ah ! Las de lutter contre un océan de maux*, il faut se lamenter de devoir *lutter* : on perd ici la force (et l'image) de *to take arms* en passant d'une évocation visuelle à un verbe abstrait. Morand et Schwob introduisent une légère variante avec *prendre les armes contre un océan de peines*. Autres variantes, introduites, la première par Rosny : *prendre les armes contre un océan de chagrins* ; la seconde par Pourtalès : *prendre les armes contre un océan de soucis*. Derocquigny choisira : *de s'insurger contre une mer d'ennuis*. Castelain apporte une légère variante avec *de s'insurger contre un océan d'ennuis*. Gide, quant à lui, parle d'*une marée de douleurs*, Pagnol amalgame deux de ces variantes avec *prendre les armes contre un océan d'ennuis*. Il en est de même pour Messiaen avec *prendre les armes contre une mer d'ennuis*. Vittoz choisit *contre une mer de souffrance*, Déprats *contre une mer de tourments*, Lorant *contre une mer de détresse*, Malaplate *contre la mer immense des malheurs*, Maguin *contre les flots adverses*, Grivelet *contre une mer d'épreuves*, Markowicz *contre un flot de troubles*, Carrière et Estienne *contre un océan de malheurs*, Suhamy *contre un océan de tourments*, Collin *contre une mer déchaînée*, Ribes *contre cet océan de douleurs* alors que Mesguich va jusqu'à construire un alexandrin, de belle tenue certes – qui transfère le sens du substantif *a sea* au verbe *déferlant* – avec *ces troubles qui toujours s'en viennent déferlant*.

En fin de compte, on constate, comme avec l'expression *outrageous fortune*, que *a sea of troubles* donne lieu à une grande variété de traductions – une quinzaine environ. Qu'il s'agisse, en effet, de mer ou d'océan (parfois de flots *adverses*, d'orage ou de déluge et même simplement d'une multitude !), il sera toujours question d'affronter *des troubles, des maux, des misères, des douleurs, des soucis, des peines, des chagrins, des ennuis, des souffrance, des tourments, de la détresse, des malheurs, des épreuves, une mer déchaînée* – sans parler de *ces troubles qui toujours s'en viennent déferlant*...

And by opposing end them (vers 60)

Ce premier mouvement s'achève sur un enjambement qui semble vouloir mettre un terme à l'alternative. Il est suggéré ici la possibilité de choisir l'affrontement (*by opposing*) pour en finir (*end them*).

Voltaire propose *et en s'opposant à eux, les finir*, là où *en finir* eût été sans doute moins maladroit. La Place dilue le vers en une tournure qui résume plus qu'elle ne traduit, avec *se révolter contre les coups*, et qui laisse de côté l'issue de cette révolte : *en finir ou ne pas en finir* ? Letourneur traduit par *s'opposer au torrent, et les finir*. Guizot, croyant améliorer la traduction, donne dans la périphrase avec *et, de haute lutte, y couper court*. Laroche semble un peu plus près du texte originel avec *et, en les combattant, y mettre un terme*. Dumas et Meurice s'éloignent quelque peu du texte de départ, perdant de vue la structure et une partie du sens avec *Ou la force luttant sur la mer orageuse, / et demandant le calme aux tempêtes*. Châtelain essaie, pour sa part, de proposer une traduction originale mais n'aboutit en fait qu'à une reconstruction et du sens (à la limite du contresens) et de la forme : *Plutôt qu'en se cabrant sur des soucis sans fin, / S'anéantir*. F.-V. Hugo simplifie et revient à une traduction plus classique, en tout cas plus concise, avec *et à l'arrêter par une révolte*. Montégut va dans le même sens avec *et y mettre fin en résistant*. Ménard, inversant les deux termes de l'alternative met en première position ce qui n'est que second dans le texte de départ et traduit par *échapper au destin par un élan suprême*, cet *élan suprême* suggérant une certaine forme d'opposition alors que *échapper au destin* traduit probablement *end them*. Lermineau serre d'assez près le texte d'origine avec *et en leur résistant, d'y mettre fin* mais *résister* introduit une nuance que ne comporte pas *opposing*, celle d'une opposition « de défense ». On retrouve le même type de traduction avec Pourtalès qui donne *et, leur résistant, d'y mettre fin*. Morand et Schwob semblent un peu réducteurs avec *et, révolté, les finir*. Rosny traduit, en inversant les termes – ce qui nous prive de la mise en relief, par sa position en fin de vers, de *end them* –, par *et les terminer en s'opposant à eux*. Derocquigny interprète plus qu'il ne traduit avec *De lutter et d'en triompher* – même si l'effet produit est, reconnaissons-le, des plus heureux. De même Pagnol propose *pour en triompher par la lutte*. Gide propose à *s'armer contre elle pour mettre frein* – mais freiner seulement ne suffit pas quand le but est de stopper complètement¹²... Cette même remarque s'applique à la traduction de Castelain qui donne *et d'y mettre frein par la révolte*. Messiaen conserve la connotation de révolte ou de résistance avec *et en nous insurgant d'y mettre fin*. Bonnefoy revient à la notion d'affrontement plutôt que de révolte ou de résistance, parvenant à une traduction tout à fait conforme : *Et de leur faire front, et d'y mettre fin*. Guibillon, toujours fidèle à Letourneur, en dehors de sa référence au *torrent* – qui est ici hors de propos –, rend le texte d'origine de manière conforme, lui aussi, avec *de s'opposer au torrent et d'en finir avec eux*. Vittoz traduit, de manière lapidaire mais exacte : *de combattre et de les achever* – si l'on peut « achever » des outrages ! La traduction de Déprats paraît ici tout à fait satisfaisante : *et en les affrontant y mettre fin*. Celle de Suhamy, à peu près identique, également : *et en les affrontant d'y mettre fin*. Collin conserve le verbe *affronter*, certainement le plus

¹² Définition du dictionnaire Larousse : « Ralentir un corps en mouvement jusqu'à en arrêter éventuellement le mouvement : Réussir à freiner la descente du parachute ».

juste en la circonstance : *et, en l'affrontant, d'en finir*. Lorant reste lui aussi dans l'exactitude avec une variante : *et d'en finir en s'y opposant*. Malaplate également avec *Pour en finir d'un coup, en combattant* mais il perd la mise en relief de *end them* en ne le laissant pas en fin de vers. Maguin modifie légèrement la structure du vers mais conserve le sens avec exactitude lui aussi en proposant *et de leur faire face pour en finir*. Grivelet, comme Voltaire ou La Place, utilise la tournure *les finir* avec *Et, en s'y opposant, les finir* mais conserve avec exactitude la tournure initiale. Markowicz a cette tournure assez maladroite sans doute : *Se dresse et leur met fin*. Carrière et Estienne ont cette variante bien venue : *et, en s'y opposant, d'y mettre fin*. Mesguich a cette variante : *Nous opposant à eux, / Les anéantir à jamais* – périphrase un peu longue qui nuit au sentiment de brièveté et de brutalité que font naître en nous les deux syllabes percutantes qui évoquent des coups assésés avec violence ; *end them*. Quant à Ribes, qui fait fi de la mise en relief de *end them*, il se détourne de l'affrontement et préfère *révolte* qu'il va qualifier de *définitive* pour bien marquer le caractère irrévocable de la victoire acquise : *Et y mette fin d'une définitive révolte*.

Deuxième mouvement :

To die, to sleep, 60
No more; and by a sleep to say we end
The heartache, and the thousand natural shocks
That flesh is heir to. 'Tis a consummation
Devoutly to be wish'd. To die, to sleep.

...we end / The heartache, and the thousand natural shocks / That flesh is heir to (vers 61-63)

La traduction de Voltaire, très proche du texte de départ, reste aussi à ce jour l'une des plus élégantes alors que celle de La Place est inutilement – et maladroitement – plus compliquée. Tandis que Voltaire traduit, presque littéralement, et avec une grande exactitude, *we end / The heartache, and the thousand natural shocks / That flesh is heir to* par *Nous terminons / Les peines du cœur, et dix mille chocs naturels / Dont la chair est héritière*, La Place, quant à lui, s'égare dans des abstractions qui font perdre toute la saveur et toute la richesse – et toutes les nuances subtiles – du texte de départ avec cette simplification extrême : *et si ce sommeil met fin aux misères de l'humanité*. Letourneur ne fait guère mieux que celle de Voltaire avec cette traduction, plus proche du texte initial, certes, mais légèrement gâtée par la lourdeur du style : *Nous mettons un terme aux angoisses du cœur, et à cette foule de plaies et de douleurs, l'héritage naturel de cette masse de chair* : notons que, dans la traduction proposée, *natural* ne s'applique plus à *shocks* mais à *héritage*. Guizot reste en contact avec le texte originel avec *nous mettons fin aux serremments de cœur et à ces mille attaques naturelles qui sont l'héritage de la chair*. Laroche préfère : *nous mettons fin aux souffrances du cœur et aux mille dou-*

leurs léguées par la nature à notre chair mortelle, respectant assez correctement le texte de départ (en dépit de la traduction plutôt réductrice de *natural shocks* par *douleurs*) et apportant même une note personnelle, assez originale, avec la construction *léguées par la nature à notre chair mortelle* – mais, si *nature* reprend avec retard ce qu’avait perdu *natural shocks*, était-il nécessaire ici de préciser *mortelle* ? Dumas et Meurice altèrent davantage le texte originel en reprenant *the thousand natural shocks / That flesh is heir to* par *ces mille tourments pour lesquels il faut naître* – traduction audacieuse mais qui conserve la notion de nécessité inéluctable qu’implique *is heir to* par l’emploi de *il faut naître*. Châtelain s’éloigne considérablement du texte anglais avec *Dont l’humaine nature est l’insondable puits* – traduction qui n’a même pas l’excuse de la clarté... F.-V. Hugo parle des *maux du cœur* et des *mille tortures naturelles qui sont le lot de la chair*, remplaçant la notion d’héritage par celle de *destin (lot)* – même si l’on veut entendre aussi par là « la part qui revient à chacun dans un partage » (à la suite d’un héritage ?). Montégut parle du *mal du cœur* et se contente de traduire par *les mille accidents naturels auxquels notre chair est sujette*, renonçant à la précision qu’aurait impliquée le mot *héritage*. Ménard, aussi loin du texte qu’il est possible, parle simplement des *tourments qui harcèlent le corps* sans faire aucunement référence à cette notion d’héritage de la chair que le texte anglais rappelle avec insistance. Lermina reprend *les peines de cœur* et revient, avec raison, à *les mille blessures naturelles dont la chair est héritière*. Morand et Schwob, quant à eux, évoquent *l’angoisse du cœur* et *les mille secousses naturelles à qui la chair est asservie* – remplaçant la notion d’héritage par celle d’asservissement – qui introduit une forme de jugement de valeur que le texte de départ ne comporte pas. Rosny reste au plus près du texte avec *le mal du cœur* et *les mille chocs naturels auxquels notre chair est sujette* mais, comme Montégut précédemment, tombe dans l’imprécision avec *auxquels notre chair est sujette*. Pourtalès serre le texte d’assez près avec *les mille secousses naturelles qui sont l’héritage de la chair*. Derocquigny évoque *les mille atteintes naturelles* qui sont évidemment *le lot de toute chair*. Gide, au prix d’une reconstruction grammaticale totale, aboutit à un curieux questionnement qui associe par avance, par une sorte de compression, la réponse qui suit (*‘tis a consummation / Devoutly to be wish’d*) : *quelle conclusion des maux héréditaires / serait plus dévotement souhaitée ?* Pagnol conserve, de manière assez classique et tout près du texte initial, *les mille accidents qui sont le lot de toute chair*. Castelain traduit par *les mille contusions qui sont le lot de toute chair*. Messiaen s’en tient lui aussi à une traduction classique avec *les mille atteintes naturelles qui sont le lot de la chair*. Bonnefoy, très proche du texte de départ également, donne *Les souffrances du cœur* et *les mille blessures / Qui sont le lot de la chair*. Guibillon reprend, une fois de plus intégralement la traduction de Letourneur : *Nous mettons un terme aux angoisses du cœur, et à cette foule de plaies et de douleurs, l’héritage naturel de cette masse de chair* – ce qui appelle de notre part la même critique... Vittoz, une fois de plus, s’éloigne du texte de départ avec *les mille atteintes par la nature à la chair portées*. Mais Déprats, toujours précis et exact, donne : *nous mettons fin / aux*

souffrances du cœur et aux mille chocs naturels / Dont hérite la chair. Autre variante avec Lorant qui propose *aux mille assauts naturels dont la chair est l'héritière.* Malaplate revient, après Montégut et après Rosny, *aux mille tourments / auxquels la chair est sujette.* Maguin conserve une traduction plus classique, et plus précise, avec *aux mille chocs naturels / Dont hérite la chair.* Markowicz préfère une périphrase, désintégrant la structure d'origine : *À tous ces chocs qui sont à notre chair / Un héritage de nature.* Carrière et Estienne écartent carrément la notion d'héritage dans leur traduction de *That flesh is heir to*, se contentant de donner : *nous mettons fin aux souffrances du cœur / et aux mille blessures de la chair.* Suhamy propose : *nous en finissons / Avec la douleur du cœur et les mille maux / Dont hérite la chair*, avec l'expression *en finir avec* qui permet avec élégance de traduire l'abrupt *we end*. Collin emploie, lui, l'expression *en terminer avec*, qui produit le même effet : *on en termine / avec la nausée et les mille tortures naturelles / dont la chair est l'héritière.* Mesguich traduit en faisant exploser la structure grammaticale originelle et propose, au cours d'un développement qui semble prendre tout son temps : *du cœur qui souffrait, c'est fini. / Et c'en est fini des mille chocs que la nature provoque sans cesse, / Et dont c'est la chair qui hérite.* Quant à Ribes, dans une évocation presque funèbre, il fait entendre *le glas / des maux du cœur et des mille chocs reçus / Qui de la chair palpitante sont le lourd héritage : pourquoi palpitante ?* et pourquoi préciser (lourdement) qu'il s'agit d'un *lourd héritage* ?

Comme précédemment, nous observons que les mots *heartache*, d'une part, et *shocks*, d'autre part, donnent lieu, pour chacun d'entre eux, à un assez grand nombre de traductions diverses : on a par exemple, pour le premier : *peines, angoisses, serrements, souffrances, maux, mal* et même *crève-cœur* ou *nausée*. Le second ne trouve pas moins de treize variantes : *chocs, plaies, douleurs, attaques, accidents, secousses, tortures, tourments, blessures, atteintes, contusions, assauts, maux.* Là encore, c'est l'embarras du choix !

'Tis a consummation / Devoutly to be wish'd. To die, to sleep (vers 63-64)

Voltaire, comme toujours, serre le texte anglais au plus près avec *C'est une consommation / Ardemment désirable.* La Place, pour sa part, semble se perdre dans une formule réductrice qui le conduit – après une simplification extrême (déjà signalée plus haut) due à une compression/condensation du texte originel – à proposer : *Et si ce sommeil met fin aux misères de l'humanité, ne peut-on pas du moins le désirer sans crime ?* Letourneur rend le texte d'origine par une formule explicative un peu longue : *ce point, où tout est consommé, devrait être désiré avec ferveur* – ce qui affaiblit légèrement la tournure anglaise, plus lapidaire, plus percutante dans sa brièveté. Guizot, de son côté, conserve, par la relative brièveté de l'énoncé, la nécessaire intensité du désir évoqué avec *C'est un dénouement qu'on doit souhaiter avec ferveur.* Laroche parle seulement d'un *résultat qu'on doit appeler de tous ses vœux.* Dumas et Meurice s'abstiennent tout simplement de traduire. Châtelain n'hésite pas, pour sa part, à avoir recours à deux longs vers entiers, qu'on

pourrait aisément qualifier d'hyperboliques : *C'est là la fin des fins, oui dà ! la fin dernière, / Que l'on doit désirer de façon singulière*. On observe que cette dernière tournure s'écarte *singulièrement*, si l'on peut dire, de *devoutly* – qu'elle ne traduit pas en fait. F.-V. Hugo reprend très précisément, et avec raison, la traduction de Guizot : *c'est là un dénouement qu'on doit souhaiter avec ferveur*¹³. Montégut propose très scrupuleusement : *c'est un dénouement que l'on peut dévotement désirer*. Ménard, qui s'ingénie à traduire en vers rimés, aboutit à *On doit donc souhaiter votre sommeil, ô morts* – qui rimera avec *qui harcèlent le corps* mais qui s'éloigne considérablement du texte de départ et perd totalement *devoutly* (suggéré peut-être par *ô morts* ?). Lermina revient à *C'est une conclusion à désirer* – mais que devient *devoutly* ? Morand et Schwob traduisent par *c'est une consommation à souhaiter dévotement* – qui semble une traduction plutôt malhabile car assez obscure. Rosny introduit une légère variante avec l'adverbe *dévotieusement*. Pourtalès demeure dans le cadre des traductions classiques avec *Voilà un dénouement à souhaiter avec ferveur* – qui a le grand mérite de la clarté et de l'exactitude. Derocquigny, une fois de plus, suit Letourneur. Quant à Gide, il propose une traduction qui paraît plutôt lourde et assez obscure avec *quelle conclusion des maux héréditaires / serait plus dévotement souhaitée* ? Pagnol, avec – comme Laroche avant lui – *c'est un dénouement qu'on peut appeler de tous ses vœux*, perd la concision de *devoutly* même si le mot est censé être rendu par l'insistance voulue avec *de tous ses vœux*. Castelain traduit, de façon toute classique, par *c'est une conclusion à souhaiter dévotement*. Messiaen, de même, donne avec grande exactitude : *c'est là un dénouement à souhaiter avec ferveur*. Bonnefoy est tout aussi proche du texte d'origine avec *c'est un dénouement / Ardemment désirable*. Déprats apporte une variante avec *c'est une dissolution / Ardemment désirable*. Lorant développe de manière trop longue et sa traduction perd la vigueur de l'original : *c'est là la consommation finale que l'on doit avec ardeur souhaiter*. Malaplate s'écarte considérablement du texte de départ avec l'adaptation que constitue *Ah ! ce but / Qu'il nous faudrait l'aimer !* Maguin, pour sa part, propose une habile interprétation qui introduit dans le texte d'arrivée une image, à *genoux*, induite de *devoutly*, certes, mais qui, par son pouvoir d'évocation, concrétise peut-être un peu trop l'adverbe abstrait du texte originel : *tel est le dénouement / À souhaiter à genoux*. Grivelet traduit, de manière assez simple mais juste, et en introduisant une variante pour *consummation*, par *c'est un achèvement / À désirer avec ferveur*. Toujours dans l'adaptation plutôt que dans la traduction proprement dite, Markowicz propose : *Cela serait se fondre en un néant / Pieusement voulu*. Déprats introduit une nouvelle variante pour *consummation* et parle d'une *dissolution / Ardemment désirable*. Carrière et Estienne traduisent par *Dissolution si ardemment souhaitable*. Suhamy propose *c'est une consommation : Digne d'être souhaitée avec ferveur*. Collin apporte une autre variante avec *c'est un accomplissement / à désirer avec ferveur*. Mesguich introduit une mise en relief avec l'insistance que constitue la reprise de *consumation* par le pronom *la* dans la

¹³ Une variante donne *une terminaison*.

structure emphatique adoptée : *cette consumation parfaite, il faut la souhaiter dévotement*. Quant à Ribes, une fois de plus, il propose une traduction toute personnelle : *Voilà bien un dénouement dont on aurait un fervent désir*.

On observe ici que la traduction du mot anglais *consumation* donne lieu, une fois de plus, à plusieurs variantes. On trouve en effet, outre *consommation*, les mots *dénouement*, *résultat*, *conclusion*, *achèvement*, *accomplissement*, *dissolution*, *terminaison* et même *consumation* et *consomption*. Il en est de même pour *devoutly* qui est rendu souvent par *dévotement*, voire *dévoiteusement*, mais le plus souvent par *ardemment* ou *avec ferveur*, plus rarement (une seule fois en fait) par *pieusement*, *à genoux* ou *de tous ses vœux*.

Ce deuxième mouvement s'achève comme il avait commencé, c'est-à-dire par les deux verbes : *to die*, *to sleep* qui l'encadrent et lui confèrent son unité de ton ainsi que son unité thématique : la mort considérée comme un long sommeil (ne parle-t-on pas de *sommeil éternel* ?). Cette équivalence est respectée par tous les traducteurs qui, à aucun moment, ne s'éloignent, dans un improbable souci d'originalité, du texte de départ.

Troisième mouvement :

To sleep, perchance to dream, ay, there's the rub. 65
For in that sleep of death what dreams may come,
When we have shuffled off this mortal coil,
Must give us pause. There's the respect
That makes calamity of so long life.

... ay, there's the rub (vers 65)

Voltaire traduit par un terme assez général qui ne semble pas vraiment rendre la notion de difficulté : *Ah, voilà le mal !* (à moins d'évoquer la tournure *avoir du mal à*). La Place commet un contresens avec simplement *Voilà tout*. Le-tourneur préfère *Voilà le grand obstacle*, qui en dit un peu plus – en allongeant toutefois le tour de phrase qui nécessite alors trois syllabes au lieu d'une seule. Guizot, comme toujours, s'en sort mieux avec *Ah ! là est l'écueil*. Laroche alourdit la traduction avec *oui, voilà le point embarrassant*. Dumas et Meurice sous-traduisent quelque peu avec *ah ! tout est là !* Châtelain s'en tient à *Oui dà, voilà le hic* – qui colle assez bien au texte de départ. F.-V. Hugo garde bien, lui aussi, la connotation de difficulté avec *Oui, là est l'embarras*. Montégut propose, un peu de façon malhabile, *oui, voilà le point d'interrogation*. Ménard développe sa traduction et introduit l'image du *gouffre* – au point d'en faire plutôt une interprétation : *ah ! voilà / Le gouffre qui m'arrête*. Lermineau reste dans la brièveté du vocable anglais (*rub*) avec *c'est là le dur* mais, pour ce faire, a besoin de substantiver l'adjectif *dur* – ce qui constitue un emploi plutôt rare dans ce sens. Morand et Schwob se contentent d'un sage *voilà l'obstacle*. Rosny puis Pourtalès en font tout

autant. Derocquigny adopte, à l'instar de Châtelain, le vocable apparemment le plus adéquat avec *oui, c'est là qu'est le hic*. Gide adopte la même traduction avec un simple – mais juste – *c'est là le hic*. Pagnol, sans doute en quête d'originalité à tout prix, propose une tournure familière – qui s'écarte légèrement du sens originel : *Ah ! ça ne va plus !* Castelain revient simplement, à juste titre, à *Eh oui, c'est le hic*. Messiaen, après Letourneur, puis Morand et Schwob, revient à *c'est là qu'est l'obstacle*. Bonnefoy en fait autant avec *Ah, c'est là qu'est l'obstacle*. Vittoz fait complètement abstraction de l'expression anglaise qu'il s'abstient tout simplement de traduire. Déprats a recours à une variante avec *Ah, c'est là l'écueil* – déjà employé par Guizot et qui sera repris plus tard par Markowicz. Lorant aussi bien que Malaplate ainsi que Suhamy reviennent à *obstacle* tandis que Maguin propose une nouvelle variante avec *voilà où l'on achoppe*. Grivelet reprend cette même option avec *Eh ! c'est là qu'on achoppe*. Carrière et Estienne proposent *c'est là que ça blesse*. Collin préfère *c'est le problème*. Mesguich va au plus loin avec une variante qui développe considérablement le très bref *there's the rub* à savoir : *Ah ! Et voilà ! il est là le grain de sable*. On a du mal, avec Ribes, à passer de la formule, brève et percutante, du texte originel à ce long développement, imaginé plus que traduit, que constitue le vers proposé : *Ha, là donc plonge ses racines tout le mal...* où l'on retrouve, en combien moins lapidaire !, *voilà le mal* de Voltaire.

Une fois de plus, on constate la grande variété des traductions proposées pour *rub*, environ une quinzaine. Hormis la plus fréquemment employée, *l'obstacle*, ou parfois *le hic*, on trouve *le mal*, *tout le mal*, *l'écueil*, *le point d'interrogation*, *le problème*, *le point embarrassant*, *l'embarras*, voire *le dur* ou même *le gouffre* ; et aussi *ça ne va plus*, *ça blesse*, *ça achoppe*, *voilà tout*, et jusqu'à *grain de sable...* Mais ne pourrait-on penser à *c'est là que le bât blesse* ? ou encore à *là, ça bute* ? Dans un souci de s'adapter au langage contemporain, certains pourraient peut-être même penser à *c'est là qu'est l'os...* d'un style, certes, moins relevé ! Mais personne, jusqu'ici, ne semble avoir osé...

When we have shuffled off this mortal coil (vers 67)

Voltaire propose *Quand on a dépouillé cette enveloppe mortelle* car *shuffle off* signifie bien *se dépouiller de*, *se débarrasser de* et *coil*, qui suggère une idée d'enroulement et donc d'*enveloppement*, convient assez pour évoquer une enveloppe – qualifiée de *mortelle* par Voltaire, ou de *charnelle* par d'autres. La Place s'éloigne un peu du texte de départ – et ne traduit pas *mortal coil* – avec *en se délivrant des maux de ce monde*. Letourneur revient tout près du texte et suit à peu près Voltaire avec *après que nous nous sommes dépouillés de cette enveloppe mortelle*. Guizot préfère *quand nous nous sommes soustraits à tout ce tumulte humain*, donnant une variante intéressante avec *se soustraire* ; mais, faisant référence à un autre sens de *coil* – celui de *désordre* – et gardant sans doute à l'esprit le sens de *déplacer*, *remuer*, *agiter* qu'implique le verbe *shuffle*, il est ainsi conduit à parler de *tumulte* alors que la condition de mortel de l'homme lui suggère de qualifier ce tumulte d'*humain*. Laroche propose *après que nous aurons rejeté loin de nous une*

existence agitée – qui est une interprétation approximative de *mortal coil* plus que sa traduction mais il a le mérite de rendre le *present perfect when we have shuffled off* par un futur antérieur (et non par un passé composé, comme la majorité des traducteurs). Dumas et Meurice s'éloignent complètement du texte anglais avec *lorsque sous notre front, / Ne s'agiteront plus la vie et la pensée*, affaiblissant et appauvrissant considérablement le texte de départ. Châtelain propose *quand d'humeur misanthrope / Nous aurons rejeté notre frêle enveloppe*. Comme c'est souvent le cas, il parvient à une traduction convenable, rendant *mortal coil* par *frêle enveloppe* et il a le mérite d'avoir, lui aussi, recours au futur antérieur mais on s'interroge sur son choix d'introduire *d'humeur misanthrope* – que ne saurait, à la rigueur, justifier que la présence de *mortal* (que *frêle* sous-traduit). F.-V. Hugo, avec *quand nous sommes débarrassés de l'étreinte de cette vie*, rend *shuffled off* correctement et l'on peut considérer que *étreinte* est une métonymie assez heureuse pour rendre la notion d'enroulement qu'implique *coil*, le recours à *la vie* pour rendre *mortal* pouvant également être admis comme assez clair. Montégut, avec *lorsque nous avons échappé à cette tourmente humaine*, n'améliore pas vraiment la traduction précédente en dépit d'une variante (*échapper* pour *shuffled off*) et d'une autre métonymie, *tourmente humaine* qui, une fois de plus, préfère privilégier l'autre sens de *coil*. Ménard, s'il rend de façon habile *shuffled off* par *délivré*, se contente en revanche d'une solution de facilité qui élude la traduction de *mortal coil* avec, de manière réductrice, *Une fois délivré de la vie*. Lermina introduit une variante en rendant *coil* par *entrave* mais il renonce ainsi à la notion d'enroulement ou d'enveloppement qu'exprime le terme anglais : *quand nous nous sommes échappés de cette mortelle entrave*. Morand et Schwob visent à l'originalité en proposant *quand nous avons secoué cet enlacs mortel* – utilisant le mot *enlacs*¹⁴ là où *enlacement* aurait, à la rigueur, mieux convenu. Rosny reste près du texte en traduisant par *quand nous avons dépouillé cette mortelle enveloppe*. Pourtalès, quant à lui, introduit, avec *défaits* pour *shuffled off*, une variante pertinente avec *quand nous nous sommes faits de cette mortelle enveloppe*. Derocquigny, à la suite de Montégut, rend *shuffled off* par une autre variante, tout aussi valable sans doute, *échappé*, mais donne au texte anglais une orientation quelque peu différente en traduisant *mortal coil* par *humaine bagarre* – ce qui, une fois de plus, rappelle *humaine tourmente* de Montégut sans améliorer pour autant la traduction : *Quand on s'est échappé de l'humaine bagarre*. Gide propose *échappés des liens charnels* qui semble assez fidèle au texte – malgré l'introduction de la métonymie que constitue *liens charnels*, pour *enroulement mortel* (*liens* : parce qu'ils vous entourent, vous enveloppent en s'enroulant autour de vous ?). Pagnol traduit par *quand nous serons débarrassés de la guenille qui nous enserre* et apporte ainsi une nouvelle

¹⁴ Notons que *enlacs* n'est attesté ni par le Littré, ni par le Grand Larousse Encyclopédique ni par le Grand Robert de la Langue Française. Mot forgé à partir de *lacis* pour *entrecroisement, réseau, entrelacement* ? Peut-être, en fin de compte, est-il censé ici suggérer une forme d'*enlacement* ?

variante (*débarrassés*) mais il introduit curieusement le mot *guenille* (dont la connotation assez péjorative rappelle peut-être, selon lui, le vocable répulsif *mortal* ?) – associé à l’habile traduction de *coil* par *qui nous enserre*. Castelain lui aussi introduit une nouvelle variante (*désenchevêtrés*) et, à la suite de Gide, conserve une traduction littérale pour *mortal coil*, rendu par *liens* : *une fois désenchevêtrés de ces liens mortels*. Messiaen renouvelle la variante en traduisant *shuffled off* par *rejeté* mais, comme Pagnol parlant de *guenille*, il utilise le vocable *défroque* – que n’implique pas forcément le mot anglais *coil* – et il propose : *quand nous avons rejeté cette défroque mortelle*. Autre variante avec Bonnefoy qui traduit *shuffled off* par *chassé* mais qui, à l’instar de Montégut ou de Derocquigny, préfère considérer *coil* dans son sens de *trouble*, de *désordre*, de *confusion*. C’est ainsi qu’il propose : *quand nous aurons / Chassé de nous le tumulte de vivre*. Vittoz, sans doute pour tenter de donner une « belle traduction », élude *shuffled off*, qu’il sous-traduit (tout en développant l’expression !) avec *quand règne enfin la paix* mais introduit, pour *our mortal coil*, une variante acceptable : *quand règne enfin la paix en notre fatal désordre*. Déprats s’en tient à une version classique, exacte et juste : *Une fois dépouillée cette enveloppe mortelle*. Lorant reprend l’autre sens de *coil* et parle de *tintamarre* – là où Derocquigny parlait de *bagarre* – : *quand nous aurons rejeté ce mortel tintamarre*. Malaplate sous-traduit avec *le poids du corps une fois rejeté* car *mortal coil* n’est absolument pas pris en compte : même si, en effet, *corps* peut, à la rigueur, rappeler la condition mortelle de l’homme (*mortal*), en revanche *le poids* demeure une équivalence bien insuffisante pour *coil* ! Maguin, à la suite de Montégut, Lermina ou Gide, propose *échappé*, qui reste une bonne variante, et, comme Bonnefoy qui parle du *tumulte de vivre*, il emploie la tournure *tourbillon de vivre* – qui privilégie le sens de *désordre* que peut comporter *coil*. Il propose ainsi : *Quand on s’est échappé du tourbillon de vivre*. Grivelet, avec un certain bonheur de traduction, donne une légère variante et propose : *Quand on s’est évadé du mortel tourbillon*. Markowicz, reprenant une traduction déjà proposée, traduit par *lorsque nous rejetons notre chaos charnel*, introduisant, pour *coil*, la variante *chaos* – qui rend assez bien cette connotation de *désordre* que peut suggérer le mot anglais. Carrière et Estienne reprennent ce même sens de *désordre*, proposé précédemment sous la forme de *tumulte* ou de *tourbillon*, et conservent l’équivalence, par association d’idées, de *vivre pour mortal* avec : *une fois chassé le tumulte de vivre*. Suhamy propose l’intéressante variante *éclipsés* pour *shuffled off* et conserve le second sens de *coil*. Il propose ainsi : *Quand nous nous sommes éclipsés de ce tumulte mortel*. Collin, pour sa part, revient à *enveloppe* qu’il privilégie par rapport à *tumulte* et traduit, avec exactitude et clarté : *quand nous sommes débarrassés de cette enveloppe mortelle*. Il est suivi par Mesguich avec la simple variante – élégante, il faut l’admettre – qu’est *lors que* en lieu et place de *lorsque* et il propose : *nous serons dépouillés de notre enveloppe mortelle*. On trouve chez Ribes une autre variante avec *oripeaux* – qui fait penser à *guenille* chez Pagnol ou *défroque* chez Messiaen – et l’on observe le bouleversement de la structure d’origine qui a pour effet d’intervertir, dans la traduction, *shuffled off* et *mortal coil* et ce sans que l’on

ait l'impression d'y avoir gagné grand-chose : *Où de nos oripeaux mortels nous trouverions enfin dépouillés.*

Pour *shuffled off*, on trouve donc de nombreuses variantes (une quinzaine en fait) : *dépouiller, se dépouiller de, se délivrer de, se soustraire à, rejeter, se débarrasser de, échapper à, s'échapper de, secouer, se défaire de, se désenchevêtrer de, chasser, s'évader de, s'éclipser de*. Peut-être pourrait-on proposer aussi *se dépêtrer de* ? Quant à *mortal coil*, nous avons vu qu'il recouvre deux notions qui, à la rigueur, sont susceptibles de se rejoindre : *coil* suggère 1) l'enroulement – donc l'étreinte qui enserre, enveloppe, comprime – mais aussi 2) le désordre, le tumulte. D'où deux types de propositions de traduction : soit *enveloppe, étreinte, liens, qui enserre* (et aussi *guenille, défroque* ou *oripeaux*) ; soit *agitation, tumulte, tourmente, tourbillon, désordre, voire bagarre* ou *tintamarre*. Il faut bien admettre que le choix est malaisé mais il nous paraît possible de proposer : *Une fois rejetée cette dépouille mortelle.*

... Must give us pause (vers 68)

Ces « rêves qui peuvent surgir dans ce sommeil de la mort » (cf. *I... in that sleep of death what dreams may come...*) incitent à la réflexion et donc à marquer un temps d'arrêt. C'est ainsi que cette simple expression, *must give us pause*, donne lieu, encore une fois, à une assez grande variété de traductions – ou d'adaptations. Pour les uns, *pause* conduit simplement à marquer un temps d'arrêt, à cesser d'agir et à stopper net le processus qui doit mener à une mort inéluctable – soit qu'il s'agisse de subir passivement (stoïquement ?) son sort, soit que l'on ait décidé de lutter, désespérément, jusqu'à la mort. Pour d'autres, ce temps de pause traduit une hésitation essentielle, quasi métaphysique, une forme de réflexion, ou peut-être en tout cas d'interrogation, de doute. D'où deux orientations principales dans les traductions proposées. Il s'agit d'ailleurs aussi bien de cesser d'agir (et de renoncer à mourir) afin de se donner le temps de la réflexion que d'une réflexion qui doit conduire à cesser d'agir (et à tenter de gommer cet instinct de mort qui a jusque-là envahi la conscience).

On trouve ainsi chez Voltaire : *C'est là ce qui fait penser*. La Place développe en une périphrase qui alourdit le texte et interprète plus qu'elle ne traduit avec : *Cette réflexion seule ne mérite-t-elle pas toute notre attention ?* Letourneur serre le texte anglais au plus près et traduit, avec une assez grande rigueur, par *c'est de quoi nous forcer à faire une pause*. Guizot traduit avec lucidité, en restant toutefois un peu dans le vague et, sans tenter de s'éloigner inutilement du texte, il propose : *cela doit nous arrêter*. Laroche penche nettement pour la seconde option, celle qui privilégie la notion de réflexion, et donne : *il y a de quoi nous faire réfléchir*. Dumas et Meurice, toujours prêts à toutes les audaces, laissent apparaître en filigrane la notion de réflexion, suggérée par *doute*, mais se perdent dans une traduction plutôt obscure et incertaine : *doute affreux qui nous courbe à l'ornière tracée !*. Châtelain, sans tergiverser, opte pour une traduction claire et précise qui privilégie également la notion de réflexion : *Cela donne à penser*. F.-V. Hugo re-

vient à une traduction très proche du texte anglais, assez générale pour laisser libre cours à toutes interprétations : *Voilà qui doit nous arrêter*. Montégut prend clairement position pour la seconde option avec *cela nous oblige à réfléchir*. Ménard – soucieux surtout de faire en sorte que ses vers puissent rimer – en revient à la première option mais introduit le mot *gouffre* qui n’apporte rien de nécessaire à la traduction : *voilà / Le gouffre qui m’arrête*. Lermina, plus exact, à la suite de Guizot ou de Hugo, demeure au plus près du texte originel et le rend avec clarté et justesse avec : *voilà qui doit nous arrêter*. Morand et Schwob, trop soucieux d’expliquer plus que de seulement restituer le texte d’origine, adhèrent à la seconde option et le rendent par *De là vient qu’on hésite*. Rosny en reste à la première option et reprend la traduction de Guizot – que Hugo avait très légèrement modifiée – et donne : *Cela doit nous arrêter*. Pourtalès introduit une nouvelle variante assez intéressante (bien qu’il perde au passage la notion d’obligation – ou de forte probabilité – qu’implique *must*) et propose : *...nous donnent du répit* – suggérant à nouveau : un temps de pause propice à la réflexion. Derocquigny, comme Morand et Schwob, verse dans l’interprétation et choisit d’employer le verbe *hésiter* – qui va beaucoup plus loin que le verbe du texte anglais : *voilà qui doit nous faire hésiter*. Gide va, audacieusement, jusqu’à réduire le texte d’origine, en choisissant ce lapidaire – et percutant – *halte-là !* qui, à lui seul, est censé résumer l’ensemble de l’expression originelle. Pagnol, à la suite de Morand et Meurice, puis de Derocquigny, opte franchement pour *hésiter*, induit de *pause* et qui marque simultanément la notion d’arrêt, de recul devant l’action : *Voilà qui doit nous faire hésiter*. Castelain, comme F.-V. Hugo, s’en tient sagement à *voilà qui doit nous arrêter*, option adoptée également par Messiaen. Bonnefoy, qui a débuté sa traduction par *car l’anxiété des rêves...*, poursuit avec *Est là pour retenir* – ce qui constitue une habileté digne d’intérêt. Vittoz semble suivre cet exemple avec *[les songes à venir...] nous doivent retenir*, autre variante qui privilégie la notion d’empêchement et donc d’arrêt. Déprats, de même, propose : *[les rêves qui peuvent surgir...] arrêtent notre élan* – qui constitue une adaptation heureuse de *give us pause* mais néglige les implications de *must*. Lorant reprend, y compris avec le choix de *hésiter*, la traduction de Derocquigny : *voilà qui doit nous faire hésiter*. Malaplate s’en tient simplement à *c’est ce qui nous arrête*. Maguin préfère la brièveté de *Il faut s’y arrêter* – qui suit de près le rythme du texte de départ mais ne souligne pas suffisamment l’enchaînement qui conduit des rêves à la nécessité de faire une pause. Grivelet, avec *nous force à réfléchir*, choisit la seconde option sans s’attarder sur la notion de pause proprement dite. Markowicz introduit une nouvelle variante avec *[des rêves dont [...] la perspective] / Nous retient en suspens*, rendant ainsi tout à fait les implications de *give us pause* mais, une fois de plus, perdant au passage les implications de *must*. Carrière et Estienne s’abstiennent tout simplement, pour leur part, de traduire *give us pause*. Suhamy s’en tient à la traduction qui laisse le champ libre aux deux options avec *[les rêves qui peuvent surgir...] / Doivent nous arrêter* – c’est-à-dire arrêter notre action (la stopper) aussi bien qu’arrêter notre réflexion (la susciter). Collin, comme Grivelet, opte pour *[les rêves qui peuvent*

surgir...] / nous forcent à réfléchir. Mesguich propose une sorte de *condensation* du sens avec *Cela*, exige une petite pause, le verbe *exiger* rendant parfaitement l'impérieuse nécessité qu'implique *must* – mais pourquoi une petite pause ? – en même temps qu'il absorbe le sens de *give us*. Ribes perd la notion de nécessité (*must*) et introduit inutilement une impression de brusquerie et d'urgence (*subitement*) mais donne à *pause* tout son impact (*se fige*) avec *tout en nous subitement se fige...*

Donc, pour l'ensemble de nos traducteurs, s'il est clair qu'il est question d'arrêter, de *faire une pause*, on observe en même temps que la frontière n'est pas toujours très claire entre les deux options signalées plus haut : 1) stopper toute action, 2) se donner le temps de la réflexion. D'où la grande diversité des variantes possibles : on trouve *faire penser*, *faire réfléchir*, *faire hésiter*, *faire douter*, mais aussi *faire une pause*, *retenir*, *retenir en suspens*, *donner du répit* mais surtout le verbe le plus souple et le plus nécessaire en raison de sa polysémie : *arrêter*.

Quatrième mouvement :

<i>For who would bear the whips and scorns of time,</i>	70
<i>Th'oppressor's wrong, the proud man's contumely,</i>	
<i>The pangs of despis'd love, the law's delay,</i>	
<i>The insolence of office, and the spurns</i>	
<i>That patient merit of th'unworthy takes,</i>	
<i>When he himself might his quietus make</i>	75
<i>With a bare bodkin?</i>	

En dehors des tournures qui font référence aux maux et aux tourments que l'homme est exposé à endurer pendant sa vie – et sur lesquelles les traducteurs s'accordent en général –, ce sont surtout les deux derniers vers de ce passage (vers 75 et 76) qui risquent, la plupart du temps, de poser question. Peut-être aussi convient-il d'examiner les possibles traductions de *office* et de *spurns* au vers 73.

The insolence of office... (vers 73)

Pour La Place, il s'agit de *l'insolence des Grands*, ce qui paraît une traduction tout à fait convenable. Voltaire va jusqu'à rendre par *l'insolence des grandes places*, ce qui développe avec justesse l'intuition de La Place. Letourneur donne une légère variante avec *l'insolence des grands en place*. Guizot parle de *l'insolence du pouvoir* et Laroche, se voulant plus précis, de *l'insolence des gouvernants*. Dumas et Meurice ayant déjà traduit *th'oppressor* par *les puissants* se dispensent de traduire *office* – et esquivent ainsi habilement la difficulté. Châtelain penche pour *des employés hargneux le dédain* – faisant de *office* non plus des supérieurs mais de simples subordonnés. F.-V. Hugo revient avec raison à *l'insolence du pouvoir* (et ce sera le cas aussi, plus tard, pour Carrière et Estienne) alors que Montégut, se souvenant sans doute des toutes premières traductions, revient à

l'insolence des gens en place – ce qui sera aussi le cas, plus tard, de Morand et Schwob d'abord, de Derocquigny ensuite et puis de Pagnol, de Castelain, de Messiaen, de Lorant, de Malaplate (qui propose toutefois une variante qui apporte peu avec *les gens en place insolents*), de Maguin et de Suhamy. Ménard propose audacieusement *l'insolence de l'or* sans se préoccuper de savoir si l'or (plus que la puissance) constitue bien le motif principal de l'insolence. De même Lermina, qui traduit par *l'insolence des heureux*, confond peut-être ici puissance et bonheur – comme si, intrinsèquement, l'un ne pouvait aller sans l'autre. Rosny, prudent, traduit *office* littéralement et se contente de *l'insolence des bureaux* – ce qui peut faire sens... à la rigueur. Il est suivi très exactement par Pourtalès qui semble lui aussi se satisfaire de cette traduction. Gide préfère parler de *l'insolence des gens officiels*, ce qui a peut-être le mérite de moderniser le texte. Bonnefoy introduit une variante avec *la morgue des gens en place* et sera suivi en cela par Grivelet. Vittoz introduit une autre variante avec *l'insolence des puissants*, redonnant à *office* sa connotation de pouvoir. Déprats conserve cette option. Nouvelle variante avec Markowicz qui propose *l'insolence des clercs*. Collin amalgame deux des traductions souvent proposées et opte pour *l'insolence des gens de pouvoir*. Mesguich, voulant sans doute garder à tout prix *office* – que *les puissants* suffit pourtant déjà à rendre –, alourdit inutilement la traduction avec ce qui est presque une redondance : *la morgue officielle des puissants*. Pour Ribes, une simple inversion semble devoir résoudre la question : *du pouvoir les insolences*...

...and the spurns (vers 73)

On observe que, en dépit de quelques variantes possibles, c'est surtout le mot *rebuffade* auquel ont recours, pour la plupart d'entre eux, nos traducteurs (une douzaine en fait). C'est le cas pour F.-V. Hugo, Gide, Castelain, Bonnefoy, Vittoz mais aussi Lorant, Grivelet, Markowicz, Carrière et Estienne, Suhamy et Ribes. Le choix de *mépris* est celui de Laroche, Pagnol, Malaplate et Collin alors que Voltaire, Letourneur, Derocquigny et Messiaen préfèrent *rebuts* (ou *rebus*). Parmi les autres variantes, plus occasionnelles, notons *violences* (Guizot), *affronts* (Ménard), *humiliations* (Déprats), *brimades* (Maguin) ou *rejet* (Mesguich). On trouve même, de manière particulièrement imagée, *coups de pied* (Montégut, Lermina, Morand et Schwob, Rosny), voire *ruades* (Pourtalès).

When he himself might his quietus make / With a bare bodkin (vers 75-76)

...he himself might his quietus make (vers 75)

Sachant que *quietus* signifie, à proprement parler, *décès*, *mort*, on peut comprendre qu'il s'agit ici de faire référence à l'acte de suicide et, par association au terme du texte original, de *quitter* la vie – ou, pour le dire autrement et plus près du texte anglais, de *se donner quitus*.

La Place, par l'emploi d'un euphémisme, adoucit la brutalité de l'acte envisagé en traduisant ainsi : *Ne serait-il pas plus court de se procurer ainsi le repos ?* alors que Voltaire, tout près du texte de départ, propose, littéralement, mais

de manière assez obscure : *quand il peut faire son quietus*. Letourneur a scrupule, comme La Place, à être aussi direct et revient à *il pourrait lui-même se procurer le repos*. Guizot, à peine plus audacieux, édulcore sa traduction avec *quand il pourrait lui-même se donner son congé*. Laroche construit habilement sa phrase et parle, à son tour, de *repos* : *[lorsqu'il suffirait de la pointe d'un poignard pour] se donner le repos*. Dumas et Meurice introduisent une variante avec *la paix* et proposent : *quand un fer aiguisé donne si bien la paix*. Châtelain donne *gagner son quitus* – qui semble une traduction des plus heureuses. F.-V. Hugo, lui aussi, approche de la traduction idéale avec *s'il pouvait en être quitte*. Ménard, plus tard, le suivra habilement avec *si l'on en était quitte*. Parmi ceux qui préfèrent une solution « douce », citons Montégut qui parle de *s'octroyer le repos*. Lermina, quant à lui, alourdit inutilement le texte en versant dans une traduction maladroite qui donne *alors qu'il pourrait se faire tranquille*. Morand et Schwob optent avec raison pour *se donner quittance* – qui semble tout à fait acceptable à condition d'élargir le sens premier de *quittance*, qui rappelle *quietus* mais oblitère quelque peu l'idée de départ définitif. Rosny, avec *faire son quitus*, rejoint l'option de Châtelain sans l'améliorer avec le verbe plat *faire*.

Pourtalès donne sans doute la meilleure traduction avec *se donner quitus*, la tournure la plus simple et la plus explicite à la fois. Il sera plus tard suivi notamment par Maguin, puis par Grivelet. Derocquigny, avec une légère variante, le suit dans cette voie avec *il pourrait lui-même obtenir son quitus* et sera, à son tour, suivi par Messiaen. Gide paraphrase le texte avec *[alors qu'un petit coup de pointe] viendrait à bout de tout cela* – qui lui fait perdre l'impact de *quietus*. Carrère et Estienne, par la suite, adopteront à peu près la même solution avec *quand on pourrait en sortir*. Pagnol saisit parfaitement le sens du texte anglais mais, même en parlant d'un *éternel repos*, il perd lui aussi l'impact de *quietus* en proposant *se donner à soi-même un éternel repos*. Castelain, à la suite de Pourtalès, revient à un choix qui semble des plus heureux avec *il pourrait se donner lui-même son quitus*. Bonnefoy préfère une traduction, légèrement réductrice, qui explique plus qu'elle ne rend avec exactitude le texte originel, avec *alors qu'il peut se délivrer lui-même*. Vittoz, qui estime pouvoir conserver l'apparence de *quietus* en même temps sans doute qu'une partie du sens, se lance dans une intéressante tentative avec *quand lui-même pourrait toucher la quiétude* – malgré la lourdeur du verbe *toucher*. Déprats opte pour *s'en rendre quitte* et, à sa suite, Malaplate en fera tout autant. Lorant semble se résoudre à une périphrase explicative avec *si par un quitus il pouvait régler lui-même toutes ses dettes* – qui semble une solution trop longue et, du coup, qui ralentit le rythme et alourdit la traduction. Markowicz, après Dumas et Meurice, retrouve la tournure *gagner sa paix* et propose à son tour *si celui-ci pouvait gagner sa paix*. Suhamy adopte une traduction qui évoque celle de F.-V. Hugo et a le mérite de rendre l'original avec une très grande exactitude : *quand on pourrait soi-même en être quitte*. Collin, avec une fort légère variante, reste tout près de cette même traduction et donne : *quand il peut en être quitte de lui-même*. Mesguich garde la même tournure avec *s'il avait le pouvoir d'être quitte de tout* – mais pour-

quoi introduire *de tout* qui altère quelque peu le sens sans l'améliorer pour autant ? Ribes opte pour *s'il pouvait seulement en être quitte* – qui s'avère être une solution de bon sens.

On peut ainsi considérer que les solutions proposées se résument au choix entre la tournure *être quitte* – et *quittance*, *quitus*, *quiétude* –, celle qui semble avoir le plus les faveurs des traducteurs, et les diverses variantes qui font intervenir les termes *congé*, *repos*, *paix*, *tranquille*. On trouve aussi des expressions du type *en sortir*, *en venir à bout*, *se délivrer*, *régler ses dettes*.

Cinquième mouvement :

*Who would these fardels bear,
To grunt and sweat under a weary life,
But that the dread of something after death –
The undiscover'd country, from whose bourn
No traveller returns – puzzles the will, 80
And makes us rather bear those ills we have
Than fly to others that we know not of?*

L'ensemble de ce mouvement pose moins de problèmes de traduction que les précédents mouvements. Sans faire l'unanimité, bien loin de là, il incite les traducteurs, en général, à proposer des traductions qui ont le mérite d'être à la fois fidèles au texte de départ et tout à fait acceptables dans la langue d'arrivée. Seuls de rares (très courts) passages laissent le champ libre à l'imagination des uns et des autres et donnent lieu à une série de trouvailles qui peuvent susciter interrogations et commentaires.

To grunt and sweat under a weary life (vers 76)

To grunt and sweat...

Voltaire rendait ces deux verbes par *sangloter*, *suer*, assimilant curieusement le grognement de mécontentement dû à des efforts pénibles à un simple sanglot : on peut s'interroger sur cette interprétation. En revanche, hormis la traduction de Dumas et Meurice, qui le suivent et proposent *mouillerait encor de sueur et de larmes*, celle de Ménard avec *de larmes*, *de sueur*, et, plus bizarrement, celle de Morand et Schwob, qui donnent *ahaner et suer*, on ne trouve généralement que trois variantes : *grogner* (Châtelain, Hugo, Lermine, Pourtalès, Déprats, Lorant, Maguin, Carrière et Estienne, Suhamy, Collin, Ribes), *geindre* (Guizot, Gide, Pagnol, Castelain, Messiaen, Malaplate, Markowicz) et *gémir* (Letourneur, Laroche, Montégut, Rosny, Derocquigny, Bonnefoy, Vittoz, Grivelet, Mesguich). Avec respectivement onze, sept et neuf propositions, on voit que les trois options ont les faveurs des traducteurs de manière à peu près équilibrée – avec peut-être une légère préférence pour *grogner* qui constitue, après tout, le choix le plus exact.

...under a weary life

Là les propositions de traductions sont plus variées. La Place, avec *dont le poids nous accable*, s'emploie à étoffer *under* en lui préférant la précision implicite qu'exprime *le poids* et suggère, pour *weary*, l'idée d'*accablement*. Voltaire se contente de *sous une fatigante vie*, traduction assez malhabile du fait de la tournure *sous une vie*, d'une part, et aussi du choix de *fatigant*, plus faible que *accablant* précédemment utilisé. Letourneur propose, avec bonheur, *sous le poids d'une laborieuse vie*. Il sera suivi par la plupart des traducteurs à venir. Montégut, lui aussi, parlera, comme Voltaire, d'une *vie fatigante*. L'expression *sous le poids de* est donc reprise à maintes occasions : par Derocquigny, Pagnol, Maguin, Carrière et Estienne, Collin – sans parler de Gide qui introduit une variante avec *sous le faix*.

Si *une fatigante vie*, proposé par Voltaire et repris notamment, nous l'avons vu, par Montégut, ne semble pas donner tout à fait satisfaction, on rencontre en revanche bon nombre de solutions qui demeurent fort bienvenues. On trouve ainsi une grande diversité de variantes dont certaines reviennent assez souvent. La plus fréquemment présente (huit fois) est sans doute celle qui fait intervenir la notion d'*accablement*. Guizot rend ainsi *a weary life* par *une vie accablante*, suivi par F.-V. Hugo, Morand et Schwob ainsi que Pourtalès – qui penchent pour l'inversion avec *une accablante vie* –, Messiaen, Lorant, Grivelet – qui préfère *accablé par la vie* –, ou Ribes, qui se singularise avec *sur le fil d'une vie accablée*. Mais les variantes sont légion : on trouve *une laborieuse vie* (Letourneur), *une vie importune* (Laroche), *une vie de dégoût* (Lermina), *une lourde vie* (Rosny), suivi plus tard par Carrière et Estienne avec *une vie très lourde*, *une vie épuisante* (Castelain) – repris par Bonnefoy avec une inversion : *une épuisante vie* –, et encore *une vie harassante* (Déprats, Suhamy), *une vie de peine* (Markowicz), *une vie sous le joug* (Vittoz) ou, sans doute une des plus heureuses, *une vie écrasante* (Mesguich). Il faut aussi mentionner certaines traductions qui s'écartent quelque peu du texte d'origine : celle de Dumas et Meurice qui parlent de *l'âpre et rude chemin* ou celle de Châtelain qui rend l'expression anglaise par *jusques à la vieillesse*.

...puzzles the will (vers 80)

La Place, qui évite de parler de *volonté* choisit, au lieu de cela, de proposer *désir* et rend *puzzle* par *ralentir*, préférant porter son attention sur l'effet produit plutôt que sur l'impact lui-même (*le fait de troubler, de perturber*) et cela donne : *ralentir le désir* – ce qui affaiblit quelque peu le texte originel. Voltaire, pour sa part, opte pour *embarrasser la volonté* – ce qui est plus satisfaisant. Il sera suivi plus tard, de manière littérale, par Guizot et aussi par Montégut. Letourneur, respectant scrupuleusement chacun des termes de l'expression, s'en tient à *plonge la volonté dans une affreuse perplexité* – ce qui a, certes, le mérite de ne négliger ni *puzzle* ni *the will* mais qui développe inutilement, allonge et alourdit l'expression originelle en étoffant avec *plonge* et en rajoutant avec *affreuse* qui n'améliore rien. Le terme *perplexe* est conservé par Derocquigny – qui doit se résoudre à employer une périphrase : *rend la volonté perplexe* – et par Grivelet – qui opte pour

qui laisse perplexe le *vouloir* (avec cette légère variante qui lui fait préférer le *vouloir* à la *volonté*). On doit observer qu'une majorité de traducteurs choisissent le verbe *troubler*, ce qui correspond assez bien à la complexité du verbe anglais : parmi eux, on relève les noms de F.-V. Hugo, de Rosny, de Messiaen, de Bonnefoy (qui introduit une légère variante avec *trouble notre dessein*), de Malaplate, de Carrière et Estienne, de Suhamy et de Ribes. Laroche, au risque d'être redondant, penche pour *ébranle et trouble la volonté*. Plus tard, c'est Vittoz qui reprend le verbe *ébranler* (au prix d'une structure complexe) avec *volonté tant s'ébranle*. Mesguich, quant à lui, optera pour *ébranler la volonté*.

Pour l'essentiel, on compte une grande diversité d'options telles que *déconcerte la volonté* (Lermina), *balance la volonté* (Morand et Schwob), *déroute la volonté* (Pourtalès et, plus tard, Déprats), *interloque la volonté* (Pagnol), *inquiète notre volonté* (Castelain), *embrouille notre volonté* (Maguin), *égare notre volonté* (Lorant), *paralyse notre volonté* (Markowicz), *effrite la volonté* (Collin). Certaines traductions peuvent surprendre comme celle de Dumas et Meurice qui proposent *glace la volonté* ou celle de Châtelain, qui reprend cette même interprétation et va jusqu'à la développer avec *jette le froid au cœur*. En revanche, Ménard, minimaliste, résume l'idée du texte de départ en ayant recours à une image très brève : *nous cloue*. Gide également, dans un esprit quelque peu réducteur qui élude complètement la traduction de la tournure anglaise, s'en tient à *voici l'énigme*.

Sans doute les traductions les plus frappantes, et qui semblent les plus pertinentes, seraient-elles celle de Lorant (*égare notre volonté*) ou celle de Markowicz (*paralyse notre volonté*).

Sixième mouvement :

*Thus conscience does make cowards of us all,
And thus the native hue of resolution
Is sicklied o'er with the pale cast of thought, 85
And enterprises of great pith and moment
With this regard their currents turn awry
And lose the name of action.*

...make cowards of us all (vers 83)

Nul besoin ici de nous attarder : comme on pouvait s'y attendre, les propositions se répartissent de manière à peu près égale et l'on trouve les quatre traductions possibles inévitables que sont *poltron*, *pleutre*, *lâche* et *couard*. Pourquoi ne pas conserver *couard*, la plus proche de l'anglais *coward* ?

...the native hue of resolution (vers 84)

Resolution est généralement conservé par nos traducteurs – à part Derocquigny qui opte pour *décision*, ce en quoi il est suivi par Messiaen et par Bonnefoy. Pagnol, pour sa part, préfère *énergie* alors que Castelain puis, plus récemment,

Collin choisissent *volonté*. Ce ne sont, bien sûr, que des nuances (parfois faibles) – encore que *énergie* s'écarte quelque peu du sens initial du texte anglais.

En revanche, *the native hue* donne lieu à des propositions assez variées et qui méritent que l'on y regarde de plus près. Voltaire, avec beaucoup de bon sens comme toujours, traduit par *la couleur naturelle de la résolution*, restant, avec *naturelle*, assez proche de *native*. Il sera suivi par Montégut qui varie à peine en mettant le tout au pluriel – mais il manifeste un souci de précision (en qualifiant la résolution de *bien portante*) que la suite de sa traduction permettra de mieux apprécier et il propose ainsi : *les couleurs naturelles de notre résolution bien portante*. Guizot va plus loin dans la fidélité à la langue de départ en calquant très exactement sa traduction sur le texte anglais avec *la couleur native de la résolution*. F.-V. Hugo, Rosny puis, plus tard, Lorant, le suivront en ayant recours eux aussi à cette expression *la couleur native* alors que Bonnefoy puis Maguin la reprendront avec l'inversion *la/les native(s) couleur(s)*. On observe quelques variantes qui donnent *teint* à la place de *couleur*. C'est le cas pour Pourtalès, Derocquigny, Messiaen qui, tous trois, conservent *naturel* et proposent *le teint naturel de la résolution/décision*. Morand et Schwob se contentent de traduire par *le naturel de la résolution* alors que Castelain, quant à lui, penche pour *le naturel éclat de la volonté*.

Mais, hormis les solutions avec *native* ou *naturelle*, on constate une grande variété de propositions de traduction de *the native hue*. Letourneur opte pour *tout le feu de la résolution la plus déterminée*¹⁵, repris d'une certaine manière par Markowicz avec *le feu natif de la résolution*. Laroche parle de *la couleur éclatante de la résolution*, Dumas et Meurice de *l'ardente couleur de la résolution*. Châtelain définit la résolution comme *forte en couleur d'abord*, faisant référence au passage au terme anglais *native* – qui lui inspire *d'abord*. Ménard traduit par *le flamboyant éclair des résolutions* tandis que Lermina choisit *les pures couleurs de la résolution*. Gide apporte une variante originale – mais pas forcément heureuse – avec *la verdure première de nos résolutions* cependant que Pagnol, ne reculant devant aucune audace, se singularise avec *le teint bronzé (!) de l'énergie...* Vittoz se contente de traduire par *belles* mais propose une structure peu banale avec *résolution ses belles couleurs pâlissent*. Après Pagnol adoptant l'image du teint bronzé, Malaplate, pour sa part, introduit l'image de la rose avec *la résolution au teint de rose* – qui ne semble pas améliorer la traduction. Grivelet comme Suhamy optent pour *la couleur innée de la résolution* – qui a le mérite d'être d'une grande exactitude de sens et de faire référence de manière convaincante à une étymologie commune évoquant la *naissance*. Pour Carrière et Estienne, il s'agit de *la chaude couleur de la résolution*, pour Collin de *la volonté perdant sa fraîche couleur d'origine* – ce qui évoque assez bien, dans une structure un peu compliquée cependant, la résolution (*la volonté* selon cette traduction) *avant* son affaiblissement. Ribes rend par *les couleurs vives de la résolution*, interprétant *native* avec bonheur. L'une des traduc-

¹⁵ Notons le choix délibéré de cette insistance : *la plus déterminée* – qui semble une précision qui alourdit inutilement la traduction.

tions les plus adéquates demeure sans doute celle de Déprats avec *la couleur première de la résolution*, suivi par Mesguich avec, au pluriel, *les couleurs premières*.

...Is sicklied o'er with the pale cast of thought (vers 85)

L'adjectif *sickly*, qui évoque l'idée de *maladif*, *souffreteux* ou, pour une couleur, *pâle*, *blafard*, *blême*, prend ici une allure de participe passé sous l'influence de la structure *be + -ed* – ce qui suggère une certaine forme de transformation et incite à traduire par des verbes comme *blêmir*, *pâlir*, voire *faiblir*. À partir de ces constatations, on comprend, par exemple, la pertinence de la traduction de Voltaire avec *est ternie* comme celle de Letourneur qui propose, à l'aide de deux verbes : *se décolore et s'éteint*. Notons que Ménard, lui aussi, optera pour *fait s'éteindre*. La plupart des traductions à venir s'aligneront plus ou moins sur de tels schémas. Ainsi pour Guizot, [*la couleur*] *est toute blêmie* mais Laroche, pour sa part, omet tout simplement de traduire *is sicklied o'er*. Châtelain a recours, comme Letourneur, à deux verbes et propose *blêmit et se fane*. F.-V. Hugo garde *blêmissent* alors que Montégut opte pour *sont pâlies*. Ménard penche pour *fait s'éteindre*, négligeant l'aspect *maladif* qu'implique *is sicklied o'er*. Lermina se perd dans des solutions un peu vagues et rend par *sont mises à mal*. Morand et Schwob choisissent *s'étioler* et seront suivis en cela par Gide, Déprats puis Lorant. Parmi les quelques variantes que l'on rencontre il faut mentionner ce retour aux deux plus fréquentes. On trouve assez souvent la référence à *blêmir* – déjà proposée par Guizot, Châtelain et Hugo – notamment chez Messiaen, Markowicz, Suhamy ou Ribes. L'autre variante évoque la *pâleur* et, à la suite de Laroche – qui considère que [*la réflexion projette*] *sa teinte pâle et livide* – et de Montégut (déjà mentionné un peu plus haut), plusieurs traducteurs pensent à cette évocation. Il s'agit notamment de Derocquigny qui, en dépit des contraintes de la rime qu'il s'impose, parvient à proposer *Tourne à l'air maladif et pâle du souci*. Retenons aussi les noms de Pagnol, partisan lui aussi de deux verbes pour traduire *is sicklied o'er* – à savoir *se fane et pâlit*. Vittoz conserve lui aussi *pâlissent*. Malaplate et Grivelet en font autant alors que Mesguich renforce la tournure avec *toutes pâlissent*.

Il convient enfin de mentionner quelques variantes qui, toutes, soulignent le *changement d'aspect* (ou la transformation) signalé au début du paragraphe précédent. Pour Rosny, les couleurs *sont affaiblies* et, de même, pour Bonnefoy elles *s'affaiblissent*. Pourtalès considère que la couleur *s'alanguit*, Maguin estime qu'elle *se trouble* alors que Carrière et Estienne pensent qu'elle *se dilue*. Quant à Collin, il signale qu'elle *se couvre* [*de la teinte malade de la méditation*].

...with the pale cast of thought

La plupart des traductions proposées n'offrent pas de disparités notables. Toutes tiennent compte de la notion de *pâleur*, naturellement, mais en général achoppent sur *cast*. D'où des différences qui tiennent plutôt à la nuance et présentent ainsi une certaine diversité.

Voltaire parle des *pâles teintes de la pensée*, Morand et Schwob de *l'ombre pâle de la pensée* alors que Guizot propose *pâle reflet de la pensée*. Sont ainsi, d'emblée, employés les trois termes qui définiront la pensée : il s'agira de *teinte*, d'*ombre* ou de *reflet*, qui se répartissent de manière égale chez nos traducteurs. À la suite de Voltaire, on trouvera donc notamment Laroche avec, au prix d'une légère inversion, *la réflexion projette les teintes pâles de la pensée* – mais il convient surtout de souligner, rencontré pour la seule et unique fois parmi la quarantaine de traductions examinées ici, l'effort de traduction de *cast*, rendu par le verbe *projeter* (moins bien choisi peut-être que *jeter* mais qui a le mérite de ne pas négliger la précision donnée par Shakespeare). Montégut reprend l'idée suggérée par Voltaire avec *sont pâlies* / *Par la teinte blafarde de la pensée malade* – tout en croyant bon de prolonger le sens fourni précédemment par *sicklied o'er* (et rendu assez maladroitement par *sont pâlies*) en insistant sur l'aspect *blafard* de la teinte, redoublé de la sur-traduction de *thought* par *pensée malade*. Lorant conserve *teinte* ainsi que l'inversion introduite par Laroche avec *sous la teinte pâle de la contemplation*, introduisant ici une variante pour *thought*. Carrière et Estienne en font autant alors que Maguin revient à la tournure originelle avec *la pâle teinte de la pensée*. Au total, on observe seulement de légères variantes autour du choix de base du mot *teinte*. Collin, pour sa part, opte pour une solution qui reprend, avec *malade*, la connotation contenue dans *sicklied o'er* et propose *la teinte malade de la méditation*. Grivelet avait déjà, lui aussi, adopté une traduction qui éludait *pale cast* mais reprenait *sicklied o'er* avec *sous la pensée qui la rend malade*.

On peut penser que le choix de *ombre* est guidé par l'idée qu'il s'agit d'une ombre portée, c'est-à-dire en quelque sorte *projetée* et donc cette traduction fait implicitement référence à *cast*. Est-ce une solution heureuse ? Il faut croire que c'est en effet le cas puisqu'un bon nombre de nos traducteurs l'ont considérée comme pertinente et y ont eu recours. À la suite de Morand et Schwob donc, qui traduisent par *sous l'ombre pâle de la pensée*, on la rencontre en effet souvent. Tout d'abord chez Pourtalès, qui la reprend littéralement ; c'est aussi le cas de Gide avec une très légère variante : *à l'ombre pâle* – reprise par Vittoz sous la forme de *pâlissent à l'ombre de la pensée*, ombre qu'il ne qualifie plus de *pâle* pour éviter une trop évidente redondance. Bonnefoy non plus ne s'écarte pas tellement de ce schéma et, après avoir traduit *s'affaiblissent* pour *is sicklied o'er*, poursuit avec une autre légère variante avec *dans l'ombre* – qu'il se dispense lui aussi de qualifier de *pâle* pour la même raison. Ce sera aussi le cas de Mesguich qui, pour sa part, optera pour *toutes pâlissent à l'ombre de la Pensée*. Autre variante notable, celle de Markowicz qui rend l'expression par *devant cette ombre pâle*.

Il convient enfin de recenser les divers emplois du mot *reflet* pour rendre la tournure examinée. Guizot, nous l'avons dit, est le premier à y avoir eu recours, qui propose *toute blêmie par le pâle reflet de la pensée*. F.-V. Hugo reprend la même formule au pluriel avec *blêmissent sous les pâles reflets de la pensée*. Ménard en fait autant avec *[fait s'éteindre] aux reflets pâles de la pensée*. Et de même Lermi-na penche pour *[sont mises à mal] par les pâles reflets de la pensée*. Messiaen, à

son tour, suivant partiellement Hugo, conserve l'expression dans sa traduction et propose *blêmit sous le pâle reflet de la pensée*. Suhamy adopte exactement le même point de vue. Ribes, quant à lui, voit ces reflets beaucoup plus sombres et opte pour *blêmissent devant les noirs reflets de la pensée*.

Quelques rares traductions s'éloignent quelque peu des schémas généralement adoptés jusqu'ici. Châtelain, qui doit se plier aux contraintes de la rime, n'a d'autre solution que de proposer *et blêmit et se fane / Au penser de la mort* : que devient alors *the pale cast* ? Rosny introduit une nouvelle variante qui ne semble pas vraiment améliorer la traduction, ni apporter plus de précision, et donne *s'affaiblissent par les pâles nuances de la pensée*. Derocquigny, soucieux de devoir respecter les rimes, ne fait guère mieux avec *tourne à l'air maladif et pâle du souci* – qui paraît bien faible pour *thought*. Quant à Malaplate, avec *pâlit sous le regard de la pensée*, il tente sans doute de tenir compte de la force de *cast* qui évoque peut-être pour lui l'idée que l'on rencontre dans *cast a glance (jeter un regard)* mais pourquoi ne pas être allé jusqu'à, précisément, garder le verbe *jeter* comme dans *jeter une lueur* ? Et puis notons enfin, à la suite de Letourneur qui a opté pour *lueur*, que l'on trouve la traduction de Pagnol, qui introduit une variante avec *sous la lumière blême de la pensée*, ou celle de Déprats qui, lui, préfère *le pâle éclat de la pensée*.

Il semble difficile de porter, sur toute traduction – et les traductions jusqu'ici examinées ne sauraient faire exception –, un jugement esthétique totalement impartial, c'est-à-dire qui ne soit pas chargé d'arrière-pensées théoriques – voire de préventions idéologiques – d'où ne seraient pas toujours absents des conformismes prudents ou, à l'inverse, d'audacieuses avancées avant-gardistes. Nous nous en sommes tenu, pour notre part, à des considérations (aussi objectives que possible) reposant sur deux critères (traditionnels ?) principaux : le souci d'*exactitude* par rapport à la langue de départ, d'une part, et la recherche d'une *élégance* idiomatique dans la langue d'arrivée, d'autre part – ce que nous définissions dès notre introduction comme le rapport entre *rigueur* scientifique et *vigueur* esthétique.

Certains traducteurs observent le premier critère avec application, d'autres privilégient le second critère et se révèlent en général en quête d'une beauté d'expression qui évite cependant, autant que faire se peut, la *trahison* – si l'on consent à retenir ce vilain mot pour exprimer une certaine forme de *recul* par rapport à la spontanéité native du texte originel. L'objectif à atteindre idéalement est bien sûr d'aboutir à une traduction qui allie habilement les deux critères sans qu'aucun des deux jamais ne nuise à l'autre...

Il n'a pas été question ici, naturellement, de distribuer les bonnes (ou, parfois, moins bonnes) notes que pourraient recueillir les traductions passées en revue au fil de notre examen – mais plutôt de reconnaître les mérites que chacune d'entre elles, à des degrés divers, a manifestement mis en évidence. Il serait vain de croire que la plus récente a pu, si peu que ce soit, améliorer les précédentes ou que telle

traduction est parfaitement supérieure à telle autre. C'est pourquoi la traduction que nous présentons, une énième traduction !, n'a pour autre ambition que de confirmer un adage bien connu selon lequel *la critique est aisée mais l'art est difficile...*

Être ou ne pas être, là est la question :
S'il est d'une plus grande noblesse d'âme de souffrir
Les frondes et les flèches de l'outrageuse fortune
Ou de prendre les armes contre un océan de tracas
Et, en y faisant face, d'en finir. Mourir, dormir. 60
Plus rien. Et par ce sommeil dire qu'on en a fini
Avec le cœur en peine et les mille brutalités naturelles
Dont hérite la chair ; c'est un accomplissement
Ardemment désirable. Mourir, dormir.
Dormir, rêver peut-être ; oui, mais là le bât blesse ! 65
Car en ce sommeil de la mort, des rêves peuvent surgir,
Une fois rejetée cette dépouille mortelle,
Qui devraient nous arrêter. Penser à cela,
C'est ce qui donne aux calamités si longue vie.
Car qui voudrait supporter le mépris cinglant du monde, 70
Les injustices de l'oppresseur, les affronts de l'orgueilleux,
Les affres de l'amour dédaigné, les lenteurs de la loi,
La morgue des puissants et les rebuffades
Que le mérite patient essuie de l'homme indigne,
Quand il pourrait lui-même se donner quitus 75
D'un seul coup de poignard ? Qui voudrait porter de tels fardeaux,
Grogner et suer, écrasé sous le poids d'une vie accablante,
Sans la crainte de quelque chose après la mort –
Ce pays inconnu dont, une fois franchie la frontière,
Nul voyageur ne revient – qui égare la volonté, 80
Et nous fait préférer subir ces maux qui sont les nôtres
Plutôt que de voler vers d'autres maux dont nous ignorons tout ?
C'est ainsi que la conscience fait certes de nous tous des couards
Et c'est ainsi que les vives couleurs de la résolution
Finissent par blêmir sous la pâle lueur que jette la pensée, 85
Et que des entreprises, audacieuses, et des plus importantes,
À cette seule idée, de leur cours se détournent
Et perdent jusqu'au nom d'action. Mais tout doux, à présent !
La belle Ophélie ! Nymphé, en tes oraisons,
Que soient tous mes péchés rappelés ! 90

Que vaut une telle traduction ? La question vaut d'être posée mais, s'il est clair que tout jugement esthétique comporte sa part de vérité, il faut bien considérer que l'esprit critique qui peut l'inspirer, même quand il s'appuie sur les critères les

plus objectifs possibles, s'expose toujours à révéler des failles – celles qu'une appréciation *personnelle* ne saurait manquer d'entraîner.

Et quand il est question de la traduction au théâtre – et de sa valeur esthétique –, on est ainsi conduit à se demander jusqu'à quel point l'une et l'autre, traduction et théâtre, feront bon ménage et s'il n'est pas inévitable, dans certains cas, de devoir accepter le théâtre même au risque de la traduction. Ainsi traduire le monologue d'Hamlet comporte toujours forcément le risque de le trahir et l'on peut légitimement s'interroger : traduire/trahir ou ne pas traduire, là est la question.

Maurice ABITEBOUL
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

BIBLIOGRAPHIE

A. Traductions (et adaptations) : chronologie

- * Voltaire, 1729, 1733.
- * Pierre-Antoine de La Place, 1746.
- * Voltaire, 1761.
- * Pierre Prime Félicien Letourneur, 1776.
- * Jean-François Ducis, (imit.) 1770 (révisé en 1803).
- * François Guizot, 1821.
- * Benjamin Laroche, 1843.
- * Alexandre Dumas et Paul Meurice, 1847.
- * François Châtelain, 1864.
- * François-Victor Hugo, 1865.
- * Emile Montégut, 1867.
- * Jules Barbier et Michel Carré (livret) (musique : Ambroise Thomas), 1868.
- * Louis Ménard, 1886.
- * Jules Lermina, 1898.
- * Eugène Morand et Marcel Schwob, 1900.
- * J.-H. Rosny, 1909.
- * Guy de Pourtalès, 1928.
- * Jules Derocquigny, 1925, 1936.
- * André Gide, 1938, 1944.
- * Marcel Pagnol, 1947, 1977.
- * Maurice Castelain, 1947.
- * Pierre Messiaen, 1949.
- * Yves Bonnefoy, 1957, 1962.
- * Georges Guibillon, 1963.
- * Georges Brousse, 1964.

- * Sophie Becker, 1965.
- * Yves Florenne et Elisabeth Duret (rév. de F.-V. Hugo), 1972.
- * Gilles Thibaut et Pierre Groscolas, 1976.
- * Michel Vittoz, 1977.
- * Raymond Lepoutre, 1982, 1983. (Th. Chaillot)
- * Jean-Michel Déprats, 1983, 2002.
- * André Lorant, 1988.
- * Jean Malaplate, 1991.
- * François Maguin, 1995.
- * Michel Grivelet, 1995.
- * André Markowicz, 1996.
- * Jean-Claude Carrière et Marie-Hélène Estienne, 2003.
- * Henri Suhamy, 2008.
- * Pascal Collin, 2010.
- * Daniel Mesguich, 2012.
- * Jean-Michel Ribes, 2016.

B. Ouvrages, articles et sites consultés

- * J.-J. Jusserand, *Shakespeare en France sous l'Ancien régime*, Paris, Librairie Armand Colin, 1898.
- * Helen Phelps Bailey, *Hamlet in France*, Genève, Librairie Droz, 1964.
- * Monique Nemer, « Traduire Shakespeare », in « L'Impossible unité », *Romantisme*, 1971 n° 1-2, p. 94-101.
- * Fortunate Israel, « Shakespeare en français : Être ou ne pas être ? », in *Palimpsestes*, Publications de la Sorbonne nouvelle, oct.1990, p. 11-22.
- * Jean-Michel Déprats, « Traduire Shakespeare. Pour une poétique théâtrale de la traduction shakespearienne », in *Shakespeare. Tragédies*, vol. 1. Paris, Éditions Gallimard, 2002, p. LXXIX-CXXI.
- * – Entretien de Jean-Michel Déprats avec Michel Volkovitch, in « Traducteurs au travail ». www.translitterature.fr/media/article-478.pdf
- * Fabienne Richard-Diamond, *To be or not to be*, Collection « Translations », vol. 1, « Shakespeare. Le monologue d'Hamlet ». Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011.
- * <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5623690d/f22.image>
- * <https://www.erudit.org/fr/revues/ttr/2006-v19-n1-ttr1809/016661ar/>

C. Une adaptation moderne de Hamlet

Signalons pour finir une « fantaisie dramatique », adaptation moderne de *Hamlet* : Maurice Abiteboul, *Hamlet n'est pas mort, ou À chacun son nombril*, tragédie-bouffe en vingt-quatre tableaux. Charleston, SC, CreateSpace, 2012. Publiée initialement dans *Théâtres du Monde*, 22 (2012).

APPENDICE

Peut-on, dans le domaine de la traduction, faire confiance aux machines ? Nous donnons ici, à titre d'exemple, la « traduction » du monologue d'Hamlet proposée par « Google traduction ». On aboutit à des résultats pour le moins cocasses en général – et assez fréquemment... à des impropriétés, obscurités ou incorrections, des faux-sens et des contresens, voire des non-sens. Du coup la question posée dès le début du monologue paraît traduite avec une clarté confondante – vu le contexte !

Être ou ne pas être : c'est la question:
Qu'il soit plus noble dans l'esprit de souffrir
Les élingues et les flèches de la fortune scandaleuse,
Ou prendre des armes contre une mer de troubles,
Et en s'opposant à leur finir ? Pour mourir: dormir;
Pas plus ; et, par un sommeil pour dire que nous finissons
Le mal au cœur et les milliers de chocs naturels
Cette chair est héritière, c'est une consommation
Dévouement à souhaiter. Mourir, dormir;
Pour dormir: peut-être pour rêver : oui, il y a le frottement;
Car dans ce sommeil de la mort, les rêves peuvent venir
Lorsque nous avons embarqué cette bobine mortelle,
Doit nous faire une pause. Il y a le respect
Cela fait la calamité d'une si longue vie;
Car qui supporterait les fouets et les mépris du temps,
L'opresseur a tort, l'homme fier est contumace,
Les souffrances de l'amour primordial, le retard de la loi,
L'insolence du bureau et les retournements
Ce mérite patient de l'indigne prend,
Quand lui-même pourrait faire son silence
Avec un bodkin nu ? qui voudrait porter l'ours,
Pour grogner et transpirer sous une vie fatiguée,
Mais que la crainte de quelque chose après la mort,
Le pays inconnu de son bourn
Aucun voyageur ne revient, ne brise la volonté,
Et nous faisons plutôt supporter les maux que nous avons
Que de voler vers d'autres dont nous ne connaissons pas ?
Ainsi, la conscience nous fait tous les soucis;
Et donc la teinte native de la résolution
Il est malade avec la pensée pâle,
Et les entreprises d'une grande force et d'un moment
À cet égard, leurs courants se détournent,
Et perd le nom de l'action. Soft you, maintenant,
La foire Ophelia ! La nymphe, dans tes oraisons,
Soyez tous mes péchés rememb'red.

On a beau peut-être aimer le progrès, on éprouve incontestablement beaucoup de reconnaissance envers tant de traducteurs qui ont décortiqué ce texte au cours des siècles.

**D'UN HAMLET À L'AUTRE
DE *HAMLET*, TRAGÉDIE DE SHAKESPEARE (1601),
À *HAMLET*, OPÉRA D'AMBROISE THOMAS (LIVRET :
CARRÉ ET BARBIER) (1868)**

À mon ami Maurice Abiteboul, shakespeareien passionné

Seront considérés ici *La Tragédie de Hamlet, prince de Danemark*, en 5 actes et 20 scènes (représentée pour la première fois à Londres en 1601), de William Shakespeare, et *Hamlet*, opéra en 5 actes et 7 tableaux, livret de Michel Carré et Jules Barbier, musique d'Ambroise Thomas (Paris, 1868).

Le théâtre de Shakespeare a beaucoup inspiré les librettistes et les compositeurs, et il serait facile de dresser un catalogue d'où surnageraient les noms de Rossini (*Otello*, 1816), de Bellini (*I capuleti e i Montecchi*, 1830), de Gounod (*Roméo et Juliette*, 1867), de Thomas (*Hamlet*, 1868), de Verdi (*Macbeth*, 1847 et 1865 pour la première parisienne ; *Otello*, 1887 ; *Falstaff*, 1893) et de Camille Saint-Saëns (*Henry VIII*, 1883). Il n'est donc pas étonnant que Michel Carré et Jules Barbier aient eu l'idée d'écrire un livret tiré de *La Tragédie de Hamlet, prince de Danemark*, en suivant ainsi un mouvement littéraire et musical remontant au XVIII^e siècle. Ils avaient à leur disposition, dans l'ordre chronologique, les traductions respectives de Voltaire (1731), de Laplace (1745), de Letourneur (1737-1788) (20 volumes entre 1776 et 1783), de François Guizot (1821), s'appuyant sur la traduction de Letourneur, de Benjamin Laroche (1839), agrégé d'anglais, de François-Victor Hugo (1828-1873) (*Œuvres complètes*, 18 volumes entre 1859 et 1866, publiées chez Pagnerre), et peut-être celle d'Émile Montégut (1867). Ces traductions, à des périodes diverses, avaient eu le mérite de faire connaître, à quelques curieux, les œuvres de Shakespeare, alors complètement inconnues, ou, du moins, mal connues, mal comprises, voire même vilipendées (cf. Voltaire, Hugo). Néanmoins, le grand public, cultivé ou non, dont les habitués des salles d'opéra faisaient partie, n'était pas vraiment composé de lecteurs assidus des œuvres de Shakespeare, même en traduction. Michel Carré et Jules Barbier, eux-mêmes, n'en étaient pas des connaisseurs avertis. Aussi prirent-ils de nombreuses libertés dans leur adaptation, conservant ce qui paraissait, à leurs yeux, convenir à un divertissement, avec ses ballets, ses masses chorales et ses morceaux de bravoure. De plus, comme l'avait écrit Auguste de Gasperini, dans *Le Figaro* du 11 mars 1868 (p. 1, col. 4), le compositeur avait dû « modifier profondément sa pensée primitive en vue des interprètes que l'Opéra » lui avait offerts. Il avait en effet tenu compte des possibilités et des desiderata de Nilsson (Ophélie), de Gueymard-

Lauters (la Reine), de Faure (Hamlet) et de Belval (le Roi), pour s'en tenir aux personnages principaux, plus soucieux de leur virtuosité vocale que du contenu du livret, assez pauvre, il faut l'avouer.

Comment se présente donc cet *Hamlet* adapté par Barbier et Carré, donné sur les scènes lyriques avec plus ou moins de succès pendant de si nombreuses années, et considéré, sur le plan musical, comme inférieur à *Mignon* (1866) du même compositeur?

L'ouvrage de Carré, Barbier et Thomas compte cinq actes comme la tragédie de Shakespeare. Il en diffère cependant en de nombreux points. Tout d'abord, on ignore de quelle traduction les librettistes se sont servis, et de quel texte le traducteur concerné s'est réclamé, dès lors qu'il existe trois versions écrites (premier Quarto, 1603; second Quarto, 1604/5; premier Folio, 1623). Quoi qu'il en soit, toutes ces traductions, mises à part celles de Laroche, de François-Victor Hugo et de Montégut, sont de belles infidèles, et illustrent bien l'aphorisme italien « *traduttore, traditore* ». Elles se gardent de tenir compte des différents niveaux de langue du dramaturge qui ne sont, après tout, que le reflet du parler du public élisabéthain. Les expressions jugées inconvenantes disparaissent, car les acteurs ne sauraient les prononcer sur scène. Les jeux de mots, les saillies sont gommés ou remplacés par des expressions plus nobles. Les librettistes, qui ne savaient pas un traître mot d'anglais, se sont contentés d'emprunter à leur traducteur ce qui les intéressait. Ils n'ont pas fidèlement suivi le découpage des actes et ont procédé à des raccourcis et à des suppressions de personnages. Ils n'ont pas eu pour but de délivrer le message universel du dramaturge anglais. Ils se sont pliés aux conventions du théâtre lyrique de tout temps qui est de divertir le public (musique, chant, danse, mises en scène fastueuses). S'il y a message, il est sous-jacent, comme dans *La Muette de Portici* (1828) de Daniel Auber, ou dans *La Juive* (1835) de Fromental Halévy, ou encore dans *Nabucco* (1842), *La Traviata* (1853) et *Aïda* (1871) de Giuseppe Verdi. Peu a donc importé aux librettistes de savoir ce que l'on pouvait dire de la pièce. La confrontation d'un ordre nouveau avec un ordre ancien, amenant un renversement des valeurs ; l'opposition entre l'apparence et la réalité ; le théâtre comme miroir de la nature ; les liens de parenté qui poussent à l'obéissance aveugle, à la vengeance et au meurtre ; les sentiments des personnages, parfois sincères, parfois déguisés ; la conception du monde d'Hamlet, prince d'une lucide folie, ou d'une folie méthodique, adaptable aux circonstances (II, 2), aux reparties mordantes ou humoristiques ; tout cela n'a jamais concerné Carré et Barbier, soucieux d'écrire des livrets pour des compositeurs de leur époque (outre Thomas, Massé, Gounod, Meyerbeer). N'entrons même pas dans des considérations symboliques, psychologiques et psychanalytiques venues beaucoup plus tard, au XX^e siècle, et donc complètement étrangères même au monde cultivé du XIX^e siècle.

Voyons dans le détail le déroulement des actes de l'ouvrage de Carré, Barbier et Thomas, en tenant compte chaque fois du fond et de la forme, sans jamais

oublier que l'essentiel, c'est la musique, car le texte des livrets, n'en déplaît aux metteurs en scène d'aujourd'hui, est prétexte.

Shakespeare, dans sa didascalie, mentionne bien la musique instrumentale et vocale à plusieurs reprises. On entend des fanfares à l'entrée en scène du roi et de la reine (I, 2), à l'occasion de fêtes (I, 4, III, 2), ou de spectacles (II, 2, III, 2). Hamlet l'invoque en voyant ses faux amis Rosencrantz et Guildenstern (III, 2) et use d'une métaphore musicale dans une scène où il ridiculise le second courtisan (III, 2). Coups de timbales et sonnerie de trompettes tout autant que des salves de canon marquent le début du duel entre Hamlet et Laërte. Une marche militaire et une salve en coulisse annoncent l'arrivée du jeune Fortinbras et des ambassadeurs d'Angleterre (V, 2). Hamlet chante des chansons pour conquérir Ophélie, si l'on en croit Laërte (I, 3), et Ophélie, sombrant dans la folie, chante elle-même (IV, 5). Enfin, l'un des clowns chante, tout en creusant une tombe, pour se donner du cœur à l'ouvrage (V, 1). Ainsi, la musique n'est pas absente de la tragédie, mais elle n'a qu'un rôle ponctuel. Au contraire, dans l'ouvrage de Thomas, comme dans toute œuvre lyrique, elle est primordiale. C'est pourquoi le compositeur, avant de s'occuper de mettre le livret de Carré et Barbier en musique, propose un prélude caractérisé par un *andante sostenuto* en sol bémol majeur, sur une mesure à 4/4, dans lequel des motifs serviront de leitmotive dans d'autres scènes de l'ouvrage.

L'acte I s'ouvre par un *allegro moderato*, accompagné de fanfares, à 12/8, dans la tonalité de mi majeur. Ici, les chœurs de soprani, ténors et basses, représentant le peuple, tout en restant dans la même tonalité, passent à une mesure à 4/4, propre à la solennité du moment, à savoir le mariage du roi. Ce n'est pas du Shakespeare, assurément, avec cette idée que le souverain, l'oint du Seigneur, est intouchable et objet de vénération. Mais, en l'occurrence, les librettistes savent qu'il faut satisfaire aux usages de l'époque. En effet, on se trouve en pleine monarchie parlementaire, et il est bon de célébrer, à travers Claudius et Gertrude, souverains de Danemark, Napoléon III et son épouse, la reine Eugénie de Montijo de Guzmán. Ainsi, sans l'orchestre qui les noie, entendrions-nous de bien mièvres paroles que l'on chercherait vainement dans la tragédie (II, 2) :

Que nos chants montent jusqu'aux cieux !
Jour de fête ! jour d'allégresse !
Nous saluons avec ivresse,
Ô Roi, ton hymen glorieux.

Salut, ô Reine bien aimée !
Que l'amour sèche enfin tes pleurs !
Sur tes pas la foule charmée
Sème les palmes et les fleurs (*bis* les deux derniers vers).
Dieu protège la Reine ! (*bis*)
Dieu protège le Roi !

**JEAN-PIERRE MOUCHON : D'UN HAMLET À L'AUTRE
DE HAMLET, TRAGÉDIE DE SHAKESPEARE (1601),
À HAMLET, OPÉRA D'AMBROISE THOMAS (LIVRET : CARRÉ ET BARBIER) (1868)**

Le roi entre en scène dans un morceau en la majeur d'une grande noblesse, adressé à la reine. Il serait difficile d'imaginer, dans ce plaidoyer *pro domo*, un Claudius fratricide, régicide et incestueux, et une Gertrude en femme lubrique et infidèle :

Ô toi qui fus la femme de mon frère,
En couronnant ton front pour la seconde fois,
J'obéis aux vœux des Danois !
Devant leur volonté ma douleur doit se taire.
Sois la grâce et la douceur
De la puissance souveraine,
Sois mon épouse, ô toi qui fus ma sœur.
Ah ! Sois mon épouse, ô toi, toi, qui fus ma sœur, qui fus ma sœur.

Les chœurs répètent à l'envi « Dieu protège le Roi ! », « Dieu protège la Reine ! », toujours dans la tonalité initiale de mi majeur, tandis que la reine s'exclame tout bas « Je ne vois pas mon fils », le roi lui répondant également tout bas : « Silence, soyez Reine ! » Puis, l'introduction se termine par les louanges des chœurs :

Le deuil fait place aux chants joyeux !
Jour de fête, jour d'allégresse !
Nous saluons avec ivresse,
Ô Roi, ton hymen glorieux !
Ah ! le deuil fait place aux chants joyeux !
Jour de fête ! jour d'ivresse !
Ah ! que nos voix montent jusqu'aux cieux !
Nous saluons cet hymen glorieux !

Cette introduction convenue correspond, en gros, à la scène 2 de l'acte I de la tragédie de Shakespeare. Elle est une adaptation des librettistes. Elle célèbre le mariage de Claudius et de Gertrude et fait des deux personnages des êtres nobles. Aux yeux du public, ils apparaissent comme attachants, dignes d'affection. Ils ont su surmonter leur chagrin, répondre à l'appel de leur peuple, pour se marier rapidement, même en l'absence d'Hamlet, fils du roi défunt, qui a préféré boudier la cérémonie. Un passage orchestral termine cette marche nuptiale. Puis, un court récitatif à 4/4, en fa dièse mineur, introduit Hamlet. Dans cet *andantino*, le prince de Danemark corrige la vision idyllique offerte précédemment. Dans ces quelques mesures, il nous apprend que sa mère « est aux bras d'un nouvel époux », après avoir donné l'impression d'un profond chagrin, deux mois seulement après la mort tragique de son père. Les librettistes collent ici plus près au texte :

Voilà ces larmes éternelles,
Quelques jours ont tout emporté !
O femme ! tu t'appelles Inconstance et Fragilité !

Dans le premier monologue d'Hamlet (I, 2), on retrouve, en effet, « *Frailty, thy name is woman* (« Fragilité, ton nom est femme ») et les vers 153-157 de la tragédie, dans leur cru réalisme, sont ramassés, par les librettistes, en deux pudiques vers, pour observer les règles de la bienséance.

Ex abrupto, l'*andantino* est suivi par un *andante non troppo*. C'est un duo entre Hamlet et Ophélie, fille de Polonius, conseiller du roi. Dans la tragédie, Ophélie apparaît pour la première fois dans la scène trois de l'acte I, en compagnie de son frère Laërte. Ce dernier lui donne des conseils de réserve et de prudence en belles images. Leur père, Polonius, se joint à eux pour donner, à son tour, des conseils à son fils, avant son départ pour la France. Puis, on la revoit dans la scène 1 de l'acte II, juste après la conversation de son père avec son dévoué serviteur Reynaldo. Dans la scène 1 de l'acte III, elle arrive au château d'Elseneur avec le roi, la reine, Polonius, les courtisans Rosencrantz et Guidenstern et d'autres seigneurs de la cour. C'est dans cette scène que se place la conversation entre Hamlet et Ophélie.

Cet échange de propos ne traduit en rien l'amour des deux jeunes gens qui, du moins, ont le sens de la repartie. Hamlet aura beau dire, dans une lettre adressée à la jeune fille, de ne jamais douter de son amour (II, 2) et, après sa mort, que son amour pour elle était incommensurable (V, 1), en l'occurrence, il lui conseille d'entrer au couvent, plutôt que d'envisager de procréer des pécheurs (« *Why wouldst thou be a breeder of sinners?* »). Il fait tout son possible pour se rendre désagréable, en assurant que l'espèce humaine est détestable (« *We are arrant knaves all, believe none of us* », « nous sommes tous de fieffés coquins, ne te fie à aucun d'entre nous »).

Rien ne nous explique son agressivité verbale sinon son tempérament que d'innombrables études ont essayé d'analyser depuis le XIX^e siècle. Assurément, Hamlet ne se contente pas de jouer le fou, comme il le prétend dans le microcosme du palais (III, 2). Il est bel et bien un cyclothymique (« *manic-depressive* » dirait-on en anglais), à l'esprit malade (cf. « *my wit's diseased* », « mon esprit est malade », reconnaît-il, III, 2).

Dans l'ouvrage de Thomas, le dérèglement humoral d'Hamlet est beaucoup moins sensible. En effet, nous sommes en plein opéra romantique. Ophélie, toute charmante, entre en scène sans transition dans l'*andante non troppo* à 6/8, dans la tonalité de fa majeur. Elle reproche à Hamlet sa tristesse, son humeur noire, son peu de flamme et désapprouve son désir de quitter la cour. Dans le *moderato sostenuto* qui suit, à 4/4, toujours dans la tonalité de fa majeur, Hamlet se défend de ne pas assez aimer Ophélie qui, de son côté, réagit vivement.

Hamlet

Non ! j'en atteste les cieux !
Je ne suis pas de ceux
Dont l'âme sait oublier en un jour
Les doux serments de l'amour.
Je n'ai pas le cœur d'une femme !...

Ophélie

Ah ! cruel !... Ophélie a-t-elle mérité
Que vous lui fassiez cette injure !

Hamlet

Pardonne, chère créature,
Je ne t'accusais pas !
Ton âme chaste et pure
Se révèle dans ta beauté ! Ah !

Malgré un trait caractéristique de sa misogynie, Hamlet se lance dans une déclaration d'amour cosmique, dans la tonalité de si bémol majeur, inspirée par la lettre de la tragédie (II, 2) (« Doute de la lumière... »), à laquelle Ophélie répond dans la même tonalité (« Astre de la lumière... »). Le compositeur a gâté le soprano qui chante le rôle, par une montée à l'ut₅ sur « Ah ! » et un si bémol₄ sur la dernière syllabe d'« amour ! », le baryton l'accompagnant, sur cette même syllabe, sur un ré₃. Le morceau est grandiose et on entendra son motif principal dans l'entracte, qui précède l'air d'Ophélie, à l'acte II, puis dans *l'allegretto sostenuto* de la lettre qui suit. On le retrouvera également à la fin de l'acte IV, dans la fameuse scène de la folie. Le duo d'amour terminé, Laërte, frère d'Ophélie, entre en scène pour annoncer son départ (rôle tenu par un ténor). Cette scène donne lieu à une cavatine à 4/4, dans la tonalité de si bémol mineur. On a l'impression d'entendre Valentin dans le *Faust* de Gounod (II, 4), avec son code familial creux, plutôt qu'un valeureux soldat. On est loin de la scène de Shakespeare qui se déroule entre Laërte, Ophélie et Polonius. Dans cette dernière, Laërte et Polonius montrent qu'ils ne font aucune confiance à Hamlet. Pour le frère, qui s'exprime en images, le prince de Danemark ne propose à sa sœur que des « faveurs futiles » (« *the trifling of his favour* », dit le texte anglais, « *trifling* » signifiant « plaisanterie »; « occupation frivole »). Quant à Polonius, il n'a aucune confiance en Hamlet dont il met en doute les serments qui sont, non pas des entremetteurs (« *brokers* »), mais « de fieffés solliciteurs qui vous soumettent d'infâmes requêtes, proférant, comme des maquerelles, des propos sanctifiés et pieux, afin de mieux tromper ». La critique a dit beaucoup de mal de Laërte et de Polonius, mais ils se comportent comme un frère et comme un père

aimants. Il n'y a aucune raison de mettre leur jugement en doute et de se laisser impressionner par Hamlet, grand manipulateur dans toute cette tragédie, qui, se jouant de tout le monde, voudrait nous imposer son point de vue. Dans le théâtre, Hamlet fait son théâtre, pour créer le chaos. Dans l'opéra, son rôle est plus nuancé et répond aux attentes d'un public français qui préfère des dénouements heureux à des dénouements tragiques.

Les chœurs annoncent le festin royal, puis font place à un chœur d'officiers et de pages auquel se mêlent Marcellus, officier de la Garde, et Horatio, ami et confident d'Hamlet. C'est à ce moment-là qu'Horatio signale l'apparition du spectre du feu roi sur les remparts du château. Le chœur de ténors et de basses se rit de ce qu'il appelle « mensonge et sortilège ». Dans la tragédie, l'apparition du spectre est signalée dès la scène 1 de l'acte I, car elle joue un rôle très important dans le déroulement de l'intrigue. C'est le fantôme du vieux roi qui révèle à Hamlet le secret de sa mort. Il a été empoisonné. Il demande vengeance. L'amour filial pousse le jeune prince à préparer cette vengeance qui, du microcosme de la famille et du palais, va s'étendre au macrocosme du monde extérieur. Dans un « royaume démantelé » ou règne « un vrai, vrai gredin » (III, 2, 268 et 270), au milieu d'une guerre qui se prépare, cette révélation ne pouvait pas plus mal tomber. Dans l'opéra, comme dans la tragédie (I, 4), les réjouissances du festin royal s'opposent à l'effroi de Marcellus et d'Horatio. Les chœurs chantent en sol majeur, sur une mesure à 2/4, « Chassons pour aujourd'hui l'ennui ! ». L'*andante sostenuto* d'un prélude amène le deuxième tableau qui représente la scène de l'esplanade entre Hamlet, Marcellus, Horatio et le Spectre. Le prince, informé de l'apparition du fantôme de son père, se rend, en pleine nuit, sur l'esplanade dont la froideur, la solitude et l'aspect sinistre, contrastent avec les lumières du palais où les invités du roi et de la reine font bombance (« Ici l'ombre et le deuil. / Là-bas le gai festin », chantera Hamlet). Dans le livret, contrairement à la tragédie (I, 4, 1-37), les considérations morales d'Hamlet, concernant les mœurs dissolues de la cour, n'entrent pas en ligne de compte. À la perspective de voir l'apparition du roi défunt, pâle de visage, le regard fixe, la démarche lente, grave et silencieuse, selon la description d'Horatio, le courage d'Hamlet est quelque peu ébranlé. Son effroi se traduit par une première exclamation, « Ô prodige terrible !... », la voix, augmentant puis diminuant, tout en descendant de mi bémol₃ (trois croches sur « Ô prodi- »), à mi bémol₂ (deux croches sur « -ge ter- »), pour remonter sur fa bémol₂ (noire sur « -ri- ») et terminer sur un mi₃ (sur la syllabe « -ble ! »). Notons que les mots mêmes ont une grande force, car, en latin, « *prodigium* » signifie tout à la fois « chose merveilleuse », « miracle », mais aussi, au figuré, « être monstrueux ». Quant à l'adjectif « *terribilis* », il se rend par « effrayant », « épouvantable » (cf. « *terribilis aspectu* », d'aspect terrible), sens premier du mot « terrible ». Hamlet se ressaisit, dans une modulation en la mineur, en se donnant de bonnes raisons de ne pas céder à la frayeur :

Ô ciel ! mon sang se glace !...
Mais que redoutons-nous de ceux que nous pardons,
S'ils nous ont aimés sur la terre ?
Pourquoi trembler devant le spectre de mon père ?
Il reviendra peut-être, attendons !

Mais, en voyant le spectre que des *pizzicati* des cordes annoncent, il s'exclame à nouveau : « Anges du ciel, défendez-nous ! ». Les librettistes reprennent presque mot pour mot le texte anglais : « *Angels and ministers of grace defend us !* » (« Anges et ministres de la grâce, défendez-nous ! »). La belle invocation en fa dièse mineur, sur une mesure à 4/4 qui suit, correspond au texte anglais (1, 4, 39-57), sans en constituer la traduction. Dans la tragédie, Hamlet fait preuve de curiosité et veut comprendre pourquoi son père « Hamlet, Roi, Père, royal Danois » (« *King, father, royal Dane* » : notons la gradation) est revenu d'entre les morts. Il s'exprime en de belles images. Dans l'ouvrage de Thomas, les librettistes simplifient le texte d'une haute signification philosophique, laissant le soin à la musique de traduire les états d'âme du prince. Seule une raison supérieure peut faire revenir un mort sur terre, selon une tradition ancienne. Hamlet attend donc l'explication de son défunt père, partagé entre l'effroi et l'amour filial : « Spectre infernal, image vénérée ». Ce n'est qu'après le départ d'Horatio et de Marcellus, réclamé par le fantôme, qu'Hamlet apprendra de ce dernier l'effroyable vérité. Remarquons que, dans l'opéra, les deux compagnons du prince s'éloignent seulement tout en se tenant prêts à voler à son secours. Dans la tragédie, Horatio considère que l'imagination d'Hamlet « le rend de plus en plus furieux » (« *He waxes desperate with imagination* » [I, V, 87]. « *Desperate* » est un adjectif polysémique qui peut signifier non seulement « désespéré » mais aussi « téméraire » ; « résolu » ; « intolérable » ; « violent » ; « furieux » ; « terrible » ; « dangereux » ; « de mœurs violentes et dissolues ») et Marcellus, après avoir dit « Suivons-le, il n'est pas bon de lui obéir ainsi » (« *Let's follow. 'Tis not fit thus to obey him* », I, 5, 88), remarque qu'« il y a quelque chose de pourri dans l'État de Danemark » (« *Something is rotten in the state of Denmark* », I, 5, 90). Ainsi, l'accent est mis, par Horatio, sur un trait de caractère particulier d'Hamlet, trop victime de sa subjectivité et porté à juger le monde en fonction de sa propre analyse. L'autre, frappé d'effroi par le prodige, souligne la maladie morale qui frappe le Danemark, à savoir, selon la révélation du spectre à venir plus loin dans la scène, le crime tout à la fois fratricide, régicide et incestueux, déjà signalé au début de cet article. Le duo entre Hamlet et le spectre de son père passe par différentes modulations traduisant les sentiments des deux personnages. Le fantôme exigeant vengeance, le jeune prince s'engage à lui rendre justice dans un final grandiose en ré majeur où les notes aiguës abondent (fa dièses₃, sol₃). Il renonce à tout pour accomplir cette mission :

Ombre chère, ombre vengeresse,

J'exaucerai ton vœu !
Ô lumière, ô soleil, gloire, amour, douce ivresse !
Adieu ! Adieu ! Adieu !
Je me souviens ! je me souviendrai !....

Le texte des librettistes n'a pas la richesse de celui de Shakespeare (I, 5, 93-112) et est incapable de rendre l'image choisie par Hamlet pour affirmer sa volonté de venger son père, en gardant fidèlement son souvenir : « Me souvenir de toi ? Certes, pauvre fantôme, tant que la mémoire gardera son siège en ce globe détraqué ». Cependant, notons l'emploi successif du présent et du futur au dernier vers du texte du livret : « Je me souviens ! je me souviendrai !... ». Sans doute Carré et Barbier ne l'ont-ils pas fait intentionnellement, mais il y a dès le départ une idée de procrastination. Dans ce microcosme du palais, comme dans ce macrocosme de Danemark, on se trouve bel et bien dans un paraître où incertitude et mutabilité ont remplacé permanence et mémoire. Pour un peu, on songerait à la formule incantatoire des sorcières de *La Tragédie de Macbeth* (« Le laid est beau, le beau est laid », « *Fair is foul, and foul is fair* », I, 1, 10), suggérant un complet renversement de valeurs. En effet, le paraître l'emporte sur la réalité et, dans ce temps « sorti de ses gonds » (« *The time is out of joint* », I, 5, 188) qu'Hamlet doit, à contrecœur, « remettre d'aplomb » (« *to set it right!* », I, 5, 189), il est difficile de s'y retrouver. L'acte I se termine ainsi dans le livret, tandis qu'Hamlet retrouve Horatio et Marcellus dans la dernière scène de l'acte I de la tragédie. Il les prie de garder le secret de leur rencontre avec le spectre au milieu de considérations sociales et philosophiques, se risquant à détendre l'atmosphère par une touche humoristique.

Dans la tragédie, l'acte II s'ouvre par une conversation entre Polonius et Reynaldo. Le vieux conseiller de Claudius donne des consignes à son serviteur. Il est important pour lui, père attentionné, de savoir comment Laërte se comportera en France. Puis Ophélie apparaît et s'entretient avec son père, en l'assurant qu'elle lui a obéi, en refusant de revoir Hamlet et de lire ses lettres. La scène 2 se déroule, au château, entre le roi Claudius, la reine Gertrude, Rosencrantz et Guidenstern. Polonius et les deux ambassadeurs de Norvège, Voltemand et Cornélius, les rejoignent peu après. Le conseiller du roi essaie d'expliquer le comportement d'Hamlet, cette folie dans laquelle il a peu à peu sombré, par l'attitude qu'il a conseillée à sa fille d'avoir à l'égard du jeune homme (« *She took the fruits of my advice* », « elle a recueilli les fruits de mon avis », II, 2, 145). Sur ces entrefaites, Hamlet entre en scène, vêtu d'une manière extravagante, lisant un livre. Polonius doit admettre, en discutant avec le prince, que ce dernier est en proie à une folie méthodique, fonctionnant comme un théâtre du langage. Ce mal psychologique a l'heureux effet de trouver le mot juste, d'accoucher de niveaux de signification qu'un esprit équilibré serait incapable de trouver. Hamlet se retrouve ensuite avec Rosencrantz et Guidenstern. Au milieu d'assauts de jeux de mots, le prince expose sa conception de

l'existence en des termes qui font penser à Montaigne (« *There is nothing either good or bad, but thinking makes it so* », « Il n'y a rien de bon ou de mauvais, c'est de le penser qui le fait tel », II, 2) et à Pascal (« *What a piece of work is a man!* ... », « Quel chef-d'œuvre que l'homme !... », II, 2) plus tard. L'acte se termine par la scène des comédiens. Hamlet y fait allusion à une pièce qu'il avait vue où le massacre de Priam était évoqué.

Dans l'opéra, le premier tableau est constitué par un entracte en mi bémol majeur, dont la première moitié est sur une mesure à 4/4 et la seconde moitié sur une mesure à 12/8. Puis arrive un *andantino* dans la même tonalité qui constitue le premier solo d'Ophélie. Notons que les états d'âme de la jeune fille sont modulés par des changements de tonalité, le morceau passant ensuite successivement à un *allegretto* à 2/4 en la bémol majeur (« Adieu, dit-il, ayez foi ! »), puis à un *andantino* à 4/4 sur la dernière syllabe de l'interjection « hélas ! », puis revient à une mesure à 2/4, toujours dans la même tonalité (« En vous cruel, j'avais foi ! »). Le mouvement cède la place à la gamme de la mineur (« Il garde le silence ! ». Le morceau continue par un *allegro moderato* à 4/4, en do dièse mineur (« Les serments ont des ailes ! »), pour se terminer dans cette dernière tonalité. Un magnifique contre-si bécarré tenu (deux blanches, une noire couronnée par un point d'orgue) ponctue le dernier mot qu'Ophélie chante (« s'envoler ! »), avant que sa voix effectue une descente sur ré₄ (croche sur « s'envoler ! ») et mi₄ (deux temps sur « s'envoler ! »), en laissant l'auditeur tout pantelant. Pendant tout ce temps, Hamlet est apparu au fond de la scène. Le voyant, Ophélie fait mine de lire un roman dont l'intrigue traite d'amours malheureuses semblables aux siennes, tandis que le prince, l'apercevant à son tour, fait quelques pas vers elle. Se ravissant presque aussitôt, il s'éloigne précipitamment. Nulle explication sur cette volte-face qui laisse Ophélie désespérée :

L'ingrat ne m'entend pas !
Il me fuit et m'oublie !...
Adieu ! mieux vaut mourir...hélas !
Il garde le silence !
Il porte ailleurs ses pas !
Ah ! ce livre a dit vrai !
Ah ! Les serments ont des ailes !
Dans le cœur des infidèles,
Rien ne peut les rappeler ! (*bis*).
Ils passent avec l'aurore !
Ils passent !
Le jour qui les voit éclore
Les voit aussi s'envoler !
Le même jour les voit s'envoler !
Quand de ses aveux mon âme enivrée

S'oubliait hier à les écouter.
Astres éternels,
Lumière azurée,
Il vous fit témoins de la foi jurée !
Ce n'est pas de vous qu'il fallait douter !
Non, ce n'est pas de vous (*bis*) qu'il fallait douter !
Ah ! Les serments ont des ailes.
Dans le cœur des infidèles
Rien ne peut les rappeler (*bis*),
Ils passent avec l'aurore,
Ils passent !
Le jour qui les voit éclore
Les voit aussi, les voit, hélas ! s'envoler !
Ah ! Hélas ! les voit s'envoler !

Beau morceau de bravoure pour un soprano colorature, cet air traduit bien le désespoir d'Ophélie tout en reprenant le leitmotiv du duo de l'acte I. Il a pour fonction, d'une part, de permettre à la chanteuse de révéler ses capacités pyrotechniques (la dièse₄, si dièse₄, ut₅), et, d'autre part, d'amener le public à se pâmer de plaisir. Peu importe qu'Hamlet passe pour volage, après avoir échangé des serments avec la jeune fille. Le plaisir esthétique compte plus que les faits et occulte complètement les considérations psychologiques.

Le soprano ayant eu son air de bravoure, voici maintenant que le mezzo-soprano reçoit sa juste part de louanges. Après un court duo avec Ophélie, Gertrude a droit à un *arioso*, puis à un duo avec le roi, et prend également part à un *andantino* avec son époux et son fils. Dans le récitatif en la mineur, à 4/4, qui précède l'*andante* de l'*arioso*, la reine demande à Ophélie la raison de sa tristesse. Ophélie ne fait que reprendre ce qu'elle a chanté dans son air (Acte II, n°6), à savoir qu'Hamlet ne l'aime plus. Elle souhaiterait donc se retirer du monde et entrer dans un couvent. Notons ici le changement de plan. En effet, dans la tragédie, Hamlet lui recommande d'entrer au couvent pour éviter la corruption du monde, la profanation de la chair (III, 1). Dans le court *allegro* du récitatif, c'est en raison d'un amour contrarié que la jeune femme veut se vouer à Dieu. La reine s'efforce de l'encourager, de la consoler, de lui montrer que ses amours sont victimes d'une force supérieure. Son *arioso* à 3/4, dans la tonalité de si bémol mineur, évoque, dans sa première partie, le dialogue qu'elle a, dans la tragédie, avec son fils, à propos de l'apparition du spectre (III, 4). Cet esprit est invisible à ses yeux, mais elle semble comprendre qu'Hamlet le voit bel et bien. Les librettistes insistent sur son effroi, semblable à celui d'Horatio et de Marcellus, au tout début de la tragédie. En revanche, rien dans leur livret ne fournit un semblant d'explication sur la présence du spectre en chemise de nuit. Dans cet accoutrement plutôt insolite, ce dernier est-il une hallucination dont le but est de stimuler Hamlet, trop lent à venger son père

ou pour rappeler au prince que c'est le roi et non la reine qui doit être l'objet de sa colère impétueuse ? Notons, en même temps, que Polonius n'apparaît pas et qu'il n'est pas tué par Hamlet, comme dans la tragédie (III, 4). Dans la seconde partie de l'*arioso*, la reine supplie Ophélie de ne pas partir pour l'aider à guérir la folie de son fils, folie qu'elle attribue, comme Polonius, à l'attitude de la jeune femme à son égard (II, 2). D'une obéissance confondante, Ophélie acquiesce à la demande maternelle et royale. Puis un *allegro* à 4/4, dans la tonalité de sol mineur, introduit le duo entre Claudius et Gertrude. Ce duo nous permet d'entendre la reine en proie à des remords, à la suite de l'empoisonnement du roi Hamlet. De nombreuses modulations interviennent dans ce bel air (sol majeur, mi mineur...) pour traduire les sentiments de Gertrude. Celle-ci revoit la scène du meurtre infâme ; elle décrit les réactions du défunt souverain à ce moment tragique. Claudius tente de la raisonner et, ignorant les révélations du spectre au prince Hamlet, pour éviter les éclats de voix de son épouse, de l'inviter à plus de discrétion, afin de ne pas révéler leur action criminelle et se perdre, lui rappelle qu'elle se doit d'avoir un comportement de reine et non de simple femme. Il se veut rationnel, en l'invitant ensuite, dans un *allegro* à 4/4 en sol mineur, à laisser reposer les morts en paix. L'attitude froide de Claudius s'oppose à celle de Gertrude, apeurée, tourmentée. En reprochant à sa femme d'être un « faible cœur », le roi du livret fait écho à l'Hamlet de la tragédie qui, pensant à sa mère luxurieuse et incestueuse, dit : « *Frailty, thy name is woman!* » (« Fragilité, ton nom est femme ! », I, 2, 146). Une femme est incapable tout à la fois de garder un secret, pour l'un, et d'être chaste, pour l'autre. Sur ces entrefaites, un *andantino con moto* à 9/8, dans la tonalité de sol majeur, annonce l'entrée en scène d'Hamlet. Tout se mêle dans ce trio, avec des réminiscences de telle ou de telle scène de l'acte III de la tragédie. Le roi, se rendant compte qu'Hamlet n'aime plus Ophélie, l'invite à voyager (cf., dans la tragédie, la scène 3 de l'acte 4). Les propos tenus se veulent lénifiants. Hamlet chante plus en personnage romantique qu'en héros shakespearien, dans un *allegro moderato* où il souhaiterait s'envoler dans l'espace, à la grande réprobation de Claudius qui garde les pieds sur terre :

Oui, voyez dans le ciel ces nuages légers,
Comme une nef d'argent ouvrant ses blanches voiles ;
Je voudrais avec eux voyager dans les airs,
Au milieu des étoiles, au milieu des éclairs !

Puis, après sa vision cosmique, Hamlet annonce aux souverains qu'une pièce sera jouée au château. Après leur départ, il murmure : « Mon père ! Patience ! Patience ! » Mais l'intrigue de l'ouvrage perd énormément sur celle de la tragédie, car la rencontre d'Hamlet avec les comédiens dans la scène 2 de l'acte II est beaucoup trop ramassée dans l'ensemble constituant le récit (*allegro* à 4/4), avec Hamlet et Marcellus, et le chœur des comédiens (*andantino maestoso* à 2/4). Le pre-

mier tableau se termine par une « Chanson bachique » en sol mineur et à 6/6, morceau de bravoure pour les barytons. De célèbres chanteurs l'ont interprétée (Jean-Baptiste Faure, Maurice Renaud, Jean Noté, Titta Ruffo, Charles Cambon, Robert Merrill, Michel Dens, Thomas Hampson, Franco Pomponi). Aujourd'hui encore on peut l'entendre à l'occasion d'un concours de chant lyrique ou d'un concert. Elle ne se contente pas de célébrer les vertus de cette « liqueur enchanteresse » qu'est le vin, capable de verser dans le cœur « ivresse et oubli », mais elle nous révèle aussi cette mélancolie qui affecte le protagoniste et lui fait voir le monde comme « un jardin à l'abandon » (« *an unweeded garden* », I, 2, 135) où tout est dérision. Les librettistes se séparent de Shakespeare qui, en l'occurrence, nous montre un Hamlet plutôt réservé quant à l'usage immodéré du vin et fort critique à l'égard des Danois qui se laissent aller à des « réjouissances abrutissantes ». Ils rejoignent plutôt le Baudelaire qui, à l'instar de Virgile dans les *Géorgiques*, chante la vigne, mais dans un registre différent. La musique de Thomas est, fort à propos, là pour faire passer les poncifs les plus éculés des librettistes. Elle remplace totalement toute la fin du premier tableau et occupe le début du second tableau, avec une « Marche danoise » en si majeur fort entraînante. Un récit et un prologue entre Ophélie et Hamlet succèdent à la partie purement musicale. Ils correspondent à la scène 2 de l'acte III de la tragédie. Tout de go, le prince pose la question suivante à la fille de Polonius :

Belle, permettez-nous
De prendre place à vos genoux ?

Celle-ci répond à côté : « Prince, votre regard m'épouvante et me glace ! »

La préciosité du langage, l'illogisme de la réponse, constituent un véritable contresens, quand le livret est comparé avec le texte de la tragédie. Shakespeare, dans sa didascalie, fait arriver en scène le roi, la reine, Polonius, Ophélie, Rosencrantz, Guidenstern, d'autres seigneurs de la suite et la garde de Claudius portant des torches, au cours de la « Marche danoise ». Nous comprenons donc tout de suite pourquoi, après avoir refusé de s'asseoir auprès de sa royale mère, attiré de préférence par Ophélie, il s'adresse à elle d'entrée. Rien n'est indiqué dans le livret. De plus, dans une espèce de stichomythie, les deux jeunes gens ont de la répartie. Ophélie sait riposter du tac au tac et éluder une question, en faisant semblant de ne pas la comprendre. Elle n'est nullement pétrifiée par un prétendu regard glacial. L'insinuation osée d'Hamlet, jouant sur les mots, dans la tragédie, devient une banale question courtoise dans l'opéra. Après un *allegro moderato* uniquement orchestral où les instruments à vent prédominent, Hamlet demande à Marcellus et à Horatio d'observer la réaction de Claudius pendant la pantomime qu'il a mise au point avec les comédiens. Il s'agit d'un ensemble à 6/8, sujet à des modulations diverses, qui implique sept personnages (Ophélie, Gertrude, Hamlet, Marcellus, Claudius, Polonius, Horatio) et les chœurs (soprani, ténors, basses). Ainsi, la mise

JEAN-PIERRE MOUCHON : D'UN HAMLET À L'AUTRE
DE HAMLET, TRAGÉDIE DE SHAKESPEARE (1601),
À HAMLET, OPÉRA D'AMBROISE THOMAS (LIVRET : CARRÉ ET BARBIER) (1868)

en abîme de la tragédie, c'est-à-dire le théâtre dans le théâtre (III, 2), est respectée également dans le livret. Le roi et la reine, ne pouvant supporter un spectacle retraçant leur meurtre, quittent la salle, confirmant ainsi, aux yeux d'Hamlet, le récit de son défunt père. Le prince s'écrie, dans la tonalité de la mineur :

Trahison ! trahison !
Vengeons la mort du Roi par la mort du coupable !
Le voilà !... regardez ! ne le voyez-vous pas ?
Il insulte le ciel, il brave Dieu lui-même !
Et le front ceint encore du royal diadème.
À bas, masque menteur ! Vaine couronne à bas !

Il conclut sa charge par un magnifique fa dièse₃, ponctué par un coup de cymbales, au milieu de la consternation générale. Les présents le croient fou et déplorent l'outrage fait aux souverains dans un long passage répétitif, sauvé par la musique de Thomas. Hamlet reprend le thème de la « chanson bachique » dans l'ensemble tonitruant du finale.

L'acte III s'ouvre par un *andante* qui tranche heureusement sur les effets vocaux et orchestraux de la fin de l'acte précédent. Hamlet se trouve plongé dans un monologue qui correspond au célèbre monologue de la tragédie : « Être ou ne pas être, c'est la question » (« *To be, or not to be, that is the question* », III, 1, 57-91). Les librettistes ont librement adapté cette délibération sur le sens de la vie, sur la peur de la mort, sur un hypothétique au-delà dont nous ne savons rien, peut-être plus terrible que notre propre vie sur terre, sur les tergiversations d'Hamlet, incapable de s'en tenir à une résolution et renvoyant toujours au lendemain sa vengeance. Les trente-cinq vers denses de la tragédie de Shakespeare (III, 1, 56-90), tout en métaphores, sont concentrés en dix petits vers dans le livret, encore que les quatre derniers vers soient répétitifs. En outre, notons que l'idée du suicide est plus évidente dans l'adaptation que dans le monologue original. De fait, on peut penser que, chez le dramaturge anglais, Hamlet n'envisage pas de rejoindre son père par son suicide, mais qu'il médite sur le passage d'un état à un autre (vie et mort). Il est interrompu dans ses réflexions par l'arrivée d'Ophélie (III, 1, 88-90). La partition de Thomas nous propose un *adagio* à 4/4, en do dièse mineur, qui se chante *piano*, voire *pianissimo*, presque en détimbrant la voix, si l'on fait abstraction de quelques notes aiguës traduisant l'émotion chez Hamlet :

Être ou ne pas être ! ô mystère !
Mourir !... dormir !... dormir !...
Ah ! s'il m'était permis pour t'aller retrouver
De briser le lien qui m'attache à la terre !...
Mais après ?...quel est-il ce pays inconnu
D'où pas un voyageur n'est encor revenu ?...

Être ou ne pas être !... ô mystère !
Mourir ! dormir ! dormir !...
Ô mystère ! ô mystère !
Mourir !...dormir !... rêver peut-être !

À la suite du monologue, Hamlet voit le roi venir et envisage de le tuer. Mais le souverain, dans un air émouvant, invoque son défunt frère pour qu'il intercéde en sa faveur auprès de Dieu, sourd à ses prières. Régicide et fratricide, il veut pourtant venir à résipiscence. Hamlet, qui voulait le tuer à ce moment-là, se retient car le souverain, en pleine prière, se trouve en état de grâce, contrairement au roi défunt, mort dans le péché. Il se ravise donc dans l'attente d'un moment plus favorable. Les librettistes ici suivent la tragédie (III, 3). Cependant, dans la scène suivante, ils s'en éloignent à nouveau. À aucun moment, dans la tragédie, il n'est dit que Claudius voit le spectre de son frère et qu'il s'en entretient avec son conseiller Polonius. Si, dans la pièce, Polonius est habilement transpercé d'un coup d'épée par Hamlet, dans le cabinet de la reine, le troisième acte de l'opéra se poursuit par un trio entre Ophélie, la reine et Hamlet où le thème du duo du premier acte revient fugacement, et se termine par un long duo entre Gertrude et son fils, le spectre faisant une courte apparition. Soucieux de ne pas heurter la sensibilité du public de leur époque, les librettistes ont évité d'accumuler les morts dans l'ouvrage de Thomas. Polonius leur doit ainsi une fière chandelle.

Dans le trio, qui correspond à la scène 1 de l'acte III de la tragédie, Hamlet, qui ne veut plus épouser la fille de Polonius, peut-être en raison du traumatisme que lui ont causé tout à la fois l'apparition, les révélations de son père et le serment qu'il a prêté, l'invite à s'enfermer dans un cloître. Ophélie avait déjà formulé le vœu d'entrer dans les ordres par suite de son chagrin d'amour. Hamlet va plus loin, en mentionnant le cloître, car les conditions de vie y sont pires que dans un couvent, dès lors que le cloître est interdit aux profanes et n'admet aucun contact avec le monde extérieur. Le duo entre mère et fils se réclame de la scène 4 du même acte de la pièce et se révèle d'une grande intensité dramatique. Hamlet et Gertrude se répandent en reproches réciproques. Le spectre du feu roi apparaît à nouveau pour rappeler à son fils de ne pas oublier de le venger, tout en l'amenant à tempérer des paroles trop dures à l'égard de sa mère. La voix caverneuse du père nous rappelle celle, non moins terrible, du Commandeur, dans le *Don Juan* de Mozart.

Le premier tableau de l'acte IV de l'opéra est l'occasion d'un ballet (« La Fête du Printemps »), accompagné de chœurs. Qu'il s'agisse de la « Danse villageoise », du « Pas des chasseurs », de la « Pantomime », de la « Valse-Mazurka », de la « scène du bouquet », de « La Freya », ou de la « Strette finale », ces diverses entrées du ballet permettent aux artistes de la danse de montrer leur habileté dans les différents pas existants. Dans l'*Hamlet* de Thomas, des ballerines comme Léontine Beaugrand, Julia Subra, Carlotta Zambelli, Berthe Sirède, Aïda Boni, Léa Piron, Blanche Kerval, s'illustrèrent par leur grâce et leur habileté. Il est regrettable

que, dans les rares reprises d'aujourd'hui de l'ouvrage de Thomas, ce ballet soit supprimé. L'orchestre entame l'*andantino* final, avec Ophélie et les chœurs qui chantent à bouches fermées. Le thème du premier duo d'amour se fait à nouveau entendre, Ophélie en chantant les premières mesures (« Doute de la lumière... ») avant de disparaître dans les flots.

Cette scène de la folie, comparable à celle de la folie de Lucia, dans *Lucia de Lammermoor* de Donizetti, est proprement stupéfiante. Depuis la créatrice du rôle, Christine Nilsson, en 1868, des soprani coloratures ou lyriques légers (« *lirici leggieri* ») y ont fait preuve de qualités vocales exceptionnelles. L'Ophélie de Shakespeare a beau chanter, dans sa démente, des phrases incohérentes (IV, 5), elle ne réussit pas à exprimer la folie mieux que l'Ophélie de Thomas. Ici, en effet, c'est la musique vocale et instrumentale, avec ses gammes chromatiques, ses changements de tonalité, ses montées vertigineuses à des aigus extrêmes, ses variations de rythme, ses tremolos, qui rend perceptible le désordre mental de la jeune femme. Remarquons que, comme dans les interventions précédentes d'Ophélie, les instruments à vent, servant de contrepoints, interviennent fort à propos. Ainsi la folie est soulignée par l'intervention, dans l'orchestre, de la flûte, de la clarinette et du haut-bois, qui répondent en écho à la voix.

L'acte V s'ouvre par un *andantino con moto*, le « Chant des Fossoyeurs » (un ténor et une basse). Il coïncide exactement, en l'occurrence, avec la scène 1 de l'acte V de la tragédie. Une fois de plus, l'accent est mis sur le caractère éphémère de l'existence, sur la vanité des choses humaines, et sur la nécessité de profiter des plaisirs de la vie. Tandis que, leur travail terminé, les deux hommes s'éloignent, Hamlet, harassé de fatigue, entre dans le cimetière, « séjour du néant » où dorment nombre de personnes qu'il a connues. Dans son récit, il nous apprend que des sicaires de Claudius se sont lancés à sa poursuite pour l'éliminer et qu'il n'a pas oublié son serment qu'il compte tenir avec l'aide de son ami fidèle, Horatio. Dans un court *andante* en mi bémol majeur, il évoque également Ophélie, victime, comme il l'admet, de son amour pour lui. Il enchaîne ensuite sur un *arioso* à la mémoire de la jeune femme, *andante* à 3/4, en fa dièse mineur, pure invention des librettistes, d'une profonde mélancolie.

Comme une pâle fleur
Éclore au souffle de la tombe,
Sous les coups du malheur
Ton cœur brisé tremble et succombe !
De mon destin fatal
Dieu t'impose la loi !
Hélas ! pardonne-moi !
Par mon refus cruel
Ton âme à jamais désolée,
N'aspire plus qu'au ciel

JEAN-PIERRE MOUCHON : D'UN HAMLET À L'AUTRE
DE HAMLET, TRAGÉDIE DE SHAKESPEARE (1601),
À HAMLET, OPÉRA D'AMBROISE THOMAS (LIVRET : CARRÉ ET BARBIER) (1868)

Où ta raison s'est envolée !
Hélas ! pardonne-moi ! (*bis*)
Vois mes larmes, chère Ophélie !
Ah ! pardonne-moi !

Il n'y a presque rien à dire sur le fond, sur le remords tardif et stérile d'Hamlet. C'est de leur vivant qu'il faut témoigner son attachement à ceux que l'on aime. Hamlet semble s'être laissé obnubiler par la mission *post mortem* que son père l'a chargé de remplir : tuer Claudius, le roi usurpateur. Qu'il ait feint la folie, pour atteindre son but, n'interdit pas de penser qu'il est bel et bien atteint d'un déséquilibre nerveux. Il peut légitimement haïr son oncle et en vouloir à sa mère. Il paraît plus difficile d'admettre son attitude envers Ophélie. La tragédie permet certaines explications qui ne trouvent pas leur place dans l'opéra. Hamlet, successeur de son père sur le trône de Danemark, ne peut que continuer à vivre avec sa mélancolie sombre et son vain remords. Aussi, n'attachons pas d'importance aux paroles du livret. « Des mots, des mots, des mots », aurait dit le protagoniste de la tragédie (II, 2, 191). Contentons-nous d'être sensibles à la beauté de cet *arioso* qui nous pénètre jusqu'à la moelle des os.



Christine Nilsson (Ophélie) en 1868

Un *moderato* à 4/4 suit, pour accompagner l'entrée en scène de Laërte (ténor) venu pour venger la mort de sa sœur dont il rend le prince responsable. Le duel entre lui et Hamlet est interrompu par le majestueux *andante sostenuto* de la

**JEAN-PIERRE MOUCHON : D'UN HAMLET À L'AUTRE
DE HAMLET, TRAGÉDIE DE SHAKESPEARE (1601),
À HAMLET, OPÉRA D'AMBROISE THOMAS (LIVRET : CARRÉ ET BARBIER) (1868)**

« Marche funèbre et chœur ». C'est l'occasion d'un beau passage choral tout en douceur où la mort d'Ophélie, disparue dans tout l'éclat de sa jeunesse et de sa beauté, est pleurée par tous. Hamlet est bouleversé par le chagrin, révolté par cette disparition causée, selon lui, par ceux qui ont cherché à lui nuire et veut la rejoindre dans le trépas, donnant l'impression d'avoir perdu la raison. Le spectre de son père apparaît à nouveau, remplissant tous les présents de terreur, pour lui rappeler sa promesse. Hamlet tue donc Claudius, l'usurpateur, et, l'ombre de son père disparue, sa mère condamnée au cloître, est proclamé roi de Danemark par devant Dieu, sous les acclamations de la foule, composée de Marcellus, d'Horatio et des chœurs. Toute la fin de l'opéra est lénifiante et édifiante, et n'a plus rien à voir avec la tragédie. Les forces du Bien l'ont emporté sur les forces du Mal. Hamlet, qui a eu une curieuse façon de prouver son amour à Ophélie, ayant une large responsabilité dans sa mort, se doit, désormais, de régner tout en vivant avec son remords.



Le baryton Maurice Renaud (Hamlet) (dans l'opéra d'Ambroise Thomas)

Comme dans les films d'aujourd'hui tirés de romans ou de pièces de théâtre, l'ouvrage d'Ambroise Thomas et de ses deux librettistes s'est voulu une libre adaptation. Qui dit adaptation dit choix et redistribution des chapitres ou des actes. C'est ainsi que des personnages nécessaires au déroulement de la tragédie (Rosencrantz, Guildenstern, anciens condisciples d'Hamlet; les ambassadeurs de Norvège, Voltemand et Cornelius; différents courtisans; le prince de Norvège, For-

**JEAN-PIERRE MOUCHON : D'UN HAMLET À L'AUTRE
DE *HAMLET*, TRAGÉDIE DE SHAKESPEARE (1601),
À *HAMLET*, OPÉRA D'AMBROISE THOMAS (LIVRET : CARRÉ ET BARBIER) (1868)**

tinbras) ont été jugés inutiles dans l'opéra qu'ils auraient peut-être alourdi. De même, des bouleversements sont intervenus dans les tableaux de chaque acte, si bien que l'auditeur est susceptible de se perdre un peu dans le déroulement de l'action. Les saisissants raccourcis, qui ont pu agacer critiques et spectateurs à l'Opéra royal de Covent Garden, s'expliquent par les exigences de la musique vocale et instrumentale, exigences que ne connaît pas le théâtre de prose.



Le baryton Titta Ruffo dans le rôle d'Hamlet

**JEAN-PIERRE MOUCHON : D'UN HAMLET À L'AUTRE
DE HAMLET, TRAGÉDIE DE SHAKESPEARE (1601),
À HAMLET, OPÉRA D'AMBROISE THOMAS (LIVRET : CARRÉ ET BARBIER) (1868)**

Souvent, les rôles chantés ont été écrits en fonction des possibilités vocales des artistes lyriques. Ainsi, Thomas a dû constamment penser aux artistes de la distribution de 1868, à savoir, d'un côté, les voix de femme, Christine Nilsson (Ophélie, sur la photo de 1868 ci-jointe) et Pauline Gueymard-Lauters (la Reine), de l'autre, les voix d'homme, Jean-Baptiste Faure (Hamlet), Belval (le Roi), Collin (Laërte), David (le Spectre), Grisy (Marcellus), Castelmarty (Horatio), Ponsard (Polonius), Gaspard et Mermand (deux Fossoyeurs). Il lui fallut tenir compte des tessitures de chacun et de ce que l'on appelle, d'une façon générale, le *compositum* des chanteurs. De plus, si le grand théâtre romantique français n'est pas à l'abri d'outrances, il évite les morts en cascade. Le carnage au dernier acte de la pièce shakespearienne aurait été impensable sur la scène de l'Opéra de Paris au XIX^e siècle. Qu'Ophélie meure noyée et que Claudius soit tué par Hamlet suffit amplement à rendre sombre un ouvrage où, déjà, le nombre de voix graves (la Reine Gertrude, Hamlet, Claudius, l'ombre du feu Roi, Horatio, Polonius, le premier Fossoyeur), l'emportant sur le nombre de voix aiguës (Ophélie, Laërte, Marcellus, le second Fossoyeur), et l'emploi prévalant de la gamme mineure par la musique, rendent l'atmosphère générale sinistre. Sans aucun doute trop mièvre, trop réducteur, le livret de Carré et Barbier ne vaut pas la tragédie de Shakespeare. Au demeurant, on ne le lui demandait pas, nul n'étant tenu à l'impossible. Adolphe de Leuven et Joseph Bernard Rosier avaient fait comme eux dans le livret de l'opéra-comique, *Le Songe d'une nuit d'été* (1850) du même compositeur, tiré de la comédie de Shakespeare. Peut-être inférieur à *Mignon* (1866) sur le plan musical, *Hamlet* n'en reste pas moins une réussite d'Ambroise Thomas. Non seulement l'ouvrage révèle une véritable évolution dans son style (plus grande individualisation des instruments de musique, comme ce solo de saxophone, aux actes II et IV, enchaînements chromatiques en vue d'une meilleure expression des mouvements ou des sentiments), un désir certain d'exploiter certains thèmes de la tragédie de Shakespeare, mais il permet aux quatre chanteurs principaux (Ophélie, la reine Gertrude, Hamlet et le roi Claudius) de se risquer dans des rôles exaltants quoiqu'éprouvants. À ces titres, il méritait d'être tiré de l'injuste oubli dans lequel il avait sombré et d'être donné dans les théâtres lyriques français et étrangers, même si les mises en scène d'aujourd'hui paraissent généralement discutables.

Jean-Pierre MOUCHON
Aix-Marseille Université

BIBLIOGRAPHIE SUCCINCTE

A) Articles:

—Abiteboul (Maurice), « De l'importance de l'amour (et de l'amitié) dans *Hamlet* » (*Théâtres du Monde*, Cahier n°25-2015, pp. 109-127, « De l'amour au théâtre », ouvrage collectif sous la direction de Maurice Abiteboul, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse).

—Abiteboul (Maurice), « Présence de l'esprit philosophique dans *Hamlet* de Shakespeare » (*Théâtres du Monde*, Cahier n° 26-2016, pp. 79-94, « Théâtre et philosophie », ouvrage collectif sous la direction de Maurice Abiteboul et Marc Lacheney, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse).

—Abiteboul (Maurice), « Hamlet... entre autres : de l'altérité à l'aliénation et retour au même » (*Théâtres du Monde*, Cahier 27-2017, pp. 81-96, « L'Étranger (L'Autre) au théâtre », ouvrage collectif sous la direction de Maurice Abiteboul et Marc Lacheney, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse).

—Gasperini (Auguste de), « *Hamlet*—Opéra en cinq actes; paroles de MM. Michel Carré et Jules Barbier, musique de M. Ambroise Thomas » (*Le Figaro* du 11 mars 1868, p. 1, col. 4-6, p. 2, col. 1).

—Lagenevais (F. de), « Revue musicale: l'*Hamlet* d'Ambroise Thomas » pp. 757-759 (*Revue des Deux Mondes*, tome 74, 1868).

—Mouchon (Jean-Pierre), « Destinée d'*Hamlet* d'Ambroise Thomas », pp. 5-6, et « Analyse de deux enregistrements de l'« Arioso », *Hamlet*, acte IV, par Maurice Renaud et Titta Ruffo », pp. 16-17 (*Étude* n°19, juillet-août-septembre 2002, Association internationale de chant lyrique TITTA RUFFO, Marseille).

—Weber (J.), « Critique musicale. —*Hamlet*, opéra en cinq actes, paroles de MM. Michel Carré et Jules Barbier, musique de M. Ambroise Thomas », *Le Temps* du 17 mars 1868, p. 1, col. 1-6, p. 2, col. 1-6).

B) Ouvrages:

—Carré (Michel) & Barbier (Jules), pour le livret, Thomas (Ambroise), pour la musique, *Hamlet*, opéra en cinq actes (Paris, Au Ménestrel, Heugel et Cie, 1868, 351 pp.).

—Lorant (André), *Shakespeare. Hamlet*. Introduction, traduction nouvelle et notes (Paris, Aubier, collection bilingue, 1988, 429 pp.).

—Mouchon (Jean-Pierre), *Les Enregistrements du baryton Titta Ruffo. Guide analytique*. Préface et chronologie du Dr. Ruffo Titta (Marseille, Académie régionale de chant lyrique, 1991, 3^e édition, 1991, 538 pp.).

**TRADUIRE POUR LA SCÈNE
AU XIX^e SIÈCLE :
LE VOYAGE ITALIEN DES FAUSSES CONFIDENCES
DE MARIVAUX**

Dans notre article, nous nous proposons d'étudier des documents sur la traduction de théâtre faite pour la scène, et non destinée *a priori* à l'impression, au XIX^e siècle, en nous penchant sur les représentations sur les scènes italiennes de l'un des chefs-d'œuvre du théâtre de Marivaux : *Les fausses confidences*.

La fortune de Marivaux sur les scènes italiennes est assez particulière : aucune de ses pièces n'est représentée au XVIII^e siècle¹. Au XIX^e siècle, seules quelques pièces de Marivaux sont créées en Italie. Ce n'est que dans la seconde moitié du XX^e siècle que des metteurs en scène italiens commencent véritablement à s'intéresser au théâtre de Marivaux, notamment après la mise en scène, très remarquée et discutée, que Patrice Chéreau proposa, en 1971, au Festival de Spoleto de la *Finta serva* (*La Fausse suivante*)² qu'il mit en scène en traduction italienne et avec des comédiens italiens³.

Pour une seule pièce de Marivaux, nous pouvons parler de fortune scénique en Italie : *Les fausses confidences*. Il s'agit en effet de la seule comédie de Marivaux qui ait été représentée, en langue italienne, à partir de 1816, tout au long du siècle. C'est également le titre qui revient le plus souvent sur les scènes du XX^e siècle. Cette pièce a connu plusieurs éditions en langue italienne : trois éditions⁴ au

¹ En Italie, ce sont ses romans qui ont une diffusion et une traduction dès le XVIII^e siècle. En 1751, le roman de Marivaux *La vie de Marianne* fut transposé en deux pièces de théâtre, représentées à Venise, au théâtre Grimani de San Samuele, par Pietro Chiari : *L'Orfana, o sia la forza della virtù*, Venezia, Presso Modesto Fenzo, 1751 ; *L'Orfana riconosciuta, o sia la forza del naturale*, Venezia, Presso Modesto Fenzo, 1751.

² Cf. Paola Ranzini, « Questions de répertoire. Marivaux au centre des mises en scène de Patrice Chéreau en Italie (1969-1972) », dans le volume collectif : *Patrice Chéreau en son temps*, Publications de la Sorbonne (sous presse).

³ Appelée en 1970 par Paolo Grassi, après la démission de Giorgio Strehler de ses fonctions de directeur, Patrice Chéreau a réalisé au Piccolo Teatro de Milan, de 1970 à 1972 (année où il prend la codirection du TNP de Villeurbanne), trois mises en scène (*Splendore e morte di Joaquin Murietà* de Pablo Neruda, 1970, *Toller* de Tankred Dorst, 1971 et *Lulu* de Frank Wedekind, 1972). Parmi les projets de mise en scène qui n'obtinrent pas l'accord du directeur Paolo Grassi figure précisément la mise en scène de *La finta serva* de Marivaux, que Chéreau réalisa finalement au Festival de Spoleto (1971), en constituant un « collectif » de comédiens et sans le soutien d'une coproduction du *Piccolo Teatro*. Cf. *Ibidem*.

⁴ À ces éditions, il faut ajouter, comme nous le verrons, une édition bilingue, faite à Paris, en 1857. Cf. *infra*.

XIX^e siècle (1829⁵, 1833⁶, 1872⁷) et quatre au XX^e siècle (1963⁸, 1986⁹, 1987¹⁰, 1998¹¹)¹².

Bien qu'il s'agisse d'une pièce que Marivaux a écrite en 1737¹³ pour la troupe de Luigi Riccoboni (Lélio) de la Comédie italienne, la comédie *Les fausses confidences*, après l'interdiction de représentation des pièces dialoguées françaises dans ce théâtre (1769), fut admise au répertoire de la Comédie-Française, plus précisément en 1793¹⁴. Le texte subit alors quelques corrections pour être adapté au répertoire et aux emplois de ce théâtre ; ainsi, le valet abandonna le nom du second *zanni* du théâtre italien, Arlequin, pour devenir « Lubin », un nom de valet habituel dans le répertoire du Théâtre-Français et que nous retrouvons, par exemple, dans *George Dandin* de Molière. Si dans l'édition du texte des *Fausse confidences* de 1793¹⁵, publié à l'occasion de son entrée au répertoire au Théâtre-Français, n'étant

⁵ *Teatro moderno di tutte le colte nazioni ovvero Scelta collezione de' più recenti ed applauditi teatrali lavori*, 14, Venezia, 1829. (*Le false confidenze* di Pietro Carlet de Chamblain ; *Uno sbaglio della diligenza* ; *La suocera e lo zio* del sig. Samson).

⁶ *Le false confidenze* commedia in tre atti di Pietro Carlet de Chamblain di Marivaux, traduzione italiana, Milano, da Placido Maria Visaj, 1833 (Dans ce même volume, la pièce de Marivaux est suivie, p. 79-104, de *Il segreto*, commedia in un atto).

⁷ Biblioteca Ebdomadaria Teatrale, Fascicolo 209, *Le false confidenze* commedia in tre atti, *Il segreto*, commedia in un atto, Milano, presso l'Ed. C. Barbini, 1872.

⁸ Marivaux (Pierre Carlet de Chamblain de), *Il gioco dell'amore e del caso, Le false confidenze, La prova*, Traduzione di Paola Ojetti, Milano, Rizzoli, 1963.

⁹ Marivaux, *Le false confidenze*, prefazione e traduzione di Cesare Garboli, Torino, Einaudi, 1986 (traduction à l'origine destinée à la mise en scène de Walter Pagliaro, Rome, Teatro delle Arti, création : 14 novembre 1985).

¹⁰ Marivaux, *Il gioco dell'amore e del caso, Le false confidenze*, introduzione di Lionello Sozzi, traduzione e note di Sandro Bajini, Milano, Garzanti, 1987. Cette édition comprend le texte français en regard.

¹¹ Marivaux, *Le false confidenze*, trad. Giovanni Raboni, Genova, Marietti, 1998 (volume édité à l'occasion de la mise en scène de Marco Sciaccaluga, Teatro di Genova).

¹² À ces traductions, nées tantôt pour l'édition en volume tantôt pour une mise en scène, il faut ajouter la traduction réalisée par Giuseppe Patroni Griffi pour sa mise en scène (Ente Teatro Cronaca, coproduction Versiliana et Festival delle Ville Vesuviane, Pietrasanta, La Versiliana Festival, création : 13 juillet 1989). Cette traduction ne fut pas éditée. En 1998, une autre mise en scène des *False confidenze* est assurée par Toni Servillo, qui utilisa la traduction éditée de Cesare Garboli (cf. la note 9).

¹³ Date de la création au Théâtre Italien de Paris : 16 mars 1737. Le rôle d'Araminte fut créé par la célèbre Silvia qui, à l'époque, avait 37 ans.

¹⁴ La création à la Comédie-Française date du 15 juin 1793.

¹⁵ *Les Fausse confidences*, comédie en trois actes, en prose, Paris, A. Chambon, 1793. Nous remarquerons que l'édition de 1798 (Troyes, Gobelet), bien que son frontispice précise « Nouvelle édition conforme à la représentation », continue d'utiliser le nom d'Arlequin pour le valet. Ce n'est que dans l'édition des *Fausse confidences* dans le cadre du *Répertoire général du théâtre français. Théâtre du premier ordre : composé des tragé-*

qu'une édition *descripta* de l'une des réimpressions de l'édition originale de 1738¹⁶, le valet continue de s'appeler « Arlequin », nous avons la preuve que le changement de nom avait déjà été fait lors de la création de la pièce, le 15 juin 1793. En effet, le registre, conservé à la Bibliothèque de la Comédie-Française¹⁷, qui rapporte la distribution des pièces au répertoire du théâtre pour la période 1790-1797, précise pour les *Fausse confidences* :

Les fausses confidences/ Remi : Grandmenil/ Dubois : Dugazon/ Dorante Baptiste aîné/ Le comte Monville-Dumand/ Un Bijoutier Boucher/ Un Laquais Fleuri-Noël/ Araminte Condeille-Baptiste bru/ Mme Argante Giverne-Baptiste mère/ Marton Toubeau-Dubois-Dumont/ Lubin Frogères¹⁸.

Grâce à cette précieuse notice des *Registres*, nous apprenons que, à sa création, les rôles principaux de Dubois, Dorante et Araminte étaient interprétés respectivement par Messieurs Dugazon et Baptiste aîné, et Mesdames Condeille ou Baptiste bru. Le trio célèbre des comédiens qui firent le succès de la pièce au Théâtre-Français, c'est-à-dire Dazincourt (pour le rôle de Dubois), Fleury (pour le rôle de Dorante) et Louise-Françoise Contat (pour le rôle d'Araminte), ne font pas encore partie de la distribution (seul Fleury apparaît dans le rôle secondaire du laquais). Ce n'est qu'à partir des reprises de 1800¹⁹ qu'ils auront ces rôles qu'ils garderont pratiquement jusqu'en 1815²⁰.

C'est précisément sous cette forme, et en langue française, que la comédie fut représentée pour la première fois en Italie au début du XIX^e siècle. En effet, par

dies, comédies et drames, des auteurs du premier et du second ordre, restés au Théâtre français que nous retrouvons le nom de Lubin.

¹⁶ *Les fausses confidences*, comédie de M. de Marivaux, représentée par les comédiens italiens ordinaires du Roi, Paris, Prault père, 1738. Des réimpressions ou des éditions *descriptae* paraissent en 1739, 1764, 1766, 1772, dans *Les œuvres de théâtre* (1758) et dans les *Œuvres complètes* (1781).

¹⁷ Registre : Distribution Théâtre de la rue de Richelieu (Théâtre de la République, à partir de 1793) 1790-1797, Ms, Paris, Archives de la Comédie-Française, Bibliothèque de la Comédie-Française, 156 ; 156².

¹⁸ *Ibidem*, f. 24. (Nous soulignons).

¹⁹ Cf. Bibliothèque de la Comédie-Française, *Registres des feux* 1799-1800, Registre 323, f. 224 : An 8, 22 nivose (Dimanche 12-I-1800), *Les fausses confidences* (Dorante : Fleury, Dubois : Dazincourt, Le comte : Desprez, Remy : Caumont, Lubin : Bellemont, Le joaillier : Dublin, Le laquais : Marchand, Argante : Lachassaigne, Araminte : Contat, Marton : Devienne).

²⁰ Grâce à aux notices des *Registres des feux* conservés à la Bibliothèque de la Comédie-Française, nous sommes informés également des quelques variations dans la distribution. Pour ce qui est des trois rôles principaux, Baptiste aîné remplace parfois Fleury dans le rôle de Dorante (ex. 12/12/1801, 14/08/1801, 23/03/1803, 13/05/1803, 22/10/1804), mais l'essentiel des variations de distribution concernent les rôles de second plan.

un décret daté du 10 juillet 1806, Napoléon I^{er} attribua à Mlle Raucourt, comédienne du Théâtre-Français²¹, la mission de former et diriger deux troupes de comédiens devant jouer dans le Royaume d'Italie, en langue française, les chefs-d'œuvre du théâtre français²². Entre 1806 et 1814, les comédiens de Mlle Raucourt ont ainsi introduit sur les scènes italiennes quelques titres de Marivaux : *Le jeu de l'amour et du hasard*²³, *Le Legs*²⁴, *Les fausses confidences*²⁵, *L'Épreuve*²⁶ et *La*

²¹ Marie-Antoinette-Joséphine Saucerotte, dite Mlle Raucourt (1756-1815), fit ses débuts au Théâtre-Français en 1772, auquel elle resta liée, même avec des périodes de coupure dues à des procès pour immoralité. Après la période controversée de la Révolution, Mlle Raucourt devint l'une des comédiennes les plus célèbres de l'époque napoléonienne. Sur Mlle Raucourt et sur ce décret de Napoléon (Archives Nationales, Secrétairerie d'Etat Impériale. A F^{IV} dossier 1390), cf. Henri Lyonnet, « Histoire du Théâtre, Mademoiselle Raucourt, directrice des Théâtres français en Italie et les Comédiens français du Prince Eugène (1806-1814) », in *Bulletin de la Société d'Histoire du Théâtre*, p. 43-134 (part. 55-56) ; Alberto Bentoglio, « Mlle Raucourt e la compagnia imperiale e reale dei commedianti francesi in Milano (1806-1814) », *ACME*, vol. XLIII, fasc.1, gen.-avr 1990, p. 17-51. Les représentations de la troupe de Mlle Raucourt eurent lieu à Milan, à partir du 10 octobre 1806, d'abord au théâtre Carcano, puis au théâtre Canobbiana.

²² À l'époque napoléonienne, une troupe de comédiens français fut établie également à Naples, sous la direction du comédien du Théâtre-Français Verteuil. Sur cette troupe, active de 1807 à 1814, voir Valeria De Gregorio Cirillo, *I « comédiens français ordinaires du roi »*. *Gli spettacoli francesi al Teatro del Fondo nel periodo napoleonico*, Napoli, Liguori, 2007.

²³ Milan, Théâtre Canobbiana : *Le jeu de l'amour et du hasard*, 12/11/1806 (mais au théâtre Carcano), 18/12/1806, 09/02/1807, 28/07/1807 (théâtre Carcano), 18/02/1808, 08/05/1808, 24/05/1808, 11/08/1808, 14/01/1809, 05/03/1809, 21/08/1809, 17/12/1809, 10/06/1810, 25/09/1810, 29/12/1810, 25/02/1811, 03/08/1811, 03/02/1812. Pour ces informations sur le répertoire et les représentations de la troupe de Mlle Raucourt, voir Paolo Bosisio, Alberto Bentoglio, Mariagabriella Cambiaghi, *Il teatro drammatico a Milano dal Regno d'Italia all'unità : 1805-1861*, Roma, Bulzoni, 2010, et notamment le CD (réalisé par Mariagabriella Cambiaghi) joint à l'édition, qui rapporte la programmation quotidienne des théâtres de Milan pour la période concernée. Nous utiliserons dorénavant ces données pour reconstituer la fortune sur les scènes italiennes des *Fausse confidences* de Marivaux. Nous travaillons en ce moment à une étude plus ample qui collecte les informations relatives aux représentations dans les autres grandes villes italiennes.

²⁴ Milan, Théâtre Canobbiana : *Le Legs*, 28/07/1807 (mais au théâtre Carcano), 03/08/1808, 04/08/1808, 09/08/1808, 15/08/1808, 02/09/1808 (au théâtre de la Scala), 17/02/1810, 10/07/1810, 21/09/1810 (au théâtre de la Scala), 08/02/1811 (au théâtre de la Scala), 29/11/1811, 13/01/1812, 04/06/1812, 13/08/1812, 01/11/1812, 09/01/1813, 19/03/1813, 05/10/1813. À ces représentations, il faut ajouter celle du 6 août 1808 au théâtre de Monza.

²⁵ Milan, Théâtre Canobbiana : *Les Fausse confidences*, 21/12/1806, 15/05/1808, 02/06/1808, 27/06/1808, 07/10/1808 (au théâtre de la Scala), 07/03/1809, 27/04/1809, 14/10/1810, 11/11/1811, 25/10/1812, 16/12/1812, 19/09/1813, 17/10/1813, 03/01/1814, 01/03/1814, 08/03/1814. D'après Lyonnet (*Histoire du Théâtre, Mademoiselle Raucourt, directrice des Théâtres français en Italie et les Comédiens français du Prince Eugène*

*Surprise de l'amour*²⁷. Il faut préciser que Mlle Raucourt, grande interprète de rôles tragiques, n'a joué dans aucune des pièces de Marivaux, ni à Paris, ni à Milan. D'ailleurs, les comédiens de ces troupes sous la direction de Mlle Raucourt devant jouer en Italie n'étaient pas ceux qui jouaient alors à Paris, à la Comédie-Française, mais ils étaient engagés pour faire partie précisément de ces troupes destinées à jouer en Italie²⁸.

En plus de faire connaître des auteurs de théâtre jusqu'alors absents des répertoires, la présence de la troupe de Mlle Raucourt à Milan, en tant que troupe voulue par l'empereur mais qui engageait les finances du Royaume d'Italie, ce qui ne manqua pas d'engendrer des polémiques, incita un directeur de troupe italien, Salvatore Fabbrichesi, à présenter officiellement une demande, dès 1807, auprès d'Eugène de Beauharnais pour l'institution d'une compagnie de comédiens italiens subventionnée, suivant le même modèle²⁹. Il est important de rappeler qu'il existe un lien entre ces deux entreprises théâtrales contemporaines et que Salvatore Fabbrichesi put suivre à Milan les créations de la troupe française de Mlle Raucourt. Plus particulièrement, Salvatore Fabbrichesi dut assister à des représentations des pièces de Marivaux, et notamment à l'une des représentations des *Fausse confidences*.

Lorsque, à la Restauration, après la défaite de Napoléon et le Congrès de Vienne, la compagnie vice-royale fut dissoute, Fabbrichesi put obtenir la direction d'une nouvelle troupe royale à Naples, qui fut soutenue et financée par les Bourbons (1816-1824)³⁰. Ce fut précisément dans ce contexte que la première mise en scène d'une pièce de Marivaux dans une traduction italienne, à attribuer sans doute

(1806-1814), *op. cit.*, p. 103), la pièce fut représentée le 15 août 1808 pour la fête de l'Empereur (représentation gratuite, avec salle éclairée).

²⁶ Milan, Théâtre Canobbiana : *L'Épreuve*, 29/11/1806, 07/02/1814.

²⁷ Milan, Théâtre Canobbiana : *La Surprise de l'amour*, 06/09/1808.

²⁸ Cf. Alberto Bentoglio, « Mlle Raucourt e la compagnia imperiale e reale dei commedianti francesi in Milano (1806-1814) », *op. cit.*, p. 22-23.

²⁹ La lettre de Fabbrichesi adressée au Vice-Roi et comprenant le projet d'institution d'une troupe vice-royale est datée du 3 juillet 1807. Elle est rapportée en entier dans : Alberto Bentoglio, *L'arte del capocomico. Biografia critica di Salvatore Fabbrichesi*, Roma, Bulzoni, 1994, p. 39.

³⁰ Cf. Alberto Bentoglio, *L'arte del capocomico*, *op. cit.*, p. 137-161. Le projet détaillé de l'institution et du fonctionnement de la troupe rédigé par Fabbrichesi date du 25 octobre 2015 (*Ibid.*, p. 216-217). La troupe de Fabbrichesi à Naples était formée de De Marini (premier acteur comique), Prepiani (premier acteur tragique), Tessari (premier tyran), Pertica (*caratterista*), Lombardi (premier amoureux), Fabbrichesi (*caratterista*), Angela Bruni (première actrice), Tessari (première actrice), Fabbrichesi (mère comique), Bettini (mère tragique), Barberis (soubrette), Geltrude Cavalli (amoureuse jeune), Sacchetto (amoureuse), Cristiani (*caratterista*). Autres comédiens : Bettini, Demetrio Cristiani, Appelli. Souffleur : Cavalli (*Ibid.*, p. 131).

à Fabbrichesi lui-même³¹, vit le jour : la comédie *Le False confidenze* fut représentée pour la première fois le 4 octobre 1816, à Naples, au *Teatro Nuovo*. D'autres représentations se firent les années suivantes, toujours à Naples : en 1817 (le 29 mai et le 24 juillet), en 1818 (le 24 janvier) et en 1819 (le 20 février)³². Après la brève parenthèse où les troupes de Guglielmo Pepe chassèrent de Naples le Roi, Fabbrichesi fit de nouveau représenter au théâtre cette pièce de Marivaux, au retour des Bourbons, en 1821 (le 11 juin) et en 1822 (le 1^{er} février)³³. L'expérience de la troupe royale de Fabbrichesi soutenue par les Bourbons se termine en 1824, année à partir de laquelle on retrouve ce *capocomico*, avec la plupart des comédiens de sa troupe de la période napolitaine³⁴, dans différentes villes d'Italie. Ce fut à l'occasion de cette longue tournée³⁵ que, entre 1824 et 1827, la comédie *Le False confidenze* fut représentée dans différents théâtres d'Italie, notamment dans les théâtres de Venise et de sa région.

Entre 1827 et 1829, la pièce fut représentée au moins par deux autres compagnies : la compagnie de Luigi Marchionni³⁶ et la compagnie de Gustavo Modena³⁷. Ces deux troupes avaient sans doute entre leurs mains le *copione* de Fabbri-

³¹ Pour les représentations de la compagnie vice-royale de Milan, Fabbrichesi fit appel à un traducteur pour les textes allemands (notamment pour les pièces de Kotzebue). Le nom du traducteur est alors connu (Lorenzo Schabel). En revanche, aucun nom de traducteur n'est rappelé pour les pièces françaises.

³² Pour ces informations, voir le répertoire des différentes compagnies dirigées par Fabbrichesi, dans Alberto Bentoglio, *L'arte del capocomico*, op. cit., p. 233-303.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Quelques-uns de ses comédiens restèrent néanmoins à Naples même après 1824 et continuèrent de se produire au théâtre des Fiorentini. Parmi eux : Teresa Marchionni (*Ibid.*, p. 160-161).

³⁵ Le 22 avril 1824 au *Teatro Nuovo* de Trieste, puis pendant l'été au *Teatro Nuovo* de Padoue. En 1825, au mois d'août, au théâtre Carcano de Milan, puis à Turin et de nouveau au théâtre Carcano de Milan (de novembre 1825 à février 1826). Nous n'avons pas encore retrouvé de documents attestant la date de la représentation des *False confidenze* à Venise, où la compagnie de Fabbrichesi joua, au théâtre San Benedetto, à partir du 18 septembre 1824, pour la saison d'automne et puis pour celle du carnaval 1824-1825. Ce fut précisément en 1825, à Venise, que le grand comédien Gustavo Modena fit ses débuts dans la troupe de Fabbrichesi, en tant que premier amoureux. En 1826, la troupe de Fabbrichesi est à Padoue (théâtre Obizzi) pour le Carême, le printemps suivant à Florence (théâtre Cocomero), puis au mois de mai au théâtre Giglio de Lucques, pour le Carême 1827 de nouveau à Padoue (théâtre Obizzi), le printemps suivant à Trieste (Teatro Nuovo). Salvatore Fabbrichesi meurt le 15 septembre 1827 (à Vérone).

³⁶ À Milan, la pièce de Marivaux fut représentée par la compagnie de Luigi Marchionni au théâtre Carcano le 17 décembre 1827. Sur cette compagnie, cf. Paolo Bosisio, Alberto Bentoglio, Mariagabriella Cambiaghi, *Il teatro drammatico a Milano dal Regno d'Italia all'unità : 1805-1861*, op. cit., p. 236.

³⁷ La compagnie de Gustavo Modena représenta *Le False confidenze* à Milan, le 19 avril 1829, au théâtre Re.

chesi ; car Teresa Marchionni (*prima donna* de la compagnie de Luigi Marchionni) avait fait partie de la troupe qui demeura à Naples après Fabbrichesi³⁸, et Gustavo Modena fit ses débuts à Venise, en 1824, précisément dans la troupe de Fabbrichesi³⁹.

Le texte des *False confidenze* fut publié, en 1829, dans le recueil *Teatro moderno di tutte le colte nazioni ovvero Scelta collezione de' più recenti ed applauditi teatrali lavori* (édité à Venise)⁴⁰. Il est certain que cette traduction publiée est précisément le premier *copione* Fabbrichesi. En effet, dans les *Osservazioni* que les éditeurs publient en marge du texte de Marivaux⁴¹, ils informent les lecteurs que cette comédie fut très applaudie à Naples tout comme, dans des années plus récentes, sur les scènes vénitiennes. La finalité même du recueil dans lequel le texte est publié est d'éditer des pièces ayant rencontré la faveur du public au théâtre (les théâtres de la ville de Venise), comme le précise l'intitulé de cette collection (« *più recenti ed applauditi teatrali lavori* »). Les éditeurs expriment quelques réserves sur la traduction italienne, sans préciser la nature de ses défauts, et affirment que la publication de ce texte en italien était, malgré les améliorations que l'on pourrait y apporter, plus que nécessaire pour rendre disponible aux différentes troupes italiennes une pièce parmi les meilleures de Marivaux. Par ailleurs, les éditeurs citent explicitement le nom de Fabbrichesi dans leurs *Osservazioni*. Autant d'arguments qui, avec des détails internes à la traduction elle-même et que nous allons analyser dans les pages qui suivent, nous permettent d'affirmer avec certitude que cette première traduction italienne des *Fausse confidences*, publiée en 1829, est la traduction née *ad usum scenae*, au sein de la compagnie Fabbrichesi, ce qui lui confère une grande valeur en tant que témoignage sur la pratique théâtrale du début du XIX^e siècle, nous montrant comment le théâtre étranger était adapté aux scènes italiennes par la pratique artistique des *capocomici*.

Une adaptation pour les scènes italiennes du début du XIX^e siècle

La première traduction italienne d'une pièce de Marivaux est donc celle que nous pouvons lire dans ce volume de 1829, mais elle remonte en réalité à 1816 ; elle n'a pas été conçue pour l'édition en volume, mais pour la représentation au théâtre par la troupe de Salvatore Fabbrichesi. Une première lecture montre que cette traduction est faite à partir de l'une des éditions françaises de la pièce, postérieures à 1793, qui publient le texte dans la forme révisée pour être joué à la Comédie-Française (« édition conforme à la représentation », comme il est précisé

³⁸ Cf. *supra* la note 36.

³⁹ Cf. *supra* la note 37.

⁴⁰ Cf. *supra* la note 5.

⁴¹ *Le false confidenze* in *Teatro moderno di tutte le colte nazioni*, cit. p. 93-94.

dans le frontispice de ces éditions)⁴², cette même forme que d'ailleurs la troupe de Mlle Raucourt avait fait connaître en Italie au début du XIX^e siècle en langue originale.

En considérant la genèse de cette traduction, il est clair que tous les ajouts, les coupes et les corrections que la traduction éditée en 1829 apporte à cette version du texte original sont à interpréter comme venant des exigences concrètes de la scène, pour la première mise en scène par Fabbrichesi de 1816, le texte étant entré au répertoire de cette troupe et ayant été joué, très probablement, dans la même forme jusqu'en 1827. Les réserves que les éditeurs expriment sur la qualité de la traduction confirment en tout cas que le texte ne fut pas révisé à l'occasion de sa publication en volume de 1829 et que nous sommes donc face à une traduction pour la scène – ce qui confère à cette traduction une valeur documentaire essentielle, car elle restitue un véritable *copione*, nous suggérant les dynamiques de la scène dans cette phase historique du théâtre italien et nous donnant des détails sur le travail que les *capocomici* opéraient sur les textes étrangers qu'ils mettaient en scène.

Cette traduction-adaptation de Fabbrichesi est à situer dans le contexte de la traduction théâtrale du début du XIX^e siècle : à cette époque, et tout particulièrement dans le cadre d'une troupe « officielle », subventionnée et soutenue par le pouvoir en place, on est conscient de la liberté extrême des adaptations du théâtre étranger proposées jusqu'alors par les troupes de théâtre, qui n'hésitaient pas à introduire les masques régionaux dans les pièces étrangères traduites, notamment lorsqu'il s'agissait du genre comique. Pendant la période de sa direction de la troupe vice-royale, soutenue par Eugène de Beauharnais, à Milan, Salvatore Fabbrichesi avait été directement confronté à ce problème des traductions du théâtre étranger, jugées nécessaires pour le renouvellement du théâtre italien, mais souvent contestées en raison de leur forme trop libre. En effet, en 1810, une commission devant juger les traductions avait été mise en place à Milan⁴³. Ces faits nous suggèrent que Fabbrichesi fut sans doute un traducteur-adaptateur attentif à réaliser sur scène une pièce étrangère dans une forme qui en reproduirait l'action dans son entier, et sans l'ajout ou l'élimination de personnages essentiels à l'action.

La version italienne des *False confidenze* représentée par la troupe Fabbrichesi révisé complètement les noms des personnages de la pièce, et cela pas seulement pour leur donner une forme italienne. Si Arlequin était déjà Lubin pour la représentation de la pièce à la Comédie-Française et que l'on ne peut pas attribuer à la compagnie italienne la volonté d'effacer toute trace de la troupe de *commedia*

⁴² *Les Fausses confidences*, comédie en trois actes et en prose... Nouvelle édition conforme à la représentation, Troyes, Gobelet, 1798.

⁴³ Parmi les trois membres de cette commission, il y avait Vincenzo Monti. En 1811 le poète Ugo Foscolo fut chargé notamment de la révision des traductions des pièces étrangères représentées par la compagnie vice-royale de Salvatore Fabbrichesi. Sur la question, cf. Alberto Bentoglio, *L'arte del capocomico*, op. cit., p. 72 ; 93-94.

dell'Arte pour laquelle la pièce avait été composée à l'origine, chez Fabbrichesi le second *zanni* devient Tognino, pour lequel la liste des personnages ajoute une précision : la définition de valet « sot » (« altro servo sciocco »), ce qui, finalement, fait réapparaître en filigrane le second *zanni* qu'on avait tant essayé d'effacer. Si le nom du premier amoureux reste Dorante, comme dans l'original français, le personnage d'Araminte confié à la première actrice est en revanche Clarice ; Madame Argante devient Madama Araminta, le valet intrigant Dubois est Lorenzo, la suivante Marton est Giacinta. Seul le procureur garde son nom, même en traduction italienne (Monsieur Rémy : Il signor Remigio). Il est difficile d'expliquer ces choix du premier traducteur italien : si, parmi les noms des personnages italiens, on reconnaît des noms goldoniens, ceux-ci ne sont pas toujours utilisés pour la même typologie des personnages, comme on le voit dans le cas de Giacinta, amoureuse chez Goldoni, soubrette dans cette traduction de la pièce de Marivaux⁴⁴. On pourrait supposer que certains personnages portent des noms liés à l'emploi habituel des comédiens qui les ont interprétés, ou du moins à des rôles qu'ils avaient interprétés dans un passé récent, mais, en l'absence de documents, nous ne pouvons pas le démontrer. La didascalie générale ajoute une précision de lieu (« in Parigi »), sans doute pour souligner l'origine du texte lui-même⁴⁵. Pour ce qui est des toponymes, nous signalerons également que, en dépit de l'ajout précisant que l'action se déroule à Paris, la rue où Arlequin(Lubin)-Tognino est envoyé donner la lettre de Dorante est *Strada degli aranci* (III.1 : rue du Figuier). D'ailleurs, l'expression « C'est le garçon de France... » devient bien plus générale : « io non credo che vi sia nel mondo un uomo... » (II.4). Les noms propres de personne et de lieu relèvent d'une attitude d'homologation, et non de distanciation, comme cela se fait en général dans une traduction conçue pour la scène, pour un public *in praesentia* devant regarder, écouter, comprendre, interpréter la pièce et réagir émotionnellement dans le présent de la représentation, et non destinée à une lecture, dans une présentation visant essentiellement à faire connaître un auteur étranger.

Si tous les personnages sont conservés, dotés de nouveaux noms, il faut néanmoins souligner, à la scène 8 du premier acte, l'élimination du domestique venant annoncer le marchand d'étoffes : la seule réplique qu'il prononce est attri-

⁴⁴ Giacinta correspond à un rôle d'amoureuse dans la *Trilogie de la Villégiature* goldonienne, alors que dans les *False confidenze*, selon la version de Fabbrichesi, elle est la soubrette (il s'agit de la confidente de la protagoniste), même si elle est de naissance bourgeoise. En revanche, nous retrouvons dans le répertoire goldonien une Madama Araminta (rôle de mère) dans l'*Avare fastueux*.

⁴⁵ Ce qui était très fréquent au théâtre, l'origine étrangère devant fonctionner comme élément pour attirer la curiosité du public. Que l'on songe que, par exemple, lorsque, en 1765 au théâtre San Luca de Venise, fut représentée l'une des pièces de Goldoni qu'il envoya depuis Paris, elle fut annoncée par le titre modifié de *Il Ventaglio venuto da Parigi* (au lieu tout simplement de *Il Ventaglio*). Sur la question, cf. Paola Ranzini, « Nota sulla fortuna », in Carlo Goldoni, *Il ventaglio*, a cura di Paola Ranzini, Venezia, Marsilio (*Le Opere*, Edizione Nazionale), 2002 (Nuova edizione 2014), p. 263-264.

buée à Arlequin(Lubin)-Tognino. Cette élimination a la finalité toute pratique de réduire le nombre des comédiens devant jouer dans la pièce et ne saurait se justifier dans une édition en volume de la pièce traduite. Et pourtant, l'édition de 1829 continue d'adopter cette solution.

Le statut de cette première traduction italienne des *Fausse confidences* en tant qu'écriture pour la scène est bien montré par des didascalies qui sont ajoutées *ex novo* et donnent des précisions concernant la transposition sur scène de la pièce. Ainsi, la didascalie générale ajoutée pour le premier acte indique que le lieu unique de l'action est une salle avec des portes (« sala con varie porte »). L'utilisation systématique, notamment à la fin des différentes scènes, du verbe « parte » (il sort) pour indiquer que l'un des personnages quitte la scène, répond à la fois à l'exigence d'instruire les comédiens et à la volonté de normaliser un texte de théâtre pour son édition. Cependant, d'autres didascalies, elles aussi absentes dans l'original français, restituent les lignes générales du tracé de la mise en scène⁴⁶ de Fabbrichesi, en précisant les mouvements scéniques des personnages ou en donnant des indications concrètes sur les points de la scène et le moment exact (défini souvent par rapport au mouvement d'autres personnages) où l'action doit se passer. Nous en fournissons quelques exemples :

1.5 *Dorante nel partire s'incontra colla sig.ra Clarice alla quale fa una profonda riverenza, e parte* ; 1.7 *nel comparire Dorante* ; 1.7 *verso la quinta* (vers les coulisses) ; 1.9 *à part* devient *nel partire* ; 1.10 *guardando verso la scena* (vers la scène) ; 1.11 *guarda fra le scene* (vers le décor) ; II.1 *verso le quinte* (vers les coulisses) ; II.10 *Giacinta parte* (<Marton> part. Cette didascalie est ajoutée au milieu d'une réplique d'Araminte/Clarice)

Nous remarquons que cette typologie des didascalies fait souvent référence aux lieux du théâtre et non à la scène en tant qu'espace fictionnel, ce qui montre bien leur statut de suggestions aux comédiens dans le cadre d'une vision d'ensemble de la transposition scénique du texte de Marivaux. Parmi les didascalies ajoutées, il y en a qui indiquent des mouvements des acteurs sur la scène (ex. : 1.14 *s'incamina poi torna* (<Clarice> se met en marche comme pour s'éloigner,

⁴⁶ L'expression « mise en scène » est utilisée dans cet article dans un sens général de transposition scénique, de passage du texte à sa réalisation concrète par une troupe de comédiens guidée par un *capocomico*, lui-même acteur de la troupe et jouant dans la pièce. Mon intention est d'insister sur la dimension de pratique de la scène dans laquelle la traduction est née et non pas d'attribuer à Salvatore Fabbrichesi un rôle de metteur en scène (*regista*) *ante litteram*. Sur les mises en scène avant la « mise en scène », voir *La fabrique du théâtre : avant la mise en scène, 1650-1880*, sous la direction de Mara Fazio et Pierre Frantz, Paris, Desjonquères, 2010 ; Roxane Martin, *L'émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français, 1789-1914*, Paris, Classiques Garnier, 2013 ; Sabine Chaouche, *La mise en scène du répertoire à la Comédie-Française, 1680-1815*, Paris, H. Champion, 2013.

puis revient) ; 1.14 *con soprassalto* (avec un sursaut) ; II.1 *per andare* (sur le point de s'en aller). D'autres insèrent des précisions sur des gestuelles et des mimiques porteuses de sens (ex. II.2 *additando lo zio*, en indiquant du doigt l'oncle), ou créant des jeux scéniques, comme dans la scène du portrait (II.8), qui montre Giacinta le cacher concrètement dans sa poche, ce qui permet de traduire en un geste de la comédienne (précisé justement par une nouvelle didascalie) la réplique mari-vaudienne « je la tiens » (réplique qui, dans la traduction italienne, est enrichie d'un déictique : « io l'ho riposta qui ») : II.8 *Ripone il ritratto in saccoccia* (elle met le portrait dans sa poche) / *accenna la saccoccia* (elle indique sa poche). Ainsi, certaines didascalies précisant un trait du caractère ou un état d'âme de l'un des personnages sont remplacées par des didascalies indiquant plutôt la manière dont les comédiens auraient dû traduire ces sentiments par des attitudes, des gestes ou des actions :

- 1.10 <Argante> *femme brusque et vaine* / *a Giacinta senza badare a Dorante*
- 1.14 *par faiblesse* / *senza guardarlo in viso*
- I.17 *ridendo contraffacendola*
- II.2 *à part* / *nell'andarsene*
- II.9 *tous regardent* / *tutti sono intorno ad osservare*
- II.11 *parte dietro al conte*
- II.16 (II.15 dans la traduction) *passeggiando smaniosa*
- II.16 (II.15 dans la traduction) *nel partire*
- III.8 (III.7 dans la traduction) *che avrà intese le ultime parole*
- III.11 (III.10 dans la traduction) *triste* / *Mesta ed asciugandosi gli occhi tratto tratto durante la scena*
- III.11 (III.10 dans la traduction) *Lui baisant la main* / *baciandola con trasporto ... (s'asciuga gli occhi)*
- III.12 (III.11 dans la traduction) *in ginocchio*
- III.12 (III.11 dans la traduction) *Dorante si alza*
- III.12 (III.11 dans la traduction) *verso la scena*
- III.12 (III.11 dans la traduction) *Fa passare Dorante a dritta*⁴⁷

Dans cette révision de la composante du texte qui est directement en rapport avec la scène, il faut souligner l'ajout de quelques didascalies descriptives qui insistent sur la gestuelle et la mimique que les comédiens devront adopter :

- I.3 *guardandolo qualche momento fisso* ; I.13 *finde di non vedere Dorante ; con caricatura* ; I.16 *ridendo* ; I.17 *con trasporto eccessivo* ; II.9 *guarda il conte* ; II.12 (II.11 dans la traduction italienne) *negligentemente* ; II.13 (II.12

⁴⁷ Dans ces didascalies, j'ai souligné les expressions qui, une fois de plus, font référence non à l'espace fictif de la scène mais à celui, concret, du théâtre.

dans la traduction italienne) *dettando* ; II.13 (II.12 dans la traduction italienne) *con passione* ; III.8 (III.7 dans la traduction italienne) *in collera* ; III.8 (III.7 dans la traduction italienne) *dà la mano al conte, e partono* ; III.10 (III.9 dans la traduction italienne) *asciugandosi gli occhi tratto a tratto durante la scena* ; III.10 (III.9 dans la traduction italienne) *le porge la mano* ; III.10 (III.9 dans la traduction italienne) *con trasporto* ; III.10 (III.9 dans la traduction italienne) *s'asciuga gli occhi*.

Il ne faut pas en conclure pour autant que la version italienne de la pièce comporte un descriptif redondant des mouvements, des actions, des attitudes et des postures. D'ailleurs, quelques didascalies de l'original y ont été effacées. Par exemple :

1.16 *et comme passant* ; II.1 *d'un air de refus* ; II.3 *regardant son neveu* ; II.3 *avec un air de passion* ; II.5 *brusquement* ; II.9 *d'un air rêveur* ; II.9 *d'un ton aigre* ; II.10 *d'un air railleur* ; II.10 *négligemment* ; II.10 *vivement* ; II.12 (II.11 dans la version italienne) *négligemment* ; II.12 (II.11 dans la version italienne) *comme s'en allant* ; II.13 (II.12 dans la version italienne) *d'un air bien inquiet* ; II.15 (II.14 dans la version italienne) *émue* ; II.15 (II.14 dans la version italienne) *montrant la boîte* ; II.15 (II.14 dans la version italienne) *ouvrant la boîte* ; III.1 *La lui montrant* ; III.5 (III.4 dans la version italienne) *d'un ton revêche* ; III.6 (III.5 dans la version italienne) *étonné* ; III.8 (III.7 dans la version italienne) *étonnée* ; III.9 (III.8 dans la version italienne) *sèchement* ; III.9 (III.8 dans la version italienne) *froidement* ; III.9 (III.8 dans la version italienne) *librement* ; III.9 (III.8 dans la version italienne) *comme étonné* ; III.12 (III.11 dans la version italienne) *et dit tendrement*.

À la scène 15 de l'acte II (II.14 dans la traduction italienne), la réplique de Dorante « *Eccomi ai vostri piedi* » remplace la didascalie *il se jette à genoux*. Si la didascalie n'est pas conservée dans ce cas, c'est parce que le geste était clair pour le comédien prononçant une telle réplique et, dans un texte destiné aux acteurs, seules les didascalies nécessaires au jeu sont enregistrées.

Très intéressante est la didascalie ajoutée à la fin de la scène qui termine l'acte II (16 dans la traduction, mais 17 dans l'original), qui comprend un dialogue que Dubois et Dorante ont en se cachant des autres personnages. Cette didascalie précise : « *Tutta questa scena deve eseguirsi colla massima sollecitudine*⁴⁸ ». Il

⁴⁸ « Sollecitudine » est ici utilisé dans le sens d'inquiétude mais aussi de soin pris pour mettre rapidement en exécution, ce qui, me semble-t-il, suggère à la fois un ton particulier de voix (presque des chuchotements) et la rapidité du mouvement de sortie de scène (peut-être même que les deux acteurs sortaient par deux portes différentes, pour souligner le hasard d'une rencontre inopportune, qui n'aurait pas dû avoir lieu).

s'agit donc d'une suggestion adressée clairement aux comédiens qui doivent lui donner une vie concrète au théâtre et qui relève presque d'une note de mise en scène.

Si la révision des didascalies montre des interventions propres à un travail de transposition scénique, de la pertinence du *capocomico* et de sa troupe, les corrections apportées aux répliques des dialogues et au dessin des différents actes et des différentes scènes relèvent plus d'un travail dramaturgique où l'on voit à l'œuvre le *capocomico* dans le rôle d'un traducteur-interprète qui, parfois, tend à expliciter le message de la pièce pour en donner une lecture plus claire, voire plus unitaire. Certes, quelques répliques sont effacées car redondantes ; elles sont aisément remplacées par des actions et des mouvements des acteurs-personnages sur la scène :

III.2 S'il n'est pas encore parti. Vous n'irez pas loin. Je crois qu'il vient [réplique remplacée par l'évidence de l'arrivée sur la scène d'Arlequin(Lubin)Tognino]

III.10 (III.9 dans la traduction italienne) je pense que voici Arlequin [réplique remplacée par l'évidence de l'arrivée sur la scène d'Arlequin(Lubin)Tognino]

Ou bien elles sont effacées car elles ne correspondent plus à ce qui se passe sur la scène. Par exemple, la réplique de Mme Argante adressée à Marton qui interrompt la lecture de la lettre de Dorante que fait le comte⁴⁹ est coupée car, dans la version italienne, Marton-Giacinta a déjà quitté la scène.

Des coupes de parties de répliques ou de répliques entières amènent parfois à unir deux répliques qui se suivent et qui sont attribuées à un même personnage, modifiant le rythme du dialogue⁵⁰. Des coupes concernent les répliques du garçon du bijoutier, à la scène I.8, ce qui s'explique par la volonté de réduire l'importance de ce rôle secondaire, sans doute attribué à un jeune comédien, mais également par l'intention de concentrer l'intérêt sur l'action principale : ainsi, la réplique sur le petit reste qui serait dû au bijoutier, qui attire l'attention sur le peu de moyens dont dispose Dorante, est absente dans la traduction italienne. Du même ordre, me semble-t-il, est la coupe de la réplique ironique du Comte qui, au moment du dénouement, à la lecture de la lettre de Dorante, observe : III.8 (III.7 dans la traduction italienne) : « L'éclaircissement me paraît complet ». S'il n'est pas toujours

⁴⁹ (III.8 (III.7 dans la traduction italienne) Comte (lit) J'étais absent, il l'a laissée à une fille de la maison. Mme Argante (à Marton) Fille de la maison, cela vous regarde.)

⁵⁰ Ex. : 1.15 : une réplique d'Araminte-Clarice (« Pas encore ») est effacée et deux répliques de Dorante sont alors fusionnées ; II.2 : une réplique de M. Rémy (« vivement Comment Madame il pourrait... ») est effacée et deux répliques d'Araminte-Clarice sont fusionnées. Nous retrouvons aussi le procédé opposé : par exemple II.1, où la réplique d'Araminte-Clarice (« dite pure ») divise en deux la réplique de Dorante.

possible de deviner la raison des micro-coups (répliques ou parties de répliques), nous en signalons néanmoins quelques-unes qui nous paraissent significatives, notamment dans les scènes mettant les protagonistes face à des paroles ou à des situations interprétées comme des manifestations de l'amour réciproque non encore avoué :

II.12 (II.11 dans la traduction italienne) Araminte : car sans toi je ne saurais pas que cet homme-là m'aime, et je n'aurais que faire d'y regarder si près.

II.12 (II.11 dans la traduction italienne) Araminte : Ce n'est plus le besoin que j'ai de lui qui me retient, c'est moi que je ménage

II.13 (II.12 dans la traduction italienne) Dorante : Ne serait-ce point aussi pour m'éprouver ? Dubois ne m'a averti de rien.

En traduction, la réplique est remplacée tout simplement par : Non so in qual mondo mi sia

III.1 Dubois (à Dorante) : Monsieur a souffert. Parbleu ! Il me semble que cette aventure-ci mérite un peu d'inquiétude.

III.2 [Dubois à Marton, voulant lui suggérer que Dorante aime Araminte] : Cette œillade-là ne valait rien. Il y avait quelque chose dedans qui n'était pas dans l'ordre.

Les ellipses créées dans le dialogue par ces coups semblent vouloir empêcher la rationalisation des comportements des deux protagonistes. Mais l'art du traducteur-adaptateur de cette version italienne des *Fausse confidences* n'est pas uniquement une fine technique de « *levare* », qui voudrait obtenir comme effet celui de suggérer bien plus que de dire. En effet, au sein des répliques, nous comptons également des ajouts de mots ou de phrases, tendant à dévoiler les pensées des personnages. Par exemple, l'Arlequin(Lubin)-Tognino qui dit « je friponnerai » précise en italien : « vi trufferei le mesate » (I.8) ; Madame Argante-Madama Araminta, en regardant Dorante qui vient d'être choisi comme intendant par sa fille, non seulement constate : « ho capito ho capito non mi meraviglio », mais ajoute : « È giovine e bello ». À la fin de la scène 9 de l'acte I, ayant compris les enjeux de l'issue d'une éventuelle dispute au tribunal avec le Comte sur la décision d'Araminte-Clarice d'épouser celui-ci, Dorante affirme : « io sono sempre deciso a non ingannarla » (une réplique qui n'est pas dans l'original) ; ou bien, dans la scène du portrait : II.7, « C'est peut-être de cela qu'ils s'entretiennent / Forse discorreranno della scatola che il conte ha veduta nelle mani del garzone dell'orefice » ; II.9 « D'accord / Che sia il ritratto di una donna non lo niego ». L'intérêt des différentes propositions de mariage pour les futurs époux est également souligné par des ajouts :

II.1 Perché ora mi spronate a litigare ? [...] Non sarebbe meglio che io restassi tranquilla sposando il conte [...] Dite la verità

II.2 qui offre de l'épouser sans délai est précisé par : « essendo padrona di se stessa⁵¹,

Lo domanda per consorte, e gli farà donazione⁵² di tutto ».

Le texte italien est plus riche en exclamations (ex. 1.15 Deh ! 1.15 Chi sa !), en répétitions pathétiques et en anacoluthes (ex. 1.15 La douleur d'être renvoyé / di essere mandato via da voi, da voi che...), en reprises de mots de la réplique précédente, selon la technique d'aide à la mémoire des comédiens des mots repères (1.17 DUBOIS-LORENZO ... non vi siete avveduta, che questo signorino le fa gli occhi dolci ? GIACINTA O dolci o amari, a voi non deve premere. Li fa come li ha). D'autres répliques ajoutées (le plus souvent des apartés), ou développées, dévoilent le sens de l'action que le personnage va entreprendre, ou encore explicitent un jugement ou un sentiment sous-entendu :

II.4 Marton-Giacinta Ci voglio provare

II.12 (II.11 dans la traduction italienne) Araminte-Clarice J'ai envie de lui tendre un piège / ho intenzione con un'astuzia d'indurlo ad offendermi dichiarandosi amante

II.13 Araminte-Clarice que vous n'auriez beaucoup d'obligation de ce que je vous garde che io vi tenessi più per capriccio che per essere un uomo abile ad esercitare la vostra carica

II.15 (II.14 dans la traduction italienne) Araminte-Clarice (Adesso si spiegherà)

II.15 (II.14 dans la traduction italienne) : Dorante Che vedo ! come... in vostre mani il ritratto di quella che adoro ? Araminte-Clarice (Ah ! finalmente l'ha palesato !) Come ! voi...

II.16 (II.15 dans la traduction italienne) non so quello che succederà

II.16 (II.15 dans la traduction italienne) Gran Lorenzo che son io ! Ah Ah !

II.17 (II.16 dans la traduction italienne) Io ti cercava. – Ritiratevi, o saremo scoperti

III.2 Andate a cercare Tognino. Egli non sa la strada ov'è diretta, potrete voi incaricarvi di ricapitarla, ed allora che la lettera è nelle vostre mani...

III.1 contentissimo, è vero !

III.1 hai fatto male

III.1 poveretto

III.7 (III.6 dans la traduction italienne) Sono ora mai stanca

III.12 (III.11 dans la traduction italienne) (non so come regolarli)

⁵¹ Ce qui remplace la précision de l'âge de cette femme que Dorante refuserait (dans l'original : « une dame de 35 ans ») laissant entendre que le parti est d'autant plus intéressant car il s'agirait d'une jeune femme.

⁵² Comment ne pas penser à la « donazione » que Ferdinando, le pique-assiette des *Aventures de la villégiature* de Goldoni, réclame à Sabina ?

III.12 (III.11 dans la traduction italienne) chacun a ses chagrins / io non sono
più felice di voi
III.12 (III.11 dans la traduction italienne) Datemi quel ritratto
III.12 (III.11 dans la traduction italienne) Io vi amo
III.12 (III.11 dans la traduction italienne) je me meurs / che sento !
III.12 (III.11 dans la traduction italienne) il vostro amore

Si tous ces ajouts ont la finalité de faire apparaître les motivations qui fondent l'action des personnages, en portant notamment à la surface les sentiments cachés ou naissants de Dorante et Araminte-Clarice, encore plus significatives de ce rôle d'interprète que le traducteur s'est attribué sont ces répliques dans lesquelles il glisse le terme-clé *confidenza/e* (absent dans l'original) en l'accompagnant parfois de l'adjectif *fausse/s* :

1.14 Posso farvi una confidenza ? – Lo pretendo
II.10 Je compte beaucoup sur Dubois / quella confidenza che vi farà Lorenzo
II.12 Ce que tu m'as dit / la confidenza che m'hai fatta
III.2 Ecco fatto un'altra confidenza falsa. Costei per vendicarsi servirà al mio disegno, e la lettera capiterà nelle mani della padrona. Andiamo a terminare la grande intrapresa. (*parte*)
III.12 (II.11 dans la traduction italienne) tutte le false confidenze

Le remaniement le plus important du texte concerne la structure de la pièce : ainsi, de longues parties de scènes sont coupées (II.9 à partir de Araminte : Et moi, je vois clair, jusqu'à la fin de la scène⁵³ ; onze répliques sont coupées dans III.2⁵⁴), voire des scènes en entier (III.3 ; la scène suivante, III.4, devenue dans la traduction italienne III.3, est réduite à une seule réplique de Mme Argante-Araminta, prononcée devant le comte et concernant l'arrivée de M. Rémy⁵⁵). La scène 5 de l'acte III (III.4 dans la traduction italienne) ne compte plus parmi les personnages en scène Marton-Giacinta, ce qui comporte l'élimination de ses répliques, tout comme les références à ce personnage dans les répliques suivantes de M. Rémy-Remigio. D'autres scènes ont une réécriture, complète ou partielle. C'est le cas pour la fin de la scène 14 de l'acte II (qui correspond à la scène 15 de l'original), qui est la scène décisive où Araminte-Clarice pousse Dorante à avouer son amour :

⁵³ Dans la version italienne, c'est à ce point précis que Tognino fait irruption en criant (dans l'original, c'est le début de la scène II.10). C'est à partir de ce changement que la numérotation des scènes de l'acte II est différente dans la version italienne.

⁵⁴ La réplique « Mais à propos » / « A proposito » est fusionnée avec la dernière réplique qui précède la coupe.

⁵⁵ Nous signalons une coupe au sein même de cette réplique (« Nous en avons les présomptions les plus fortes ; et ne fût-ce que par bienséance »).

ARAMINTE [...] Il m'en est tombé un par hasard entre les mains : on l'a trouvé ici. (<i>Montrant la boîte</i>) Voyez si ce ne seroit point celui dont il s'agit.	CLARICE [...] È questo il ritratto della vostra bella ?
DORANTE Cela ne se peut pas.	DORANTE Che vedo ? come !... in vostre mani il ritratto di quella che adoro ?
ARAMINTE (<i>ouvrant la boîte</i>) Il est vrai que la chose seroit assez extraordinaire : examinez.	CLARICE (Ah, finalmente l'ha palesato !) Come ! voi...
DORANTE Ah ! madame, songez que j'aurois perdu mille fois la vie, avant que d'avouer ce que le hasard vous découvre. Comment pourrois-je expier ?... (<i>il se jette à ses genoux</i>)	DORANTE Ah, signora, pensate, ve ne scongiuro, che avrei dato mille volte la vita piuttosto che palesare ciò che il caso vi fa conoscere. Eccomi ai vostri piedi. Ditemi, in qual maniera osso io espiare il mio fallo ?
ARAMINTE Dorante, je ne me fâcherai point... Votre égarement me fait pitié. Revenez-en, je vous le pardonne...	CLARICE Voi avete ardito... (<i>fra l'imbarazzo e la compiacenza</i>)
MARTON <i>paroît et s'enfuit</i> . Ah !	GIACINTA (<i>attraversa la scena per andar a far qualche cosa, vede Dorante in ginocchio, fa un grido di sorpresa, e torna indietro</i>) Ah ! (<i>parte</i>)
(<i>Dorante se lève vite</i>)	DORANTE (<i>s'alza</i>)
ARAMINTE Ah ciel ! c'est Marton ! Elle vous a vu.	CLARICE Cielo ! Giacinta ! Ella vi ha veduto !
DORANTE, <i>feignant d'être déconcerté</i> . Non, madame, non : je ne crois pas. Elle n'est point entrée.	DORANTE (<i>sconcertato</i>) No, signora, nol credo, ella non è entrata.
ARAMINTE Elle vous a vu, vous dis-je : laissez-moi, allez vous-en : vous m'êtes insupportable. Rendez-moi ma lettre. (<i>Quand il est parti.</i>) Voilà pourtant ce que c'est que de l'avoir gardé !	CLARICE Vi ha veduto, vi dico, lasciatemi... Andate, che nessuno vi veda... Ah cielo ! Voi mi siete insopportabile. Datemi la lettera. (<i>Dorante parte</i>) Fratanto non so quello che mi è accaduto... Ho l'anima sconcertata. Sento qui dentro un tumulto... Ah ! perché non l'ho io rimandato via dal primo momento ?

Un remaniement important concerne également la fin de la dernière scène de l'acte III, qui correspond à un autre point névralgique de la pièce : le dénouement et la fin de la comédie. Dans l'original, six personnages sont sur scène : Araminte,

Dorante, le Comte, Dubois et Arlequin(Lubin), mais les deux valets ne prononcent qu’une réplique chacun, à la fin de la pièce, lorsque les autres personnages sont sortis de scène. Une note de l’édition de 1793⁵⁶ nous apprend que, dans les représentations à la Comédie-Française, la pièce se terminait avant ces deux répliques et que les deux valets n’étaient pas présents dans cette scène. Sans doute face à cette difficulté de disposition sur la scène des deux valets qui restent muets jusqu’à la fin et d’un personnage (Madame Argante-Araminte) qui ne prononce que des commentaires en aparté, la version italienne retravaille la scène, en optant pour une revalorisation de la présence de tous les personnages et pour un dynamisme dans les sorties, qui vont se faire progressivement (d’abord le Comte, puis Madame Argante-Araminta) et qui font que Dorante et Araminte-Clarice restent seuls en scène à la fin de la pièce. Dans la version italienne, la seule présence muette dans cette scène conclusive demeure Dorante. Pour les deux valets, de nouvelles répliques sont créées, alors que l’incrédulité et l’incompréhension de Madame Argante-Araminta suscitent une réponse du Comte qui s’adresse à elle et non pas, comme dans l’original, à Araminte-Clarice lorsqu’il fait la synthèse de ce qu’il a retenu de toute l’histoire. Le Comte résume alors, en une formule, le sens de l’action de la pièce : Araminte-Clarice est la dupe, et bien heureuse de l’être, du stratagème que Dorante a conçu par amour.

MADAME ARGANTE, <i>voyant Dorante</i> . Quoi ! le voilà encore ?	ARAMINTA (<i>vedendo Dorante</i>) Che ? ancora qui costui ?
ARAMINTE <i>froidement</i> . Oui, ma mère. (<i>Au comte.</i>) Monsieur le comte, il étoit question de mariage entre vous et moi, et il n’y faut plus penser : vous méritez qu’on vous aime ; mon cœur n’est point en état de vous rendre justice, et je ne suis pas d’un rang qui vous convienne.	CLARICE (<i>freddamente</i>) Sì, mia madre. Signor conte, volevano maritarci insieme, ma non bisogna più pensarci. Voi meritate di essere amato, ma il mio cuore non è in istato di rendervi giustizia ; e poi la mia famiglia non è uguale alla vostra.
MADAME ARGANTE Quoi donc ! que signifie ce discours ?	ARAMINTA Che dite ! che significano questi discorsi ?
	TOGNINO È vero, signora, che il mio padrone resterà qui a dispetto di questo bufalo, e delle sue ciarle, e che egli ci leva l’incomodo ?
	LORENZO Sono venuto a bacciarvi la mano, signora, prima di partire.
	CLARICE Non serve che fingi, no, tu mi hai ingannata, ma ti perdono.
	ARAMINTA Io non intendo nulla.

⁵⁶ Cf. *supra*, note 16.

LE COMTE Je vous entends, madame ; et sans l’avoir dit à madame, je songeais à me retirer ; j’ai deviné tout. Dorante n’est venu chez vous qu’à cause qu’il vous aimait : il vous a plu ; vous voulez lui faire sa fortune : voilà tout ce que vous allez dire.	CONTE Intendo io, madama, ed ora vi spiego tutto. Dorante non è venuto qui, che per amare la signora Clarice. Le è piaciuto, ed ha risoluto di sposarlo, e di fare la di lui fortuna. Non è vero ?
ARAMINTE Je n’ai rien à ajouter.	CLARICE Non so che rispondere. Voi sapete ogni cosa.
MADAME ARGANTE (<i>outrée</i>) La fortune à cet homme-là !	
LE COMTE, <i>tristement</i> . Il n’y a plus que notre discussion, que nous réglerons à l’amiable. J’ai dit que je ne plaiderais point, et je tiendrai parole.	CONTE (<i>triste</i>) Riguardo alla causa, la tratteremo all’amichevole. Ho detto di non voler litigare, manterrò la parola. (<i>parte</i>)
ARAMINTE Vous êtes bien généreux : envoyez-moi quelqu’un qui en décide, et ce sera assez.	CLARICE Siete molto generoso.
MADAME ARGANTE Ah ! la belle chute ! ah ! ce maudit intendant ! qu’il soit votre mari tant qu’il vous plaira ; mais il ne sera jamais mon gendre.	ARAMINTA Oh che bella corbelleria ! Sia maledetto questo maestro di casa ! Ma sia pur vostro marito quanto volete ; per ora non sarà mio genero. (<i>parte</i>)
ARAMINTE Laissons passer sa colère, et finissons. (<i>Ils sortent</i> .)	CLARICE Lasciamo passare la collera, e finiamola.
DUBOIS Ouf ! ma gloire m’accable : je mériterais bien d’appeler cette femme-là ma bru.	LORENZO Auf ! La mia gloria mi opprime. Io potrei aver l’onore di chiamarvi mia nuora.
LUBIN Pardi ! nous nous soucions bien de ton tableau à présent ; l’original nous en fournira bien d’autres copies.	TOGNINO Oh adesso sì che ci preme assai del tuo ritratto ! Abbiamo l’originale, che ce ne farà delle altre copie.
	LORENZO È questo il mio piacere ; non vedi, sciocco, che la fortuna del tuo padrone è tutto parto delle ben riuscite mie false confidenze ?

À noter tout particulièrement que l’échange nouvellement créé Dubois-Lorenzo/Araminte-Clarice renvoie précisément au motif qui est au centre de la pièce : les « fausses confidences » de Dubois-Lorenzo, le moyen du valet intrigant qui a réussi à inspirer l’amour à Araminte-Clarice. La réponse d’Araminte insiste sur le thème de la fiction et de la tromperie, mais une fiction et une tromperie qui

ont révélé le « vrai » amour. La dernière réplique de la pièce est laissée au valet qui attribue ce dénouement heureux à ses « fausses confidences », l'expression qui renvoie au titre de la pièce et sur laquelle la comédie se termine.

À partir de tous les changements introduits dans la version italienne, nous pouvons observer un véritable dessin unitaire qui prend en compte tant une vision de sa réalisation sur scène (mouvements, actions, sorties des acteurs) qu'une compréhension immédiate de l'action de la pièce par les spectateurs. D'où l'introduction macroscopique du fil rouge des « fausses confidences », une expression qui, dans l'original français, n'est réservée qu'au seul titre. Si l'on ajoute que dans les remaniements microscopiques, au niveau des répliques, nous repérons souvent les reprises, d'une réplique à l'autre, d'un terme (mot repère), l'attribution de cette traduction-adaptation à un homme de théâtre (et non pas à un savant homme de lettres) paraît alors évidente.

L'attention portée au public se reflète également dans la volonté de faire référence à ce qui fait son monde et sa vie quotidienne. Ainsi, si Dorante voit pour la première fois Araminte à la sortie de l'opéra « un vendredi », le Dorante italien voit Araminte-Clarice « al teatro, [...] un martedì » pour la suivre « dopo la commedia ». Ou encore, le garçon du bijoutier (II.6) ne parle pas de son père, mais de son « principale », qui n'est pas parti pour un « petit voyage », mais plutôt pour « una fiera ». En traduction, certaines métaphores, bien que gardées, changent de registre⁵⁷. La nouvelle métaphore peut faire référence à la culture du public de son époque, comme dans ces deux métaphores pour lesquelles vient se créer un écho (absent dans l'original, qui d'ailleurs utilise l'expression propre et non figurée dans la deuxième occurrence) : II.2 « Berger fidèle / Calloandro fedele » [...] « Ceux qui aiment les beaux sentiments / Coloro che vanno leggendo il *Pastor fido* per le belle espressioni ». Quelques métaphores impliquent un choix différent des adjectifs dans les répliques qui précèdent : le « cœur ... bien étonnant » (II.3) devient ainsi « bene arido » pour introduire l'image qui suit de l'amour comme feu qui éclate. Si le traducteur introduit parfois des expressions imagées là où il n'y en avait pas⁵⁸, il faut observer que les cas opposés, où une expression imagée de l'original est expliquée, sont aussi fréquents⁵⁹. Ce n'est que rarement que le traducteur connote le registre des répliques de quelques personnages⁶⁰. Nous observerons d'ailleurs qu'aucun trait dialectal n'est attribué à Arlequin(Lubin)-Tognino. Si quelques jeux

⁵⁷ I.12 : Timbré timbré comme cent/ pazzo pazzo da catena. Ou bien, dans un registre qui, de comique, devient mélodramatique : I.12 : La cervelle brûlée/ il cuore bruciato e perduto.

⁵⁸ I.17 je me trompe fort / O io son orbo ; I.17 je me figure quelquefois / io scommetterei la testa ; I.17 l'original / il satiro ; II.9 me voilà loin de mon compte / sono fredda come la neve ; III.1 cela aurait été joli, ma foi / Lasciate fare a me, e dormite.

⁵⁹ II.8 elle prend le change à merveille / così appunto l'avevamo concertata ; III.1 aimer en fraude / amandovi senza mia intelligenza ; II.3 en êtes déjà coiffée / già accesa ; III.6 (III.5 dans la traduction italienne) en bon français / in buon italiano fa all'amore con voi.

⁶⁰ II.9 Toi ? / A chi ? Cucù.

de mots échappent parfois au traducteur (comme l'expression « nous épouse » prononcée par Dubois, corrigée en « vi sposi » III.1 ; ou encore : II.12 (II.11 dans la traduction italienne) il serait à propos qu'il me fâchât / che lo facesse), il montre néanmoins qu'il possède le sens de la formule (ex. : II.9 il ne faut pas tant se récrier / non son ritrattabile ?). Parfois, il semble même jouer sur le son de l'expression présente dans la réplique en français : ex. I.8 Me voilà : eccomi di volo. Pour ce qui est de la syntaxe, un souci de clarté fait que les constructions, assez fréquentes chez Marivaux, de discours rapporté utilisant la première personne sont ramenées en traduction aux formes usuelles du discours indirect⁶¹. Pour finir, il faut rappeler que quelques fautes évidentes se sont glissées dans la traduction⁶².

Cette première traduction d'une pièce de théâtre de Marivaux est l'exemple d'une traduction faite pour la scène par un homme de théâtre, attentif aux nouveautés venant de l'étranger aptes à enrichir le répertoire de sa troupe. L'interprétation qui en découle entend souligner la thématique de l'amour, tout en mettant au premier plan des éléments usuels de la comédie classique : le valet moteur de l'intrigue.

Diffusion de la pièce de Marivaux sur les scènes italiennes après 1829. La nouvelle édition en volume de 1833 : une traduction destinée à des lecteurs ?

L'édition en volume, en 1829, de la traduction des *Fausse confidences* née, en 1816, *ad usum scenae* contribua à la diffusion de la pièce auprès des troupes italiennes. De 1830 à 1833, année où une nouvelle édition de la pièce paraît à Milan chez l'éditeur Visay, cette pièce de Marivaux est jouée par la Compagnia Ducale de Parme⁶³, par la compagnie Raftopulo⁶⁴, par la compagnie Goldoni⁶⁵ et

⁶¹ II.12 (II.11 dans la traduction italienne) Et moi je n'ai pas osé l'en dédire, m'a dit Dorante / Il Signor Dorante poi mi ha detto che l'aveva lasciata nell'errore.

⁶² Ainsi l'expression « il n'y avait personne au logis » (I.12) n'est pas comprise (en traduction : I.14 non vi fu più risorsa). De même (I.12, I.14 dans la traduction italienne) En attendant que j'en aie un autre / per vedere come si porta ; (I.12, I.14 dans la traduction italienne) / Avvene una ; Car il sent bien son tort / che faceva pietà ; I.16 Reste, au contraire / Resta... no, vattene (le traducteur est obligé d'ajouter ensuite « resta tu » pour éviter le contresens) ; I.17 je suis les ordres /so gli ordini ; II.1 c'est un garçon de confiance / E un uomo di cui ne ho esperienza ; II.2 saressimo felici (solécisme) ; II.6 Qui cherchez-vous ? / Che cosa volete ? ; II.9 et c'est ici qu'on vient chercher la personne / e noi siamo qui venuti per sapere ; II.10 Pour moi je n'en suis pas contente / Ora per me avrei piacere che se ne andasse ; II.12 (II.11 dans la traduction italienne) je lui dirais / gli direte ; III.1 que je vais trouver [dit de Marton] / ora vado a trovarlo. L'expression cinquante ans / sessant'anni (III.5, III.4 dans la traduction italienne) est sans doute à interpréter comme une correction due à l'âge du premier interprète italien.

⁶³ Ex. à Milan, le 27/12/1830, théâtre Re.

⁶⁴ Ex. à Milan, le 30/12/1831, théâtre Canobbiana.

par la Compagnia Reale Sarda⁶⁶. C'est en 1831 que la compagnie soutenue par le Roi de Piémont-Sardaigne et dirigée par Gaetano Bazzi monte *Le False confidenze*. Le rôle d'Araminte fut alors interprété par la *prima donna* de la compagnie qui était à l'époque Carlotta Marchionni.

En 1833, une nouvelle édition de la pièce parut à Milan, chez l'éditeur Visay : le volume comprend deux pièces⁶⁷. On pourrait penser qu'il s'agit d'une nouvelle traduction, conçue pour un public de lecteurs, mais, lorsqu'on la compare à celle parue en 1829, on s'aperçoit qu'il s'agit en fait d'une nouvelle édition de la même traduction. Tous les remaniements qui se justifiaient essentiellement par des exigences de transposition scénique se retrouvent également dans cette édition pourtant destinée à un public de lecteurs. Ainsi, c'est ce texte de Marivaux revu par Fabbrichesi qui sera représenté sur les scènes italiennes du XIX^e siècle sans que l'on revienne à l'original français, même pour les parties les plus profondément remaniées, ou tout simplement pour rétablir les parties du texte qui avaient été coupées.

Si, dans les années 1830-1840⁶⁸, les pièces de Marivaux font partie du répertoire des troupes de comédiens français qui se produisent sur les scènes des grandes villes italiennes, comme les compagnies Doligny⁶⁹, Alix⁷⁰ ou Alexandre⁷¹, il faut néanmoins observer que l'édition de 1833 de la traduction italienne assura une plus grande diffusion de la pièce, comme l'atteste le nombre croissant des compagnies qui la mettent en scène à partir de cette date : en plus de la compagnie Goldoni⁷² qui l'avait déjà montée les années précédentes, citons les compagnies Falchetti⁷³, Lipparini⁷⁴, Fiorio⁷⁵, Ferri⁷⁶, Alfieri⁷⁷, Gualandi⁷⁸, Giardini⁷⁹, Livini⁸⁰,

⁶⁵ Ex. à Milan : 27/01/1832, 29/08/1832, 01/02/1833 et 27/12/1833, théâtre Re.

⁶⁶ Une représentation des *False confidenze* par la Compagnia Reale Sarda est attestée, en tournée à Milan, au théâtre Re dès 1831 (le 15 novembre). Sur cette compagnie, cf. Giuseppe Costetti, *La Compagnia reale sarda e il teatro italiano dal 1821 al 1855*, Milano, M. Kantorowicz, 1893 ; Lamberto Sanguinetti, *La Compagnia reale sarda 1820-1855*, Bologna, Cappelli, 1963. Ses études ne s'arrêtent pas, toutefois, sur les représentations d'après Marivaux, la première parce qu'elle ne considère que le répertoire italien de la compagnie et la deuxième car elle se limite à citer le nom de l'auteur français.

⁶⁷ *Le False confidenze* et *Il segreto*, cf. *supra*, note 6.

⁶⁸ Dans les années 1850, ce sera la compagnie française Meynadier qui continuera de diffuser en Italie le répertoire français, y compris Marivaux.

⁶⁹ À Milan, au théâtre Re, la compagnie Doligny présenta *Les Fausses confidences* en 1840 (le 30 mai) et en 1841 (26 et 27 avril, 8 mai).

⁷⁰ *Les Fausses confidences* en 1838 : à Milan, au théâtre Carcano le 22 août, puis le 8 et le 10 septembre au théâtre Canobbiana.

⁷¹ *Les Fausses confidences* en 1842, à Milan, au théâtre Re (le 4 avril).

⁷² Le 7/12/1834 au théâtre Re (Milan).

⁷³ En 1834, à Milan (Anfiteatro dei Giardini Pubblici (le 29 juillet et le 24 août).

⁷⁴ À Milan, au théâtre Canobbiana (le 02/12/1835, 14/02/1836), au théâtre Carcano (03/10/1836) et au théâtre Stadera (28/06/1836).

Scremin⁸¹, Cogliati⁸², Guinzoni-Capella⁸³, la compagnie d'Alessandro Salvini⁸⁴, la compagnie Lombarda⁸⁵, la compagnie Toscana⁸⁶, la compagnie Romana⁸⁷, la compagnie Ligure⁸⁸. Il faut mentionner à part les représentations des *False confidenze* de la Compagnia Reale Sarda. Nous avons déjà cité la première mise en scène de la pièce par cette compagnie en 1831 : la compagnie disposait alors du *copione* Fabbrichesi ou de la première édition de la pièce de 1829. Ce qu'il est important de souligner ici, c'est la transmission des savoirs des acteurs : ce fut la célèbre comédienne Carlotta Marchionni qui créa le rôle d'Araminte, qu'elle interpréta encore en 1836⁸⁹ et en 1837⁹⁰. Mais, à partir de 1837, Adelaide Ristori, qui avait à l'époque quinze ans, entra dans la compagnie Reale Sarda⁹¹. On sait combien, pour sa formation, Adelaide Ristori dut à Carlotta Marchionni, à laquelle elle restera liée d'amitié sincère, comme le montre leur correspondance⁹². L'un des rôles que la maîtresse comédienne passe à la jeune comédienne est précisément le rôle d'Araminte : Adelaide Ristori dut voir le rôle réalisé par Carlotta Marchionni en 1837, sans peut-être s'imaginer qu'elle l'interpréterait elle-même quelques années plus tard. En effet, Adelaide Ristori quitte la Compagnia Reale Sarda en 1841⁹³ et

⁷⁵ Le 03/01/1836 à Milan, au théâtre Re.

⁷⁶ À Milan au théâtre Re en 1838 (30/05) et 1839 (09/01) ; au théâtre Canobbiana en 1840 (04/03).

⁷⁷ À Milan, au théâtre Carcano (09/03/1839).

⁷⁸ À Milan au théâtre Stadera en 1842 (le 5 et le 8 juillet, puis le 25 août et le 6 septembre).

⁷⁹ À Milan au théâtre Canobbiana, le 21 janvier 1847.

⁸⁰ À Milan au théâtre Valletta (17/07/1857).

⁸¹ À Milan au théâtre Santa Radegonda (25/10/1859).

⁸² À Milan au théâtre Canobbiana (13/01/1860).

⁸³ À Milan au théâtre Canobbiana (14/01/1863).

⁸⁴ À Milan au théâtre Fossati (01/06/1859).

⁸⁵ À Milan au théâtre Re en 1847 (16/04) et 1850 (21/12).

⁸⁶ À Milan au théâtre Canobbiana (02/12/1847).

⁸⁷ À Milan au théâtre Re (18/04/1850).

⁸⁸ À Milan au théâtre Santa Radegonda en le 31 décembre 1860 et le 5 février 1861.

⁸⁹ Ex. : en tournée à Milan, la pièce de Marivaux fut représentée, au théâtre Re, le 16 mars 1836. Carlotta Marchionni avait alors 40 ans. La compagnie, dirigée par Gaetano Bazzi, comptait alors également Luigi Vestri et Domenico Righetti. Cf. Lamberto Sanguinetti, *La Compagnia reale sarda 1820-1855*, op. cit., p. 79.

⁹⁰ Le 9 mars 1837, en tournée, à Milan au théâtre Re.

⁹¹ Sur Adelaide Ristori, voir Teresa Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori, repertorio, scenario, costumi di una compagnia Drammatica dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2000 ; Mirella Schino, « Un'eredità rifiutata », in *L'attrice marchesa. Verso nuove visioni di Adelaide Ristori*, a cura di Angela Felice, Venezia, Marsilio, 2006, p. 129-142 ; Antonella Valoroso, « L'eredità dell'artista e la memoria della scena », *Ibid.*, p. 91-106.

⁹² Voir notamment les lettres conservées dans les archives « Adelaide Ristori » du *Civico Museo Biblioteca dell'attore*, à Gênes.

⁹³ Elle y reviendra en 1853.

rejoint la Compagnia Ducale de Parme, alors dirigée par Romualdo Mascherpa⁹⁴. Ce fut précisément avec cette troupe que, en 1846, Adelaide Ristori joua pour la première fois le rôle de la veuve des *False confidenze*⁹⁵.

Une Araminte parlant italien au Théâtre italien de Paris : Adelaide Ristori

En 1853, Adelaide Ristori retrouve la Compagnia Reale Sarda, dirigée alors par Francesco Righetti, où elle joue aux côtés du célèbre comédien Ernesto Rossi. À partir de 1855, la compagnie, misant sur ce duo de véritables vedettes, s'engage dans des tournées à l'étranger, notamment à Paris, où Adelaide Ristori obtient un succès personnel retentissant. Adelaide Ristori se présente et se voit saluée notamment en tant qu'interprète de grands rôles tragiques⁹⁶, devenant pour le public parisien la rivale italienne de Rachel. Mais, après avoir interprété à Paris la *Mirandolina* goldonienne de la *Locandiera* en 1855 et en 1856, pour la tournée de l'année suivante, au Théâtre Impérial Italien de Paris, elle incarne Araminte des *False confidenze*⁹⁷. À en juger par les articles parus dans la presse parisienne, le choix de faire parler l'italien aux personnages marivaudiens face à un public français parut pour le moins étonnant⁹⁸. Pour l'occasion fut publiée une brochure, une

⁹⁴ Adelaide Ristori reste dans cette compagnie, dont elle est la *prima donna*, jusqu'à 1846. En 1847, elle rejoint la troupe Domeniconi-Coltellini, où joue Tommaso Salvini (alors très jeune).

⁹⁵ La compagnie représente la pièce de Marivaux lors de la tournée milanaise, au théâtre Re, le 17 et le 30 mars 1846. Lorsque la même compagnie reprendra le titre de Marivaux en 1848 (ex. : Milan, théâtre Carcano, 3 mars), le rôle d'Araminte ne fut plus joué par Adelaide Ristori, passée entretemps à la compagnie Dominiconi-Coltellini.

⁹⁶ Dans ses *Mémoires. Ricordi e studi artistici* (Torino, L. Roux, 1887), Adelaide Ristori explique sa méthode de création des rôles et ne s'arrête que sur des rôles tragiques (Maria Stuarda, Elisabetta d'Inghilterra, Lady Macbeth, Medea, Mirra, Fedra).

⁹⁷ Pour la tournée parisienne de 1857 (du 2 avril au 6 juin), la troupe italienne représenta six tragédies (*Maria Stuarda*, *Mirra*, *Ottavia*, *Medea*, *Camma* et *Il sonnambulismo di Lady Macbeth*) et une seule comédie (*Le False confidenze*), qui n'eut que deux représentations (le 28 mai et le 2 juin).

⁹⁸ Le numéro du 15 juin 1857 de la *Revue des deux Mondes* publie, dans la rubrique *Essais et notices*, un article de F.T. Perrens (« La tragédie italienne à Paris », p. 952-958) qui comporte la note suivante : « À la veille de quitter Paris, Mme Ristori a eu cependant la **singulière** idée de jouer deux fois *Les fausses confidences*, traduites en italien, au lieu de nous donner quelques-uns des meilleurs ouvrages de son répertoire national. C'est une **fantaisie** qui ne tire pas à conséquence, et dont la critique n'a pas à s'occuper. Marivaux sans le marivaudage – on devine ce que cela peut être. » (p. 957). Les jugements dans les comptes rendus après le spectacle sont parfois très négatifs. Par exemple, Aldino Aldini (dans le *Courrier franco-italien*) juge « indécemment mauvais(e) » la traduction italienne de la pièce.

sorte de programme qui accompagnait les représentations en tournée⁹⁹, qui prit cette fois une forme spéciale, car, afin de faciliter la compréhension du public, elle contenait le texte en italien utilisé pour la représentation et le texte français de Marivaux en regard¹⁰⁰.

Cette brochure est pour nous très précieuse car elle nous fait connaître le *copione* utilisé par la troupe d'Adelaide Ristori, nous permettant d'analyser la traduction par rapport à l'original français, mais également par rapport à la traduction italienne publiée en 1829, puis en 1833. Si nous considérons que, comme nous l'avons démontré, cette première traduction contenait une vision de la scène, que nous avons pu rapporter à Salvatore Fabbrichesi, il est indispensable de vérifier si le *copione* Ristori continue de véhiculer cette idée de transposition scénique ou bien s'il la remplace par une nouvelle idée de « mise en scène » qui lui est propre.

Si l'édition de 1833 et, très probablement, toutes les représentations des *False confidenze* sur les scènes italiennes jusqu'à la moitié du XIX^e siècle avaient fait l'économie de revenir au texte français pour corriger la traduction Fabbrichesi et rétablir les passages de l'original qui y avaient été remaniés ou coupés, le *copione* Ristori, du fait de cette publication avec le texte français en regard¹⁰¹, devait obligatoirement, au moins pendant la phase de préparation de la mise en page de l'édition bilingue, revenir au texte de Marivaux. Nous rappellerons qu'il s'agit de la première représentation de la pièce de Marivaux pour la compagnie, dans cette formation de 1857, comme nous le confirme un document enregistrant le *Répertoire* de la troupe de Mme Ristori à partir de 1855¹⁰².

La première page de cette édition de 1857 comporte, en français seulement, la liste des personnages et la distribution : Dorante, neveu de M. Rémy ni¹⁰³ ; le comte [Pietro] Boccomini ; M. Rémy procureur [Pasquale] Tessero ; Du-bois, ancien valet de Dorante [Luigi] Bellotti-Bon ; Lubin, valet d'Araminte [Giu-

⁹⁹ Ces programmes présentent tous le titre général de *Répertoire dramatique de Mme Ristori*.

¹⁰⁰ *Le false confidenze : commedia in tre atti di Marivaux* ; représentée pour la première fois, à Paris, le 28 mai 1857, sur le Théâtre impérial italien par la Compagnie dramatique au service de S. M. le Roi de Sardaigne, Paris, M. Levy frères, 1857.

¹⁰¹ Chaque page est divisée en deux colonnes : le texte italien apparaît dans la première colonne, le texte français dans la seconde.

¹⁰² Aux Archives « Adelaide Ristori », conservées aujourd'hui au *Civico Museo Biblioteca dell'attore*, à Gênes, est conservé un précieux document (*Repertorio*) qui rend compte de toutes les représentations de la compagnie à partir de 1855. En effet, bien que le programme imprimé contenant le texte de la pièce évoque toujours la compagnie italienne comme « Compagnie dramatique au service de S. M. le Roi de Sardaigne », la Compagnia Reale Sarda avait perdu le privilège et le financement du Roi dès 1853. Depuis 1855, la troupe est pratiquement devenue la compagnie d'Adelaide Ristori. Dans ce *Repertorio*, *Les False confidenze* ne paraissent que pour la tournée parisienne de 1857.

¹⁰³ Vitaliani entre dans la compagnie après 1855 et remplace Ernesto Rossi, qui avait quitté entretemps la compagnie.

lio] But[t]i ; un garçon joaillier [sans nom de l'acteur] ; un domestique [sans nom de l'acteur]¹⁰⁴, Araminte, fille de Mme Argante [Adelaide] Ristori ; Mme Argante Feliziani¹⁰⁵ ; Marton, suivante d'Araminte Micchelli. La didascalie générale récite : *La scène est chez Mme Argante*. La liste des personnages et la didascalie générale reviennent donc à la forme qu'elles avaient dans l'original marivaudien selon la forme de sa représentation à la Comédie-Française (le valet est Lubin). Dans la traduction italienne du texte, ces noms sont traduits par : Dorante, il conte, il signor Remigio, Dubois, Lubino, Araminta, la signor Argante, Marta.

Au début du premier acte, on lit, toujours en français uniquement, une didascalie descriptive qui est absente dans l'original et qui fait donc référence à la mise en scène de 1857 : « Le théâtre représente un salon. À droite est une table avec tout ce qu'il faut pour écrire ». En continuant à analyser les didascalies, qui en principe devraient nous fournir des indications sur l'ensemble de la transposition scénique et qui seraient donc d'autant plus significatives si elles s'avéraient différentes des didascalies de l'original, nous remarquons qu'il y a en effet des différences par rapport aux didascalies de l'original français, mais que les didascalies « nouvellement » introduites sont en réalité les didascalies de la première traduction italienne éditée en 1829, puis en 1833, c'est-à-dire la version qui remonte à la mise en scène de Fabbrichesi.

Si toutes les didascalies introduites par Fabbrichesi apparaissent dans le *copione* Ristori de 1857¹⁰⁶, en comparant le texte de 1857 avec la traduction éditée en 1829 et en 1833, on observe que tous les choix du premier traducteur sont conservés, ainsi que la plupart de ses remaniements. Les quelques corrections qui ont été introduites¹⁰⁷ pourraient provenir tout simplement d'une relecture du texte en italien. Plus significatifs sont, en revanche, ces quelques changements qui ont été visiblement faits à partir d'une relecture de l'original français (ex. I.11 1829, 1833 *Io sono sempre deciso a non ingannarla* > 1857 *Non sono più così dispiacente di ingannarla* ; II.9 1829, 1833 *sono fredda come la neve* > 1857 *capisco d'aver fatto male il mio conto*).

¹⁰⁴ Ce rôle n'existe pas dans la représentation donnée par la troupe d'Adelaide Ristori où la seule réplique du personnage est attribuée, comme déjà dans la traduction-adaptation de 1816 éditée en 1829, puis en 1833, à Arlequin(Lubin)-Tognino-Lubino.

¹⁰⁵ Entrée dans la compagnie après 1855. L'organigramme de la compagnie en 1855 est rapporté dans Lamberto Sanguinetti, *La Compagnia reale sarda 1820-1855, op. cit.*, p. 106.

¹⁰⁶ Et notamment les didascalies qui rapportaient un nouveau jeu de scène, comme celles qui décrivent Marton-Giacinta-Marta cachant dans sa sacoche le portrait apporté par le garçon du bijoutier.

¹⁰⁷ Ex. : II.1 1829, 1833 *non v'è dubbio* > 1857 *non vi ha dubbio* ; II.2 1829, 1833 *saressimo felici* > *saremmo felici* ; II.2 1829, 1833 *leggendo il Pastor fido per le belle espressioni* > 1857 *leggendo le belle espressioni* ; II.4 1829, 1833 *Ci voglio provare* > 1857 *Lo voglio provare* ; II.7 1829, 1833 *l'imbarciata* > 1857 *l'ambasciata* ; III.1 1829, 1833 *ora vado a trovarlo* > *ora vado a trovarla*.

Dans le texte de 1857, nous retrouvons également des coquilles qui nous permettent d'isoler des lieux où le texte de 1829, 1833 a été recopié sans tenir compte des changements introduits pour la représentation de 1857. Ainsi, malgré le rétablissement des noms d'origine des personnages marivaudiens (en traduction italienne), le nom de « Giacinta » (Marton, remplacé par Marta) revient dans quelques passages (ex. II.4 Addio Giacinta ; GIA[cinta] pour la réplique qui suit), ou bien Lubin, devenu Tubino, maintient parfois le T de Tognino (le nom du personnage dans la version 1829, 1833) et donne : *Poi Dubois et Tubino* (II.9) ; la rissa che hai avuto con Tubino (II.11).

Pour ce qui est des coupes des scènes ou des parties des scènes de la première traduction italienne, la version de 1857 adopte une attitude différente selon les cas. Ainsi, le long passage de la scène 9 de l'acte II coupé dans les éditions de 1829 et 1833 est rétabli en 1857 :

ARAMINTA *da sé* Oh ! per me la cosa è chiara. (*A Marta*) Dimmi, e come potessi credere d'essere tu quella ?

MARTA In fede mia, signora, che qualunque altra donna poteva ingannarsi. Ecco qua : Il signor Remigio mi assicura che suo nipote mi ama, dice di volerli maritare : Dorante è presente e non dice di no, anzi davanti a me **rigetta** un **richissimo** partito ; lo zio va meco in furia, e afferma essere io la cagione del rifiuto. Momenti dopo, un uomo reca un ritratto, e viene in questa casa in cerca di colui al quale questo ritratto appartiene, io l'interrogo, e dalle sue risposte capisco essere Dorante quello di cui si va in cerca. Il piccolo ritratto era di donna : Dorante mi ama al punto da rifiutare una grande fortuna, conchiudo dunque che sono io quella di cui ha fatto fare il ritratto. Chi potrà darmi torto ? Ora m'avvedo d'essermi ingannata !... Ebbene, rinuncio a lui, io non era degna d'un tanto onore, conosco il mio errore e mi taccio.

ARAMINTA Oh ! la cosa non è poi tanto difficile a indovinarsi, signor Conte, voi vi mostrate perplesso, sorpreso ! Ah ! certamente deve essere nato qualche quiproquo nelle misure da voi adottate... Non **mi la darebbe** ad intendere. Il ritratto doveva essere consegnato a voi. Un uomo di cui s'ignora il nome, e che si viene a cercare in questa casa... Siete voi, signore, siete voi.

MARTA *da sé*. Non lo credo. [en français *d'un air sérieux*]

ARGANTE Sì, sì, è il signore. Ma via, a che serve il **defendersi** ? Al punto in cui sono le cose vostre con mia figlia, non è poi questa una gran colpa. Animo, animo ! confessate.

CONTE *con freddezza*. Signora, vi accerto sul mio onore che **ne son io quello**. Cotesto signore Remigio, non lo conosco per nulla, e come mai **in sua casa** potevano asserire che qui **avessro** avuto certezza di me ?... Impossibile signora mia, impossibile.

ARGANTE *pensierosa*. Non pensavo a questa circostanza.

ARAMINTA E che fa una circostanza di più o di meno. Io non mi rimuovo ; **l'a come esser si vogli la cosa** [en français *Quoi qu'il en soit*], custodisco il

ritratto presso di me, e nessun lo avrà, ma quale strepito si fa la fuori ? Marta vedete un poco¹⁰⁸.

La nouvelle traduction proposée présente quelques particularités (que nous avons soulignées) : il s'agit de coquilles ou de fautes d'orthographe qui, dans quelques cas (ex. « richissimo », « defendersi »), pourraient être expliquées par l'influence du français. Ces fautes pourraient donc être le fait du typographe français (le programme comprenant la traduction est, rappelons-le, imprimé et édité à Paris). Des fautes analogues sont en effet repérables même dans les parties du texte qui reprennent la traduction déjà existante (celle de 1829, 1833).

Il est évident que les passages nouvellement insérés dans la traduction de 1857, car inexistantes dans l'ancienne, ont été traduits par un membre de la compagnie de théâtre italienne qui, ayant lu le texte original, peut-être même pendant la préparation du programme à éditer, a décidé de réintégrer ces parties dans le spectacle. Cependant, la réintégration des passages ou des répliques coupés n'est pas systématique. La version de 1857 continue de ne pas traduire la plupart des micro-passages manquants, des « vides » qui sont mis en évidence dans le programme car, le texte français y étant imprimé sans coupes, des espaces blancs, plus ou moins importants, sont bien visibles en regard du texte français. Dans les passages qui sont réintroduits dans la version de 1857, certains choix éloignent la traduction du texte de départ, notamment dans les didascalies, ce qui nous donne une indication de la transposition scénique du texte, et qui fait donc que nous en attribuons la responsabilité à l'un des membres de la compagnie (p. ex. dans le passage de II.9 réintégré, que nous avons cité plus haut, l'« air sérieux » de Marton devient tout simplement l'indication concrète, adressée à la comédienne, d'un aparté). À la scène 11 de l'acte II, la phrase coupée dans une longue réplique d'Araminte (« car sans toi je ne saurais pas que cet homme-là m'aime, et je n'aurais que faire d'y regarder si près ») continue de ne pas être traduite, mais, à sa place, la version de 1857 introduit « col dirmi che Dorante mi ama ». Tous ces passages ajoutés ou corrigés en 1857 comportent un nombre plus grand de coquilles ou de fautes d'italien¹⁰⁹, ce que nous pourrions expliquer par le fait qu'ils devaient être écrits à la main en marge à une édition imprimée de la traduction italienne de la pièce.

Les quelques détails de la version de 1829, 1833 qui sont refusés renvoient en général au dessin de la mise en scène. Par exemple, à la scène II.11 (II.10 dans la traduction italienne), Marton-Giacinta(-Marta) s'éloignait en plein milieu d'une réplique d'Araminte-Clarice et la didascalie, ajoutée, précisait : *Giacinta parte*. Cette didascalie disparaît dans la version de 1857. De même, à la fin de l'acte II, si

¹⁰⁸ Suit la réplique de Lubino (Tognino 1829, 1833) qui entre en scène en criant. C'est à partir de cette réplique que la traduction de 1829, 1833 reprend. Dans la version de 1857, cette entrée du valet ne comporte pas de changement de scène.

¹⁰⁹ Par exemple III.1 rue du Figuier : 1829, 1833 Strada degli aranci > 1857 Strada **degli Fico**.

la dernière réplique de Dorante resté seul sur scène (« Je crains plus que jamais ») n'est pas traduite, la didascalie ajoutée dans la version de 1829, 1833 (« *Tutta questa scena deve eseguirsi colla massima sollecitudine* »), qui était clairement une indication de jeu pour les comédiens, n'apparaît plus dans la version de 1857.

Pour ce qui est des changements concernant la scène névralgique du dialogue entre Araminte-Dorante de l'acte II (II.15, mais II.14 dans la traduction italienne), la version de 1857 rétablit, en les traduisant à partir de l'original, les trois répliques qui ont été remaniées dans la version de 1829, 1833, mais la troisième réplique est raccrochée sur celle nouvellement créée de la version de 1829, 1833 qui, à partir de là, est de nouveau suivie, réplique après réplique¹¹⁰.

ARAMINTE Il m'en est tombé un par hasard entre les mains : on l'a trouvé ici. (<i>Montrant la boîte</i>) Voyez si ce ne seroit point celui dont il s'agit.	CLARICE [...] È questo il ritratto della vostra bella ?	ARAMINTA L'ho detto, perché me n'è capitato uno fra le mani, il quale è stato ritrovato qui. (<i>Cava il ritratto</i>) Vedete, se mai fosse il vostro.
DORANTE Cela ne se peut pas.	DORANTE Che vedo ? come !... in vostre mani il ritratto di quella che adoro ?	DORANTE Non può essere.
ARAMINTE (<i>ouvrant la boîte</i>) Il est vrai que la chose seroit assez extraordinaire : examinez.	CLARICE (Ah, finalmente l'ha palesato !) Come ! voi...	ARAMINTA Lo credo, poichè ciò sarebbe [<i>sic</i>] una [<i>sic</i>] cosa singolare : osservate. È questo il ritratto della vostra bella ?
		DORANTE in vostre mani il ritratto di quella che adoro ?
		ARAMINTA (Ah, finalmente l'ha palesato !) Come ! voi...

La scène 2 de l'acte III qui comportait des coupes importantes dans la version de 1829, 1833 est retravaillée dans la version de 1857 qui réintègre la traduction du texte français¹¹¹ :

¹¹⁰ Dans le programme imprimé (p. 38), un espace blanc, dans la colonne réservée au texte français, met en évidence les deux répliques ajoutées.

¹¹¹ Seule une partie de la troisième réplique de Dubois (qui correspond au début de la coupe dans la version de 1829, 1833) n'est pas réintégrée : « Cette œillade-là ne valait rien. Il y avait quelque chose dedans qui n'était pas dans l'ordre »).

MARTA Dubois, qui bisogna assolutamente farlo mandar via.
DUBOIS Se sarà possibile, sicuramente io mi ci proverò. Ho già detto alla padrona ch'egli non è capace per regolare gli affari di una famiglia.
MARTA Ma è veramente tutto quello che sai sul suo conto ? Nota bene che ti parlo a nome di madama Argante e del signor Conte. Abbiamo paura che tu non abbia detto tutto alla signora e che la signora **nasco**se qualche cosa. Sii franco via, non avrai a pentirtene.
DUBOIS Ma veramente no... non so altro. [adaptation. Le texte français : Ma foi ! je ne sais que son insuffisance, dont j'ai instruit madame]
MARTA Non dissimulare...
DUBOIS Dissimulare io ?... **l'uomo il più franco** di questo mondo !... Io custodire un segreto !, l'avete proprio **indovinnato**... Sono discreto come una donna, scusate il paragone ! [adaptation. Le texte français : Moi, un dissimulé ! Moi, garder un secret ! Vous avez bien trouvé votre homme. En fait de discrétion je mériterais d'être femme. Je vous demande pardon de la comparaison : mais c'est pour vous mettre l'esprit en repos.]
MARTA Quello che è certo sì è che egli **amo** la signora.
DUBOIS Senza dubbio. L'ho detto anche alla sig. Araminta.
MARTA E che ha ella risposto ?
DUBOIS Che era uno **scocco** ! È talmente prevenuta in suo favore...
MARTA Prevenuta, al punto che non oserei dirti quello che io penso !
DUBOIS Dite, dite, il Diavolo non vi perderà nulla e nemmeno io, poiché vi ascolto.
MARTA Ah tu mi hai l'aria di saperne più di me **sù** questo affare !
DUBOIS No, ingenuamente no... ve lo giuro...¹¹²

À la fin de la scène, la version de 1857 efface la réplique « explicative » insérée en 1829, 1833¹¹³, tout en ajoutant une précision à la réplique traduite (Marta : Una lettera ? **certo bisogna** arrestarla. Le texte français : Une lettre ! oui-dà : ne négligeons rien), et réintègre, à la fin, la réplique qui annonce l'arrivée d'Arlequin(Lubin)-Lubino (Dubois : Non andrete lontano : eccolo). La scène 3 de l'acte III, coupée dans la version de 1829, 1833, est présente dans la version de 1857, mais elle apparaît amputée des répliques qu'échangent Marton et Lubin, inutiles à faire avancer l'action (Lubin a déjà donné la lettre de Dorante à Marton)¹¹⁴. Dans la traduction de cette scène, il faut souligner par ailleurs le registre familier de certaines expressions attribuées aux valets et à la soubrette :

¹¹² J'ai souligné les coquilles qui nous confortent dans l'hypothèse que nous avons formulée d'un texte écrit à la main composé par un typographe français.

¹¹³ Dubois-Lorenzo : Andate a cercare Tognino [...]. (Voir *supra*).

¹¹⁴ Édition de 1757, p. 41-42.

Arlequin(Lubin)-Lubino mal bâti > brutto ceffo !
Arlequin(Lubin)-Lubino cet animal-là > quel brutto, animalaccio
Dubois ce fainéant-là > quell'infingardaccio
Arlequin(Lubin)-Lubino Ce malhonnête > Sì, sì brutto scimmiotto
Arlequin(Lubin)-Lubino comme il se moque de toi > come se la ride alla tua barba

De manière analogue, la scène 4 de l'acte III est réintégrée, sous une forme abrégée¹¹⁵, tout en gardant la version de 1829, 1833 pour la réplique de Mme Argante-Araminta. À la scène 5, à la différence de la version 1829, 1833, Marton est toujours présente en scène au début (même si sa première réplique est coupée) et M. Rémy-Remigio peut donc s'adresser à elle en l'appelant « nipotine » [*sic*]¹¹⁶, alors que la réplique de Mme Argante à Marton (« Fille de maison : cela vous regarde ») continue d'être absente¹¹⁷. La dernière scène comprend les mêmes remaniements qui apparaissent dans la version de 1829, 1833, à une exception près : les répliques de Dubois et de Lubin ne sont pas reprises et, d'ailleurs, leurs répliques qui, déjà présentes dans le texte de Marivaux, terminaient la pièce sont également coupées. Dans l'édition de 1857, ces répliques manquent également dans la colonne du texte français, ce qui restitue à la pièce la forme qui était adoptée pour ses représentations la Comédie-Française¹¹⁸. Il faut en conclure que, en dépit de la didascalie générale de la scène, les deux valets n'étaient pas présents pour la dernière scène. Après la sortie du Comte et de Mme Argante, seuls les deux protagonistes amoureux devaient être sur la scène à la fin de la pièce.

Quant à la lecture de Fabbrichesi qui entendait souligner, comme nous l'avons expliqué, le fil rouge des « fausses confidences » au point d'introduire plusieurs occurrences de cette expression, si la version de 1857 reprend presque toutes ces intégrations¹¹⁹, cela ne signifie pas pour autant qu'elle fasse sienne la même interprétation unitaire. D'ailleurs en un cas, dans la réplique de Dubois-Lorenzo qui terminait son dialogue avec Marton (III.2 « Ecco fatto un'altra confidenza falsa. [...] »), l'expression-clé n'est pas reprise.

La genèse particulière de cette version de 1857 fait d'elle un document hybride, c'est pourquoi elle ne nous permet pas, seule, de nous approcher de la représentation de la pièce de Marivaux par la troupe d'Adelaide Ristori. Si la comédienne dut aborder le rôle d'Araminte en songeant à certains personnages féminins

¹¹⁵ La dernière réplique de Marton qui fait allusion à la lettre comme preuve de la culpabilité de Dorante continue d'être coupée.

¹¹⁶ On retrouve des coquilles même dans la didascalie accompagnant cette réplique qui est réintégrée (Remigio *incontrando Marta de sia per uscir*).

¹¹⁷ Tout comme la réplique du Comte qui la précède et toutes les répliques de la scène coupées dans la version de 1829, 1833.

¹¹⁸ Cf. *supra*.

¹¹⁹ I.15, II.10, II.12, III.12 (III.11 dans la traduction italienne). Cf. *supra*.

de Goldoni¹²⁰, l'absence de reprises de la pièce après sa création lors de la tournée à Paris de 1757 nous suggère que ce rôle ne fut pas particulièrement apprécié par la comédienne. En effet, même si une affiche du 28 février 1859¹²¹ annonce *Le False confidenze* comme l'une des pièces pouvant être représentées parmi les huit pièces programmées à Turin (théâtre Carignano), le document qui enregistre le Répertoire de la compagnie montre qu'elle ne fut pas retenue.

Dans les années 1870, la pièce de Marivaux fut représentée par les compagnies Coltellini et Peracchi au théâtre de Faenza¹²². En 1872, paraît, dans la collection « Biblioteca Ebdomadaria Teatrale » de l'éditeur Barbini, la dernière édition italienne des *False confidenze* au XIX^e siècle¹²³, mais il s'agit d'une *editio descripta* de l'édition Visay de 1833¹²⁴. Il faudra attendre la moitié du XX^e siècle pour que la pièce de Marivaux possède une traduction italienne proposant le texte dans son entier, et sans adaptations pour la scène¹²⁵.

L'étude des premières traductions des *Fausse confidences* au XIX^e siècle nous a permis d'approcher la réalité de la scène, nous montrant la liberté que les *capocomici* s'accordaient dans la transposition d'un texte à la scène, une liberté encore plus grande lorsqu'il s'agit d'un texte étranger, mais une liberté qui laisse deviner le tracé d'ensemble et qui fait apparaître une volonté d'interpréter le texte (parfois jusqu'à la surinterprétation). Si la traduction respecte les lignes principales

¹²⁰ Dans ses *Mémoires*, Adelaide Ristori écrit : « La scaltra *Locandiera* non è la *Lusinghiera* del Nota o una *Celime* dei nostri giorni ; come Mme Aramante, nelle *False confidenze* del Marivaux, non ha nulla a che fare con una civettuola della scuola moderna francese » (Adelaide Ristori, *Mémoires. Ricordi e studi artistici*, op. cit., p. 32).

¹²¹ Cette affiche est conservée aux archives « Adelaide Ristori », Museo Biblioteca dell'Attore, Gênes : « 20 febbraio 1859, Torino, Teatro Carignano/ *Giuditta*/ (seconda recita dell'attrice Adelaide Ristori/ La Drammatica compagnia italiana diretta da Luigi Bellotti-Bon/ Rappresenterà *Giuditta*/ Adelaide Ristori/ Anna Michelli/ Graziosa Majeroni/ Adelaide Tessero/ Carolina Tessero/ Achille Majeroni/ Pietro Boccomini/ Giacomo Glech/ Brunone Lanata Erminio Pescatori/ Pasquale Tessero/ Giulio Buti/ Cesare Ristori/ Elvira Glech/ Federico Verzura/ Le altre 8 Rappresentazioni della suddetta Attrice verranno scelte nel seguente Repertorio : [...] *La Locandiera-Le False Confidenze*, ecc. / Ognuna delle Produzioni scelte non sarà rappresentata che una sola volta, atteso il limitato numero delle Recite e il desiderio dell'Attrice di offerire varietà e novità in ogni serata ».

¹²² Les affiches sont conservées : « Per la sera di mercoledì 27 gennaio 1869 alle ore 8 pom. la drammatica Compagnia di Francesco Coltellini, diretta dall'artista Alessandro Salvini rappresenterà : *Le false confidenze* ... / Faenza, Teatro comunale » ; « Per la sera di domenica 12 febbraio 1871 alle ore 8 la drammatica Compagnia diretta dall'artista Giuseppe Peracchi rappresenterà : *Le false confidenze o Un servo raggiratore* ... / Faenza, Teatro comunale ».

¹²³ Cf. *supra*, note 7.

¹²⁴ La structure du volume de 1872 est la même que celle du volume de 1833, comprenant les deux mêmes pièces, *Le False confidenze* et *Il segreto*.

¹²⁵ La traduction de Paola Ojetto, de 1963. Cf. *supra*, note 8.

de la pièce originale et son intrigue, les remaniements et les coupes demeurent importants. L'absence de protection des droits d'auteurs, qui en Italie perdurera même au-delà des années 1860, fait qu'une même traduction, anonyme, passe de troupe en troupe. Les différentes éditions cessent alors de véhiculer la vision scénique des représentations suivantes, car le texte est cristallisé dans la forme de la première traduction pour la scène ; les didascalies n'y sont pas remplacées, même lorsqu'elles ne sont pas celles de l'auteur traduit, et elles ne se donnent plus à lire comme des détails du spectacle.

Dans un entretien avec Georges Banu, Jacques Lassalle a affirmé :

une traduction, comme une mise en scène, est un moment très contingent, très éphémère de l'approche qu'on peut avoir d'une œuvre, [...] ni la traduction du texte, ni sa représentation ne sont en rien définitives, [...] elles ne peuvent prendre en compte qu'une certaine dimension de l'œuvre à un certain moment de son existence. Chaque traduction est porteuse de l'occasion qui l'a suscitée : son destin rejoint tout à fait celui de la mise en scène. [...] Idéalement, à chaque époque, sa représentation. À chaque représentation, sa traduction. Car traduire, c'est déjà représenter, présenter autrement¹²⁶.

L'historique des *False confidenze* au XIX^e siècle montre qu'une approche éphémère a été reprise sans cesse, s'est fixée et a pu alors être considérée, accidentellement, comme définitive.

Paola RANZINI
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

¹²⁶ Georges Banu/Jacques Lassalle, « Du bon usage de la perte », *Théâtre/Public, Traduire* n° 44, 01.04.1982, p. 11-13.

LA TRADUCTION DE L'EROS DANS MARIE STUART DE SCHILLER

Schiller situe l'Eros au cœur de sa pièce. C'est en effet la qualité essentielle qu'il a voulu conférer à son personnage principal: Marie Stuart. Il s'exprime sans ambiguïté sur la manière dont il conçoit son caractère: « Elle ne ressent elle-même et n'éveille chez autrui rien qui ressemble à de la sensiblerie; sa destinée est uniquement d'éprouver pour son compte et de déchaîner des passions violentes. Seule sa nourrice a pour elle ce qu'on appelle de la tendresse.»¹ Il veut se dégager, d'une part, du courant sentimental caractérisant le drame bourgeois, et, d'autre part, de l'ennoblissement classique. Influencé par le réalisme du Sturm und Drang et désireux d'affirmer son originalité, il met donc l'accent sur une composante irrationnelle et instinctive de l'individu.

Il s'appuie également sur des données historiques. Marie Stuart, mariée trois fois, aurait organisé l'assassinat son second mari, Darnley, pour épouser le troisième, Bothwell. Ses ennemis l'ont traitée de Messaline. Les témoignages de l'époque s'accordent également à vanter sa beauté, sa capacité de séduction qui lui ont attiré, lorsqu'elle était en captivité, de nombreux soutiens masculins. Et l'on peut dire que Schiller ne fait pas exception à la règle. Lui aussi a probablement été séduit par ce personnage de femme, qui fournit un aliment à son imagination de poète. Captivé par l'Eros qu'il croit percevoir dans sa biographie, il cherche à le traduire sur scène avec le plus de véracité possible.

Il importe donc d'analyser, dans un premier temps, les diverses manifestations de l'Eros dans la pièce. Ensuite, il faudra s'interroger sur leur signification et enfin sur le message délivré par Schiller au dénouement.

I. Les multiples formes de l'Eros dans la pièce

Et d'abord, qu'est-ce au juste que l'Eros? Le terme renvoie au dieu grec de l'amour. Freud l'utilise « pour connoter l'ensemble des pulsions de vie par opposition aux pulsions de mort.»² Plus précisément, l'Eros désigne les pulsions sexuelles. Il se situe donc à l'opposé de l'amour idéal, et évoque le domaine du désir et des sens.

Il apparaît dès le début de la pièce dans l'évocation du passé de Marie Stuart. Paulet, son gardien, esquisse d'elle l'image cliché d'une dangereuse sirène, dont les charmes éblouissent les hommes et les entraînent à la mort :

¹ Lettre à Goethe du 18 juin 1799 (*Erläuterungen und Dokumente*, Friedrich Schiller, *Marie Stuart*, Stuttgart, Reclam, 2002, p. 61).

² J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Puf, 1997, p. 143.

Cette grille de fer l'a-t-elle empêchée de prendre dans ses rets le noble cœur de Norfolk? Sacrifiée pour elle, la plus noble tête de cette île est tombée sous la hache du bourreau, et ce déplorable exemple a-t-il effrayé et retenu les fous furieux, qui, pour l'amour d'elle, se précipitèrent à l'envi dans l'abîme ? [...] Oh! Maudit soit le jour où le rivage de ce pays a fait un accueil hospitalier à cette nouvelle Hélène.³

Le portrait que trace Paulet véhicule des représentations misogynes traditionnelles, celles de la séductrice et du piège qu'elle tend, associées à l'évocation classique de la belle Hélène qui causa la destruction de Troie. Ailleurs, Elisabeth tient à peu près la même sorte de discours en assimilant Marie Stuart à Armide, personnage de magicienne ensorcelante dans *La Jérusalem délivrée* du Tasse: « Vous déclarer mon héritière ! Oh ! Le piège perfide ! Pour que, moi encore vivante, vous séduisiez mon peuple, artificieuse Armide, pour que, habilement, vous enlaciez des mailles de vos galants filets la noble jeunesse de mon pays... »⁴ Marie Stuart correspond au stéréotype de la femme fatale qui conduit les hommes à leur perte⁵.

Ainsi, l'Eros, tel que l'envisage le dramaturge, se nourrit de lieux communs, d'images toutes faites, issues de la mythologie et des contes. Schiller semble d'abord l'appréhender sous un angle négatif, en l'assimilant à une force dévastatrice qui porte malheur. Et il l'associe à la femme, qu'il accuse d'en jouer, pour s'attacher des dévouements masculins. Il n'est pas question ici d'amour. Marie n'aime pas ceux qui défendent sa cause, mais elle les manipule grâce à son rayonnement sensuel. L'Eros est donc présenté comme facteur d'aliénation pour les hommes qu'il prive de leur jugement. En l'occurrence, Schiller est tributaire de représentations religieuses et morales traditionnelles qui diabolisent la sexualité. Certes, il ne reprend pas forcément à son compte les affirmations de Paulet, gardien intègre, mais borné et puritain, délibérément hostile à sa prisonnière.

Par la suite, il nuance effectivement ce portrait peu flatteur. Marie apparaît dans un entretien avec sa nourrice Kennedy sous les traits de la pécheresse repentie, regrettant ses précédents forfaits, en particulier le meurtre de son époux. Le

³ Schiller, *Marie Stuart*, traduit et préfacé par Hippolyte Loiseau, Aubier, 1941, I, 1, p. 121, v.72.

⁴ *Ibid.*, III, 4, p. 262, v. 2373.

⁵ En fait, au moment où est censée se dérouler la pièce, c'est à dire au moment de son exécution, Marie Stuart n'est plus une beauté. Après son exécution, lorsque le bourreau soulève la tête, « la chevelure lui reste dans la main, et la tête roule par terre. Marie portait une perruque et ses rares cheveux étaient devenus tout blancs. » (p. 266, René Guerdan, *Marie Stuart. Reine de France et d'Écosse*, Paris, Pygmalion/Gérard Watelet, 1995). Et Stefan Zweig la décrit en ces termes vers la fin de sa vie: « Le crâne devient gris, le corps plus plein et plus corpulent, les traits sont plus calmes comme ceux d'une matrone. » (p. 378, *Marie Stuart*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1996)

dramaturge souscrit ainsi à la version selon laquelle elle aurait été complice de cet assassinat, ce qui historiquement n'est pas avéré. Mais il la montre aussi victime de son propre Eros. Elle a subi, à son tour, l'aveuglement du désir, lorsqu'elle a rencontré son second mari, et s'est trouvée par la suite cruellement désillusionnée, comme le constate la nourrice: « Le sortilège disparut, qui avait trompé vos yeux »⁶. Kennedy évoque une femme abusée par ses sens. C'est ainsi également qu'elle excuse le meurtre de Darnley :

Lorsque vous avez laissé s'accomplir le crime, vous n'étiez pas vous-même. La folie d'un amour aveugle s'était emparée de vous, vous avait soumise à un redoutable séducteur, au fatal Bothwell. L'insolente volonté virile de cet homme terrible vous dominait. Troublant vos esprits par des philtres magiques, par des artifices infernaux, il vous enfiévrant.⁷

Non seulement Marie inspire de funestes passions, mais elle en éprouve. Son entraînement pour Bothwell l'a amenée à devenir criminelle, ce qu'elle paie du remords: « La faute, même depuis longtemps pardonnée, sort, sanglante d'un sang frais, de son tombeau qui la recouvre à peine! »⁸, avoue-t-elle. Le style est pathétique et ne reflète pas forcément la vérité historique, mais telle est la lecture qu'en fait Schiller. Il reste fidèle à une vision moralisatrice, selon laquelle l'Eros, associé à Thanatos, rime avec péché, crime et repentir.

Si Marie est chargée d'un lourd passé et le regrette, elle n'en continue pas moins en tant que prisonnière à aimer et à exercer des ravages dans les cœurs. Les deux versants de l'Eros, l'attraction qu'éprouve le sujet et celle qu'il exerce, sont présents dans le drame à travers deux figures masculines. Marie, incorrigible, est éprise du comte de Leicester, le favori de la reine, en qui elle place, bien à tort, tous ses espoirs de salut. D'un autre côté, elle continue à susciter des passions. C'est en effet sa beauté qui lui attire un nouveau sauveteur, prêt à tout tenter pour la délivrer : Mortimer. Par l'intermédiaire de ce personnage, Schiller s'efforce de traduire sur scène le désir masculin. En cela, il témoigne d'une certaine audace pour son époque très soucieuse de bienséances. Il n'était pas habituel alors d'évoquer au théâtre le côté charnel de l'amour.

Mortimer est subjugué par Marie en voyant un tableau la représentant chez le cardinal de Lorraine, son oncle, et décrit ainsi ses sentiments: « Un jour, que je promenais mes regards autour de moi dans la demeure de l'évêque, mes yeux furent frappés par un portrait de femme d'un charme merveilleusement touchant. Ce portrait s'empara de mon âme et la pénétra jusqu'en son tréfonds... »⁹ Schiller utilise ici le vocabulaire idéalisateur traditionnel pour évoquer l'amour. Cependant le

⁶ Schiller, *Marie Stuart*, op. cit., I, 4, p. 135, v. 306.

⁷ *Ibid.*, p. 137, v. 324.

⁸ *Ibid.*, p. 135, v. 285.

⁹ *Ibid.*, I, 6, v. 501, p. 146.

registre verbal change complètement dans une scène entre Mortimer et Marie qui fait suite à la dispute des deux reines. Cette scène est assimilée par certains critiques à une tentative de viol. Effectivement, Schiller y suggère l'intensité de l'attraction sensuelle dont il indique les facteurs déclenchants.

Ce qui motive l'audace et l'exaltation de Mortimer, c'est la bataille des deux femmes. Les critiques ont parlé à ce sujet de « querelle de poissardes », de « dispute de harengères ». À la fin de l'entretien, elles abandonnent toute maîtrise de soi pour se lancer des insultes. Elisabeth reproche à Marie de « tuer [ses] prétendants aussi bien que [ses] maris. »¹⁰, puis en un crescendo, met en cause sa moralité: « Il n'en coûte pour être la beauté par tous reconnue que de se donner à tous. »¹¹ Ainsi Marie se trouve ravalée au niveau d'une prostituée et, blessée, tient tête à sa rivale. Une indication scénique précise qu'elle est « bouillante de colère »¹². Aussi rappelle-t-elle à la fin de l'entretien l'illégitimité d'Elisabeth: « Si le droit régnait, c'est vous qui, en ce moment, seriez à mes pieds, car c'est moi qui suis votre roi. »¹³

Schiller bafoue les conventions de la tragédie classique, pour mettre au jour les passions primordiales et ainsi ébranler son spectateur. L'emportement de Marie se communique, sur un autre registre, à Mortimer. En renonçant à la solennité royale, elle supprime le fossé qui la sépare du commun des mortels, et incite involontairement un subalterne à ne plus la respecter. Pour renforcer la composante érotique. Schiller multiplie les didascalies suggestives, évoquant l'attitude de son héros: « (*la couvant de regards brûlants*) »¹⁴, puis « (*avec des regards égarés et une expression de folie*) » et encore « *s'avançant vers la reine d'un mouvement brusque, les bras étendus* »¹⁵, et finalement: « *il la serre violemment dans ses bras* ». ¹⁶ Le dramaturge organise un rapprochement progressif des corps, qui culmine dans l'enlacement de Mortimer, auquel va succéder la dérobade de Marie: (« *Elle s'enfuit vers la maison, Kennedy la suit.* »)¹⁷ Cette gestuelle est destinée à mimer une relation sexuelle avortée. Schiller utilise l'Eros pour régénérer la tragédie classique. C'est pourquoi il fait redescendre l'amour des hauteurs éthérées vers la sexualité.

Le langage, qu'il prête à Mortimer, est également sans ambiguïté. Celui-ci a oublié la déférence qu'il doit à une souveraine, il prend le ton revendicatif d'un amant qui se sent des droits sur celle qu'il aime: « Je te sauverai, je le jure, mais je

¹⁰ *Ibid.*, III, 4, v. 2410, p. 265.

¹¹ *Ibid.*, v. 2417.

¹² *Ibid.*, p. 267.

¹³ *Ibid.*, p. 269.

¹⁴ *Ibid.*, III, 6, p. 271.

¹⁵ *Ibid.*, p. 275.

¹⁶ *Ibid.*, p. 277.

¹⁷ *Ibid.*, p. 279.

veux aussi te posséder.»¹⁸, lui déclare-t-il. Le verbe « posséder » est explicite. Schiller montre qu'il ne s'agit pas ici d'un amour courtois et platonique, mais bien d'une passion sensuelle qui exige une récompense tangible. Ainsi, le dévouement de Mortimer à la cause de Marie Stuart est ramené à une origine triviale. Le défenseur exige pour prix de ses services que l'élue lui fasse don de son corps¹⁹. Il ne correspond aucunement à l'image du preux chevalier, acceptant de servir avec soumission sa dame. Schiller transpose à un niveau royal une scène prosaïque de chantage amoureux.

Mortimer se comporte en maître avec la femme qu'il convoite, et devant la plainte de Marie Stuart, qui s'exclame: « Ne suis-je donc née que pour exciter la passion furieuse? »²⁰, il lui rappelle sans ménagement son passé: « Tu n'es pas insensible [...] Tu as rendu heureux le chanteur Rizzio, et ce Bothwell a eu le droit de t'enlever. »²¹ Frustré, il adopte une attitude insultante, car la connaissance qu'il a des précédentes liaisons de Marie la lui rend plus accessible et stimule son désir, en même temps qu'elle lui ôte tout respect. Il ne la traite guère différemment que ne l'avait fait Elisabeth. Comme elle, il l'assimile à une courtisane: « Je veux que tu trembles devant moi aussi! »²² Schiller montre que la sexualité substitue à la hiérarchie sociale une hiérarchie naturelle qui, à ses yeux, consacre la supériorité de l'homme sur la femme.

En définitive, si l'on se limite à ces scènes, on peut penser qu'il envisage l'Eros de façon plutôt conservatrice: c'est ce qui reste à une femme lorsqu'elle a perdu son honorabilité. Il considère Marie Stuart à travers l'image biblique de Marie-Madeleine. Selon lui, comme elle a déjà connu l'amour charnel, elle n'est plus capable d'inspirer un sentiment sublime, mais se trouve dans la position d'un objet de convoitise. Pour autant, cette sensualité est aussi le signe de sa féminité.

En ce sens, Schiller y voit une fidélité à l'ordre naturel. Il présente Elisabeth comme une reine dénaturée parce que, refusant le mariage et la maternité, elle ne veut pas être subordonnée « à cette loi de la nature, qui soumet une moitié de la race humaine à l'autre moitié. »²³ Il défend là une conception misogyne faisant de la femme l'être faible et dépendant par excellence. Elisabeth, parce qu'elle revendique, une certaine autonomie, est dépeinte comme une créature hybride et quelque peu monstrueuse. C'est implicitement dévaluer et disqualifier toute émancipation²⁴

¹⁸ *Ibid.*, v. 2547.

¹⁹ Selon Horst Hartmann, on assiste à une métamorphose de Mortimer: « Une métamorphose du personnage a lieu – Mortimer exige 'un salaire pour son amour' », (p. 160, « Schillers *Marie Stuart*. Der Streit der Königinnen aus heutiger Sicht ». In *Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der Klassischen Deutschen Literatur*, Berlin, vol. 8, 1985, p. 155-170)

²⁰ Schiller, *Marie Stuart*, *op. cit.*, III, 6, p. 271, v. 2552.

²¹ *Ibid.*, p. 276, v. 2585.

²² *Ibid.*, p. 277, v. 2591.

²³ *Ibid.*, II, 2, p. 189, v. 1183.

²⁴ Marie Stuart a inspiré des dramaturges féministes contemporaines, comme l'Italienne

féminine. Schiller condamne Marie Stuart parce qu'elle est trop féminine et Elisabeth parce qu'elle ne l'est pas assez. S'il méprise la femme tombée, il n'en admire pas pour autant « la reine vierge ».

Il place dans la bouche d'Elisabeth une présentation manichéenne de ce qui la sépare de sa rivale :

Moi aussi j'aurais pu avoir la prétention de jouir de la vie, de goûter les joies de la terre, mais j'ai préféré les devoirs austères de la royauté. Et pourtant, elle s'est acquis la faveur de tous les hommes, parce qu'elle ne s'est appliquée qu'à être une femme; jeunes et vieux la courtisent. Ainsi sont les hommes. Tous ne recherchent que leur plaisir.²⁵

Schiller projette sur Elisabeth le stéréotype caricatural de la célibataire aigrie et frustrée, pleine de rancune à l'égard des hommes, jalouse des succès et des plaisirs connus par sa rivale. En cela, il s'inspire probablement des conceptions médicales de son époque, dominées par les thèses de Philippe Pinel sur l'hystérie, considérée alors comme un déséquilibre dont souffriraient les femmes privées de relations sexuelles²⁶. Un tel tableau, s'il ne renseigne pas vraiment sur la réalité historique, beaucoup plus complexe, est en revanche significatif des fantasmes du dramaturge. Selon lui, l'Eros au féminin se traduit par une incapacité à gouverner, expression d'une infériorité congénitale.

Pourtant, il confère à l'Eros une autre dimension plus positive, qui le rapproche de l'acception freudienne. Il en fait l'expression de l'instinct vital, d'une ardeur intérieure. Il décrit Marie comme une personnalité charismatique et l'oppose à Elisabeth qui, desséchée par soif de pouvoir, a bridé toute sensualité en soi. Celle-ci ne dédaigne certes pas jouer de l'Eros pour se gagner des partisans. Elle fait miroiter à Mortimer le don de sa personne, s'il la débarrasse de Marie. Cependant, à l'inverse de cette dernière, elle ne possède, d'après le portrait qu'esquisse d'elle Schiller, aucun rayonnement, mais se contente d'instrumentaliser la sexualité pour mieux dominer ses interlocuteurs masculins. C'est une coquette qui mime une attirance érotique²⁷ qu'elle ne ressent pas.

Dacia Maraini, qui a publié une *Maria Stuarda* en 1981. Cf.: Brigitte Urbani, « Les Marie Stuart italiennes: de la Contre-Réforme au féminisme ». In *Théâtres du Monde. Tradition et modernité au théâtre*. Sous la direction de Maurice Abiteboul, Université d'Avignon, A.R.I.A.S., cahier n°14, 2004, (p. 213-228), p. 223: « La pièce de Schiller, en effet, a pu fournir à Dacia Maraini quelques filons précieux... »

²⁵ Schiller, *Marie Stuart*, op. cit., II, 9, v. 1982, p. 239.

²⁶ Cf. Jean-Jacques Yvorel, compte-rendu de « Nicole Edelman, Les métamorphoses de l'hystérique. Du début du XIX^e siècle à la Grande guerre, Paris, Éditions La Découverte, 2003, 346 p. », *Revue d'histoire du XIX^e siècle* [En ligne], 30 | 2005, mis en ligne le 19 février 2006, consulté le 01 janvier 2018.

URL: <http://journals.openedition.org/rh19/1052>

²⁷ Selon Ilse Graham, « les reines ne sont pas deux personnes séparées. Plus précisément,

Au contraire, Marie se laisse porter et parfois entraîner par les élans de son cœur. Mortimer repoussant avec mépris les avances d'Elisabeth, lui adresse le reproche suivant: « En elle seulement est le charme de la vie; [...] toi tu ne peux donner que des biens sans vie! L'unique bien, le bien suprême, la vraie parure de la vie, c'est celui d'un cœur qui, à la fois ravissant et ravi, se donne tout entier à un autre cœur, dans un doux oubli de lui-même... »²⁸ Tandis qu'Elisabeth incarne la stérilité d'un pouvoir exercé solitairement, Marie reste pleinement humaine dans ses faiblesses mêmes. Schiller ne limite donc pas l'Eros à la seule sensualité. Il l'associe à la faculté d'aimer et de se donner, à la générosité. Le considérant comme un principe de vie, une force motrice, il l'inclut dans la conception qu'il se fait de la « belle âme », caractérisée par un accord, une harmonie entre l'esprit et les sens. À ce stade, il n'existe plus de conflit entre eux parce que les sens ne peuvent pas désirer autre chose que ce que veut l'esprit. C'est l'état auquel est parvenue Marie Stuart au début de la pièce. Cependant, l'Eros est non seulement un élément constitutif du message philosophique schillérien, il revêt également une fonction décisive dans l'économie de la pièce.

II. Signification et raison de l'omniprésence de l'Eros

L'une des causes essentielles de la mise en valeur de l'Eros dans le drame est sans nul doute une volonté d'humanisation des personnages royaux. Sous l'influence du drame bourgeois, Schiller veut rompre avec le classicisme français qui n'oublie jamais le rang social de ses héros et leur conserve en toute occasion leur majesté. Selon Dieter Borchmeyer, « les héros de la tragédie classique ne perdent à aucun moment la conscience de leur condition. Leurs larmes sont constamment 'les pleurs d'un empereur et les pleurs d'une reine'. Titus dans *Bérénice* de Racine se qualifie sans cesse de 'prince malheureux' et l'héroïne se présente à Antiochus en ces termes: 'Vous voyez devant vous une reine éperdue'. »²⁹ Schiller brise le tabou de la royauté.

Ainsi, la fameuse scène du quasi viol de Marie Stuart par Mortimer a été supprimée dans la version française composée en 1820, car elle aurait fait scandale. Un critique écrit à ce sujet: « Toutes les bienséances y sont violées; l'indécence en paroles et en action y est poussée à un tel point, que nous ne pensons pas qu'il y en ait un autre exemple sur le théâtre; nous n'avons pas besoin de dire que cette scène est supprimée en français. »³⁰ Schiller ravale ses héroïnes au niveau de leurs pul-

Marie est la matérialisation sur scène des pulsions érotiques secrète de sa « sœur ». (p. 196, Friedrich Schiller, *Marie Stuart, Erläuterungen und Dokumente. op. cit.*)

²⁸ Schiller, *Marie Stuart, op. cit.*, II, 6, p. 217, v. 1647...

²⁹ Dieter Borchmeyer, *Tragödie und Öffentlichkeit – Schillers Dramaturgie im Zusammenhang seiner ästhetisch-politischen Theorie und die rhetorische Tradition*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1973, p. 51.

³⁰ *Ibid.*, p. 59.

sions jalouses. Entre elles, il s'agit de savoir qui est la plus belle. C'est la raison déterminante qui pousse Elisabeth à accepter l'entretien avec Marie Stuart: « Mais est-ce donc réellement vrai qu'elle est si belle? »³¹, demande-t-elle. Ce n'est pas tout à fait la question que pose la belle-mère de Blanche-Neige à son miroir, mais l'enjeu reste le même. Schiller démythifie la reine en lui prêtant des préoccupations frivoles, indignes des fonctions qu'elle occupe. La trivialisation à laquelle il procède découle en grande partie de préjugés qui l'amènent à juger l'exercice du pouvoir incompatible avec la féminité. Il dresse d'Elisabeth un tableau noirci, car, dans la réalité, elle n'a jamais accordé d'entrevue à sa rivale, précisément parce qu'elle possédait trop d'intelligence politique pour cela.

Schiller surdimensionne la rivalité amoureuse entre ses deux figures féminines, mais escamote la rivalité politique. Aussi dévalue-t-il la victoire morale remportée par Marie Stuart à la fin de son entretien avec Elisabeth, en lui attribuant un mobile sentimental. Ce qui a décuplé la pugnacité de Marie, c'est la présence de Leicester comme spectateur muet ; ce qui l'enchanté, c'est d'avoir « humilié » son adversaire « sous les yeux de Leicester »³². Quand il s'agit de femmes, Schiller a tendance à substituer l'Eros à toute autre motivation. Il en fait la clé de leur comportement. Or, dans la réalité historique, les deux femmes n'ont pas été des concurrentes dans le domaine amoureux. Elisabeth avait certes proposé son amant comme époux à Marie Stuart, mais celle-ci l'avait rejeté pour s'unir à son cousin Darnley. Schiller revisite l'Histoire et désacralise ses héroïnes non seulement dans le but de trouver un moyen terme entre tragédie classique et drame bourgeois, mais aussi parce qu'il a d'elles une vision réductrice.

Après avoir fait d'Elisabeth une créature virilisée, il ne la dépeint pas moins en amante jalouse et dépitée lorsqu'elle apprend la trahison de Leicester. « Oh! Burleigh, jamais femme n'a été ainsi trompée »³³, dit-elle à son grand trésorier. En s'enrôlant ainsi dans la vaste confrérie des femmes bafouées, elle oublie son statut de souveraine, qui devrait la préserver des misères du commun des mortels. Cette spécificité, cette force³⁴ qu'elle revendiquait dans les scènes du début, elle ne la met pas ici en application. Au contraire, elle adopte le comportement d'une amante trahie accablant l'infidèle d'invectives, sans pour autant cesser de lui être attachée. Elle l'appelle: « homme indigne »³⁵, « infâme »³⁶, « impudent »³⁷, « malheureux »³⁸, pour finalement accueillir avec soulagement ses discours men-

³¹ Schiller, *Marie Stuart*, op. cit., II, 9, v. 1995.

³² *Ibid.*, III, 5, p. 269, v. 2464.

³³ *Ibid.*, IV, 5, p. 298, v. 2824.

³⁴ *Ibid.*, II, 3, p. 200, v. 1374: « Non la femme n'est pas faible. Notre sexe compte des femmes fortes. »

³⁵ *Ibid.*, IV, 6, v. 2890, p. 303.

³⁶ *Ibid.*, v. 2895, p. 305.

³⁷ *Ibid.*, v. 2922.

³⁸ *Ibid.*, v. 2933.

songers, comme n'importe quelle femme éprise, soulagée d'avoir un prétexte lui permettant de disculper son amant. Mais, si elle est prête à pardonner au traître, en revanche sa rancune contre sa rivale s'en trouve décuplée: « O l'odieuse créature qui me cause tout ce tourment! »³⁹, s'exclame-t-elle. En lui prêtant ce comportement type, Schiller veut souligner sa faiblesse féminine et son inconséquence.

Il campe des femmes sous dépendance amoureuse, assujetties à leur inclination, dominées par leur irrationalité, ce qui s'inscrit dans une démonstration visant à prouver leur incompetence à gouverner. La surévaluation de l'Eros entraîne une sous-évaluation de l'intelligence. Schiller s'en sert à des fins misogynes pour disqualifier les femmes dans le domaine politique qu'il estime devoir être un apaisement masculin.

Mais l'Eros a une autre fonction: il sert de ressort dramatique privilégié, pour insuffler à l'ancienne tragédie classique du rythme et de la vie. C'est un moyen, un peu facile, de réveiller le public, de captiver son attention. Dans une lettre à Goethe, Schiller dénigre violemment les pièces de Corneille, telles que *Rodogune*, *Pompée*, *Polyeucte*, auxquelles il reproche « pauvreté de l'invention, dénuement et sécheresse dans le traitement des caractères, froideur glaciale des passions, raideur traînante dans le développement de l'action, et, presque d'un bout à l'autre, manque d'intérêt. »⁴⁰ Il veut renouveler un genre qu'il estime trop apprêté et guindé.

L'Eros génère passion, fougue et mouvement. C'est lui qui motive les personnages et, par conséquent, détermine les péripéties essentielles. Schiller campe quatre personnages: Elisabeth, Marie, Leicester et Mortimer entre lesquels existent des liens d'attirance et de rivalité. Les deux hommes s'affrontent pour la possession de Marie Stuart. Mortimer ne peut supporter l'idée que Leicester devienne l'amant de celle-ci: « Lui? Vous sauver et vous posséder? Lui, vous posséder, vous! Qu'il l'ose! Lui! Il lui faudrait pour cela combattre avec moi à la vie et à la mort! »⁴¹ Le style haletant, l'accumulation des exclamations et des interrogations reflètent la passion jalouse et ombrageuse qui l'anime. Une fois de plus, Thanatos se profile derrière Eros, car celui-ci mobilise des sentiments primordiaux, extrêmes, qui empêchent tout compromis.

Leicester lui-même est relié aux deux reines par la sensualité. Son émotion, lorsque Mortimer lui transmet le portrait de Marie, révèle l'attrait érotique qu'il ressent à son égard: il embrasse le portrait et « le contemple avec un ravissement muet. »⁴² Cependant, il n'en est pas moins le favori d'Elisabeth qu'il courtise en vain depuis dix ans, comme il en fait le constat amer suivant :

³⁹ *Ibid.*, IV, 6, p. 313, v. 3018.

⁴⁰ *Ibid.*, Introduction, p. 33.

⁴¹ *Ibid.*, III, 6, p. 271, v. 2483.

⁴² *Ibid.*, II, 8, p. 223.

Après avoir durant ces dix années d'amertume, sacrifié à l'idole de sa vanité, après m'être soumis, avec l'humilité d'un esclave, aux variations de ses caprices de sultane, après avoir été le jouet de son mesquin et capricieux égoïsme [...] O la langue n'a pas de mots pour dépeindre cet enfer..⁴³

Leicester dénonce le caractère oppressif de sa relation avec Elisabeth. Il présente la reine comme une femme castratrice et dominatrice qui, loin de se donner comme Marie, étouffe et rabaisse ses amants. Cependant, s'il est en train de la trahir, et de se rapprocher de Marie, ce n'est pas uniquement par amour, mais par ambition, parce qu'Elisabeth envisage d'épouser le duc d'Anjou, et qu'à défaut de la reine d'Angleterre, il voudrait pouvoir s'unir à une personne ayant des prétentions sur son trône. Ainsi, il passe de l'une à l'autre.

Elisabeth également oscille entre deux hommes. Elle a pour favori Leicester, mais se promet à Mortimer au cas où il la débarrasserait de Marie. Cette dernière, quant à elle, est tiraillée entre son amour pour Leicester et la passion de Mortimer, qu'elle n'encourage ni ne dissuade, car elle veut l'utiliser comme instrument de son salut. Ainsi, l'Eros tisse un réseau de liens complexes, équivoques et fluctuants entre les personnages, et donne lieu à une variété de combinaisons qui sans cesse évoluent et se modifient. Dans cette partie à quatre, chacun entretient avec les trois autres des relations ambiguës, marquées par le désir, la jalousie, la haine, la peur.

III. Eros et Thanatos

Plus le drame avance, plus Thanatos a tendance à prendre le relais d'Eros. Celui-ci, qui devrait engendrer la vie, entraîne la mort. Paradoxalement, ce sont les soupirants de Marie qui précipitent sa fin, par leur maladresse ou leur lâcheté. La conjuration de Mortimer est découverte à la suite d'une tentative d'assassinat perpétré contre Elisabeth par l'un de ses membres, un moine fanatique que Mortimer n'a pas su contrôler. Quant à Leicester, pour éviter d'être suspecté, il demande l'exécution de Marie à Elisabeth: « Il faut qu'elle meure. Maintenant je me prononce moi-même pour sa mort [...] j'insiste pour qu'on exécute le jugement, sans plus de retard. »⁴⁴ L'Eros correspond à une forme instinctive et impulsive de l'amour. Éminemment volatile, il s'évanouit dès qu'un autre instinct primordial est en jeu, en l'occurrence celui de conservation. Leicester, en proie à la peur abjecte qu'Elisabeth ne découvre sa complicité avec Mortimer et ne le fasse exécuter comme d'autres conspirateurs avant lui, sacrifie, en un comportement anti-chevaleresque, la femme aimée à son intérêt immédiat. Contrevenant ainsi au code de l'honneur, il offre une image caricaturale et discréditée d'un aristocrate pusillanime, dégradé par la vie de cour. L'Eros débouche ici sur la trahison et la lâcheté.

⁴³ *Ibid.*, p. 227, v. 1781.

⁴⁴ *Ibid.*, IV, 6, p. 312, v. 3019.

En revanche, Mortimer va jusqu'au bout de la pulsion érotique. C'est elle qui lui prête son extrémisme et son courage. Mourir pour sa reine représente à ses yeux une alternative à l'acte sexuel: « C'est déjà un bonheur de mourir pour vous sauver »⁴⁵, déclare-t-il à Marie. À défaut de connaître l'anéantissement dans la volupté amoureuse, il le trouve dans la mort. Finalement, placé dans l'impossibilité de délivrer Marie, écœuré par la fourberie de Leicester qui le fait arrêter, il se suicide: « Bien-aimée! Je n'ai pas pu te sauver. Je veux, du moins, te donner un viril exemple. Marie, Sainte-Marie, intercède pour moi, et prends-moi près de toi dans ta vie céleste. (*Il se perce de son poignard et tombe dans les bras des gardes*). »⁴⁶ Il espère ainsi réaliser dans l'au-delà une union qu'il n'a pu accomplir ici-bas. Thanatos apparaît ici comme une forme de rachat et d'expiation, même si le héros reste au fond prisonnier de son désir, ainsi qu'en témoigne l'assimilation quelque peu sacrilège, pratiquée par lui entre la sainte Vierge et sa bien-aimée.

Mais, c'est surtout à travers le personnage de Marie que Schiller illustre cette valeur purificatrice de Thanatos. À partir du moment où Marie apprend son exécution imminente, elle accède au sublime⁴⁷. La proximité de la mort lui permet de se détacher des contingences matérielles. Elle écrit son testament, se dépouille de ses derniers objets personnels qu'elle distribue à son entourage, et surtout elle purge son cœur de toutes ses passions. Après avoir demandé pardon à Paulet et à Elisabeth, elle accepte la fin sans révolte, comme un juste châtiment: « Dieu me juge digne, par cette mort imméritée, d'expier le lourd crime sanglant de ma jeunesse. »⁴⁸ Schiller montre le repentir de la pécheresse.

Or, pour atteindre cet état de sérénité intérieure, elle s'est libérée de l'Eros, en le transposant: « J'ai sacrifié à Dieu ma haine et mon amour. »⁴⁹ Elle met en scène sa mort comme un mariage. Les didascalies sont significatives: « Elle est vêtue de blanc comme pour une solennité; au cou elle porte suspendu à une chaîne formée de petites boules un Agnus Dei; un rosaire pend de sa ceinture; à la main elle tient un crucifix et dans les cheveux elle a un diadème. »⁵⁰ En elle se produit un passage de la sensualité vers la spiritualité. Parée pour des noces avec le divin, elle embrasse le crucifix, en invoquant le Christ: « Mon Sauveur, mon Rédempteur! »⁵¹ Pourtant, elle éprouve encore une dernière faiblesse en voyant Leicester, au moment de se rendre sur le lieu de son exécution: « Adieu! [...]vous avez mépri-

⁴⁵ *Ibid.*, I, 6, p. 154, v. 660.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 299, v. 2816.

⁴⁷ Bernd Leistner, « 'Ich habe deinen edlern Teil nicht retten können.' Zu Schillers Trauerspiel *Marie Stuart* ». In *Zeitschrift für Germanistik*, Leipzig, 1980, (p. 166-181), p. 172: « La métamorphose s'accomplit brutalement. [...] Marie fait l'expérience du 'miracle' d'une libération existentielle, elle découvre sa participation à l'absolu d'un ordre du monde divin. »

⁴⁸ Schiller, *Marie Stuart*, op. cit., V, 7, p. 363, v. 3735.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 365, v. 3761.

⁵⁰ *Ibid.*, V, 6, p. 349.

⁵¹ *Ibid.*, V, 9, p. 371, v. 3816.

sé un cœur aimant et tendre, vous l'avez trahi pour conquérir un cœur orgueilleux. [...] Puisse votre récompense ne pas devenir votre châtiment! Adieu!... Maintenant, je n'ai plus rien sur terre! »⁵², lui déclare-t-elle. C'est en surmontant ce dernier reste d'attachement amoureux qu'elle parvient à la paix de l'âme et à la grandeur. L'Eros est nécessaire dans ce parcours menant au sublime, car il génère la souffrance purificatrice qui va permettre de le dépasser. En revanche, Elisabeth, qui refuse l'Eros dans sa dimension sensuelle, est fermée à toute expérience mystique. À la fin du drame, elle reste seule, abandonnée par Leicester, incapable de progresser sur le plan moral et personnel. Elle ne se livre à aucune remise en cause personnelle, mais reste farouchement attachée à l'exercice du pouvoir dans lequel elle trouve sa seule raison de vivre.

À travers son drame *Marie Stuart*, Schiller traduit avec subtilité et dans ses multiples dimensions la réalité de l'Eros, élément impondérable et pourtant décisif dans le comportement des êtres. Il fait ainsi preuve de son modernisme, même s'il ne peut totalement se dégager des clichés misogynes de la femme pécheresse et irresponsable, livrée à son impulsivité et incapable de se gouverner. Cependant, il élargit sa réflexion bien au-delà de ces présupposés sexistes, pour faire de l'Eros une composante humaine fondamentale qui rappelle le « démonisme » des personnages goethéens². Selon lui, l'Eros constitue le fond du charme de Marie Stuart, de la fascination qu'elle exerce. En revanche, sa rivale, Elisabeth, qui n'éprouve ni n'inspire de désir érotique, se contente de l'instrumentaliser pour mieux soumettre les hommes à son despotisme. Elle distille autour d'elle la mort, celle spirituelle des courtisans réduits en esclavage et obligés de renoncer à leurs propres penchants pour lui plaire, et celle physique, de ses opposants qu'elle élimine impitoyablement. Privée d'Eros, c'est-à-dire de vie, elle apparaît comme une créature dénaturée, incomplète, monstrueuse, qui s'est auto-mutilée pour satisfaire sa soif de pouvoir. C'est pourquoi elle crée autour d'elle un désert affectif. Sa vie et une mort, tandis que la mort de Marie Stuart débouche sur la vie. Schiller réhabilite ainsi l'Eros, même s'il génère déceptions, souffrances et crimes, puisqu'il en fait un passage obligé vers le sublime, à condition qu'il soit confronté à Thanatos.

Aline LE BERRE
Université de Limoges

⁵² *Id.*, v. 3834.

LE THÉÂTRE AUTRICHIEN AU RISQUE DE LA TRADUCTION : NESTROY, KRAUS, JELINEK

Il y a de l'intraduisible jusqu'au jour où le miracle se produit.
Paul Celan

Le sujet que nous nous proposons d'examiner, « Le théâtre autrichien au risque de la traduction : Nestroy, Kraus, Jelinek », soulève d'emblée deux questions dont la résolution, au moins partielle, constituera précisément l'un des enjeux de cette étude :

1) Existe-t-il une difficulté *générique* propre à la traduction du texte théâtral, par opposition à la traduction de textes épiques ou poétiques ? On peut évidemment partir ici de la notion d'oralité ou de vitalité propre au texte de théâtre, dont la finalité est d'être joué sur scène. Dans sa contribution au *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde* dirigé par Michel Corvin, Jean-Michel Déprats, traducteur de Shakespeare, présente comme spécificité de la traduction théâtrale par rapport à d'autres formes de traduction littéraire la nécessaire prise en compte du « caractère théâtral du texte à traduire, [de] son devenir scénique, [de] son inscription dans le corps et la voix de l'acteur. Sa visée est celle de l'exactitude et de la fidélité. À ce titre, elle s'oppose à l'adaptation qui est toujours transformation et restructuration¹. » Parmi les spécificités de la traduction théâtrale par rapport à la traduction d'autres genres comme le roman, il faut citer le rôle central du souffle, de la respiration, de la scansion, du rythme incluant la prosodie, de l'oralité, des sonorités, de la matérialité, de la corporalité du texte, de l'acteur et du jeu, bref de la *théâtralité du texte*, autrement dit souligner la différence entre la traduction pour la scène et la traduction pour la page, le théâtre *for the stage* et le texte *for the page*, le texte à dire et le texte à lire, le *Bühnendrama* et le *Lesedrama*.

2) Pourquoi choisir d'associer dans la présente étude ces trois auteurs autrichiens ? D'abord parce que l'œuvre d'Elfriede Jelinek, prix Nobel de littérature 2004, s'inscrit dans une tradition spécifiquement autrichienne de la satire et de la critique du langage². L'auteure de *La Pianiste* (*Die Klavierspielerin*) s'est d'ailleurs elle-même placée consciemment dans cet héritage de la critique langagière, d'une conscience linguistique aiguë allant d'Ernst Mach (« le moi insau-

¹ Jean-Michel Déprats, « Traduction », in : *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, dir. par Michel Corvin, Paris, Bordas/SEJER, 2008, p. 1362-1364, ici : p. 1362.

² Aussi bien Nestroy que Kraus et Jelinek s'insèrent dans une tradition très autrichienne qui remonte au baroque et combine le scepticisme à l'égard du langage avec une profonde attirance – à la fois esthétique et ludique, voire physique – pour lui.

vable ») au philosophe Ludwig Wittgenstein en passant par Meinong. L'inscription de Jelinek dans cette tradition autrichienne de la satire est également confirmée par la proximité, maintes fois avouée et revendiquée, de Jelinek avec l'esprit de Kraus³ d'une part et par sa transformation de la pièce *Hauptling Abendwind* (1862) de Nestroy en *Präsident Abendwind* d'autre part, dramuscule ayant pour sujet l'amnésie des Autrichiens par rapport à leur passé nazi dans le contexte de l'élection plus que controversée de Kurt Waldheim à la présidence de la république d'Autriche en 1986⁴. Rappelons enfin que Kraus fut le grand « redécouvreur » de Nestroy au tournant du XX^e siècle⁵. Le lien entre ces trois grands noms des lettres autrichiennes est donc direct, notamment en termes de travail à la fois ludique, critique et réflexif sur le matériau linguistique, même si l'on pourra bien évidemment déceler des divergences dans leurs stratégies d'écriture et leur approche du texte théâtral, difficultés qui placent le traducteur face à des défis d'une complexité sans cesse renouvelée.

1. Nestroy⁶

S'il y a bien sûr lieu de définir, comme nous avons tenté de le faire ci-dessus, la spécificité de la traduction théâtrale, il faut constater que celle-ci est néanmoins toujours confrontée à des problèmes analogues à ceux que l'on peut rencontrer dans d'autres formes de traduction littéraire : le choix des registres et des niveaux de langue⁷ par exemple, même si cet aspect prend un relief tout parti-

³ Kraus comme Jelinek ont également proposé des réécritures satiriques à l'intertextualité foisonnante des *Oiseaux* d'Aristophane : *Wolkenkuckucksheim* (1923) pour Kraus, *Wolken. Heim.* (1987) pour Jelinek.

Sur les liens entre Kraus et Jelinek, voir Elisabeth Kargl et Marc Lacheny, « "Wahrheits-sucher in sprachlichen Angelegenheiten" : Elfriede Jelinek et Karl Kraus », *Germanica* n° 45 (2010) = *Des femmes en dialogue avec le siècle*, textes réunis par Andrée Lerousseau, p. 125-145.

⁴ Voir Angela Gulielmetti, « *Hauptling Abendwind* und *Präsident Abendwind*. Nestroy und Elfriede Jelinek », *Nestroyana* n° 17 (1997), Heft 1-2, p. 39-49.

⁵ Voir à ce sujet Marc Lacheny, *Pour une autre vision de l'histoire littéraire et théâtrale : Karl Kraus lecteur de Johann Nestroy*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

⁶ Sur les traductions de Nestroy en français, voir par ailleurs Marc Lacheny, « Von einer Lachkultur zur anderen (und retour) : Zwei Übersetzungen von Nestroys *Talisman* ins Französische », *Nestroyana* n° 27 (2007), Heft 1-2, p. 40-51, ainsi que « Comment traduire Nestroy ? Les transpositions françaises de ses pièces, de *L'Homme déchiré* (Jean-Louis Besson et Heinz Schwarzinger, 1985) au *Talisman* (Virginie Bauzou, 2012) », *Austriaca* n° 75 (2012) = *Les relations de Johann Nestroy avec la France*, études réunies par Irène Cagneau et Marc Lacheny, p. 131-153.

⁷ Sur cette question, voir par exemple le numéro 10 (1996) de la revue *Palimpsestes* = « Niveaux de langue et registres de la traduction ».

culier dans le dialogue théâtral, où chaque personnage se définit d'abord par son langage. L'une des plus grandes difficultés sur ce point tient sans aucun doute à la restitution des dialectes, des parlers populaires et autres langues régionales, comme chez Pirandello, Synge, Nestroy et bien d'autres. L'on ajoutera que cet aspect joue un rôle de premier plan dans le domaine germanophone, car c'est par cet élément d'identification affective – la langue « maternelle » de l'Allemand étant très souvent un patois ou un dialecte – qu'un auteur comme Johann Nestroy établit une relation spontanée et intense entre ses personnages et son public.

Cette question de la *langue*, incontournable lorsqu'on se penche sur la littérature autrichienne, soulève aussitôt celle, tout aussi récurrente dans la réception de Nestroy, de la prétendue « intraduisibilité » de son œuvre (une affirmation qui – soit dit en passant – reste toujours le meilleur moyen de ne pas s'y confronter...), car si même la compréhension de ce théâtre semble poser problème sur les scènes d'Allemagne du nord, que dire alors des tentatives de traduction de Nestroy vers d'autres langues que l'allemand ? On peut rétorquer à ces réserves de principe que, de 1840 à 1870 déjà, des traductions de Nestroy ont vu le jour dans le domaine français, danois ou suédois. En France, Mélesville et Carmouche ont ainsi, dès 1842, transformé la pièce *Zu ebener Erde und erster Stock* (1835) de Nestroy en un vaudeville en deux actes, *Du haut en bas ou Banquier et fripiers*, « imité de l'allemand de Nestroy ». En 1985, Jean-Louis Besson et Heinz Schwarzingger ont publié une traduction remarquable, mais hélas encore jamais montée au théâtre en France, de *Der Zerrissene* (1844) de Nestroy sous le titre *L'Homme déchiré*, traduction qui a donné lieu à une lecture avec Michael Lonsdale diffusée sur France Culture le 11 février 1984, alors que Félix Kreissler, le « père » des études autrichiennes en France, s'est chargé – avec moins de bonheur – de la traduction d'une autre pièce majeure de Nestroy, *Einen Jux will er sich machen* (*Une pinte de bon sang aux dépens d'autrui*, 1842)⁸. Il faut ajouter à cette liste la belle traduction, hélas non publiée, du *Talisman* par Catherine Creux, qui a par la suite fait l'objet d'une adaptation par Stéphane Verrue⁹, et l'adaptation récente de cette même pièce par Virginie Bauzou, parue en 2012 aux éditions de l'Amandier (Paris). On dispose donc, étonnamment, de trois versions françaises du *Talisman*, alors que quelque 80 autres pièces de Nestroy attendent encore leur traducteur/-trice...

Lorsqu'on examine les pièces de Nestroy sous l'angle de la traduction, les difficultés commencent dès que l'on se confronte à l'onomastique : en digne représentant du théâtre populaire viennois, Nestroy recourt largement aux noms « par-

⁸ Ces deux pièces ont fait l'objet d'un volume de la collection « France-Autriche » (n° 5, Rouen, PUR, 1985), créée par Félix Kreissler pour faire mieux connaître aux lecteurs français les œuvres classiques ou contemporaines d'auteurs autrichiens.

⁹ Catherine Creux, *Johann Nestroy, Le Talisman, farce avec chants en trois actes, essai de traduction*, mémoire de maîtrise en études théâtrales, Université Paris III – Sorbonne nouvelle, 1995 ; Johann Nestroy, *Le Talisman*, adaptation et mise en scène de Stéphane Verrue d'après une traduction de Catherine Creux, Lille, La Fontaine avec vue sur la mer, 2002.

lants » à effet burlesque, qui ont pour fonction de renseigner le spectateur sur les qualités et/ou l'origine des personnages concernés. Sur ce point, les avis des traducteurs sont partagés : si Jean-Louis Besson et Heinz Schwarzingen, les traducteurs de *Der Zerrissene*, ont choisi de « restituer en français la pièce de Nestroy en adaptant, par exemple, les noms des personnages en raison de leur caractère parlant et drôle¹⁰ » (Stifler, Spörner et Wixen, les amis de Lips, deviennent ainsi Labotte, Lacire et Labrosse), Félix Kreissler conserve intacts, tout comme Virginie Bauzou, les noms des personnages nestroyens. On peut parler ici de déficit comique si l'on confronte ce parti pris tant au jeu délibéré de Nestroy sur l'onomastique qu'au choix fait par Catherine Creux de traduire les noms « parlants » de Nestroy : Titus Feuerfuchs devient sous sa plume Titus Legoupil, Plutzerkern Pépin de Courge et Salome Pockerl Salomé Dindon. Cette utilisation, traditionnelle dans le théâtre populaire viennois, des noms « parlants » connaîtra de célèbres prolongements avec Karl Kraus dans *Les derniers jours de l'humanité* (*Die letzten Tage der Menschheit*), mais également avec Robert Musil dans *L'Homme sans qualités* (*Der Mann ohne Eigenschaften*), Werner Schwab ou Peter Turrini.

Cette question de l'onomastique nous conduit tout droit au problème fondamental auquel se voit confronté tout traducteur ou adaptateur de Nestroy : la virtuosité linguistique du dramaturge autrichien. Dans son célèbre essai théorique sur Nestroy de 1912, « Nestroy et la postérité » (*Nestroy und die Nachwelt*), essai par lequel il ouvrit la voie à une redécouverte littéraire de l'œuvre de son prédécesseur et modèle satirique, Karl Kraus notait, opposant Nestroy à Ludwig Anzengruber :

On ne peut détacher les conséquences d'Anzengruber et de sa postérité de la grâce du dialecte. Le dialecte de Nestroy est un moyen artistique, et non une béquille. On ne peut pas traduire sa langue, mais on pourrait réduire les auteurs de pièces populaires au rang de décor pour un texte en haut allemand¹¹.

Dans ce passage, Kraus insiste sur la distance qui sépare la langue de Nestroy aussi bien de la norme du haut allemand, fixée dans l'aire germanophone par Gottsched et Adelung, que du dialecte, auquel Kraus réduit ici l'auteur autrichien Anzengruber. De fait, Nestroy introduit dans ses pièces un comique linguistique qui lui est propre, reposant sur l'intrication des registres de style et des niveaux de langue les plus divers, depuis le dialecte viennois (souvent stylisé, c'est-à-dire mo-

¹⁰ Heinz Schwarzingen, « À propos de la traduction de "L'Homme déchiré" », in : Johann Nestroy, *L'Homme déchiré*, p. 8.

¹¹ Karl Kraus, « Nestroy und die Nachwelt », *Die Fackel* n° 349-350 (mai 1912), p. 1-23, ici : p. 15 : « Anzengruber und seiner Nachkommen Wirkung ist von der Gnade des Dialekts nicht loszulösen. Nestroys Dialekt ist Kunstmittel, nicht Krücke. Man kann seine Sprache nicht übersetzen, aber man könnte die Volksstückdichter auf einen hochdeutschen Kullissenwert reduzieren. »

difié à des fins artistiques) jusqu'à la langue soutenue, voire littéraire (fréquemment employée à des fins parodiques ou ironiques), en passant par la langue courante viennoise. L'exemple type de ces subtilités linguistiques est fourni par *Le Talisman* : Frau von Cypressenburg parle un allemand littéraire, la femme de chambre Constantia le haut allemand, la jardinière Flora une langue fortement teintée de dialecte autrichien et le fruste Plutzerkern, aide-jardinier, un dialecte grossier et rugueux. Face à eux, Titus apparaît comme le maître absolu de l'adaptation linguistique : devant Flora (I, 17), il emprunte ses métaphores à l'horticulture, usant en outre d'une langue proche du dialecte (« *Oh, nur net anrühren !* ») ; devant Constantia (II, 10), il emploie un langage bien moins dialectal (« *Oh, nur nicht anrühren !* ») ; face à la « femme de lettres » Frau von Cypressenburg (II, 17), il élève son discours au niveau d'un langage châtié contrastant avec les passages en aparté dans lesquels point le dialecte.

Plusieurs passages du *Talisman* mettent par conséquent le traducteur à rude épreuve, comme le premier échange entre Titus et Plutzerkern (I, 6) :

PLUTZERKERN. – [...] *Sucht der Herr hir ein Brod?*

TITUS. – *Ich such' Geld, 's Brod wüßt ich mir nacher schon z'finden.*

PLUTZERKERN. – *Er sucht Geld und das verdächtige Ausseh'n, auf d' Letzt is Er a Schatzgraber?*

TITUS. – *Wenn mir der Herr ein Ort zeigt wo einer liegt, so nehm' ich gleich bey ein Maulwurf Lection.*

PLUTZERKERN. – *Oder is Er gar ein Räuber –?*

TITUS. – *Bis jetzt noch nicht, mein Talent ist noch in einer unentwickelten Bildungsperiode begriffen.*

Virginie Bauzou en donne la transposition suivante :

PLUTZEKERN [sic]. – M'sieur cherche quequ'chose ?

TITUS. – Je cherche fortune.

PLUTZEKERN (à part). – Fortune... (*Haut.*) Vs'êtes chercheur d'or ?

TITUS. – Où il faut-il creuser ? Je serai plus preste que la taupe !

PLUTZEKERN (à part). – Et cet air louche... (*Haut.*) Seriez pas plutôt quequ'brigand ?

TITUS. – Point encore, mais c'est en moi un talent qui ne demande qu'à éclore.

(p. 27 sq.)

Outre le déplacement de certains éléments, la réduction des répliques, les libertés lexicales prises par rapport à l'original, ainsi que l'omission « *Brod suchen* », la modification de « *Schatzgraber* » ou la perte de certaines images (« *bey ein Maulwurf Lection nehmen* »), l'adaptatrice s'applique ici à rendre l'effet comique produit par le contraste entre les niveaux de langue des deux protagonistes.

Néanmoins, cette transposition ne parvient pas à rendre toute la virtuosité linguistique du personnage de Nestroy, passant aisément, face à la rusticité de la langue de Plutzerkern, de la désinvolture à l'égard de la norme du haut allemand à une emphase absolue. Nestroy met ainsi en place un jeu de contraste linguistique entre les personnages de « raisonneurs » à la Titus, qui savent jouer et ruser avec le langage, et ceux qui en sont les victimes, souvent ridicules. Si la coloration dialectale viennoise propre au langage de Flora, Plutzerkern et Salomé paraît difficilement transposable, ce qui l'est en revanche, c'est le jeu de contraste linguistique permanent entre les personnages sur lequel se construisent les dialogues de Nestroy, et qui en fait toute la saveur.

Un autre problème de traduction majeur soulevé par les pièces de Nestroy tient à la transposition des innombrables jeux sur la langue, élevés chez lui au rang de principe d'écriture. Le dramaturge viennois exploite en effet abondamment, comme le feront après lui Kraus et Jelinek, la polysémie des mots ou des expressions qu'il introduit au gré de ses expérimentations linguistiques : Nestroy fait massivement usage du jeu de mots qui confine, chez lui, souvent à la poésie, en particulier sous la forme de métaphores et d'images audacieuses. En l'occurrence, le traducteur (ou l'adaptateur) n'a guère d'autre choix, semble-t-il, que de faire lui-même acte de créativité. Il ne s'agit pas là de rendre la totalité des jeux de mots forgés par Nestroy, une tâche vouée de toute évidence à l'échec, mais plutôt de tendre à s'approprier un principe ou un geste d'écriture précisément marqué par le jeu constant sur et avec le langage, sans oublier « la sonorité, le rythme, le souffle, l'oralité, les couleurs particulières des personnages¹² ». Comme l'écrit fort justement W. Edgar Yates, éminent spécialiste de Nestroy, « [c]haque jeu de mots ne saurait être reproduit, contrairement au jeu constant avec le langage et aux relations différentes que les personnages entretiennent avec lui¹³. » Heinz Schwarzingger partage ce point de vue : « Le "viennois" en tant que tel n'est pas traduisible ; le sont en revanche les structures de langage différenciées et fixées magistralement par Nestroy, tant au plan psychologique et social que culturel et politique¹⁴. » À cet égard, la scène I, 21 du *Talisman* donne lieu à un échange savoureux entre Titus et Flora :

FLORA (lachend). – *Das is die Perücke von meinem ehemaligen Gemahl.*
TITUS. – *Schaut sehr eh'malig aus!*

¹² « Entretien inédit avec Heinz Schwarzingger », *Austriaca* n° 75 (2012) = *Les relations de Johann Nestroy avec la France*, p. 185-196, ici : p. 188.

¹³ W. Edgar Yates, « Kann man Nestroy ins Englische übersetzen? », *Nestroyana* n° 6 (1984-1985), Heft 1-2, p. 24-29, ici : p. 25 : « *Die einzelnen Wortspiele dürften nicht alle reproduzierbar sein, wohl aber die Tatsache des ständigen Spiels mit der Sprache und das unterschiedliche Verhältnis der Personen zur Sprache.* »

¹⁴ Heinz Schwarzingger, « À propos de la traduction de "L'Homme déchiré" », in : Johann Nestroy, *L'Homme déchiré*, p. 8.

C'est Stéphane Verrue qui en propose ici la transposition sans doute la plus convaincante et la plus spirituelle :

FLORA (éclatant de rire). – La perruque de mon mari trépassé !
TITUS. – Très passée en effet...
(p. 29)

Conformément à la notion de restitution d'un principe d'écriture, une « perte » ponctuelle peut être rattrapée ailleurs par un effet analogue :

Du point de vue traductionnel, la contrainte est donc plus grande que dans le cas des jeux de mots ponctuels, en raison de la fonction nettement plus importante des jeux considérés, mais, en contrepartie, le traducteur jouit aussi d'une plus grande liberté dans la recherche d'une équivalence, car [...] la multiplicité des astuces verbales peut permettre des déplacements et des compensations d'un point du texte à un autre. En effet, plus on s'éloigne de la catégorie des jeux de mots ponctuels pour se rapprocher de celle des jeux qui constituent en eux-mêmes le principe du texte, plus c'est ce principe, ou système, qui est à rendre, et non la forme et le contenu de chaque jeu de mots particulier¹⁵.

Ainsi, lorsque, dans *Der Zerrissene*, Gluthammer déclare « *Nehmen Sie's nicht übel, aber wenn ein Schlosser in die Aufwallung kommt* – » (I, 3), Jean-Louis Besson et Heinz Schwarzingen n'hésitent pas à accentuer encore le comique de l'original par l'ajout d'un bon mot bien senti : « FLAMMARTOT. – Ne m'en veuillez pas, quand un serrurier sort de ses gonds. » Dans cette phrase, les traducteurs déplacent le jeu sur les registres de langue (« *Aufwallung* » ne correspondant absolument pas au niveau de langue habituel du personnage) vers un jeu sur l'expression « sortir de ses gonds », qui renvoie à l'univers du serrurier. On peut donc trouver dans le texte traduit un ou plusieurs jeux de mots sans correspondance directe dans l'original nestroyen : c'est alors le souci de restituer la logique d'un système d'écriture, un réseau textuel cohérent, qui justifie ces initiatives du traducteur, plutôt que la quête (toujours illusoire) d'une traduction « *biunivoque*¹⁶ » censée fonctionner dans les deux sens entre texte-cible et texte-source.

Entre l'exigence de précision lexicale et syntaxique imposée au traducteur et la plus grande liberté permise, par définition, à l'adaptateur, les transpositions françaises de *Der Zerrissene* et de *Der Talisman* révèlent des divergences métho-

¹⁵ Jacqueline Henry, *La traduction des jeux de mots*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 55.

¹⁶ Philippe Forget, *Il faut bien traduire. Marches et démarches de la traduction. Traduire/Übersetzen 1*, Paris, Masson, 1994, p. 6.

dologiques qui, loin d'étouffer l'original, témoignent au contraire de l'espace de créativité laissé tant au traducteur qu'au metteur en scène qui, à son tour, ne manquera pas de s'emparer de l'œuvre de Nestroy.

2. Kraus

Les principaux problèmes posés par la traduction des pièces de Nestroy (onomastique, jeu sur les niveaux de langue et de style, jeux de mots, polysémie, etc.) recourent en partie ceux que soulève l'œuvre de celui à qui Nestroy doit justement son « sauvetage » littéraire au début du XX^e siècle, le satiriste viennois Karl Kraus. Cela vaut en particulier pour la traduction de sa pièce « martienne » sur la Première Guerre mondiale, *Les derniers jours de l'humanité* (*Die letzten Tage der Menschheit*), longtemps réputée intraduisible en raison de son foisonnement comme de sa complexité linguistique. Pendant de longues années, seuls les aphorismes et des recueils d'essais de Kraus ont été disponibles en traduction française, jusqu'à la parution en 2005 de la traduction de la version intégrale des *Derniers jours de l'humanité* par Jean-Louis Besson et Henri Christophe ainsi que de la traduction de *Troisième nuit de Walpurgis* (*Dritte Walpurgisnacht*), l'autre grande œuvre de Kraus, par Pierre Deshusses aux éditions Agone (Marseille).

La première difficulté que l'on rencontre en lisant ou en voyant *Les derniers jours de l'humanité* n'est pas propre au traducteur, elle est en réalité commune à tous les lecteurs de Kraus, y compris autrichiens ou allemands : « ce texte est à chaque page truffé d'allusions¹⁷. » On y trouve ainsi surtout des allusions et des références aux événements (grands ou petits) liés à la Première Guerre mondiale : le prologue retrace à sa façon les suites immédiates de l'attentat de Sarajevo ; la difficulté pour le lecteur est redoublée par le fait que les événements de la guerre sont envisagés depuis l'Autriche et qu'il est donc beaucoup question d'épisodes qui se sont déroulés sur les fronts russe et italien, épisodes qui ne sont en revanche guère connus en France. La traduction proprement dite a, par conséquent, été précédée par un important travail de recherches de la part des traducteurs, visant à une élucidation aussi exhaustive que possible de ces références ainsi que des citations dont le texte est rempli (la Bible, le *Faust* de Goethe, le théâtre de Schiller, etc.)¹⁸. Kraus a en effet développé, tout au long de son œuvre, une technique satirique que l'on pourrait qualifier d'autodisqualification ou d'autocondamnation ; pour Bourdieu, l'œuvre de Kraus constituait une sorte de

¹⁷ Voir Jean-Louis Besson et Heinz Schwarzinger, « En traduisant *Les Derniers Jours de l'humanité* », *Agone* n° 35/36 (2006) = *Les guerres de Karl Kraus*, p. 135-140, ici : p. 135.

¹⁸ Dans *Troisième nuit de Walpurgis*, il y a tout autant d'allusions à *Die Fackel* (*Le Flambeau*), la revue du satiriste, mais aussi au théâtre, à la politique de l'époque, etc. Et il n'y a pas moins de 1 300 citations, parfois aisément identifiables (Goethe, Shakespeare), parfois beaucoup moins...

manuel de sociologie pratique : « La citation de Kraus est une citation de combat : il prend un morceau et le renvoie à la figure de celui qui l'a produit. Il fait une opération d'objectivation¹⁹. » Le reflet de ce travail est la production d'une édition bien plus complète en français que la version allemande de référence, parue aux éditions Suhrkamp sous la direction de Christian Wagenknecht. Pour l'édition française, parue chez Agone, les traducteurs ont ajouté un appareil de notes impressionnant et un glossaire des principaux noms (de journaux, de personnes et de lieux), accompagné d'un glossaire des pièces musicales évoquées par Kraus.

La deuxième difficulté, et la plus importante, soulevée par l'œuvre de Kraus tient, comme chez Nestroy, à la maîtrise souveraine de la langue allemande dont fait preuve son auteur, qui n'a de cesse de jouer sur les différents niveaux de style et de langue. On peut citer ici l'utilisation qu'il fait des mots d'origine étrangère dans *Les derniers jours de l'humanité* : dans « l'autrichien » de Kraus, on trouve des mots qui proviennent à la fois du yiddish, omniprésent dans la pièce, du hongrois, du tchèque, de l'italien, du français... Dans le « drame martien » de Kraus, la confusion nationale constitue une matière à satire inépuisable : les « chérusques » de Krems ont ainsi pour noms « Pogatschnigg, dit Teuton », « Winfried Hromatka » et « Homolatsch », et même « Barbara Waschatko, la plus allemande des Allemands », tous célébrant avec force « Heil ! » et « Youpin ! » le « foyer allemand ».

Ce plaisir évident du verbe et de la phrase hérité entre autres d'Abraham a Sancta Clara (que Schiller prit pour modèle de son capucin dans *Le camp de Wallenstein*) et de Nestroy, qui s'exprime dans le jeu sur les dialectes et les accents, place parfois le traducteur au bord du découragement, ainsi que l'ont avoué en toute sincérité les traducteurs – pourtant chevronnés – des *Derniers jours de l'humanité*²⁰. Les traducteurs ont ainsi failli renoncer à traduire la scène dans laquelle un Berlinoise séjournant à Vienne ne comprend rien à ce que lui raconte un porteur viennois (le Berlinoise s'écrie alors : « C'est scandaleux ! En plein Vienne, en pleine guerre, ce porteur parle une langue étrangère ! » et s'insurge : « Mais enfin, nous sommes dans un pays allemand. Ne pourrait-il pas parler comme moi ? ») tandis que, de son côté, l'Autrichien ne comprend rien non plus à ce que lui raconte le Berlinoise, doté d'un accent lui aussi très prononcé :

EIN BERLINER SCHIEBER (*sehr schnell zu einem Dienstmann*) : *Kommen Sie mal ran und laufen Sie rüber ins Restaurant, kucken Sie, ob dort'n Herr wachtet oder gehen Sie zum Potje oder zum Ober und fragen Sie nach dem Sektionscheff Swobóda, der von Zadikower aus Berlin Mitte bestellt ist, mit der einflußreichste Mann, den ihr in Wien jetzt habt, er möge noch wachen*

¹⁹ Pierre Bourdieu, « Actualité de Karl Kraus. Un manuel de combattant contre la domination symbolique », in : P. B., *Interventions 1961-2001. Science sociale et action politique*, Marseille, Agone, 2002, p. 376.

²⁰ Voir Besson et Schwarzinger, « En traduisant *Les Derniers Jours de l'humanité* », p. 137.

und 'n Tisch anjeben, das Treffbuch liegt vamutlich an der Auskunftei aus, falls ich vahindat wäre, will ich mit ihm Amdbrot essen, habe aber noch'n Jeschäft, für den Fall hörn Se daß a vahindat wäre, möge er nachts nach dem Muläng rusche komm'n oder wie det Etablissemang jetzt heißt, Se wissen doch, wo die Mizzal tanzt, mit das schikste Mädchen, das ihr in Wien jetzt habt, ich komme funfzehn Minuten vor zwölf, nu man fix habn Se vaschtanden? (Der Dienstmann betrachtet den Fremden erstaunt und schweigend.) Ja Menschenskind vaschtehn Se nich deutsch?

DER DIENSTMANN : *Ahwoswoswaßiwossöwulln*²¹ –

UN TRAFIQUANT BERLINOIS (*parle très vite à un porteur viennois*) : Vous là, venez ici et courez là-bas au restaurant, regardez s'il y a un monsieur qui attend, ou bien demandez au chasseur ou au maître d'hôtel si monsieur Svoboda est là, le chef de division, l'un des hommes les plus influents que vous ayez actuellement à Vienne, il a rendez-vous avec monsieur Zadi-kower, de Berlin-centre, qu'on le prie de patienter encore un peu et de m'indiquer une table, le carnet de réservation doit se trouver à l'accueil, si jamais j'avais un empêchement, j'aimerais dîner avec lui mais j'ai encore une affaire à traiter, si jamais j'avais un empêchement, vous entendez, qu'on le prie de venir dans la soirée au Moulin-Rouge, si c'est bien le nom de cet établissement, vous savez, c'est là que danse Mizzi, une des plus belles poupées que vous ayez actuellement à Vienne, je viendrai à minuit moins quinze, allez, plus vite que ça, vous avez compris ? (*Le porteur contemple l'étranger, étonné, en silence.*) Eh bien, mon petit bonhomme, vous ne comprenez pas l'allemand ?

LE PORTEUR : De quoi, c'est quoi qu'y dit²² ?

Le problème qui se pose ici au traducteur est celui des différences culturelles et sociologiques qui se font jour dans la langue : au sens de Kraus, ce qui sépare le plus l'Allemand de l'Autrichien, c'est la langue. On voit que, chez lui, le goût pour la diversité linguistique, c'est-à-dire pour le jeu sur les multiples facettes du langage (dans le sillage de Nestroy), est très ancré dans la réalité et la communication concrète. Pour surmonter une telle difficulté et rendre compte de cette situation linguistique complexe, les traducteurs ont opté non pour une transposition dans des patois ou des dialectes français particuliers, mais pour des *registres de style variés*, pour une « couleur » *linguistique particulière*, sans pour autant tomber dans la banalité de la langue parlée. Néanmoins, ils se heurtent à l'impossibilité de transcrire les variations dialectales omniprésentes chez Kraus, qui renvoient elles-mêmes à une réalité linguistique concrète : celle du dialecte viennois, qui ne saurait

²¹ Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit* = *Schriften*, vol. 10, éd. par Christian Wagenknecht, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1986, p. 235.

²² Karl Kraus, *Les derniers jours de l'humanité*, Marseille, Agone, 2005, p. 204.

être remplacé par un quelconque parler en langue étrangère, au risque d'exclure d'emblée un grand nombre de lecteurs potentiels²³.

La troisième grande difficulté soulignée par les traducteurs de Kraus est constituée par les scènes du « Râleur » (*Nörgler*)²⁴ : ces scènes, absentes de la version scénique, posent également d'énormes problèmes de traduction. Elles contiennent en effet de nombreuses subtilités de langage, de nombreux jeux de mots. Plus difficile encore : elles accumulent les phrases amphigouriques, d'une extrême complexité. En l'occurrence, le grand souci des traducteurs « a été de trouver la manière de rendre en français cette rhétorique très particulière du Râleur. Son vocabulaire à lui est plutôt philosophique et poétique, mais ce qu'il dit est souvent un réemploi, sous forme de diatribe, de ce qu'il a trouvé dans la presse et qu'il a réécrit à sa manière²⁵. »

S'ajoute aux difficultés évoquées ci-dessus une quatrième difficulté, le statut générique du texte : une pièce de théâtre, même s'il s'agit avant tout de ce que l'allemand appelle un « théâtre pour la lecture » (*Lesedrama*). La pièce de Kraus a déjà été jouée aussi bien dans l'aire germanophone que dans d'autres pays, et le traducteur doit aussi veiller à son devenir scénique dans d'autres aires linguistiques : en Italie, Luca Ronconi en a fait une mise en scène mémorable, dont on parle encore aujourd'hui et qui continue à faire référence. C'était à l'époque où Ariane Mnouchkine montait 1789, et la mise en scène était, *grosso modo*, construite sur les mêmes principes : des tréteaux aménagés dans un grand espace, avec un public debout qui se rendait d'un endroit à l'autre de la salle. Il s'est donc agi pour les traducteurs de la pièce de Kraus de restituer avant tout *la théâtralité* de la pièce, d'autant plus que de nombreux passages relèvent de l'oralité pure : un grand nombre de scènes sont des transcriptions de dialogues pris sur le vif. Comme Elias Canetti, Kraus s'installait au café et notait ce que disaient les gens. Il fallait donc essayer, pour les traducteurs, de garder cette oralité « autrichienne », tout en sachant bien sûr que l'oralité française ne saurait être exactement la même. Les traducteurs se sont donc appliqués à rendre cette « énergie qui relève d'un phrasé, d'un souffle, d'une pneumatique qui, évidemment, est un énorme cadeau qu'on doit donner aux acteurs : il faut que des acteurs puissent entrer dans ce souffle-là. Et c'est aussi ce que nous nous sommes efforcés de faire en traduisant²⁶. » Pour parvenir à reconstruire cette oralité, les traducteurs ont mis en œuvre une dimen-

²³ On retrouve le même type de difficulté de traduction dans le *Don Quichotte* de Cervantes, qui embrasse toute la gamme des « langues » espagnoles de son époque – du parler proverbial populaire (utilisé par Sancho Pança) à la langue des romans de chevalerie ou des romans pastoraux. Dans ce roman comme dans la pièce de Kraus, les langues et les styles s'entrelacent constamment. Le défi pour le traducteur consiste donc à tenter de conserver la superposition et l'imbrication des langues qui font tout l'intérêt de l'original.

²⁴ Besson et Schwarzingier, « En traduisant *Les Derniers Jours de l'humanité* », p. 137 sq.

²⁵ *Ibid.*, p. 138.

²⁶ *Ibid.*, p. 138 sq.

sion plurielle de la traduction pour le théâtre envisagée comme une « communauté d'expérience²⁷ » : « Partant d'une communauté d'expérience, résultant d'échanges avec diverses instances et agents en jeu, la traduction théâtrale doit être interrogée dans sa dimension collaborative²⁸. » En l'occurrence, Besson (francophone) et Schwarzingger (autrichien) ont traduit chaque scène, chaque réplique, chaque phrase à deux :

Évidemment, ça prend un temps infini. C'est beaucoup plus long que de traduire seul. Mais on est immédiatement dans l'oralité. Et puis, il y a moins de risques de se tromper, même s'il nous est sans doute arrivé de commettre des bévues [...] ; quand nous n'étions pas d'accord, il fallait discuter, et nous étions alors obligés de dire les phrases à haute voix. Nous nous mettions donc dans un dialogue – dialogue de traducteurs, mais aussi nécessairement dialogue d'acteurs – en disant les mots du texte : nous nous renvoyions les phrases l'un à l'autre jusqu'à trouver celle qui nous mettait d'accord²⁹. [...]

La traduction des *Derniers jours de l'humanité* par Besson et Schwarzingger fut jouée à 29 reprises du 27 janvier au 28 février 2016 sur la scène du Vieux-Colombier, dans une mise en scène de David Lescot, avec quatre représentants de la Comédie-Française : Sylvia Bergé, Bruno Raffaelli, Denis Podalydès et Pauline Clément. Grâce notamment à la remarquable performance d'acteur de Podalydès, cette traduction a donc indéniablement trouvé son public en France³⁰.

3. Jelinek

Chez Elfriede Jelinek, le matériau linguistique, par sa transformation même, est déplacé des personnes ou des institutions (ce qui est le cas surtout chez Kraus) au niveau du *discours* et se voit ainsi mis à distance de toute réalité culturelle ou sociologique concrète : il ne s'agit plus que de discours à l'état brut, la langue devenant alors à la fois artificielle et artistique (*Kunstsprache*). Jelinek éla-

²⁷ Céline Frigau Manning et Marie Nadia Karsky (dir.), *Traduire le théâtre. Une communauté d'expérience*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Théâtres du monde », 2017. Voir aussi Antonella Capra et Catherine Mazellier-Lajarrige (dir.), *La Main de Thôt* n° 4 (2017) = *Traduire ensemble pour le théâtre*.

²⁸ Céline Frigau Manning et Marie Nadia Karsky, « Introduction. Traduire le théâtre. Une communauté d'expérience », in : *Traduire le théâtre. Une communauté d'expérience*, p. 7-15, ici : p. 9.

²⁹ Besson et Schwarzingger, « En traduisant *Les Derniers Jours de l'humanité* », p. 139.

³⁰ Voir sur ce point ma récente contribution : Marc Lacheny, « Karl Kraus, de la Sorbonne à la Comédie-Française », *Théâtres du Monde* n° 27 (2017) = *L'étranger (l'autre) au théâtre*, ouvrage collectif sous la dir. de Maurice Abiteboul et Marc Lacheny, p. 207-215, surtout p. 209-213.

bore une infra- ou intralangue qui a pour fonction de faire surgir la vérité en dévoilant la falsification du langage. Contrairement à Kraus qui laisse intacte sa « divinité », la langue allemande, et défend une conception presque sacrée du langage résumée dans le concept récurrent chez lui d'« origine » (*Ursprung*), Jelinek propose, quant à elle, une véritable mise en question du langage et ne croit plus à la mission salvatrice du travail langagier. Revenir à une langue pure et libre, comme le défend Kraus souhaitant épurer et purifier la langue allemande, lui semble tout bonnement impossible en raison de la césure absolue représentée par la « faute historique », c'est-à-dire le nazisme et l'holocauste : « Au commencement toujours la cendre³¹. » Cet état de fait nécessite la constitution d'un langage autre, d'une « langue à même la langue³² », seule forme d'opposition possible à ses yeux aux discours dominants.

Bien qu'Elfriede Jelinek insiste de manière récurrente sur la quasi-intraduisibilité de son œuvre³³, les traductions se multiplient depuis 2004, date à laquelle l'auteure autrichienne s'est vue décerner le prix Nobel de littérature. Il s'avère que l'artificialité extrême de ses textes est tout à fait transposable dans d'autres langues, à condition bien sûr que le traducteur ait recours à la reconstruction de procédés d'écriture équivalents : de fait, « son style littéraire mise [...] beaucoup sur la matérialité de la langue autrichienne, il se caractérise par des cassures et des fissures, mettant en conflit des registres linguistiques, des jeux de mots, des néologismes et des idiosyncrasies qui sont tous, bien sûr, des défis pour les traducteurs³⁴ ». Ces procédés de destruction-recréation s'imposent tout particulièrement au traducteur qui souhaite transposer ces textes hautement composites dans une autre langue. Les traductions de textes tels que *Krankheit oder Moderne Frauen* (*Maladie, ou femmes modernes*) ou, dans le domaine romanesque, *Die Kinder der Toten* (*Enfants des morts*), exemples types du travail langagier de Jelinek, qui intègre jusque dans les structures la langue pervertie par les nazis ainsi que

³¹ Olivier Le Lay, « Dust », *Europe* n° 933-934 (janvier-février 2007), p. 451-453, ici : p. 451.

³² Voir Marc Crépon, *Langues sans demeure*, Paris, Galilée, 2005.

³³ Voir l'excellent article d'Elisabeth Kargl (auteure de la seule thèse française sur les traductions du théâtre de Jelinek, dont elle a tiré un petit ouvrage très instructif pour notre propos, *Santé ! Sporté ! Clarté ! Traduire Elfriede Jelinek*, Paris, l'Unebévée, 2008), « Traduire le théâtre d'Elfriede Jelinek. Quelques enjeux de traduction et leurs réalisations », *Austriaca* n° 59 (2004) = *Elfriede Jelinek*, études réunies par Jacques Lajarrige, p. 39-61, ainsi que l'entretien accordé par Jelinek à la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* le 8 novembre 2004 (« *Ich renne mit dem Kopf gegen die Wand und verschwinde* »). On pourra lire également avec profit l'article de Florence Bancaud, « Traduire Elfriede Jelinek », *Cahiers d'Études Germaniques* n° 59 (2010) = *Canon et traduction dans l'espace franco-allemand*, études réunies par Frédéric Weinmann, Ralf Zschachlitz et Fabrice Malkani, p. 173-184, qui se concentre toutefois presque exclusivement sur l'œuvre romanesque de Jelinek.

³⁴ Bettina Brandt, « Poétiques et tropes de la traduction. Elfriede Jelinek dans une autre vie », *Europe* n° 933-934 (janvier-février 2007), p. 440.

la radicalité langagière, la dislocation du langage et la polysémie propres à l'écriture de l'auteure autrichienne, prouvent leur « traductibilité » créatrice :

Benno : *Wir machen es an! Wir packen es an! Wir fahren fort. [...] Wir sportieren. Wir segelfliegen. Wir radfahren. Wir tennis. Finster schauen wir auf Räderlinge in der Natur. Sie gehören radikal weggemacht. Gesundheitsgründe*³⁵ !

Benno : On s'y met ! On s'y colle ! On va y aller. [...] Nous sportivons. Nous volavouillons. Nous véloroulons. Nous tennis. Nous observons, l'œil sombre, tous ces cyclotermes dans la nature. À éradiquer ! Question d'hygiène³⁶ !

Les traducteurs, Patrick Démerin et Dieter Hornig, tentent ici non seulement de transposer le principe de composition du texte jelinekien, mais aussi de rendre visibles la radicalité langagière et la dislocation du langage. Les traducteurs se livrent à un véritable travail de récréation en français, en reproduisant au moins au niveau de l'analogie les procédés utilisés dans l'original : verbes forgés à partir de noms insérés en série, récréation du néologisme « *Räderling* » (« cyclotermite ») par exemple.

L'objectif est de rendre cette langue « impure », de transposer en français l'écart creusé par rapport à une langue normée, autrement dit de faire soi-même acte de *créativité linguistique*, d'*élargir le cas échéant les possibilités sémantiques de la langue cible*, conformément à la démarche de l'auteure traduite, qui s'est créée sa propre langue. Olivier Le Lay, traducteur français de *Die Kinder der Toten*, déclare à ce sujet dans un entretien accordé à Eryck de Rubercy pour la *Revue des deux Mondes* :

[...] Une fois qu'on a isolé, élucidé puis traduit les problèmes de sens, il faut se lancer et commencer soi-même à créer. L'écriture de Jelinek est une formidable machine à assimiler les éléments étrangers, les apports, à rassembler les fragments. Elle les accueille, les transforme puis recrée un texte à neuf à partir de ces mots en capilotade. Elle accommode les restes. Là où de nouveaux mots naissaient, j'ai créé de nouveaux mots en français, c'était souvent la part la plus forte et la plus enthousiasmante de mon travail : valvule, testiculament, androgynécée, vélocipéder, etc. J'ai introduit des calembours,

³⁵ Elfriede Jelinek, *Krankheit oder Moderne Frauen*, in : E. J., *Theaterstücke*, Reinbek, Rowohlt, 1992, p. 237.

³⁶ Elfriede Jelinek, *Maladie, ou femmes modernes*, trad. par Dieter Hornig et Patrick Démerin, Paris, L'Arche, 2001, p. 69.

des coqs-à-l'âne, des variations sans fin sur les sons et les rythmes, les accélérations, les syncope³⁷.

Voici un exemple tiré de la traduction par Olivier Le Lay d'*Enfants des morts*, dans lequel le texte, hybride, se construit autour d'une lettre, d'airs de chansons, d'une forme artificielle de dialecte viennois, mais aussi d'allusions concrètes au régime nazi et à la spoliation des Juifs, de la terminologie de la chasse et des émissions télévisées. Le ton guilleret ne fait ici que mieux ressortir l'atrocité et la cruauté du discours :

Heinrich hat geschätzt 2 Tage und hat mir telefoniert, daß es ungefähr RM 35 000 ausmacht, der Juppheidi muß ja auch billiger werden, habe es ihm auch gesagt. Hab mir bei Stern alles angeschaut, fabelhaft, so wohnen eben Jappadbbadoos! (Fred! Feuerstein! Was, du auch hier, was mußt du denn auch ausgerechnet Feuerstein heißen?) [...] War gestern bei Ref. Giebisch, Pg., war sehr nett u. wird sich für uns verwenden. Fidirallala, fidirallala, fidirallallallalla! Zunftler müssen abfahren, vielleicht sogar nach Dachau. Tschinda tschinda tschinda! Also Heinemann noch recht viel Weidmannsheil³⁸?

Heinrich a compté deux jours et m'a appelé pour me dire que ça faisait à peu près 35 000 reichsmarks, de toute façon le Juifäidi devra en rabattre, je le lui ai dit. J'ai tout bien regardé chez Stern, fabuleux, on se la coule douce comme chez les Pierrafeu ! Yabba, dabba, doo ! (Fred ! Pierrafeu ! Quoi, toi ici, qu'est-ce t'as à t'appeler Pierrafeu, aussi ?). [...] J'étais hier chez notre camarade du Parti, le responsable Giebisch, très gentil, vraiment, il va se décarcasser pour nous. Tralala, traderidera ! Les marchands doivent décamper, pas le choix, peut-être même vers Dachau. Badaboum boum boum ! Alors, mon vieux Heinemann, bonne chasse, encore tout plein³⁹ ?

En l'occurrence, la traduction a, comme l'original, vocation non pas à normaliser ou à niveler le théâtre de Jelinek, mais au contraire, au sens où Antoine Berman entend l'acte de traduction, à *déranger, choquer, heurter, bouleverser* autant le texte-cible que le texte-source par des « étrangetés » lexicales ou syntaxiques, plutôt que d'opter pour une transposition fluide qui équivaldrait à une acculturation et effacerait le caractère unique de l'original : « L'essence de la traduction est d'être ouverture, dialogue, métissage, décentrement. Elle est mise en rapport, ou elle n'est rien. [...] J'appelle mauvaise traduction la traduction qui,

³⁷ Eryck de Rubercy, « Traduire Elfriede Jelinek. Entretien avec Olivier Le Lay », *Revue des deux Mondes*, février 2007, p. 9-20, ici : p. 14.

³⁸ Elfriede Jelinek, *Die Kinder der Toten*, Reinbek, Rowohlt, 1997, p. 560.

³⁹ Elfriede Jelinek, *Enfants des morts*, trad. par Olivier Le Lay, Paris, Seuil, 2007, p. 451.

généralement sous couvert de transmissibilité, opère une négation systématique de l'étrangeté de l'œuvre étrangère⁴⁰. » Ou, pour reprendre la formule paradoxale de Franz Rosenzweig citée par Paul Ricœur, il s'agit de traduire en élargissant l'horizon de sa propre langue tout en servant deux maîtres : « l'étranger dans son œuvre, le lecteur dans son désir d'appropriation⁴¹. » Dans ce contexte, la force de la traduction d'Olivier Le Lay, lauréat du prix André Gide, est d'avoir cherché – comme Besson et Schwarzingen dans leurs traductions de Nestroy et de Kraus – à reproduire non pas un *texte*, mais un *effet sur le lecteur*, reposant en particulier sur la constante collision de registres hétérogènes (registre culturel contre registre trivial, registre sacré contre registre sexuel, etc.) ainsi que sur la technique du collage et du palimpseste propre à l'auteure. En revanche, Louis-Charles Sirjacq, qui a traduit le discours de réception du Nobel de Jelinek et la pièce intitulée *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder die Stützen der Gesellschaft*, a effacé dans une large mesure les caractéristiques des textes de Jelinek pour les adapter aux conventions de la langue-cible et en rendre ainsi la lecture fluide et confortable, ce qui va précisément à l'encontre du projet esthétique de Jelinek : par volonté d'adapter, pour l'Arche et dans l'esprit des « belles infidèles », sa traduction aux goûts et aux habitudes du public français, qu'il s'agit alors bien plus de séduire que de déranger et de surprendre, et de substituer un effet naturel à l'artificialité voulue du style de Jelinek, Sirjacq efface totalement le dimension à la fois critique et provocatrice du théâtre de Jelinek, contredisant ainsi les fondements de son esthétique théâtrale et son refus du théâtre aristotélicien, mais aussi son *principe d'écriture* même : « traduire Jelinek ne signifie [...] plus en premier lieu traduire une pièce de théâtre, mais transposer une composition langagière subversive, disposant de sa grammaire propre⁴². »

Chez Nestroy comme chez Kraus, la difficulté de traduction principale tient à la complexité de la langue utilisée, à un jeu virtuose sur des variations linguistiques bien réelles et donc liées à un monde de référence localisable et identifiable. Dans la plupart des textes d'Elfriede Jelinek, la césure opérée par rapport à la réalité sociolinguistique et l'absence de véritable localisation (malgré la référence entêtante à l'Autriche et à ses travers) créent un *espace de liberté* qui permet au traducteur d'inventer jusqu'à un certain point un équivalent de cette langue dans la langue. La traduction agit ici comme un révélateur unique de pratiques scripturaires différentes.

Notre étude aura tâché de montrer que Johann Nestroy et Karl Kraus, loin de détruire la langue allemande, en jouent plutôt à l'infini, notamment par

⁴⁰ Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984.

⁴¹ Voir Paul Ricœur, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004, p. 9.

⁴² Kargl, *Santé ! Sporté ! Clarté ! Traduire Elfriede Jelinek*, p. 45.

l'intensité de leur travail sur les niveaux de langue et de style, sur les nuances autrichiennes de l'allemand ainsi que sur les jeux de mots et autres jeux sur la langue, mais toujours au sein d'un système constitué par le langage existant, qu'ils interrogent de manière critique, ironique et subversive, alors que Jelinek entreprend un authentique travail de déformation-reformation de l'allemand visant à faire surgir une « langue à même la langue » (Crépon), qui intègre le discours nazi ou, plus près de nous, celui des médias.

Commentant leur expérience de traducteurs des *Derniers jours de l'humanité*, Jean-Louis Besson et Heinz Schwarzingger ont fort justement fait remarquer, inspirés par Berman, que « [...] traduire le sens ne suffit pas pour traduire une œuvre. On commence à traduire une œuvre quand on l'amène plus loin, c'est-à-dire quand on arrive à faire passer, dans la langue dans laquelle on traduit, les potentialités de cette œuvre, et pas seulement son sens⁴³. » Dans un tel contexte, le traducteur de théâtre ne peut en aucun cas se contenter de jouer le rôle de simple copiste ou de « reproducteur » du texte original, mais il doit au contraire jouer celui d'un authentique créateur qui s'expose par les risques qu'il prend et intègre cette notion de risque comme composante essentielle de son travail : « Cela implique un traducteur visible qui "maltraite" la langue française comme l'auteur le fait pour l'allemand⁴⁴. » Laissons le dernier mot à Olivier Le Lay, traducteur de Jelinek, à qui l'on demandait si une traduction était encore possible une fois que la langue était devenue la véritable protagoniste de l'œuvre : « Oui, à condition de voir dans le travail du traducteur une possibilité d'explorer et d'enrichir la langue d'arrivée, le français. C'est à ce prix seulement qu'une traduction de Jelinek n'est pas une trahison. Il faut tendre à ça, modestement, bien sûr, sauvegarder la force de départ, ne pas hésiter à créer, à bousculer, à déjeter sa propre langue pour s'ouvrir à une certaine forme d'étrangeté⁴⁵. »

Marc LACHENY

Université de Lorraine – site de Metz

Orientation bibliographique

Traductions publiées :

Nestroy, Johann, *L'Homme déchiré*, trad. par Jean-Louis Besson et Heinz Schwarzingger, et *Une pinte de bon sang aux dépens d'autrui*, trad. par Félix Kreissler, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, coll. « France-Autriche », vol. 5, 1985.

–, *Le Talisman*, adapté par Stéphane Verrue d'après une trad. de Catherine Creux, Lille, Editions la Fontaine, 2002.

⁴³ Besson et Schwarzingger, « En traduisant *Les Derniers Jours de l'humanité* », p. 140.

⁴⁴ Kargl, *Santé ! Sporté ! Clarté ! Traduire Elfriede Jelinek*, p. 48.

⁴⁵ Eryck de Rubercy, « Traduire Elfriede Jelinek. Entretien avec Olivier Le Lay ».

–, *Le Talisman*, adapté par Virginie Bauzou, précédé d'une introduction de Marc Lacheney (« Nestroy, un maître du théâtre germanophone méconnu en France »), Paris, éditions de l'Amandier, 2012.

Kraus, Karl, *Les derniers jours de l'humanité* (version scénique établie par l'auteur), trad. par Jean-Louis Besson et Henri Christophe (= Heinz Schwarzingen), Rouen, Publications de l'Université de Rouen, coll. « France-Autriche », vol. 6, 1986 ; rééd. Marseille, Agone, 2000.

–, *Les derniers jours de l'humanité* (version complète), trad. par Jean-Louis Besson et Henri Christophe (= Heinz Schwarzingen), Marseille, Agone, 2005.

–, *Troisième nuit de Walpurgis*, trad. par Pierre Deshusses, Marseille, Agone, 2005.

Jelinek, Elfriede, *Ce qui arriva quand Nora quitta son mari*, trad. par Louis-Charles Sirjacq, Paris, L'Arche, 1993.

–, *Clara S.*, trad. par Dominique Petit, Institut Goethe, 1997.

–, *Maladie, ou femmes modernes*, trad. par Dieter Hornig et Patrick Démerin, Paris, L'Arche, 2001.

–, *Enfants des morts*, trad. par Olivier Le Lay, Paris, Seuil, 2007.

Littérature critique :

Bancaud, Florence, « Traduire Elfriede Jelinek », *Cahiers d'Études Germaniques* n° 59 (2010) = *Canon et traduction dans l'espace franco-allemand*, études réunies par Frédéric Weinmann, Ralf Zschachlitz et Fabrice Malkani, p. 173-184.

Berman, Antoine, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984.

–, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.

Besson, Jean-Louis et Schwarzingen, Heinz, « En traduisant *Les Derniers Jours de l'humanité* », *Agone* n° 35/36 (2006) = *Les guerres de Karl Kraus*, p. 135-140.

Brandt, Bettina, « Politiques et tropes de la traduction. Elfriede Jelinek dans une autre vie », *Europe* n° 933-934 (janvier-février 2007), p. 438-448.

Crépon, Marc, *Langues sans demeure*, Paris, Galilée, 2005.

De Rubercy, Erick, « Traduire Elfriede Jelinek. Entretien avec Olivier Le Lay », *Revue des deux Mondes*, février 2007, p. 9-20.

Henry, Jacqueline, *La traduction des jeux de mots*, Paris, PSN, 2003.

Hoffmann, Yasmin, « Die französischen Jelinek-Übersetzungen: Ein Beitrag zur Abschaffung der Cartesianischen Logik », in : Daniela Bartens et Paul Pechmann (éds), *Elfriede Jelinek. Die internationale Rezeption*, Graz, Droschl, 1997, p. 120-135.

Kargl, Elisabeth, « Traduire le théâtre d'Elfriede Jelinek. Quelques enjeux de traduction et leurs réalisations », *Austriaca* n° 59 (2004) = *Elfriede Jelinek*, études réunies par Jacques Lajarrige, p. 39-61.

–, *Santé ! Sporté ! Clarté ! Traduire Elfriede Jelinek*, Paris, l'unebévoue, 2008.

Lacheny, Marc, « Von einer Lachkultur zur anderen (und retour) : Zwei Übersetzungen von Nestroys *Talisman* ins Französische », *Nestroyana. Blätter der Internationalen Nestroy-Gesellschaft* n° 27 (2007), Heft 1-2, p. 40-51.

–, *Pour une autre vision de l'histoire littéraire et théâtrale : Karl Kraus lecteur de Johann Nestroy*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

–, « Comment traduire Nestroy ? Les transpositions françaises de ses pièces, de *L'Homme déchiré* (Jean-Louis Besson et Heinz Schwarzingen, 1985) au *Talisman* (Virginie Bauzou, 2012) », *Austriaca* n° 75 (2012) = *Les relations de Johann Nestroy avec la France*, études réunies par Irène Cagneau et Marc Lacheny, p. 131-153.

– et Kargl, Elisabeth, « “Wahrheitssucher in sprachlichen Angelegenheiten” : Elfriede Jelinek et Karl Kraus », *Germanica* n° 46 (2010) = *Des femmes en dialogue avec le siècle*, textes réunis par Andrée Lerousseau, p. 125-145.

Le Lay, Olivier, « Dust », *Europe* n° 933-934 (2007), p. 451-453.

Stieg, Gerald, « “Die letzten Tage der Menschheit” auf französisch », *Kraus-Hefte* n° 50 (1989), p. 19-20.

Yates, W. Edgar, « Kann man Nestroy ins Englische übersetzen? », *Nestroyana* n° 6 (1984-1985), Heft 1-2, p. 24-29.

**LE THÉÂTRE AU RISQUE DE LA TRADUCTION :
ÖDÖN VON HORVÁTH
TRADUIT PAR HEINZ SCHWARZINGER**

Quiconque, traducteur chevronné ou moins expérimenté, traducteur débutant, amateur de théâtre ou non, comédien, metteur en scène ou éditeur, pourrait très bien concevoir l'énoncé suivant : traduire le théâtre n'est pas chose facile, car il faut donner vie, dans la traduction, aux dialogues, aux personnages, de la même manière que l'auteur, mais également transmettre l'énergie, le rythme, le souffle d'une pièce... Traduire du théâtre équivaldrait même à prendre un risque ou à s'exposer à un danger, à une perte fatale : lorsqu'une pièce de théâtre passe par le « filtre » de la traduction, qu'en reste-t-il ? Le traducteur ne risque-t-il pas de subir un grand nombre de pertes par rapport au texte original, ou bien de n'en rien retrouver du tout ? La traduction théâtrale implique en effet la prise en compte indispensable d'un certain nombre d'éléments et de notions afin d'éviter le pire à l'auteur et au texte d'origine. Le titre de la présente contribution invite donc aux réflexions suivantes : peut-on se risquer à traduire une pièce de théâtre, processus qui mettrait le texte d'origine en danger et qui lui ferait assurément perdre toute sa saveur ? N'est-ce pas une entreprise aux difficultés insurmontables sur le plan linguistique et culturel ?

Dans cette étude, nous nous proposons tout d'abord d'examiner ce que pense le traducteur, éditeur, auteur et metteur en scène Heinz Schwarzinger à ce sujet (qui va nous prouver que la prétendue intraduisibilité du théâtre n'est, ici, pas de mise) : quels sont les éléments à prendre en compte lorsque l'on traduit du théâtre ? Que faut-il éviter et respecter pour obtenir une traduction réussie ? Comment traduire une pièce réputée intraduisible, dont toute tentative de traduction serait considérée comme absurde ou dénaturant le texte source ?

Dans un second temps, nous verrons comment Heinz Schwarzinger a appliqué son approche de la traduction théâtrale à sa traduction de la pièce *Casimir et Caroline* (en allemand, *Kasimir und Karoline*) d'Ödön von Horváth, qui en constitue une bonne illustration et justifie ainsi notre choix d'étudier cette œuvre.

1. Heinz Schwarzinger et la traduction

Heinz Schwarzinger (pseudonyme : Henri Christophe) est un traducteur autrichien vivant en France depuis 1969. Il traduit principalement depuis 1972 des pièces de théâtre de l'allemand vers le français et du français vers l'allemand. Il peut ainsi être considéré comme un véritable « médiateur » de textes théâtraux de langue allemande entre la France et les pays germanophones (surtout l'Autriche). Traducteur extrêmement prolifique, il est aussi l'éditeur des œuvres complètes en

français du dramaturge de langue allemande Ödön von Horváth (la prose parut aux éditions Christian Bourgois, le théâtre chez l'Arche), dont il a réalisé, pour certaines, la traduction, sous le pseudonyme d'Henri Christophe. Il a aussi publié le livre *Ödön von Horváth, repères* en 1992, accompagnant ses traductions de cet auteur et permettant de mieux les comprendre dans la mesure où il les commente à un autre niveau. À travers ce livre et ses nombreuses autres traductions et implications dans le monde du théâtre et de la traduction théâtrale, et partant en outre du constat que « certains auteurs autrichiens importants – comme Ödön von Horváth, Arthur Schnitzler, Johann Nestroy, Peter Turrini, Elias Canetti, Karl Kraus... – étaient presque totalement absents des scènes françaises [et que] la plupart d'entre eux [...] n'étaient d'ailleurs même pas traduits, donc pas publiés¹ », il a souhaité donner à ces textes et à ces auteurs « une visibilité, une existence plus grandes² », ce à quoi il a effectivement contribué en éditant l'œuvre théâtrale complète d'Arthur Schnitzler et d'Ödön von Horváth. Ce dernier fut, avant Schnitzler ou d'autres auteurs, à l'origine du désir profond de Schwarzingen de traduire ce genre de théâtre, car son œuvre « tranchait complètement avec le théâtre [qu'il] connaissait³ », bien que Horváth fût, toujours selon Schwarzingen, l'auteur le plus difficile à traduire par rapport à Nestroy, Canetti, Kraus ou Turrini, en raison de l'emploi fréquent de parlers régionaux, de recours à des citations, à des répliques de films ou à des bribes de chansons dans ses pièces, difficultés particulières sur lesquelles nous reviendrons plus tard. Il considère que traduire Horváth est, certes, une tâche risquée et complexe, mais que cela en vaut la peine, car il était et reste à ses yeux un auteur universel aux personnages et situations criants de vérité, dont le public français doit à tout prix prendre connaissance.

L'acte de traduire lui-même, aussi bien une pièce de théâtre qu'un roman, par exemple, représente en soi un risque. Pour Heinz Schwarzingen, traduire est un « acte d'enrichissement » surtout sur le plan linguistique, car « faire apparaître l'étranger dans le texte cible est un bienfait⁴. » Autrement dit, la traduction d'un texte source peut apporter des éléments nouveaux dans la langue cible, surtout au niveau de la langue, donc, mais aussi sur le plan culturel et civilisationnel. Mais le risque résiderait justement, selon lui, dans le fait de trop s'engager dans ce sens, de devenir alors contre-productif (cela aboutirait à une traduction qui deviendrait incompréhensible pour le lecteur) et d'aller à l'encontre du but recherché par la traduction.

¹ *La terrasse*, entretien réalisé par Manuel Piolat Soleyman, « Des écritures en prise directe avec le présent » [en ligne], disponible sur <http://www.journal-laterrasse.fr/focus/des-ecritures-en-prise-directe-avec-le-present/> [consulté le 19/11/2017].

² « Entretien inédit avec Heinz Schwarzingen », *Austriaca* n° 75 (2012) = *Les relations de Johann Nestroy avec la France*, études réunies par Irène Cagneau et Marc Lachenay, p. 185-196, ici : p. 195.

³ *Ibid.*, p. 193.

⁴ *Ibid.*, p. 185.

Ainsi, autant en traduction théâtrale qu'en traduction générale, le but serait de « faire découvrir à un lecteur qui ne possède pas la langue source un auteur [...] pour tenter de le faire passer [...] en respectant le plus possible, le plus loin possible, la particularité de son écriture⁵. » Chaque auteur a une façon personnelle d'écrire, un geste d'écriture propre, que l'on peut faire disparaître si l'on fait fi de cette particularité : c'est donc ce *geste*-là qu'il faut essayer de rendre en traduisant, plus que le *sens* d'une œuvre. En effet, traduire une œuvre ne signifie pas seulement traduire son sens : « On commence à traduire une œuvre quand on l'amène plus loin, c'est-à-dire quand on arrive à faire passer, dans la langue dans laquelle on traduit, les potentialités de cette œuvre, et pas seulement son sens⁶. » Par « potentialités », il faut comprendre ici l'oralité, les différents accents et effets d'une œuvre, les « couleurs » des personnages : c'est tout cela qu'il s'agit, selon Schwarzsinger, d'essayer de « rendre », et pour cela, le traducteur devra nécessairement prendre des risques et se positionner non pas en tant que simple intermédiaire entre deux œuvres, mais en tant qu'auteur à part entière.

Il appartient au traducteur de trouver un juste milieu entre ce que le traductologue français Jean-René Ladmiral appelle l'approche sourcière de la traduction (faire apparaître de façon manifeste l'étranger dans le texte cible – les sourciers seraient attachés au littéralisme –) et l'approche cibliste (s'adapter au lecteur et à la langue cible en étant attentif à l'effet que produit la parole, le discours, le texte, qu'il conviendra de traduire à l'aide des ressources spécifiques de la langue cible, au risque de ne restituer que l'histoire aux dépens des spécificités d'écriture de ce dernier). De grands auteurs comme Stefan Zweig ou Alfred Döblin ont été ainsi traduits avec la même langue, car il s'agissait alors de rencontrer du succès auprès du public cible : de leur texte, il ne restait que l'histoire, mais plus du tout leur style d'écriture. Pour Heinz Schwarzsinger, il est surtout important de rendre ce style d'écriture et de se montrer fidèle au texte source : il ne s'agit pas de traduire mot à mot, mais de traduire l'Esprit du texte, c'est-à-dire traduire les « effets » qu'il induit, les effets de sens, les effets comiques, les effets de style, donc de tendre à produire le même effet chez le public-cible qu'a pu avoir le message-source sur ses destinataires d'origine.

La restitution dans la traduction du geste d'écriture d'un auteur revêt, par conséquent, une importance considérable aux yeux de Heinz Schwarzsinger. Pour ce qui est de la forme du texte, le traducteur ne joue pas le rôle, toujours selon Schwarzsinger, d'un adaptateur (qui peut, s'il le juge utile, procéder à des modifications en vue d'une éventuelle mise en scène) : il ne doit pas faire du texte source sa « chose » et l'adapter à sa guise, il ne doit rien ajouter ni couper, ni introduire des éléments explicatifs, « au risque de pervertir la qualité dramatique [du texte origi-

⁵ *Ibid.*, p. 187.

⁶ Jean-Louis Besson et Heinz Schwarzsinger, « En traduisant *Les Derniers Jours de l'humanité* », *Agone* n° 35/36 (2006) = *Les guerres de Karl Kraus*, p. 135-140, ici : p. 140.

nal]⁷. » Le traducteur doit veiller à « établir un texte aussi fidèle que possible à la lettre du poète⁸. » Adapter le texte source équivaldrait, dans ce contexte, à une « infidélité » vis-à-vis de celui-ci et pourrait apparaître comme une forme de trahison de l'auteur, une entreprise consciente de manipulation de l'original. Le texte source est la « chose » de l'auteur, qui fait de lui ce que bon lui semble, mais pas le traducteur. Il revient donc à ce dernier de respecter le texte source, de faire preuve d'humilité par rapport à l'œuvre originale, et c'est en cela que résiderait précisément l'éthique du traducteur : « restituer l'œuvre telle qu'elle se présente dans sa forme initiale, dans sa langue source, je suis au service de l'auteur⁹ ». C'est d'autant plus vrai lorsque l'on est le premier traducteur d'une œuvre ou d'un auteur.

En lien avec l'humilité, Heinz Schwarzingen développe une autre notion centrale dans ses écrits : celle de fidélité, déjà évoquée quelques lignes plus haut. Le traducteur étant aussi auteur, ou plus exactement co-auteur, il lui appartient de se positionner en tant que tel, mais avec humilité et fidélité : fidélité à l'auteur et à son texte. Il s'agit de respecter « le plus possible, le plus loin possible, la particularité de son écriture et la façon dont il développe le texte et la vision scénique qui va avec¹⁰. » (jusqu'à respecter au théâtre la ponctuation et les didascalies, qu'il est très important de traduire car celles-ci donnent « le climat de la pièce, une touche particulière¹¹. »). Le but avoué est d'« amener cet auteur à bon port¹². »

Humble, le traducteur doit, en outre, être conscient du fait qu'il faut accepter d'inévitables pertes en traduisant (d'où l'humilité du traducteur) : c'est le danger auquel tout traducteur s'expose, particulièrement en traduction théâtrale. Les pertes étant inévitables, il lui sera souvent impossible de rendre chaque accent, chaque registre... Selon Schwarzingen, le traducteur doit être conscient de ce risque et du fait que « quand on traduit, on traduit toujours *plus ou moins*, mais ce qu'il faut comprendre, c'est que ce *plus ou moins* n'est pas synonyme de négligence, d'approximation dilettante¹³. » En effet, la traduction se présente comme une pratique aporétique, possible parce qu'impossible, impossible parce que possible : « toute traduction est la tentative, toujours échouée, de faire qu'un texte soit le même dans l'autre langue. Cela ne marche jamais jusqu'au bout, il y a toujours

⁷ Ödön von Horváth, *Théâtre complet, Tome 1*, Paris, l'Arche, 1994, Notes sur les traductions, p. III.

⁸ *Ibid.*

⁹ « Entretien inédit avec Heinz Schwarzingen », *art. cit.*, p. 189.

¹⁰ *Ibid.*, p. 190.

¹¹ Fabienne Hörmanseder, « Interview mit dem Übersetzer von Arthur Schnitzler und Ödön von Horváth, Heinz Schwarzingen alias Henri Christophe » [en ligne], disponible sur <https://shareslide.org/14-1-interview-mit-dem-uebersetzer-von-arthur-schnitzler-und-oedoen-von-horvath-heinz-schwarzinger-alias-henri-christophe>, [consulté le 20/11/2017].

¹² « Entretien inédit avec Heinz Schwarzingen », *art. cit.*, p. 187.

¹³ Philippe Forget, *Il faut bien traduire. Marches et démarches de la traduction. Traduire/Übersetzen 1*, Paris, Masson, 1994, p. 45.

quelque chose qui ne passe pas et tout est toujours à recommencer¹⁴. » Toutefois, Heinz Schwarzinger juge cette tentative ou ce risque nécessaire et non inutile, puisqu'oser le prendre permet de faire connaître des auteurs peu connus du public ou qui étaient auparavant tombés dans l'oubli.

Ainsi, Heinz Schwarzinger, de concert avec Jean-Louis Besson, a traduit la pièce monumentale *Les derniers jours de l'humanité* de Karl Kraus, qui mélange des centaines d'accents et de registres différents qu'il est impossible de rendre en traduction dans leur totalité. Face à une œuvre d'une telle complexité, on peut être tenté de mettre en avant la notion d'« intraduisibilité » et se demander si, en raison des difficultés qu'elle présente, une telle pièce est traduisible ou non. Mais, Schwarzinger et Besson ont su prouver par leur traduction que l'intraduisible « n'est qu'une impossibilité momentanée de la réécriture, ou structurelle de telle langue, mais pas de la traduction ; il est toujours possible, en effet, de donner une sorte d'équivalent, étayé par des explications¹⁵. » L'intraduisible apparaît donc ici comme une chimère : les difficultés sont toujours surmontables. Le dramaturge Ödön von Horváth a, longtemps, été réputé intraduisible pour plusieurs raisons : tout d'abord en raison de l'emploi fréquent de langues régionales ou dialectales, de patois employés par les personnages, qui les caractérisent. En revanche, ces « couleurs particulières de la langue, régionale, patoisante ou dialectale des personnages » ont été sacrifiées dans la traduction, car « leur emploi [aurait été] illégitime en français¹⁶ » : cela serait revenu à adapter une scène en la plaçant dans un contexte français (par exemple, transposer un « jeune nazi bavarois en nationaliste provençal, transplanter le 8^e arrondissement de Vienne dans le 14^e de Paris¹⁷. ») – ce qui serait difficile à justifier, l'utilisation de dialectes dans le théâtre français étant peu courante. Un tel choix représente pourtant une perte importante par rapport au texte d'origine, car les Allemands possèdent un rapport affectif à la langue, leur langue maternelle étant presque toujours un patois, et c'est précisément ainsi que « Horváth établit une relation intense et spontanée entre ses personnages et son public¹⁸. » Cependant, la langue française offre le moyen de pallier de nombreuses pertes et de créer des équivalences ou un équilibre à un autre endroit du texte, ce qui revient à ne pas trahir l'auteur.

Ensuite, le travail du traducteur est aussi rendu plus compliqué, dans le cas précis de Horváth, par l'emploi fréquent de références culturelles et de citations dans ses pièces, qui situent les personnages dans leur milieu social et culturel. Comment les traduire ? Il n'est pas possible de faire prononcer à Racine ou à Cor-

¹⁴ Georges-Arthur Goldschmidt, *À l'insu de Babel*, Paris, CNRS Éditions, 2009, p. 15.

¹⁵ Marc de Launay, *Qu'est-ce que traduire ?*, Paris, Vrin, coll. « Chemins Philosophiques », 2006, p. 46.

¹⁶ Ödön von Horváth, *Théâtre complet, Tome 1, op. cit.*, p. III-IV.

¹⁷ *Ibid.*, p. IV.

¹⁸ *Ibid.*

neille un vers provenant de Goethe ou de Schiller : la tâche du traducteur est donc de trouver une correspondance stylistique tout en préservant le sens de la citation. En ce qui concerne les dictons, le traducteur peut tenter de trouver des équivalents en français, sous réserve que tel dicton ne soit pas marqué par un fort régionalisme, ce qui situerait le personnage géographiquement. Or, pourquoi un Viennois utiliserait-il un proverbe breton ?

Enfin, le traducteur se trouve également confronté, chez Horváth, à l'utilisation récurrente de la musique ou de chansons. Comment les rendre en langue cible ? Trouver une chanson française à peu près équivalente ? Traduire les paroles ? Face à cela, Schwarzingen a refusé de recourir à des chansons françaises et a choisi la seconde option. Cela eut pour avantage de permettre aux lecteurs de comprendre la chanson, les lecteurs français ne possédant peut-être pas de connaissances préalables de ces chansons et risquant de mal les identifier.

Schwarzingen, tout en traduisant de la manière évoquée ci-dessus, a toutefois subi des pertes, qu'il a acceptées au profit d'une plus grande visibilité du théâtre de Horváth auprès du public français. En traduction théâtrale, certains éléments ne pourront donc pas être récupérés, mais il demeure possible, sans trahir l'auteur, de créer une sorte d'équilibre en obtenant des effets équivalents à ceux du texte source. Selon Heinz Schwarzingen, il appartient même à la liberté et au devoir du traducteur de chercher des équivalences. En effet, dans un texte, le traducteur peut rencontrer un passage marquant, et son souhait et devoir est de « produire un effet analogue dans le texte cible¹⁹. » Mais l'on ne dispose pas toujours des éléments nécessaires pour y parvenir, ce qui rend alors la tâche du traducteur quasi impossible. Il est alors possible de « déplacer l'effet [et de] rester neutre à cet endroit, pour mieux faire ressortir, ailleurs, un autre élément, [...] par exemple à l'aide d'un jeu de mots là où il n'y en a pas²⁰. » Un exemple illustrant bien la recherche d'équivalences est le cas des noms « parlants » chez Horváth dans sa pièce *Kasimir und Karoline* où le personnage du nom de Schürzinger porte en français le nom de Juponnard, Juponnet ou Juppmann (version regermanisée), ou encore dans sa pièce *Le Congrès* où Luise Gift devient Louise Poison. Il apparaît évident à Schwarzingen que ces noms « parlants » doivent être traduits et francisés, car ils ont en eux-mêmes une signification et reposent sur des jeux de mots. Leur maintien en allemand annihilerait ces jeux de mots et les lecteurs n'ayant pas de connaissance de la langue allemande ne les relèveraient pas ; pis, cela les laisserait peut-être même indifférents, ce qui serait alors parfaitement contraire au but recherché par l'auteur, qui a nommé ses personnages ainsi de manière intentionnelle.

En traduction théâtrale, le traducteur doit, selon Schwarzingen, toujours garder à l'esprit que le texte qu'il traduit est une pièce de théâtre : il lui faut donc penser à son devenir scénique, restituer l'oralité de la pièce, porter son attention sur la texture dramatique d'un texte, son rythme, sa musicalité, sa sonorité, son phrasé,

¹⁹ « Entretien inédit avec Heinz Schwarzingen », *art. cit.*, p. 190.

²⁰ *Ibid.*, p. 190-191.

ses assonances : c'est notamment vrai de la traduction par Schwarzsinger des *Derniers jours de l'humanité* de Karl Kraus qui communique une certaine énergie, un souffle et un phrasé que le traducteur doit, d'après Schwarzsinger, à tout prix transmettre aux acteurs par sa traduction. Ainsi, comme le dit Jean-Michel Déprats, traducteur de Shakespeare, « un texte de théâtre appelle un dire, une inscription dans le corps, la voix, le jeu du comédien²¹ » : la traduction doit alors faire de même.

Le théâtre implique également la mise en scène du texte et sa mise en bouche par le comédien, ce qui soulève la question suivante : en traduisant, faut-il justement penser à la mise en scène du texte et adapter la traduction en conséquence ? Heinz Schwarzsinger dit ne jamais l'avoir à l'esprit lorsqu'il traduit, mais plutôt essayer « d'entendre le texte²² » et de se concentrer sur la sonorité, le rythme, le souffle, l'oralité et les couleurs particulières des personnages²³ : il s'agit alors « de construire, de composer un personnage avec, si possible, les mêmes moyens que ceux utilisés par l'auteur d'origine²⁴. » Pour lui, un texte destiné à la scène doit – peu importe son degré de difficulté – posséder sa propre dynamique et impliquer des propositions d'interprétation et d'appropriation par et pour les comédiens. Contrairement à Antoine Vitez, il est d'avis que la traduction n'est pas la première mise en scène d'un texte, mais plutôt « qu'un texte traduit [...] doit permettre des mises en scène variées, les interprétations les plus diverses²⁵ » et que le traducteur « donne malgré lui une impulsion aux personnages, alors qu'il devrait se méfier de ce réflexe et rester plus neutre. La grande difficulté du traducteur est selon moi de trouver l'équivalence, c'est-à-dire d'être fidèle à l'original tout en atteignant une liberté²⁶. » Une traduction ne doit donc pas dicter une mise en scène ; au contraire, elle doit permettre de laisser libre cours à l'imagination et à la créativité des comédiens, des metteurs en scènes ou des maquilleurs qui jetteront peut-être un regard neuf ou proposeront peut-être une approche nouvelle de la pièce. Jean-Michel Déprats est de cet avis : « la traduction de théâtre doit donc rester ouverte, permettre le jeu mais ne pas en dicter un, être animée par un rythme mais ne pas en imposer un. Traduire pour la scène, ce n'est pas tordre le texte en vue de ce qu'on espère montrer, de comment on jouera ou de qui jouera. Ce n'est

²¹ Déprats cité par Paul Bensimon, in : « Présentation », *Palimpsestes* [En ligne] n° 1 (1987), mis en ligne le 24 juin 2014, [consulté le 27 novembre 2017]. URL : <http://palimpsestes.revues.org/152> ; DOI : 10.4000/palimpsestes.152

²² Fabienne Hörmanseder, *art. cit.*

²³ Sur cette question, voir aussi Jean-Michel Déprats, « Traduire Shakespeare pour le théâtre ? », *Palimpsestes* [En ligne] n° 1 (1987), mis en ligne le 24 juin 2014, consulté le 26 novembre 2017.

URL : <http://palimpsestes.revues.org/161> ; DOI : 10.4000/palimpsestes.161

²⁴ « Entretien inédit avec Heinz Schwarzsinger », *art. cit.*, p. 189.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Anne Pitteloud, « Métamorphoses d'une pièce » [en ligne], disponible sur https://www.lecourrier.ch/metamorphoses_d_une_piece [consulté le 17/11/2017].

pas devancer, prévoir ou proposer une mise en scène, c'est rendre celle-ci possible²⁷. »

De plus, la « dicibilité » et la « prononciabilité » (ce sont les termes mêmes de Heinz Schwarzinger) d'un texte constituent deux aspects primordiaux de la traduction théâtrale (aspects qui ne joueraient, en traduction technique par exemple, pas un grand rôle, contrairement au cas présent) : le texte traduit doit sembler avoir été écrit, pensé, dit et inventé dans la langue cible. Le traducteur doit penser à rendre le texte d'origine « *sprechbar* » (dicible), c'est-à-dire qu'il doit penser à sa mise en bouche, à « arranger les mots dans la bouche du comédien pour qu'il n'ait pas de mal à les dire²⁸. » Le texte traduit doit pouvoir être « probable » en français. Jean-Michel Déprats s'inscrit précisément dans cette ligne-là : selon lui, « le traducteur doit avoir le souci du style oral²⁹ » et, citant Maurice Gravier, il déclare qu'« il s'agit en effet de faire passer [...] un texte fait pour être dit (et non lu) d'une langue dans une autre. Il faut donc que le traducteur écrive une langue "orale" et non livresque, formule des répliques que le comédien puisse, sans difficulté, avec plaisir même articuler, faire résonner dans son "gueuloir" [...] et qui "passent la rampe"³⁰. » Le lecteur ne doit donc pas « sentir » la traduction ni la difficulté, sauf si, bien sûr, l'auteur l'a voulu ainsi. Si difficultés il y a, elles ne doivent toutefois pas être visibles ou sensibles, mais seulement suggérées : le traducteur a alors pour tâche de les résoudre sans que l'auteur en pâtisse.

Enfin, Heinz Schwarzinger choisit aussi les textes et les auteurs qu'il transpose d'une langue à une autre non seulement en raison de leur contenu poétique et dramatique, mais encore en fonction de leur sincérité critique, de leur engagement politique et de leur impact sur la société actuelle. Les artistes traduits par Schwarzinger sont des auteurs engagés, jamais neutres, qui formulent dans leurs œuvres une critique sociale à travers la langue, à rendre en traduction : on peut prendre pour exemple la pièce *Professeur Bernhardt* d'Arthur Schnitzler dénonçant l'antisémitisme au plus haut niveau de l'État autrichien ou bien encore, en lien avec cette étude, les pièces du dramaturge de langue allemande Ödön von Horváth (*Le Funiculaire* ; *Sladek, soldat de l'Armée noire...*) qui se positionnait contre le nationalisme et son idéologie dominante à cette époque. Il vécut en effet en Allemagne dans les années 1920 au cours de la montée du nazisme, qu'il combattait en choisissant d'écrire « loin des sentiers battus par l'idéologie dominante³¹ » et en « [dénonçant] sans relâche la dégradation imposée par les nazis aux couches populaires de la société allemande, qu'ils contraignent à se jeter dans leurs bras pour

²⁷ Jean-Michel Déprats, « Traduire Shakespeare pour le théâtre ? », *art. cit.*

²⁸ Fabienne Hörmanseder, « Interview mit dem Übersetzer von Arthur Schnitzler und Ödön von Horváth, Heinz Schwarzinger alias Henri Christophe », *art. cit.*

²⁹ Jean-Michel Déprats, « Traduire Shakespeare pour le théâtre ? », *art. cit.*

³⁰ Maurice Gravier, in « La traduction des textes dramatiques », *Études de linguistique appliquée*, oct.-déc. 1973, p. 41.

³¹ Heinz Schwarzinger, *Ödön von Horváth, repères*, Paris, Actes Sud-Papiers, 1992, p. 15.

survivre³² », ce qui a conduit son œuvre à être interdite sur les scènes allemandes dès 1933.

C'est ainsi qu'a traduit et que continue de traduire Heinz Schwarzinger, dans un seul but : faire connaître les auteurs et textes qu'il fait passer d'une langue à une autre. Telle est d'ailleurs la question, que devrait, selon lui, se poser tout traducteur : comment faire vivre le texte ou la pièce, comment le ou la faire circuler ? Comment donner à ces textes, en somme, une visibilité et une existence plus grandes ? C'est cela qu'a visé et que continue de viser Heinz Schwarzinger tout au long de son travail pluriel de traducteur, d'auteur, d'éditeur et de metteur en scène.

2. *Casimir et Caroline (Kasimir und Karoline)* d'Ödön von Horváth traduit par Heinz Schwarzinger

La pièce *Casimir et Caroline (Kasimir und Karoline)* constitue un bel exemple de l'écriture dramatique de Horváth qui amène le traducteur à devoir faire de réels choix de traduction, à réfléchir sur ses modalités de traduction et à transmettre, par sa traduction, des éléments qui ne sont pas nécessairement visibles par le lecteur, mais qui sont directement perceptibles (l'oralité, le rythme de la pièce). Dans la présente étude, la pièce de Horváth sera l'occasion d'illustrer l'approche de la traduction théâtrale de Heinz Schwarzinger.

Les personnages et situations décrits et mis en scène par Horváth sont toujours ancrés « dans la réalité la plus immédiate³³ », suivant sa vision d'un théâtre populaire qui « parle des problèmes de la manière la plus populaire possible³⁴ » et suivant, également, ses propres convictions : c'était un auteur engagé, d'où son choix de situer ses pièces de théâtre dans son époque, des pièces souvent inspirées de faits réels et faisant écho à la situation politique de son temps. Dans la pièce *Casimir et Caroline*, une didascalie nous indique précisément que la pièce se déroule « de nos jours », à l'époque, donc, où Horváth a écrit la pièce. Mais cela ne renseigne pas plus que cela le lecteur, qui peut se demander, ou non (et à tort), dans quel contexte s'inscrit ce « de nos jours », contexte d'une grande importance dans le cas présent, puisqu'il va influencer sur la relation des deux protagonistes et puisque le texte contient de nombreuses références à cette époque : ces trois mots se réfèrent aux années de la crise économique mondiale de la fin des années 1920. Ici, on remarque que le traducteur n'a rien ajouté par rapport au texte source (« *in unserer Zeit* » est traduit simplement par « de nos jours ») : il n'y a pas d'éléments explicatifs au sein du texte cible qui ne figureraient pas dans le texte original et qui apporteraient un quelconque éclaircissement aux lecteurs. En effet, Heinz Schwarzinger fait ici le choix de ne rien ajouter, fidèle en cela à l'écriture de Horváth, car il est

³² *Ibid.*, p. 16.

³³ *Ibid.*, p. 15.

³⁴ *Ibid.*, p. 60.

traducteur (et non adaptateur) et ne peut ainsi se permettre d'adapter la traduction à sa guise. Une mise en scène théâtrale de la pièce pourra, elle, fournir des indications complémentaires relatives à l'époque de ladite pièce, mais pas la traduction, si le texte source, lui, n'en fait pas mention. Toutefois, ce passage est expliqué en note de traduction à la fin de la pièce : un lecteur curieux saura donc de quoi il retourne.

Ces trois mots (« *in unserer Zeit* ») nous démontrent toute l'importance que revêt la traduction des didascalies. Heinz Schwarzinger leur accorde beaucoup d'attention et les a, ici, toutes respectées à la lettre : la didascalie mentionnée plus haut, justement, situe la pièce dans son contexte, qui n'est pas anodin, bien au contraire. De plus, les didascalies permettent de situer les actions, les mouvements des personnages dans l'espace, leur attitude les uns envers les autres, mais il est davantage question du respect de la vision scénique de l'auteur. Le traducteur doit donc les traduire fidèlement sans penser à la mise en scène lors de son travail ; le metteur en scène en fera par la suite ce qu'il souhaite.

Deux autres exemples concernant les didascalies nous prouvent que leur traduction s'avère indispensable. Tout d'abord, la didascalie « *Stille* », traduite en français par « Un silence », qui apparaît dans chaque dialogue, ou presque. Ce « silence » est d'une importance cruciale : c'est un silence qui en dit long et qui est lourd de sens, qui est vérité, qui peut être un message second que le personnage souhaite faire passer aux autres ou à lui-même. Le lecteur peut s'imaginer les conversations des personnages et les voir se taire, gênés, ou réfléchissant : Horváth a d'ailleurs lui-même insisté sur « la nécessité de respecter les "silences" qui sont indiqués par des didascalies au cœur de ses dialogues et qui ont pour fonction, selon lui, de rendre visible le combat du conscient et du subconscient. Le langage masque et montre à la fois, il devient une façade permettant de cacher, consciemment ou inconsciemment, [...] révélant tout à coup le milieu social ou encore les désirs secrets de l'individu, parfois de lui-même insoupçonnés³⁵. »

Le deuxième exemple se réfère à la traduction du verset biblique « *und die Liebe höret nimmer auf* » (« et jamais l'amour ne passera »), tout au début de la pièce. Il est justement montré au lecteur l'inverse de cela : les couples s'éloignent et se séparent, plongés dans l'illusion et le désir de pouvoir s'en sortir seuls – d'où l'importance de traduire cette didascalie, qui met en avant le regard critique qu'Horváth porte sur la société : l'amour dure tant que l'on ne perd pas son travail. Cette didascalie va entièrement à l'encontre des événements de la pièce : elle ne doit en aucun cas rester incomprise du lecteur.

Il apparaît, dans *Casimir et Caroline*, un autre élément illustrant l'approche de la traduction théâtrale de Schwarzinger et ses choix de traduction : le cas des noms « parlants ». Il choisit en effet de les traduire, leur traduction serait même

³⁵ Florence Baillet, *Ödön von Horváth*, Paris, Belin, 2008, p. 107-108.

vitale selon lui, car ces noms ont une signification précise et n'ont pas été choisis par l'auteur de manière anodine. Ils sont souvent le reflet des personnalités et du caractère des personnages. Pour un lecteur ne connaissant pas la langue allemande, cela ne signifierait rien et le côté humoristique se verrait réduit à néant. La traduction ou la francisation de ces noms constitue donc une étape importante du travail du traducteur afin de rendre le texte plus accessible aux lecteurs cibles. Leur traduction n'implique pas que les personnages deviennent pour autant français, ils restent bien dans leur pays respectif. Dans le cas présent, on peut prendre pour exemple le personnage assez naïf du nom de Schürzinger, qui se prénomme en français Juponnard. Le jupon se dit en effet *Schürze* en allemand, et l'on peut remarquer la proximité avec le verbe *schützen*, qui signifie protéger : Schürzinger joue en effet à l'égard de Caroline le rôle d'un protecteur contre les autres hommes, tout en restant aussi « dans les jupons » de la jeune femme. Le personnage du nom de Rauch devient, en français, « Fumée ». Son nom signifie le tintouin, la dispute, ce qui lui correspond bien puisqu'il provoque Juponnard, se dispute avec son ami Lance... On remarquera également que les noms à consonance allemande de certains personnages ont été francisés : Elli devient Lisa, Maria devient Marie, Erna devient Ginette... tout cela afin de rendre la traduction plus accessible et moins étrangère au public français.

Toute pièce de théâtre implique la présence d'une certaine oralité, à travers les dialogues, la manière de s'exprimer des personnages... qu'il s'agit de retrouver dans la traduction. Cela fait naturellement partie des éléments à prendre en compte lors de la traduction et des « potentialités » d'une œuvre à transmettre au(x) lecteur(s), mais aussi au(x) comédien(s), selon Heinz Schwarzinger. Dans *Casimir et Caroline*, on peut clairement distinguer les marques d'oralité : « Geh so lasse mich doch aus », traduit par « Allez, lâche-moi un peu », ou « Ja das ist die richtige Achterbahn » (à l'écrit, on trouverait plutôt une virgule entre le « Ja » et le « das »), traduit par « Ça, c'est le vrai Grand-Huit », ou bien encore « Warum lügst du? », traduit par « Pourquoi tu mens ? » et non « Pourquoi mens-tu ? » ou « Pourquoi est-ce que tu mens ? », qui restitueraient beaucoup moins, en français, l'oralité, la langue parlée. Heinz Schwarzinger a donc transmis cette oralité à l'aide de mots, d'expressions couramment employés ou formulés dans des conversations en français, produisant des dialogues fluides et réalistes, adaptés au jeu de comédiens.

Cette oralité, exposant l'élocution des personnages, trahit le milieu socio-culturel dans lequel ils évoluent ou d'où ils viennent, c'est-à-dire le monde des petits-bourgeois, que Horváth mettait un point d'honneur à dépeindre dans ses pièces : « L'Allemagne, comme tous les autres pays européens, se compose à quatre-vingt-dix pour cent de petits-bourgeois accomplis ou désireux de l'être, en tout cas de petits-bourgeois. Si je veux peindre le peuple, je ne dois bien entendu pas peindre seulement les dix pour cent restant, mais en fidèle chroniqueur de notre temps, il me faut peindre la grande masse. Toute l'Allemagne, voilà ce qu'il

faut !³⁶ ». L'auteur, dans *Casimir et Caroline*, les a dépeints d'abord par le prisme de la langue : « *ich hab* », « *ich glaub* », « *Habens* », « *ich versteh* ». Là où l'auteur a choisi de les faire « mal » parler, le traducteur ne peut pas leur faire commettre de fautes (« dans la mesure où le français est bien plus strict sur la grammaire et la syntaxe que ne l'est l'allemand³⁷ »), sous peine de se voir accusé d'avoir commis des fautes de français. Le traducteur a pu également choisir de ne pas les faire « mal » parler en vue de faciliter leur mise en bouche par les comédiens : il a pris en compte la dicibilité et la prononciabilité des mots. Cependant, le niveau de langue relativement familier des personnages est perceptible tout au long du texte cible, grâce à la traduction fidèle des expressions, mots familiers et populaires employés : « *das ist mir wurscht* » devient « je m'en fous ! », « *halt doch dein Maul* » devient « ferme-la ». Les personnages conservent donc leur intensité grâce aux équivalences obtenues sur le plan lexical. Si le traducteur a dû subir des pertes ou sacrifier quelques éléments oraux, il a su créer un équilibre entre texte source et texte cible en ayant recours aux moyens du français pour faire ressortir ce que l'auteur a voulu dépeindre : les petites gens, dont la langue et l'usage qu'ils en font est tout à fait caractéristique.

Il s'agissait également, par la traduction, de ne pas seulement traduire le sens des dialogues ou le sens des phrases, mais d'exposer les personnages, leur personnalité et leur état d'esprit en fonction de leur langage, de transmettre l'effet qu'ils produisent sur le lecteur ou sur d'autres personnages. La traduction devait ainsi rendre leur brutalité, leur grossièreté, leur naïveté ou leur rudesse, ainsi que l'effet, dans la langue cible, que les dialogues en allemand pouvaient produire sur les lecteurs. La traduction reflète clairement, par exemple, l'amertume et la rudesse de Casimir envers Caroline et sa situation : Casimir semble en vouloir au monde entier et blâme Caroline pour ce qui lui est arrivé. En effet, il ne cesse de lui répéter « d'aller se faire voir », de « la fermer » ou qu'elle est « une traînée ». Heinz Schwarzinger, pour qui traduire plus que le sens d'une œuvre est d'une importance capitale, a donc eu recours à des expressions et à des images fortes pour dépeindre l'intensité des situations ou des personnages, conformément à ce qui se produit dans le texte source.

Selon Heinz Schwarzinger, le devoir ou plus exactement la tâche de tout traducteur (pour citer Walter Benjamin), qu'il traduise un roman ou une pièce de théâtre, est de repérer toute difficulté, toute allusion à un événement particulier ou toute référence (culturelle, historique) dans le texte, et d'effectuer un important travail de recherche afin de situer le contexte et de s'y situer soi-même, pour ne passer à côté d'aucun élément important. Dans *Casimir et Caroline* sont présentes un certain nombre de références et d'allusions à des événements s'étant déroulés au

³⁶ Cité in : Heinz Schwarzinger, *Ödön von Horváth, repères*, op. cit., p. 61.

³⁷ Ödön von Horváth, *Théâtre complet*, Tome 1, op. cit., p. V.

cours des années 1920 ou pendant (ou juste avant) la période d'écriture de la pièce, que le traducteur a consignée tout à la fin de la traduction, et qui y sont directement liées puisqu'elles apparaissent directement dans le texte et les dialogues. Il peut s'agir de noms d'objets, de personnes, de villes, d'œuvres musicales, d'événements de la société de l'époque : le Zeppelin (aéronef nommé d'après son constructeur), Eckener (directeur de la Société aéronavale allemande), Weiden (ville en Basse-Bavière), « des milliers qui meurent chaque jour » (taux de suicide élevé en 1932 en Allemagne, pour des raisons économiques)... C'est tout cela que le traducteur doit repérer, adapter ou expliquer en note de traduction au lecteur à qui manque probablement la connaissance de ces éléments.

La pièce *Casimir et Caroline* est également parsemée de chansons, du début jusqu'à la fin, possédant une dimension très ironique : des chansons joyeuses retentissent et les personnages (pas tous) les reprennent en chœur, bien que tout aille mal au sein de la société, de leurs vies ainsi que pendant cette fête de la bière. Ces chansons, comme expliqué plus haut, n'ont pas été remplacées par des chansons françaises « équivalentes » : dans le texte cible, les chansons ont été laissées en allemand, mais leur traduction figure en note de traduction, tout à la fin du texte ; seuls ont été traduits, selon la mélodie originale, les vers et les paroles présents dans le texte source, afin d'expliquer leur sens au lecteur et d'éviter, justement, toute appréhension erronée en termes de contenu et de sens.

Enfin, en ce qui concerne la traduction des dictons ou tournures proverbiales, il est tout à fait possible, selon Heinz Schwarzinger, de se servir d'un équivalent au sein de la langue française, lorsqu'un tel équivalent existe : dans cette pièce, les dictons ou proverbes ne sont que peu nombreux, même si l'on peut au moins citer un exemple. Le personnage du nom de Lance, en parlant de ses conquêtes féminines, prononce en allemand ce proverbe : « *in der Nacht sind alle Katzen grau* », que l'on peut effectivement transposer en français, ainsi que l'a fait Heinz Schwarzinger, par un proverbe tout à fait équivalent au niveau du sens et des mots : « la nuit, tous les chats sont gris ». Dans le cas contraire, il aurait fallu traduire en s'efforçant de conserver le sens et le style du proverbe en question.

Cette étude, basée sur l'approche de la traduction théâtrale de Heinz Schwarzinger et son application à la pièce *Casimir et Caroline* d'Ödön von Horváth, aura montré qu'il existe des difficultés propres à la traduction théâtrale. Parmi ces difficultés, on note en particulier la restitution de l'oralité d'une pièce (la pièce de théâtre et sa traduction n'existent pas pour être lues, mais pour être prononcées et jouées) ; le cas des noms « parlants » (chez Horváth) ; les didascalies ; les références en tout genre ; les tournures proverbiales....

Cependant, Heinz Schwarzinger nous démontre ici qu'une telle traduction n'est pas impossible, si le traducteur a une idée claire de la façon dont il souhaite

traduire le texte, de ce qu'il doit respecter (le geste d'écriture de l'auteur) ou éviter, de ce qu'il faut « rendre » (au-delà du sens de l'œuvre, son oralité, les effets du texte source). Dans le cas de la traduction théâtrale, le devenir scénique du texte joue un rôle capital : la traduction doit être jouable, car « une traduction qui n'est pas jouable comprend mal la nature du texte [théâtral] et sa destination. Elle peut être exacte, inventive, écrite dans une belle langue, mais si elle ne permet pas la pratique théâtrale, elle reste essentiellement infidèle³⁸. »

La traduction théâtrale ne relèverait donc pas de l'intraduisible. Le traducteur subira, certes, des pertes, mais il lui faut justement accepter l'évidence qui se présente un jour à tout traducteur : il n'est pas possible de toujours tout rendre en traduction ; cependant, il est possible de trouver un équilibre et de compenser efficacement ces pertes – des pertes qui, si elles ont lieu d'être, en vaudraient la peine selon Heinz Schwarzingen, puisqu'une fois la traduction réalisée, elle sera à même de remplir son but premier : faire connaître et découvrir à un public cible des textes et des auteurs peu connus, peu visibles, « [...] faire vivre le texte [...], le faire circuler³⁹. »

Élyette CHAMPAGNE
Université de Lorraine – site de Metz
et Université de Valenciennes

BIBLIOGRAPHIE

1) Traductions publiées :

* HORVÁTH, Ödön von, *Casimir et Caroline*, trad. par Henri Christophe (= Heinz Schwarzingen), Paris, l'Arche, 1994.

2) Études critiques :

* « Entretien inédit avec Heinz Schwarzingen », *Austriaca* n° 75 (2012) = *Les relations de Johann Nestroy avec la France*, études réunies par Irène Cagneau et Marc Lacheney, p. 185-196.

* BAILLET, Florence, *Ödön von Horváth*, Paris, Belin, 2008.

* BESSON, Jean-Louis et SCHWARZINGER, Heinz, « En traduisant *Les Derniers Jours de l'humanité* », *Agone* n° 35/36 (2006) = *Les guerres de Karl Kraus*, p. 135-140.

* DE LAUNAY, Marc, *Qu'est-ce que traduire ?*, Paris, Vrin, 2006.

³⁸ Jean-Michel Déprats, « Traduire Shakespeare pour le théâtre ? », *art. cit.*

³⁹ « Entretien inédit avec Heinz Schwarzingen », *art. cit.*, p. 195.

- * FORGET, Philippe, *Il faut bien traduire. Marches et démarches de la traduction. Traduire/Übersetzen 1*, Paris, Masson, 1994.
- * GOLDSCHMIDT, Georges-Arthur, *À l'insu de Babel*, Paris, CNRS Éditions, 2009.
- * GRAVIER, Maurice, in : « La traduction des textes dramatiques », *Études de linguistique appliquée*, oct.-déc. 1973, p. 41.
- * SCHWARZINGER, Heinz, *Ödön von Horváth, repères*, Paris, Actes Sud-Papiers, 1992.

3) Webographie :

- * BENSIMON, Paul, « Présentation », *Palimpsestes* [En ligne] n° 1 (1987), mis en ligne le 24 juin 2014, [consulté le 27 novembre 2017]. URL : <http://palimpsestes.revues.org/152> ; DOI : 10.4000/palimpsestes.152.
- * DÉPRATS, Jean-Michel, « Traduire Shakespeare pour le théâtre ? », *Palimpsestes* [En ligne] n° 1 (1987), mis en ligne le 24 juin 2014, [consulté le 26 novembre 2017]. URL : <http://palimpsestes.revues.org/161> ; DOI : 10.4000/palimpsestes.161.
- * HÖRMANSEDER, Fabienne, *Text und Publikum: Kriterien für eine bühnenwirksame Übersetzung im Hinblick auf eine Kooperation zwischen Translatologen und Bühnenexperten*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2008, *Interview mit dem Übersetzer von Arthur Schnitzler und Ödön von Horváth, Heinz Schwarzsinger alias Henri Christophe* [en ligne], disponible sur <https://shareslide.org/14-1-interview-mit-dem-uebersetzer-von-arthur-schnitzler-und-oedoen-von-horvath-heinz-schwarzinger-alias-henri-christophe>, [consulté le 20 novembre 2017].
- * PITTELOU, Anne, « Métamorphoses d'une pièce » [en ligne], disponible sur https://www.lecourrier.ch/metamorphoses_d_une_piece, [consulté le 17 novembre 2017].
- * *La terrasse*, entretien réalisé par Manuel Piolat Soleymat, « Des écritures en prise directe avec le présent » [en ligne], disponible sur <http://www.journal-laterasse.fr/focus/des-ecritures-en-prise-directe-avec-le-present/> [consulté le 19 novembre 2017].

LA TRADUCTION THÉÂTRALE EN JEU : LES AMBIGUÏTÉS DE L'ACTIVITÉ TRANDUCTIVE DE HEINER MÜLLER

Le volume 7 des œuvres complètes de l'écrivain est-allemand Heiner Müller, qui sont parues après la mort de ce dernier sous la direction de Frank Hörnigk, se présente comme le cinquième tome consacré aux « pièces de théâtre » (*Die Stücke* 5) et rassemble, si l'on en croit le sous-titre, « les traductions¹ » müllériennes. Sont réunies dans un même ouvrage les versions allemandes de textes que Müller a rédigés, seul ou avec différents collaborateurs : il s'agit de pièces anglaises (*Comme il vous plaira* et *Hamlet* de Shakespeare), de pièces françaises (*Dom Juan* et *Le Médecin malgré lui* de Molière, *Une saison au Congo* d'Aimé Césaire et *Quai Ouest* de Bernard-Marie Koltès), de pièces russes (*La Mouette* de Tchekhov, *La Mort de Tarelkine* d'Alexandre Soukhovo-Kobyline, *Vladimir Maïakovski*, tragédie de Vladimir Maïakovski et *Les Aristocrates* de Nicolas Pogodine), ainsi que de pièces grecques (*Les Perses* et *L'Orestie* d'Eschyle). Dans la « note de l'éditeur » qui clôt le volume, Hörnigk souligne l'intérêt qu'il y aurait à considérer l'activité traductive de Müller en tant que telle :

Le concept de « traduction » décrit en effet une forme de texte qui, si elle a été jusque-là seulement perçue à la marge, au sein de l'éventail de formes des travaux théâtraux de Müller, n'en a pas moins son importance : elle a été présente, depuis toujours, aux côtés des autres expérimentations esthétiques de l'auteur et rivalise avec elles, si bien qu'il est en partie difficile de l'en distinguer (quand on cherche par exemple à établir des différences entre toute une série de pièces müllériennes et des travaux qualifiés d'« adaptation » ou de « traduction ») – d'où le profil unique que s'y est forgée la forme de la traduction².

La manière dont Hörnigk a édité les œuvres complètes de l'écrivain est-allemand chez Suhrkamp a cependant été critiquée, notamment parce que Müller

¹ Heiner Müller, *Werke 7, Die Stücke 5 – Die Übersetzungen*, édité par Frank Hörnigk, Francfort/ Main, Suhrkamp, 2004.

² Frank Hörnigk, « Editorische Notiz », in Heiner Müller, *Werke 7, op. cit.*, p. 821-826, ici p. 821 : « Im Formenarsenal der Theaterarbeiten Müllers bisher eher am Rande wahrgenommen, umschreibt der Begriff "Übersetzung" tatsächlich jedoch eine Textgestalt, die in ihrer Bedeutung seit jeher neben anderen ästhetischen Entwürfen des Autors Bestand hatte, mit ihnen konkurrierte, teilweise ununterscheidbar blieb (etwa in der Differenzbestimmung einer Reihe eigener Stücke zu den als "Bearbeitung" oder "Übersetzung" erklärten Versuchen) – und gerade darin ein unverwechselbares Profil gewann. » (Les citations sont traduites par nos soins quand aucun autre nom de traducteur n'est indiqué).

avait lui-même, de son vivant, opéré d'autres choix³ : dans l'édition Rotbuch en effet, les traductions de Molière, ainsi que celle du texte de Lu Xun *Le Misanthrope* sont regroupées sous le titre *Copies 1*, tandis que le volume *Copies 2* est constitué de traductions de pièces russes⁴ ; les textes identifiés par Hörnigk comme des « traductions » de Shakespeare, *Comme il vous plaira* et *Hamlet*, sont parus pour leur part chez Rotbuch dans deux volumes distincts, respectivement *Shakespeare Factory 1* et *Shakespeare Factory 2*⁵, où ils côtoient des pièces telles que *Anatomie Titus Fall of Rome* ou *Macbeth*, qui sont elles aussi issues d'un travail de Müller sur Shakespeare, mais sont, chez Suhrkamp, publiées en tant qu'œuvres originales⁶. Ces différences entre les deux éditions des œuvres müllériennes mettent en évidence le statut indéfini de certains textes de l'écrivain est-allemand, ou plutôt la façon dont ils circulent entre diverses appellations, étant perçus tour à tour comme des traductions, des adaptations ou des œuvres autonomes. À ces ambiguïtés s'ajoute le fait que Müller ne maîtrisait pas toutes les langues des « traductions » auxquelles il a contribué : s'il parlait bien l'anglais et pouvait lire du russe, il ne connaissait pas vraiment ni le français ni le grec et n'hésitait pas à recourir à des aides extérieures (notamment de la part de Ginka Tscholakova pour le russe ou de Benno Besson pour le français), ainsi qu'à des traductions préexistantes qu'il « récrivait ». La détermination de ce que l'on entend par « traduction » dans l'œuvre müllérienne se révèle donc éminemment complexe.

Dans le présent article, nous nous proposons de nous pencher sur l'activité traductive de Müller, ainsi que Hörnigk engage à le faire, mais en évitant toutefois de ranger définitivement telles ou telles œuvres sous le titre de « traductions », autrement dit en cherchant à appréhender la pratique müllérienne de la traduction justement dans ses ambivalences, avec les frontières poreuses qui s'instaurent alors entre traduction, collaboration, adaptation ou réécriture. Nous insisterons dans un

³ Au sujet de la critique de l'édition des œuvres complètes de Heiner Müller chez Suhrkamp, on consultera par exemple Kai Bremer, « Müllers Intentionen. Textuelle und theatrale Archäologie am Beispiel von *Der Lohndrucker* », in Günther Heeg, Theo Girshausen (dir.), *Theatographie. Heiner Müllers Theater der Schrift*, Berlin, Vorwerk 8, 2009, p. 35-48.

⁴ Heiner Müller, *Kopien 1 – Molière : Don Juan oder der steinerne Gast – Molière : Der Arzt wider Willen – Lu Xun : Der Misanthrop*, Berlin, Rotbuch, 1989 ; Heiner Müller, *Kopien 2 – Tschekow : Die Möwe – Suchowo-Kobylin : Tarelkins Tod – Majakowski : Wladimir Majakowski Tragödie*, Berlin, Rotbuch, 1989.

⁵ Heiner Müller, *Shakespeare Factory 1 – Bildbeschreibung – Wie es Euch gefällt – Waldstück – Macbeth – Wolokolamsker Chaussee I*, Berlin, Rotbuch, 1985 ; Heiner Müller, *Shakespeare Factory 2 – Hamlet – Anatomie Titus Fall of Rome – Wolokolamsker Chaussee II-V – Materialien*, Berlin, Rotbuch, 1985.

⁶ Heiner Müller, « Anatomie Titus Fall of Rome », in Heiner Müller, *Werke 5, Die Stücke 3*, édité par Frank Hörnigk, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 2002, p. 99-193 ; Heiner Müller, « Macbeth », in Heiner Müller, *Werke 4, Die Stücke 2*, édité par Frank Hörnigk, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 2001, p. 261-324.

premier temps sur la nécessité de reconsidérer, voire de revaloriser, l'activité traductrice de l'écrivain est-allemand, qui occupe en réalité une place non négligeable dans son travail : prendre la mesure du rôle de la traduction dans l'œuvre müllérienne pourrait permettre d'éclairer différemment cette dernière. Dans un deuxième temps, nous examinerons l'exemple particulier de la traduction du *Médecin malgré lui* de Molière, qui n'est quasiment pas abordée dans la littérature critique sur Müller⁷ – pourtant des plus abondantes – et peut confirmer en ce sens l'intérêt d'un pareil déplacement du regard : quelle conception de la traduction est-il possible d'en dégager ? Quel est l'impact de cette confrontation à Molière sur l'écriture de l'auteur dramatique est-allemand ?

La pratique de la traduction dans l'œuvre müllérienne

L'activité traductrice de Müller est présentée en premier lieu, par l'auteur dramatique tout comme par les commentateurs de son œuvre, comme un travail alimentaire, ce qui peut expliquer le relatif désintérêt de la recherche müllérienne à son égard⁸. Dans la note précédemment citée, Hörnigk constate ainsi que « toutes ces traductions sont issues de commandes de la part de théâtres⁹. » Et Müller raconte à plusieurs reprises lors de ses entretiens, à la manière d'une anecdote humoristique, ses débuts en tant que traducteur de tragédies grecques :

Afin de me faire parvenir de l'argent pendant quelque temps encore, Benno Besson [...] me demanda si je pouvais envisager de travailler sur le texte d'*Œdipe* [...]. Il me vint alors opinément à l'esprit qu'il existait aussi la traduction de l'*Œdipe* de Sophocle par Hölderlin, et je me suis dit qu'il y avait là moyen de gagner quelque argent pendant un certain temps, grâce à un petit nombre de syllabes. Et c'est ce qu'il se passa effectivement. J'ai tout simplement recopié à la machine la traduction de Hölderlin, en changeant des

⁷ On notera cependant l'article de Nikolaus Müller-Schöll, sur lequel nous nous appuyerons par la suite : Nikolaus Müller-Schöll, « Arzt wider Willen », in Hans-Thies Lehmann, Patrick Primavesi, *Heiner Müller Handbuch Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/ Weimar, Metzler, 2003, p. 188-189. En outre, si la relation de Müller à Shakespeare a suscité l'intérêt des chercheurs (voir Alexander Karschnia, « Shakespeare », in Hans-Thies Lehmann, Patrick Primavesi, *Heiner Müller Handbuch Leben – Werk – Wirkung*, op. cit., p. 164-171, en particulier la bibliographie p. 170-171), cela n'a pas vraiment été le cas pour ce qui est de son rapport à Molière.

⁸ L'ouvrage de référence que constitue le *Heiner Müller Handbuch* ne consacre ainsi aucun article spécifique à cette question : les traductions effectuées par Heiner Müller sont étudiées au sein de la rubrique des « œuvres », en les plaçant sur le même plan que ses autres textes (c'est le cas également de l'article de Nikolaus Müller-Schöll mentionné dans la note précédente). Cf. Hans-Thies Lehmann, Patrick Primavesi (dir.), *Heiner Müller Handbuch Leben – Werk – Wirkung*, op. cit.

⁹ Frank Hörnigk, « Editorische Notiz », op. cit., p. 822 : « Alle diese Übersetzungen sind als Auftragsarbeiten von Theatern entstanden. »

petites choses çà et là. Il s'agissait uniquement d'une commande et d'un travail purement alimentaire. Mais j'ai de la sorte été repéré. Dès que quelqu'un voulait un texte antique, c'était Hacks ou moi qu'on appelait¹⁰.

La proposition de Besson intervient après l'interdiction de la mise en scène, au Deutsches Theater, du texte de Müller *La Construction* à la suite du XI^e Plénum du Comité central du SED en 1965. Pendant toute la décennie des années 1960, après le scandale suscité par la pièce *La Déplacée*, qui se solde par l'exclusion de l'auteur dramatique de l'Union des écrivains, Müller connaît en effet une traversée du désert qui le pousse à effectuer des traductions afin de gagner sa vie, d'où, sans doute, l'importance quantitative de ces dernières au sein de son œuvre.

L'activité traductive de Müller n'est cependant pas à limiter à cette dimension alimentaire ou anecdotique. Elle constitue aussi une ouverture vers d'autres horizons ou d'autres points de vue. Elle permet d'une part des allusions et critiques indirectes à l'égard du régime de RDA. L'auteur dramatique est-allemand est conscient de ce phénomène, même s'il récuse pareille vision du théâtre, trop réductrice selon lui : « On montrait du Shakespeare et du Molière. Et on mettait *Tartuffe* en scène de manière à ce que la religion évoque le Parti, et avec Macbeth, on évoquait Staline, sans le nommer¹¹. » D'autre part, traduire met Müller en contact avec des œuvres de diverses littératures étrangères. Si l'on en croit des études récentes sur la place de la traduction en RDA, celle-ci constituait en effet « une fenêtre sur le monde » puisqu'elle permettait « de se familiariser avec des pays et des cultures

¹⁰ Heiner Müller, « Theater nach Brecht – Gespräch mit Heiner Müller » (1984), in Heiner Müller, *Werke 10, Gespräche 1 1965-1987*, édité par Frank Hörnigk, Francfort/ Main, Suhrkamp, 2008, p. 298-317, ici p. 304 : « Benno Besson [...] fragte mich, um mir noch für eine Weile Geld zukommen lassen, ob ich einen Sinn darin sehen könnte, *Ödipus* zu bearbeiten [...]. Mir fiel jedoch rechtzeitig ein, daß es auch Hölderlins Übersetzung des *Ödipus* von Sophokles gibt, und ich dachte mir, da kann ich mit wenig Silben für eine Weile gutes Geld verdienen. Und so lief es dann ja auch. Ich habe einfach die Hölderlinsche Übertragung abgetippt und da und dort was geändert. Das war eine reine Gelegenheits- und Auftragsarbeit. Aber damit war ich schon abgestempelt. Wenn irgendeiner etwas Antikes wollte, wurde entweder ich oder Hacks angerufen. » Les entretiens müllériens n'ont pas tous été traduits, et les traductions parues ne correspondent pas toujours aux versions utilisées dans les œuvres complètes éditées par Hörnigk, d'où le choix que nous faisons de les traduire nous-même dans le présent article.

¹¹ Heiner Müller, « Für ein Theater, das an Geschichte glaubt. Gespräch mit Flavia Foradini », in Heiner Müller, *Werke 11, Gespräche 2 1987-1991*, édité par Frank Hörnigk, Francfort/ Main, Suhrkamp, 2008, p. 332-340, ici p. 339 : « Da wurden dann Shakespeare und Molière gezeigt. Und der *Tartuffe* wurde so inszeniert, daß mit der Religion die Partei gemeint war, und mit Macbeth war dann eben Stalin gemeint, ohne daß man das benennen mußte. » L'interlocutrice de Müller rappelle alors que ce dernier y voit un « mauvais usage » (« Mißbrauch », p. 228) des pièces classiques.

qui restaient sinon inaccessibles¹². » Elle était en ce sens valorisée, y compris dans le traitement et l'image incombant aux traducteurs à l'Est du Mur¹³, loin de la relation ancillaire (à l'égard de l'auteur et/ou, dans le cas du théâtre, du metteur en scène) qu'on lui prête bien souvent.

Outre ces éléments de contexte, l'activité traductive de Müller est à réévaluer par rapport à son œuvre en général, dans la mesure où elle irrigue cette dernière, la nourrit véritablement (pour reprendre l'image de la traduction « alimentaire »), du fait de la porosité qui s'instaure entre traduction et textes originaux. En effet, si l'on en croit l'auteur dramatique est-allemand, « traduire Shakespeare a quelque chose d'une transfusion sanguine. Quand on se trouve en crise ou bien à la fin d'une phase d'écriture, traduire ou adapter du Shakespeare est une activité de vampire¹⁴. » De fait, la traduction de pièces de Shakespeare participe de la genèse d'œuvres müllériennes. Ainsi l'écrivain est-allemand traduit-il *Hamlet*, avec la collaboration de Matthias Langhoff, en vue d'une mise en scène de Benno Besson en 1977 à la Volksbühne, et ce travail a une influence certaine sur l'écriture de son texte *Hamlet-machine*, sur lequel il se penche au même moment et qui réécrit en quelque sorte la pièce shakespearienne en la réduisant à moins d'une dizaine de pages¹⁵. Comme pour souligner les liens étroits entre sa traduction d'*Hamlet* et son propre texte *Hamlet-machine*, Müller les réunira d'ailleurs lors d'un même spectacle, *Hamlet/Machine*, dont la première eut lieu le 24 mars 1990 au Deutsches Theater : *Hamlet-machine* y était non seulement inséré dans *Hamlet* mais des bribes du premier texte, qui comprend lui-même des citations de Shakespeare, était repris de temps à autre, par différents comédiens, au sein de la traduction d'*Hamlet*, entrelaçant les deux œuvres de manière si serrée qu'elles en devenaient indisso-

¹² Judith Kerstner, Hana Risku, « Die Situation der LiteraturübersetzerInnen in der DDR und im heutigen Deutschland », in *trans-kom* 7, 2014, p. 166-183, ici p. 173 et p. 169 : « Fenster zur Welt » « da sie [...] fremde Länder und Kulturen näherbrachte, die für sie sonst unerreichbar waren. »

¹³ *Ibid.*, p. 170. Voir également à ce sujet les travaux de Gabriele Thomson-Wohlgemuth, par exemple : Gabriele Thomson-Wohlgemuth, « On the Other Side of the Wall : Book Production, Censorship and Translation in East Germany », in Francesca Billiani (dir.), *Modes of Censorship and Translation. National Contexts and Diverse Media*, Manchester, St Jerome, 2007, p. 93-116.

¹⁴ Heiner Müller, « Die Form entsteht aus dem Maskieren. Ein Gespräch mit Olivier Ortolani über Shakespeare, Genet und die Funktion der Dramaturgie » (1985), in Heiner Müller, *Werke 10, Gespräche 1 1965-1987, op. cit.*, p. 346-363, ici p. 351 : « Shakespeare übersetzen ist auch so etwas wie eine Bluttransfusion. Wenn man in einer Schreibkrise oder mit einer Phase zu Ende ist, dann ist es auch eine vampiristische Tätigkeit, einen Shakespeare zu übersetzen oder zu bearbeiten. »

¹⁵ Au sujet de la genèse d'*Hamlet-machine*, on pourra consulter la préface de Jean Jourdeuil à l'édition française des manuscrits de la pièce : Jean Jourdeuil, « Préambule », in Heiner Müller, *Manuscrits de Hamlet-machine*, traduit par Jean Jourdeuil et Heinz Schwarzinger, Paris, Minuit, 2003, p. 15-23, ici p. 21.

ciables¹⁶. Par ailleurs, la frontière entre traduction et adaptation reste souvent, de manière générale, difficile à tracer. L'auteur dramatique est-allemand justifie pour sa part le choix de l'une ou de l'autre en fonction de la qualité du texte de départ. À la différence d'*Hamlet*, il ne s'est pas contenté de traduire *Macbeth* ou *Titus Andronicus* (cette dernière pièce ayant été à l'origine de son texte *Anatomie Titus Fall of Rome*) :

Titus – il était facile d'en faire autre chose car c'est l'une des premières pièces de Shakespeare, peut-être la première [...]. Elle n'est [...] pas, sur le plan de la langue, à la hauteur du Shakespeare tardif si bien qu'elle se prête à ce qu'on fasse plus que la traduire [...]. Alors qu'on peut seulement traduire *Hamlet*, il n'est pas possible de le considérer comme un matériau brut. Ou encore *Macbeth* : c'est vraisemblablement l'un des textes qui nous a été le plus mal transmis de toute l'histoire des textes dramatiques. Du coup, il devient naturel d'intervenir et d'en faire autre chose parce qu'il nous a mal été transmis. Il contient des erreurs, des zones d'ombre, où l'on peut s'engager, où l'on peut apporter d'autres choses¹⁷.

L'adaptation ou l'écriture d'une pièce originale pourraient être envisagées à cet égard comme une traduction productive, qui intervient dans le texte pris pour point de départ. On peut alors se demander dans quelle mesure la place de la traduction dans l'œuvre müllérienne serait à reconsidérer en ce sens, en opérant une sorte de retournement copernicien : dans une telle optique, l'activité traductive de l'écrivain est-allemand, loin d'être un satellite marginal au sein de ses travaux, constituerait au contraire la matrice de ses autres textes, ce qui légitimerait le fait qu'on s'y intéresse davantage. De fait, quand on y regarde de plus près, Müller ne cesse pas vraiment de traduire, bien au-delà de la seule période des années 1960 : le Maxim-Gorki-Theater, où il travaille en tant que dramaturge (au sens allemand du

¹⁶ Nous nous permettons de renvoyer à ce que nous avons déjà écrit par ailleurs au sujet de cette mise en scène d'*Hamlet/Machine* : Florence Baillet, « Quand l'actualité fait irruption dans le jeu : mettre en scène au moment de la *Wende* », in Didier Plassard (dir.), *Mises en scène d'Allemagne(s)*, Paris, CNRS Éditions, 2013, p. 244-265, ici p. 259-265.

¹⁷ Heiner Müller, « Die Form entsteht aus dem Maskieren. Ein Gespräch mit Olivier Ortolani über Shakespeare, Genet und die Funktion der Dramaturgie » (1985), *op. cit.*, p. 353 : « *Titus* – das bietet sich einfach an, daraus etwas anderes zu machen, weil es ein sehr frühes Stück, vielleicht das erste ist [...]. [Es] ist [...] sprachlich nicht auf der Höhe des späten Shakespeare, so daß es sich anbietet, da etwas mehr zu machen als es zu übersetzen [...]. Während man *Hamlet* nur übersetzen kann, das kann man nicht zum Rohmaterial erklären. Oder *Macbeth*, das ist eins der wahrscheinlich am schlechtesten überlieferten Stücke von der Textgeschichte her. Da ist es natürlich möglich, einzugreifen und etwas anderes daraus zu machen, weil es schlecht überliefert ist. Auch da gibt es wieder Fehlerstellen, Dunkelstellen, wo man einhaken kann, wo man anderes reinbringen kann. »

terme) à la fin des années 1950, lui passe ainsi commande de la traduction des *Aristocrates* de Nicolas Pogodine, qu'il effectue en collaboration avec sa femme Inge Müller dès 1959 (autrement dit avant le scandale de *La Déplacée* en 1961 et sa traversée du désert) ; et il poursuivra cette activité traductive jusque dans les années 1980 et même 1990, en proposant sa version de *Quai Ouest* de Bernard-Marie Koltès en 1986, puis des *Perses* d'Eschyle en 1991¹⁸. Ce travail de traduction accompagne donc l'ensemble de l'œuvre müllérienne.

La pratique traductive de Müller pose par ailleurs la question des délimitations ambiguës entre traduction et réécriture étant donné la manière dont il opère. L'auteur dramatique part en effet la plupart du temps d'une traduction préexistante la plus littérale possible, qu'il retravaille en ayant à l'œil le texte original. Müller est au demeurant tout à fait conscient des problèmes que pose une telle façon de procéder quand il ne maîtrise pas véritablement la langue de départ, par exemple dans le cas de la pièce de Koltès, pour la traduction de laquelle il s'appuie en fait sur une version allemande réalisée par Maria Gignoux-Prucker¹⁹ :

Patrice Chéreau m'a proposé de traduire *Quai Ouest* [...]. Je l'ai fait en ayant très mauvaise conscience parce que je ne parle pas français et je savais qu'il en résulterait un texte un peu différent. Ma traduction a alors donné lieu à une grande polémique. Je pense néanmoins que le texte est bon et que cette traduction ne nuit pas à Koltès. Mais il lui manque malgré tout une perception ultime du texte lui-même. Cela a été en tout cas pour moi un travail très important et très intéressant. Simplement tenter de ressentir ce que produit un tel texte²⁰.

On pourrait certes se contenter de considérer que pareil procédé n'a rien à voir avec des problématiques ressortant véritablement de la traduction et que Müller reprend uniquement une façon de faire assez courante dans le monde théâtral, consistant à accoler le nom d'un auteur dramatique connu à la version d'un texte que ce dernier a quelque peu revue, ce qui permet d'attirer l'attention sur la pièce en question. Toutefois les travaux de l'écrivain est-allemand ne sont pas à

¹⁸ Voir à ce sujet : Heiner Müller, *Werke 7, Die Stücke 5 – Die Übersetzungen*, op. cit., p. 836-839.

¹⁹ *Ibid.*, p. 836.

²⁰ Heiner Müller, « Kein Text ist gegen Theater gefeit » (1990), in Heiner Müller, *Werke 11, Gespräche 2 1987-1991*, op. cit., p. 565-587, ici p. 575 : « Patrice Chéreau hat mich darauf angesprochen, ob ich *Quai West* übersetzen könnte [...]. Ich hab das mit sehr schlechtem Gewissen gemacht, weil ich nicht Französisch kann, und ich wußte, daß das ein bißchen ein anderer Text wird. Daraus entstand dann auch hier die große Polemik gegen meine Übersetzung. Ich glaube trotzdem, daß der Text gut ist und daß diese Übersetzung Koltès nicht schadet. Aber trotzdem fehlt so ein letztes Gefühl für den Text selbst. Aber für mich war es eine sehr wichtige und sehr interessante Arbeit. Einfach das Nachempfinden eines solchen Textes. »

notre sens à réduire à cette seule hypothèse et peuvent être envisagés également sous l'angle de la traduction, dans la mesure où ils présentent des traits récurrents, comme nous le verrons par la suite à l'exemple du *Médecin malgré lui*, permettant de définir une approche müllérienne de l'art de traduire, qui est susceptible d'interroger ce dernier, en plus du regard autre ainsi offert sur son œuvre en général. Müller procède d'une certaine manière pour ses traductions comme pour ses textes « originaux », dans une même continuité d'écriture. Il part d'un matériau préexistant qu'il retravaille et n'hésite pas à proclamer ses emprunts, la notion d'originalité étant selon lui à historiciser :

Donnez-moi une pièce de Shakespeare qu'il ait inventée, dont il ait inventé l'histoire. Il n'y en a pas. Sophocle n'a rien inventé, ni Eschyle non plus. Ce concept d'originalité, qui vient de la propriété privée, n'a existé que pendant une brève période, sur le plan historique, celle de l'écriture dramatique bourgeoise²¹.

La notion même d'auteur est à questionner chez Müller. Ainsi que le fait remarquer Nikolaus Müller-Schöll,

la littérature est constituée en premier lieu, pour Müller comme pour Molière, de citations – d'autres textes, matériaux et voix – qui sont placées dans de nouveaux contextes, sont actualisées et attirent l'attention du spectateur et du lecteur tout d'abord sur le choix du matériau et sur le travail opéré à partir de ce dernier²².

L'auteur prend en quelque sorte une forme pluriel : il est à concevoir selon Müller comme un « je collectif », qui n'a rien d'individuel et se constitue notamment de toutes les lectures et influences qu'il traverse²³. Or la traduction, telle

²¹ Heiner Müller, « Die Form entsteht aus dem Maskieren. Ein Gespräch mit Olivier Ortolani über Shakespeare, Genet und die Funktion der Dramaturgie » (1985), *op. cit.*, p. 355 : « Sagen Sie mir ein Stück von Shakespeare, das er erfunden hat. Es gibt keins. Es gibt auch keinen Stoff, den Sophokles erfunden hat, auch keinen Stoff, den Aischylos erfunden hat. Das gab es nur in der historisch doch sehr kurzen Zeit der bürgerlichen Dramatik, diesen Originalitätsbegriff, der vom Privateigentum kommt. »

²² Nikolaus Müller-Schöll, « Arzt wider Willen », *op. cit.*, p. 189 : « Wie für Molière besteht auch für Müller die Literatur in erster Linie aus Zitaten – anderer Texte, Stoffe und Tonfälle – die das Zitierte in neue Zusammenhänge stellen, aktualisieren und dabei das Interesse des Zuschauers und des Lesers in erster Linie auf die Auswahl und Bearbeitung des Stoffes lenken. »

²³ Heiner Müller, « Geschichte geht immer auf Umwegen. Interview mit Heiner Müller » (1991), in Heiner Müller, *Werke 12, Gespräche 3 1991-1995*, édité par Frank Hörnigk, Francfort/ Main, Suhrkamp, 2008, p. 69-79, ici p. 71 : « Es ist nicht so, als würde eine

qu'il la pratique, semble participer elle aussi à ce processus. L'activité traductive de l'écrivain est-allemand, qui ne s'effectue pas en solitaire mais s'appuie sur la collaboration de metteurs en scène comme Benno Besson ou bien de philologues comme Peter Witzmann, serait à cet égard intéressante à examiner. Elle touche en fait à des problématiques qui préoccupent aujourd'hui les recherches sur la traduction théâtrale, lesquelles s'efforcent de prendre en compte la « réalité concrète » du travail traductif et soulignent alors sa dimension « collaborative », comme le notent Céline Frigau Manning et Marie Nadia Karsky dans l'introduction à leur ouvrage *Traduire le théâtre*²⁴ : d'une part, le traducteur de théâtre, dont le travail est destiné à la représentation, est engagé dans un réseau complexe de collaborations avec le metteur en scène, le dramaturge, les acteurs, etc. ; d'autre part, sa traduction peut être elle-même réalisée à plusieurs mains, « les faisceaux relationnels de ces équipes se démultipliant par l'inscription dans un tissu social [celui du théâtre] lui-même complexe et collaboratif²⁵. » Le caractère collectif du processus traductif a pu être en outre particulièrement valorisé dans le cadre de la RDA par rejet de tout individualisme attribué au capitalisme²⁶. La traduction du *Médecin malgré lui* de Molière sur laquelle nous souhaitons nous pencher à présent relève ainsi d'une collaboration entre Besson et Müller qui, au-delà du travail à l'écrit de ce dernier sur la version préliminaire du premier, a pu se dérouler également lors de discussions orales, si bien qu'il nous semble difficile de dissocier la contribution de chacun.

Müller et Molière

Ce qui frappe à la lecture de la version allemande du *Médecin malgré lui* proposée par Besson et Müller et qui semble constituer un trait propre aux traductions müllériennes est tout d'abord son caractère par moments très littéral, au point de ne pas hésiter à bousculer la syntaxe allemande afin de la calquer sur la langue française. On citera par exemple les propos de Martine, au début de la scène 3 de l'acte I, « Va, quelque mine que je fasse, je n'oublie pas mon ressentiment, et je

Einzelperson etwas beschreiben. Man besteht aus sehr vielen Einflüssen und Informationen. Es ist das kollektive Ich des Autors. »

²⁴ Céline Frigau Manning, Marie Nadia Karsky, « Traduire le théâtre. Une communauté d'expérience », in Céline Frigau Manning, Marie Nadia Karsky, *Traduire le théâtre*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2017, p. 7-15, ici p. 10. Sur la traduction théâtrale collective, on consultera également : Antonella Capra, Catherine Mazellier-Lajarrige, *La Main de Thôt, Traduire ensemble pour le théâtre*, n° 4, URL <http://revues.univ-tlse2.fr/lamaindethot/index.php?id=552>, dernière consultation le 30 décembre 2017.

²⁵ Céline Frigau Manning, Marie Nadia Karsky, « Traduire le théâtre. Une communauté d'expérience », *op. cit.*, p. 10.

²⁶ Cf. Gabriele Thomson-Wohlgemuth, « A Socialist Approach to Translation : A Way Forward ? », in Georges L. Bastin (dir.), *Meta, L'histoire de la traduction et la traduction de l'histoire*, n° 3, vol. 49, 2004, p. 498-510.

brûle en moi-même de trouver les moyens de te punir des coups que tu me donnes²⁷ », qui sont repris dans le même ordre dans la traduction, sans placer le verbe en deuxième position dans la principale ou en position finale dans la subordonnée, comme le voudrait la correction de la langue d'arrivée : « Warte nur: Was ich auch für ein Gesicht mache, ich vergesse dir den Tort nicht, und mich zerreißt es, ein Mittel zu finden, das dich bestraft für die Schläge, die du mir gibst.²⁸ » Le bouleversement de la syntaxe relève en fait d'un principe de traduction récurrent dans la pratique müllérienne. L'écrivain est-allemand insiste lors de ses entretiens sur l'importance que revêt pour lui la littéralité d'une traduction qui, d'une part, permet d'appréhender la langue d'origine et qui, d'autre part, en refusant tout compromis en vue d'être compréhensible, ne réduit pas un texte à une transmission d'informations. Il justifie de la sorte son intérêt pour le travail de Witzmann, auquel il aura d'ailleurs recours pour sa version des *Perses* d'Eschyle :

L'important, dans le texte de Witzmann, c'est qu'on peut vraiment lui faire confiance : il traduit aussi littéralement que possible, sans chercher à contraindre l'original à une forme qui n'a rien à voir avec lui. Cela demande de l'audace que de formuler littéralement certaines choses, sans se préoccuper de savoir si elles sont alors compréhensibles aujourd'hui. Il n'a en vérité aucune prétention littéraire, et c'est ainsi que cela devient de la littérature [...]. Cela m'intéresse tout simplement de voir comment Eschyle a écrit. C'est ce dont je fais l'expérience à travers le texte de Witzmann [...]. Je veux savoir comment cela a fonctionné. C'est une expérience²⁹.

En faisant éclater la syntaxe par le biais de la littéralité, Müller s'inscrit en outre dans une tradition, celle d'Hölderlin traduisant l'*Œdipe* ou l'*Antigone* de Sophocle, traductions qui impressionnèrent également Bertolt Brecht, lequel s'en inspira. Comme l'a montré Rainer Nägele, Müller suit leur exemple quand il traduit *Prométhée enchaîné* d'Eschyle³⁰. Il reprend notamment l'usage récurrent du parti-

²⁷ Molière, *Le Médecin malgré lui*, Paris, Larousse, 1970, p. 31-32.

²⁸ Heiner Müller, « Der Arzt wider Willen », in Heiner Müller, *Werke* 7, *op. cit.*, p. 249-291, ici p. 256.

²⁹ Heiner Müller, « Äschylos übersetzen » (1991), in Heiner Müller *Werke* 12, *op. cit.*, p. 19-34, ici p. 20 et p. 25 : « Das Wichtige bei Witzmanns Text ist, daß man ihm wirklich vertrauen kann, daß er so wörtlich wie möglich übersetzt, ohne den Versuch, das in eine Form zu zwingen, die nichts mit dem Original zu tun hat. Es ist einfach kühn, bestimmte Dinge wörtlich zu formulieren, ohne Rücksicht darauf, ob es aus einer heutigen Sicht verständlich ist. Er hat eigentlich keinen dichterischen Ehrgeiz, und dadurch wird es Dichtung [...]. Mich interessiert einfach, wie der Äschylos geschrieben hat. Das erfahre ich durch den Witzmann [...]. Ich will wissen, wie das funktioniert hat. Man erfährt was. »

³⁰ Cf. Rainer Nägele, « Klassische Moderne », in Hans-Thies Lehmann, Patrick Primavesi (dir.), *Heiner Müller Handbuch Leben – Werk – Wirkung*, *op. cit.*, p. 140-156, en particulier p. 151-152.

cipe présent, qui résulte d'une traduction mot-à-mot des textes grecs et détone dans la langue allemande, tout en conférant à cette dernière un rythme particulier : « Car voyant/ Ils ne voyaient pas, à l'origine, et n'entendaient pas/ En entendant [...] »³¹. » De même que cet emploi répété des participes présents se retrouve dans des poèmes de Hölderlin ou dans les pièces didactiques (les « Lehrstücke ») brechtiens, Müller y a souvent recours dans ses propres textes. La littéralité de la traduction apparaît comme un moyen de renouveler la langue de l'auteur dramatique.

L'écriture théâtrale nécessite en effet, selon Müller, une rupture avec le haut-allemand, qu'il recherche à travers la traduction des textes antiques ou encore des pièces de Molière :

Le haut-allemand, autrement dit la langue de la littérature allemande, [...] était une langue de l'administration, qui a été imposée, qui a été créée à un moment ou à un autre par une décision administrative, et elle est coupée des dialectes [...]. Et cela a toujours été un problème pour le théâtre. Il y a certaines choses que l'on ne peut quasiment pas dire en haut-allemand et pour lesquelles on est obligé d'avoir recours par exemple aux possibilités grammaticales et syntaxiques des dialectes [...]. Il n'y a pas eu de Molière en Allemagne. Je veux parler du Molière qui a fait le lien entre les traditions du théâtre populaire et la littérature, la littérature théâtrale. Cela manque à l'Allemagne. Il existait et il existe encore en partie, dans le Sud de l'Allemagne, un théâtre populaire, qui est très cru et régional de surcroît, parallèlement au théâtre littéraire. Mais il s'agit de deux choses séparées de manière extrême depuis le classicisme weimarien³².

³¹ Heiner Müller, « Prométhée », traduit de l'allemand par Jean Jourdeuil et Heinz Schwarzingen, in Heiner Müller, *La Mission*, Paris, Minuit, 1982, p. 43-97, ici p. 61. Voir pour le texte allemand Heiner Müller, « Prometheus », in Heiner Müller, *Werke 4, Die Stücke 2*, op. cit., p. 7-44, ici p. 22-23 : « Sehend nämlich./ Sahen die nicht, im Anfang, hörten nicht/ Hörend [...] ».

³² Heiner Müller, « Die Form entsteht aus dem Maskieren. Ein Gespräch mit Olivier Ortolani über Shakespeare, Brecht und die Funktion der Dramaturgie » (1985), op. cit., p. 347 : « Das Hochdeutsch, also die deutsche Literatursprache, [...] war eine Kanzleisprache, die verordnet worden ist, die irgendwann durch einen administrativen Akt geschaffen wurde, und sie ist abgeschnitten von den Dialekten [...]. Und das war für das Theater immer wieder ein Problem. Es gibt bestimmte Dinge, die man in der Hochsprache kaum sagen kann, wo man z.B. grammatikalische oder syntaktische Möglichkeiten der Dialekte benutzen muß [...]. In Deutschland hat es keinen Molière gegeben. Ich meine den Molière, der die Traditionen des Volkstheaters mit der Literatur, mit dem Literaturtheater verbunden hat. Das fehlt in Deutschland. Es gab und gibt in Süddeutschland z.T. noch Volkstheater, was sehr krud ist und sehr regional auch, daneben gab es das Literaturtheater. Aber das war immer getrennt und extrem seit der Weimarer Klassik. »

Tout comme Brecht avant lui, Müller souhaite ainsi contribuer à « une dé-littérarisation de la langue théâtrale³³ ». Dans sa version du *Médecin malgré lui*, l'écrivain est-allemand, qui est né et a passé les premières années de sa vie en Saxe, recourt au dialecte saxon pour traduire le parler paysan et dialectal de la figure du peuple que représente Lucas. Ce dernier est alors caractérisé par sa manière de s'exprimer. Une tirade de Lucas, au début de la quatrième scène de l'acte I, « Parguienne ! J'avons pris là tous deux une guèble de commission ; et je ne sais pas, moi, ce que je pensons attraper³⁴ » devient par conséquent, en allemand, « Verdammich. Da ham wir uns was übernomm, das is e Deiwelsding, das is gar nich abzusehn, was wir da wern kriegn³⁵. » Cette dimension plurielle de la langue, qui participe de l'émancipation du haut-allemand voulue par Müller, est en outre accentuée par l'emploi de termes ou d'exclamations directement dérivés du français, qui renvoient à l'origine du texte traduit : à la scène 1 de l'acte II, l'expression « sans faire la raisonneuse » de Lucas en train de houspiller sa femme Jacqueline donne lieu, dans la traduction de Müller et Besson, à « resonier nich », tandis qu'à la scène 5 de l'acte I, la phrase « le soleil pourrait vous incommoder » est traduite par « die Sonne könnte Sie inkommodieren » et que le juron de Géronte, « Peste ! », qui parsème son discours, est systématiquement repris en allemand par « Pest »³⁶. La littéralité semble par ailleurs passer par un respect de la musicalité du texte de départ, qui est autant que possible reproduite telle quelle dans la langue d'arrivée. La traduction des interjections françaises est ainsi effectuée par le biais d'une répétition quasiment à l'identique de ces dernières du point de vue de leurs sonorités, sans que soient recherchés d'autres équivalents susceptibles d'avoir la même signification en allemand : le « ouais ! » français, prononcé tour à tour par Sganarelle puis Géronte, est par exemple rendu par « Uäh »³⁷ ; ou encore l'entrée en scène du voisin de Sganarelle Monsieur Robert au son de « Holà ! holà ! holà ! Fi ! », à la scène 2 de l'acte I, s'accompagne d'une variation des mêmes tonalités en allemand pour se transformer en « Hallo hallo hallo. Pfui »³⁸. La version du *Médecin malgré lui* proposée par Müller et Besson n'hésite pas à « étrangéiser » la langue d'arrivée, afin de l'ouvrir à d'autres possibles, en faisant ressortir le caractère français du texte original.

On peut à cet égard se demander dans quelle mesure la conception müllérienne de la traduction relève de la théorie développée par Walter Benjamin dans

³³ *Ibid.* : « eine Entliterarisierung der Bühnensprache ».

³⁴ Molière, *Le Médecin malgré lui*, *op. cit.*, p. 32.

³⁵ Heiner Müller, « Der Arzt wider Willen », *op. cit.*, p. 256.

³⁶ Molière, *Le Médecin malgré lui*, *op. cit.*, p. 38 et p. 46 ; Heiner Müller, « Der Arzt wider Willen », *op. cit.*, p. 261 et p. 267.

³⁷ Molière, *Le Médecin malgré lui*, *op. cit.*, p. 41 et p. 45 ; Heiner Müller, « Der Arzt wider Willen », *op. cit.*, p. 264 et p. 266.

³⁸ Molière, *Le Médecin malgré lui*, *op. cit.*, p. 28 ; Heiner Müller, « Der Arzt wider Willen », *op. cit.*, p. 253.

son court essai *La Tâche du traducteur*³⁹. Le philosophe y considère en effet que le traducteur repousse les limites de la langue allemande. Prenant pour exemple les traductions de Sophocle effectuées par Hölderlin, Benjamin défend la reprise littérale de la syntaxe grecque qu'elles opèrent et érige en modèle la version interlinéaire, ce qui n'est pas sans rappeler les partis pris de l'écrivain est-allemand : le traducteur n'aurait pas à rendre un sens pour faciliter la compréhension du lecteur, mais plutôt à transformer la langue d'arrivée afin qu'y devienne perceptible, tel un écho, la langue de départ. Des commentateurs de l'œuvre müllérienne comme Müller-Schöll⁴⁰ ne manquent pas de faire le rapprochement entre les traductions de l'écrivain est-allemand et les thèses de Benjamin sur le sujet. Un tel point de vue suscite toutefois la discussion et est sans doute à nuancer. Dans l'article qu'il consacre à la version allemande des *Perses* d'Eschyle rédigée par Müller, Kai Bremer, qui souligne également le rôle de la littéralité dans le cadre du travail traductif müllérien, en vient à tempérer l'importance de cette dernière et à proposer une autre vision de sa pratique de la traduction :

Il semblerait logique d'émettre l'hypothèse selon laquelle Müller applique, dans sa traduction des *Perses*, la théorie de la traduction de Benjamin, qui valorise la traduction interlinéaire. Lorsque j'ai consulté, lors de mon travail sur le présent article, les dossiers correspondants aux archives Heiner Müller de l'Académie des Arts berlinoise, il m'est apparu que ce n'est pas le cas. Au contraire, Müller rompt [...] par moments avec l'interlinéarité et crée ainsi un texte qui a une forme multiple et tient compte du fait qu'il doit être porté à la scène. [...] Müller n'[est] de facto pas intéressé par une interlinéarité totale [...]. Müller s'efforce de favoriser la réception du texte aujourd'hui, et il tente de trouver, dans la formulation qu'il propose, une voie intermédiaire entre son étrangeté et le présent⁴¹.

³⁹ Walter Benjamin, « Die Aufgabe des Übersetzers », in Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften, Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen*, vol. IV/1, édité par Tillman Rexroth et Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Francfort/ Main, 1972, p. 9-21.

⁴⁰ Müller-Schöll établit un rapprochement entre l'activité traductive de l'écrivain est-allemand et la pensée benjaminienne au sujet de la version allemande du *Don Juan* de Molière proposée par Benno Besson et Heiner Müller. Cf. Nikolaus Müller-Schöll, « Don Juan oder der steinerne Gast », in Hans-Thies Lehmann, Patrick Primavesi (dir.), *Heiner Müller Handbuch Leben – Werk – Wirkung*, op. cit., p. 200-202, ici p. 201.

⁴¹ Kai Bremer, « Medialität der Interlinearität. Überlegungen zu Heiner Müllers Übertragung von Aischylos' *Die Persen* », in Wolfgang Lukas, Rüdiger Natt-Kofoth, Madleen Podewski (dir.), *Text – Material – Medium: Zur Relevanz editorischer Dokumentationen für die literaturwissenschaftliche Interpretation*, Berlin/ Boston, De Gruyter, 2014, p. 135-145, ici p. 135 et p. 144 : « Nun läge es nahe, die These aufzustellen, Müller folge mit seiner Perser-Übersetzung Benjamins Übersetzungstheorie samt ihrer Wertschätzung der Interlinearübersetzung. Als ich für die Arbeit an diesem Aufsatz im Heiner-Müller-Archiv der Akademie der Künste Berlin die einschlägigen Mappen

De fait, si l'on analyse plus en détail la traduction du *Médecin malgré lui* par Besson et Müller, la proposition avancée par Bremer nous semble valable. L'accès au texte de Molière de la part des lecteurs ou spectateurs contemporains est facilité grâce à des clarifications qu'entreprend la version allemande : l'expression « toutes les rentes de la Biausse », qui est utilisée par Jacqueline et qui évoque la Beauce (considérée comme le grenier de la France), est ainsi traduite par « alle Renten von Frankreich » (toutes les rentes de France)⁴². La traduction de Besson et Müller s'efforce en outre de laisser une grande part au jeu, aux choix des comédiens et du metteur en scène. Il est à cet égard frappant de constater qu'un grand nombre de didascalies de Molière, sans doute jugées trop précises et trop directives, ont été supprimées dans le texte allemand afin de démultiplier les possibilités de mise en scène⁴³. De manière analogue, la ponctuation est souvent neutralisée, les points d'exclamation ou d'interrogation, multiples chez Molière, étant supprimés ou remplacés par de simples points, de manière à ouvrir le champ des interprétations envisageables⁴⁴. La traduction, telle que la conçoit l'écrivain est-allemand, donnerait ainsi avant tout la priorité à la scène.

L'intérêt de Müller pour Molière, ce qui l'a sans doute poussé à le traduire (au-delà de considérations matérielles), réside en effet, comme il l'explique en entretien, dans la puissance scénique particulière qui se dégage à son sens de l'œuvre de l'auteur dramatique français :

Les textes de Molière [...] sont des textes à représenter et non des textes à lire, à la différence de ceux de Shakespeare. Ce sont des pièces pour le théâtre. Ce sont des machines à jouer [...]. Et la structure de ce modèle de jeu est plutôt compliquée [...]. Cette complexité ne concerne pas la langue. Elle ne se trouve pas au niveau littéraire, mais au niveau théâtral⁴⁵.

konsultierte, wurde mir klar, dass dem nicht so ist. Vielmehr durchbricht Müller [...] die Interlinearität und schafft einen Text, der vielfältig gestaltet ist und der dem Umstand Rechnung trägt, dass er auf dem Theater gesprochen werden soll. [...] Müller [ist] de facto nicht an einer konsequenten Interlinearität interessiert [...]. Müller bemüht sich durch das Vorlegen des Textes um dessen Rezeption in der Gegenwart und versucht im Wortlaut moderat zwischen dessen Fremdheit und der Gegenwart zu vermitteln. »

⁴² Molière, *Le Médecin malgré lui*, op. cit., p. 46 ; Heiner Müller, « Der Arzt wider Willen », op. cit., p. 267.

⁴³ Voir entre autres : Molière, *Le Médecin malgré lui*, op. cit., p. 36-37 ; Heiner Müller, « Der Arzt wider Willen », op. cit., p. 260.

⁴⁴ Par exemple : Molière, *Le Médecin malgré lui*, op. cit., p. 35 ; Heiner Müller, « Der Arzt wider Willen », op. cit., p. 259.

⁴⁵ Heiner Müller, « Solange wir an unsere Zukunft glauben, brauchen wir uns vor unserer Vergangenheit nicht zu fürchten. Ein Gespräch mit Gregor Edelmann über *Bildbeschreibung*, *Wolokolamsker Chaussee* und die Wiederaufnahme des Lehrstückgedankens » (1986), in Heiner Müller, *Werke 10, Gespräche 1 1965-1987*, op.

Les œuvres de Molière correspondent pleinement à la conception du texte théâtral que défend Müller et qui doit reposer selon lui sur « un langage rel⁴⁶ », procurant une expérience au spectateur, laquelle ne se laisse pas réduire à des concepts. Et c'est cette langue du corps ou plutôt cette langue-corps qui se manifeste dans *Le Médecin malgré lui* à la fois dans les jeux de scène induits par les dialogues et l'omniprésence de la corporalité, conviée en particulier par la thématique médicale. La traduction de Besson et Müller met l'accent sur cette dimension du texte, retranscrivant par exemple la déclaration de Martine à la scène 3 de l'acte I « Je veux une vengeance qui se fasse un peu mieux sentir » par une image convoquant plus explicitement encore le corps, en l'occurrence la peau : « Ich will eine Rache, die ihm unter die Haut geht⁴⁷. » Pareille conception du texte de théâtre coïncide en outre avec la pratique de Besson à la Volksbühne en RDA au début des années 1970, qui s'efforce, en ayant recours à un répertoire international, de renouer avec les traditions du théâtre populaire, de la farce moliéresque et de la *commedia dell'arte*. C'est l'aspect de divertissement du théâtre qui est alors mis en avant : la mise en scène par Besson de la version allemande du *Médecin malgré lui* (créée le 30 décembre 1970) a pris la forme d'un véritable *show*, convoquant différents styles musicaux⁴⁸. Müller a fait à cet égard à plusieurs reprises l'éloge de la pratique théâtrale bessonienne, qui accordait toute sa place à la distraction populaire et à la scène, en s'émancipant d'une approche centrée sur le texte dramatique :

Il met en scène d'en bas, à partir de la salle et non de la loge du roi. Lors des travaux effectués selon ses directives à la Volksbühne de Berlin en RDA, la loge du gouvernement a disparu, et avec elle, malheureusement, le gouvernement aussi, qui n'est plus venu aux représentations de Besson [...]. La mise en scène comme simple exécution de la dramaturgie n'était pas son affaire⁴⁹.

cit., p. 455-471, ici p. 462-463 : « Molières Texte [...] sind Theatertexte, keine Lesetexte, im Gegensatz zu denen von Shakespeare. Das sind Stücke fürs Theater. Das sind Spielmaschinen [...]. Und die Struktur dieses Spielmodells ist ziemlich kompliziert [...]. Die Komplexität geht hier nicht in die Sprache. Sie liegt nicht auf der literarischen Ebene, sondern auf der theatralischen. »

⁴⁶ Heiner Müller, « Ich glaube an Konflikt, sonst glaube ich an nichts. Ein Gespräch mit Sylvère Lotringer über Drama und Prosa, über *Philoktet* und über die Mauer zwischen Ost und West » (1982), in Heiner Müller, *Werke 10, Gespräche 1 1965-1987*, op. cit., p. 175-223, ici p. 217 : « Körpersprache ».

⁴⁷ Molière, *Le Médecin malgré lui*, op. cit., p. 32 ; Heiner Müller, « Der Arzt wider Willen », op. cit., p. 256.

⁴⁸ Cf. Christa Hasche, Traute Schölling, Joachim Fiebach, *Theater in der DDR. Chronik und Positionen*, Berlin, Henschel, 1994, p. 78.

⁴⁹ Heiner Müller, « Benno Besson oder das Theater des bösen Blicks » (1985), in Heiner Müller, *Werke 8, Schriften*, édité par Frank Hörnigk, Francfort/ Main, Suhrkamp, 2005,

L'intérêt de Müller pour Molière n'est au demeurant pas à limiter au moment historique que constitue la présence de Besson à la Volksbühne de RDA, de 1969 à 1977. Müller a non seulement traduit avec lui deux pièces de l'auteur dramatique français, *Le Médecin malgré lui* et *Dom Juan*⁵⁰, mais on peut aussi reconsidérer les œuvres müllériennes à la lumière de son goût pour Molière, étant donné par ailleurs la porosité constatée chez l'écrivain est-allemand entre son activité traductive et ses écrits en nom propre. Müller a lui-même tenu à souligner le comique inhérent à son écriture : « À l'Ouest, on m'étiquette souvent comme étant "apocalyptique", tandis que la dimension comique de mes pièces est à peine perçue⁵¹. » Une veine farcesque, proche du théâtre populaire, peut être sans peine relevée dans le théâtre müllérien⁵². On songera par exemple au comique grotesque, voire carnavalesque des deux clowns de la scène « Concerto brandebourgeois 1 » dans *Germania Mort à Berlin*, pièce achevée en 1971, donc peu après la traduction et les représentations du *Médecin malgré lui*⁵³ : les deux personnages clownesques jouent alors la dispute entre le roi de Prusse et le meunier de Potsdam, qui s'achève par des coups de canne, lesquels sont repris dans la scène suivante, « Concerto brandebourgeois 2 », entre Frédéric II et le maçon de la Stalinallee⁵⁴, et n'ont rien à envier à la volée de coup de bâtons reçue par Sganarelle au début de la pièce de Molière. La critique de la continuité de l'autoritarisme dans l'histoire allemande et le démontage des idéologies proposés par Müller s'opèrent avant tout par le biais

p. 279-280, ici p. 279 : « Er inszeniert von unten, aus dem Zuschauerraum, nicht aus der Königsloge. Beim Umbau der Volksbühne in Berlin/ DDR nach seinen Plänen verschwand die Regierungsloge, und damit, leider, die Regierung aus seinen Aufführungen [...]. Regie als Exekution von Dramaturgie war nicht seine Sache ». On pourra consulter également, dans le même volume, un autre texte de Müller sur Besson, datant de 1982 et intitulé « Und deswegen ärgert es mich, dass Besson in Genf arbeitet » (p. 255-257).

⁵⁰ En plus de la co-translation de ces deux pièces de Molière, Müller a également écrit des textes pour le film de Robert Wilson *La Mort de Molière*, datant de 1994.

⁵¹ Heiner Müller, « Für ein Theater, das an Geschichte glaubt » (1988), in Heiner Müller, *Werke 11, Gespräche 2 1987-1991*, op. cit., p. 332-340, ici p. 333 : « Im Westen bekomme ich oft das Etikett "apokalyptisch" aufgeklebt, während die komische Seite meiner Stücke kaum gesehen wird. »

⁵² Voir également à ce sujet : Nikolaus Müller-Schöll, « Arzt wider Willen », op. cit., p. 188.

⁵³ Heiner Müller, *Germania Mort à Berlin*, traduit de l'allemand par Jean Jourdheuil et Heinz Schwarzingen, Paris, Minuit, 1985, p. 49-57 ; Heiner Müller, « Germania Tod in Berlin », in Heiner Müller, *Werke 4, Die Stücke 2*, op. cit., p. 325-377, ici p. 332-338 : « Brandenburgisches Konzert 1 ».

⁵⁴ Heiner Müller, *Germania Mort à Berlin*, op. cit., p. 57-59. Heiner Müller, « Germania Tod in Berlin », in Heiner Müller, *Werke 4, Die Stücke 2*, op. cit., p. 338-340 : « Brandenburgisches Konzert 2 ».

d'affinités avec la farce moliéresque, même si la critique a pu convoquer à leur sujet bien des thèses sur la philosophie de l'histoire⁵⁵.

Décaler le regard en prenant en compte l'activité traductive de l'écrivain est-allemand, souvent négligée par les commentateurs de ses écrits, permettrait donc d'appréhender autrement ses propres pièces de théâtre. Certes, à première vue, elle ne présenterait pas vraiment d'intérêt puisqu'elle relèverait d'un travail alimentaire et serait marginale, résultant avant tout de collaborations. Cependant, la pratique müllérienne de la traduction peut être instructive à plus d'un titre. Elle témoigne de frontières ambiguës, voire d'une forme d'indistinction autorisant des circulations multiples, quand il s'agit de départager chez Müller ce qui ressort de la traduction, de l'adaptation, de la citation et de l'œuvre dite originale. L'écrivain est-allemand invoque d'ailleurs une conception de l'auteur qui serait collective et non individuelle. Si l'on examine plus en détail l'une des traductions auxquelles il a collaboré, en l'occurrence celle du *Médecin malgré lui* de Molière effectuée avec Benno Besson et peu abordée dans la littérature critique, il apparaît une volonté manifeste de se concentrer sur la dimension proprement théâtrale du texte, quitte à bouleverser les règles grammaticales et syntaxiques de la langue d'arrivée, afin que la langue devienne geste et musicalité, s'inscrivant dans une corporalité. C'est ainsi le goût du jeu qui caractérise la traduction müllérienne, soulignant ses affinités avec le théâtre de Molière et la constituant d'emblée en pratique théâtrale, dans la continuité du reste de son œuvre.

Florence BAILLET
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

⁵⁵ Au sujet de la réévaluation du rôle de la corporalité et de la sensibilité/ sensualité dans l'œuvre müllérienne, on pourra lire l'ouvrage collectif suivant : Hans Kruschwitz (dir.), *Ich bin meiner Zeit voraus. Utopie und Sinnlichkeit bei Heiner Müller*, Berlin, Neofelis, 2017.

BIBLIOGRAPHIE

1. Sources

*** Texte de Molière :**

MOLIÈRE, *Le Médecin malgré lui*, Paris, Larousse, 1970.

*** Textes de Heiner Müller :**

MÜLLER, Heiner, *Shakespeare Factory 1 – Bildbeschreibung – Wie es Euch gefällt – Waldstück – Macbeth – Wolokolamsker Chaussee I*, Berlin, Rotbuch, 1985.

MÜLLER, Heiner, *Shakespeare Factory 2 – Hamlet – Anatomie Titus Fall of Rome – Wolokolamsker Chaussee II-V – Materialien*, Berlin, Rotbuch, 1985.

MÜLLER, Heiner, *Kopien 1 – Molière : Don Juan oder der steinerne Gast – Molière : Der Arzt wider Willen – Lu Xun : Der Misanthrop*, Berlin, Rotbuch, 1989.

MÜLLER, Heiner, *Kopien 2 – Tschechow : Die Möwe – Suchowo-Kobylin : Tarelkins Tod – Majakowski : Wladimir Majakowski Tragödie*, Berlin, Rotbuch, 1989.

MÜLLER, Heiner, *Werke 4, Die Stücke 2*, édité par Frank Hörnigk, Francfort/Main, Suhrkamp, 2001.

MÜLLER, Heiner, *Werke 5, Die Stücke 3*, édité par Frank Hörnigk, Francfort/Main, Suhrkamp, 2002.

MÜLLER, Heiner, *Werke 7, Die Stücke 5 – Die Übersetzungen*, édité par Frank Hörnigk, Francfort/Main, Suhrkamp, 2004.

MÜLLER, Heiner, *Werke 8, Schriften*, édité par Frank Hörnigk, Francfort/Main, Suhrkamp, 2005.

MÜLLER, Heiner, *Werke 10, Gespräche 1 1965-1987*, édité par Frank Hörnigk, Francfort/Main, Suhrkamp, 2008.

MÜLLER, Heiner, *Werke 11, Gespräche 2 1987-1991*, édité par Frank Hörnigk, Francfort/Main, Suhrkamp, 2008.

MÜLLER, Heiner, *Werke 12, Gespräche 3 1991-1995*, édité par Frank Hörnigk, Francfort/Main, Suhrkamp, 2008.

*** Traductions de textes de Heiner Müller :**

MÜLLER, Heiner, *La Mission*, traduit de l'allemand par Jean Jourdeuil et Heinz Schwarzingen, Paris, Minuit, 1982.

MÜLLER, Heiner, *Germania Mort à Berlin*, traduit de l'allemand par Jean Jourdeuil et Heinz Schwarzingen, Paris, Minuit, 1985.

2. Études critiques

BAILLET, Florence, « Quand l'actualité fait irruption dans le jeu : mettre en scène au moment de la *Wende* », in Didier Plassard (dir.), *Mises en scène d'Allemagne(s)*, Paris, CNRS Éditions, 2013, p. 244-265.

- BENJAMIN, Walter, « Die Aufgabe des Übersetzers », in Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften, Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen*, vol. IV/1, édité par Tillman Rexroth et Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Francfort/ Main, 1972, p. 9-21.
- BREMER, Kai, « Müllers Intentionen. Textuelle und theatrale Archäologie am Beispiel von *Der Lohndrucker* », in Günther Heeg, Theo Girshausen (dir.), *Theatographie. Heiner Müllers Theater der Schrift*, Berlin, Vorwerk 8, 2009, p. 35-48.
- BREMER, Kai, « Medialität der Interlinearität. Überlegungen zu Heiner Müllers Übertragung von Aischylos' *Die Persen* », in Wolfgang Lukas, Rüdiger Natt-Kofoth, Madleen Podewski (dir.), *Text – Material – Medium : Zur Relevanz editorischer Dokumentationen für die literaturwissenschaftliche Interpretation*, Berlin/ Boston, De Gruyter, 2014.
- CAPRA, Antonella, MAZELLIER-LAJARRIGE, Catherine, *La Main de Thôt, Traduire ensemble pour le théâtre*, n° 4, URL <http://revues.univ-tlse2.fr/lamaindethot/index.php?id=552>, dernière consultation le 30 décembre 2017.
- FRIGAU MANNING, Céline, KARSKY, Marie Nadia, *Traduire le théâtre*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2017.
- HASCHE, Christa, SCHÖLLING, Traute, FIEBACH, Joachim, *Theater in der DDR. Chronik und Positionen*, Berlin, Henschel, 1994.
- JOURDHEUIL, Jean, « Préambule », in Heiner Müller, *Manuscripts de Hamlet-machine*, traduit par Jean Jourdheuil et Heinz Schwarzingen, Paris, Minuit, 2003, p. 15-23.
- KERSTNER, Judith, RISKU, Hana, « Die Situation der LiteraturübersetzerInnen in der DDR und im heutigen Deutschland », in *trans-kom* 7, 2014, p. 166-183.
- KRUSCHWITZ, Hans (dir.), *Ich bin meiner Zeit voraus. Utopie und Sinnlichkeit bei Heiner Müller*, Berlin, Neofelis, 2017.
- LEHMANN, Hans-Thies, PRIMAVESI, Patrick, *Heiner Müller Handbuch Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/ Weimar, Metzler, 2003.
- THOMSON-WOHLGEMUTH, Gabriele, « On the Other Side of the Wall : Book Production, Censorship and Translation in East Germany », in Francesca Billiani (dir.), *Modes of Censorship and Translation. National Contexts and Diverse Media*, Manchester, St Jerome, 2007, p. 93-116.
- THOMSON-WOHLGEMUTH, Gabriele, « A Socialist Approach to Translation : A Way Forward ? », in Georges L. Bastin (dir.), *Meta, L'histoire de la traduction et la traduction de l'histoire*, n° 3, vol. 49, 2004, p. 498-510.

TRADUIRE LE FAUST D'EWALD PALMETSHOFER : UN PARI

L'Autrichien Ewald Palmetshofer, né en 1978 à Linz et auteur d'une douzaine de pièces jouées sur les plus grandes scènes d'Allemagne et d'Autriche, aime à se confronter aux grands classiques. Sa résidence au Schauspielhaus de Vienne avait permis l'écriture de *hamlet ist tot. keine schwerkraft* [*hamlet est mort. gravité zéro*]¹, qui l'a vu consacré en 2008 meilleur dramaturge de l'année par la revue *Theater heute*. Créée en 2012 pour le Burgtheater, la pièce *räuber. schuldengenital* [*brigands. la faute au sexe*] revisite quant à elle *Les Brigands* de Schiller. Entre ces deux dates, Palmetshofer actualise le *Faust* de Goethe dans une pièce créée en avril 2009 au Schauspielhaus de Vienne (mise en scène : Felicitas Brucker), qu'il intitule malicieusement : *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* [*faust a faim. immangeable marguerite*]. Le dramaturge qui, tel Faust dans son célèbre monologue, a « étudié avec un ardent effort » philosophie, théologie, littérature et psychologie s'interroge sur l'actualité du mythe dans une société où le ciel est vide, sans Dieu. Que peut encore nous dire Faust, qui continue d'inspirer tant de mises en scène dans l'espace germanophone – avec un foisonnement dans les années 1990-2000, dans le sillage de l'unification allemande² ? Et comment le texte de Palmetshofer peut-il être accueilli par un public francophone, qui n'a pas nécessairement présent à l'esprit les vers goethéens ?

Le pari de la traduction et de l'édition a été tenté au sein de la collection bilingue de théâtre contemporain « nouvelles scènes • allemand »³ et un extrait du texte traduit a été présenté sous la forme d'une mise en espace en novembre 2011,

¹ Cette pièce, créée en novembre 2007 au Schauspielhaus de Vienne (mise en scène : Felicitas Brucker) et traduite en français par Laurent Muhleisen (le tapuscrit peut être commandé sur le site de la Maison Antoine Vitez), a donné lieu à une création radiophonique sur France Culture le 17 avril 2010 (réalisation : Alexandre Plank) et à une lecture à la Comédie-Française en 2011 sous la direction de Nâzim Boudjenah. En 2015, la pièce *die unverheiratete* [*la célibataire*] est primée au festival de Mühlheim, ce qui constitue la plus grande consécration théâtrale en Allemagne.

² On peut citer les mises en scène d'Einar Schleef, de Michael Engel, Dieter Dorn, Christoph Marthaler, Michael Thalheimer ou Matthias Hartmann. Cf. Hans-Peter Bayerdörfer (éd.), *Im Auftrieb. Grenzüberschreitungen mit Goethes « Faust » in Inszenierungen der neunziger Jahre*, Tübingen, Niemeyer, 2002 et Michael Jaeger, Roland Koberg, Bernd Stegemann, Henrike Thomsen (éd.), « *Verweile doch* » – *Goethes Faust heute*, Berlin, Henschel 2006.

³ Nous citerons ici l'édition bilingue : Ewald Palmetshofer, *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete / faust a faim. immangeable marguerite*, trad. Hilda Inderwildi, Catherine Mazellier et Laurent Muhleisen, Toulouse, PUM, coll. « nouvelles scènes • allemand », 2011, en abrégé : *faust a faim*, suivi du numéro de page. L'Arche est agent de l'auteur en France.

dans le cadre des Journées du théâtre autrichien organisées par Heinz Schwarzing⁴. La pièce n'a donc pas encore fait l'objet d'une mise en scène professionnelle et il est intéressant de s'interroger sur les défis qu'elle implique en matière de traduction, de mise en scène et de réception. Il s'agira ici, après avoir exposé les enjeux de la transposition opérée par l'auteur, de développer ceux de la traduction en lien avec l'intertextualité, pour aborder la question de la corporalité de la langue, essentielle lorsqu'on traduit pour la scène, *a fortiori* dans le cas d'un virtuose de la langue comme Ewald Palmetshofer.

***faust a faim* : traduire une « traduction »**

Pour ce texte, Ewald Palmetshofer s'est inspiré du *Faust* de Goethe, mais il a mis en avant le personnage de Marguerite, nommée par son diminutif Grete, qui répond à Faust par le biais de la structure en chiasme du titre⁵. Le nom propre Grete donne lieu à un jeu de mots intraduisible en raison de son homophonie avec « Gräte » (« arête de poisson »), de sorte que le titre signifie littéralement « Faust a faim et avale de travers en tombant sur une arête / sur Grete ». Ce jeu de mots – que la traduction française transpose en jouant sur la polysémie de « marguerite », à la fois héroïne goethéenne et fleur qu'on effeuille pour connaître les sentiments de l'être aimé – est programmatique : outre la trivialisation ainsi opérée, et prolongée par l'usage systématique des minuscules, en écho à la poésie autrichienne des années 1960-70, la connotation anthropophage annonce le rapport à l'Autre que déplore la pièce, la réduction du sujet au statut d'objet, son ingestion et sa soumission au désir égotique. Quels sont les « mythèmes » majeurs retenus par l'auteur pour sa transposition, qui est aussi tra-duction, non pas au sens où elle traduirait dans un langage contemporain les vers de Goethe, mais dans la mesure où elle fait passer le mythe faustien sur la rive de notre temps⁶ ?

C'est la dimension intemporelle de *Faust* qui conduit Palmetshofer à transposer à notre époque la double tragédie : celle du quêteur d'absolu, dont le « désir » (*Streben*), la puissance d'être au sens du *conatus* spinozien, devient ici une quête individuelle du bonheur, et celle de Marguerite, la femme amoureuse, abandonnée alors qu'elle est enceinte et poussée à l'infanticide par désespoir. Leur ren-

⁴ Mise en espace par Pierre-Benoist Varoquier le 21.11.2011 au Goethe-Institut de Paris. La pièce a été jouée dans l'original avec surtitres par la troupe étudiante La Cie de la Vieille Dame au théâtre Sorano de Toulouse en mai 2011 (mise en scène : Thomas Niklos).

⁵ La traduction conserve ce chiasme et introduit une césure sous la forme d'un point, comme ceux qui ponctuent très fréquemment les pièces d'Ewald Palmetshofer.

⁶ Pour une histoire du mythe faustien, du XVI^e à nos jours, cf. André Dabezies, *Le mythe de Faust*, Paris, Armand Colin, 1973. *Id.*, *Des Rêves au réel, Cinq siècles de Faust : Littérature, idéologie et mythe*, Paris, Éditions Honoré Champion, coll. « Littérature générale et comparée », 2015.

contre est celle de deux trentenaires célibataires, Grete et Heinrich [Henri], au cours d'une banale soirée barbecue chez des voisins, où Heinrich passe précisément le morceau préféré de Grete, lointain écho aux airs chantés par Marguerite. Après une relation de courte durée, Grete est retrouvée dans les bois, sous un abri de fortune, l'enfant mort enterré près d'elle. La pièce est construite de manière analytique : après la catastrophe, les faits sont reconstitués pour une émission de télévision qui recueille les témoignages de ceux qui ont côtoyé Grete – les trois couples petits-bourgeois qui ont provoqué leur rencontre (Paul, Ines, Fritz, Anne, Robert et Tanja) et un couple d'habitants du petit village autrichien dont elle est originaire, qualifiés de « deux personnages comiques »⁷, dégradant le tragique en sensationnel.

Comme le grand classique goethéen, *faust a faim* est composé de 25 scènes, numérotées ici de 1 à 23, qui incluent, même allusivement, les trois textes d'ouverture⁸ : à la « Dédicace », où l'auteur exprime la nostalgie des souvenirs enfuis, correspond chez Palmetshofer une citation du philosophe François Jullien qui invite à « penser une “insouciance” qui ne soit pas une fuite »⁹. Le « Prologue sur le théâtre », où Goethe raille avec humour la soif de spectacle du public, venu pour voir de l'action¹⁰, devient ici « Prologue à la télé », auquel répond un « Épi-logue devant la télé » à la scène 23. Enfin, la scène numérotée « 0 » et intitulée « Prologue [pas de ciel] » nie la transcendance qui fournissait le cadre au « Prologue au ciel » chez Goethe : les humains ne sont plus que des anges déchus aux ailes consumées. La question, selon Palmetshofer, « c'est justement de savoir ce que signifie Dieu aujourd'hui et ce qu'est ce “bel instant” dans un monde sans Dieu, post-religieux, où l'on n'est plus sous la protection d'un contre-monde transcendant¹¹. » Cela touche à notre conception du bonheur, que le dramaturge juge « profondément individualiste » : « Nous sommes démunis face à une notion collective et politique du bonheur, qui se demande si le bonheur ou le malheur des autres pourrait encore bouleverser le cours de notre vie¹². » L'intervention humanitaire, telle que la pratique Heinrich, est une fuite devant le désarroi de Grete et relève davantage de la police que de la politique, pour reprendre une distinction foucauldienne. Sa mission, creuser des latrines, est un contrepied grotesque au vaste –

⁷ *faust a faim*, p. 41 (« zwei lustige Personen aus der Nachbarschaft in der Provinz »).

⁸ Pour davantage de développements sur les réminiscences goethéennes, cf. Catherine Mazellier-Lajarrige, « Sous un ciel muet : *faust a faim. immangeable marguerite*, d'Ewald Palmetshofer », in *Coulisses* n° 43 (2011), « Reviviscences de Faust : au théâtre, à l'opéra et sur la scène littéraire », p. 23-35.

⁹ *Ibid.*, p. 39.

¹⁰ Wolfgang von Goethe, *Faust*, trad. Henri Lichtenberger, Paris, Aubier-Montaigne, 1976, v. 90 : « On vient pour regarder ; on veut à toute force voir. »

¹¹ « “Un personnage plus faustien que Faust”. Entretien avec le dramaturge Ewald Palmetshofer. Propos recueillis et traduits de l'allemand par Catherine Mazellier-Lajarrige », in *Coulisses* n° 43 (2011), p. 17-22, ici : p. 19.

¹² *Ibid.*

et vain – projet de Faust : conquérir des terres sur la mer par la construction d'une gigantesque digue.

De la même façon, il nous faut repenser la signification du diabolique à notre époque ; dans *faust a faim*, c'est le groupe tout entier qui endosse le rôle de Méphisto : « Il séduit, dirige le désir de [Heinrich], le conduit vers un objet. Il a le côté entremetteur de Marthe et de Méphisto [...] »¹³.

Grete, assistante sociale, et Heinrich, engagé dans l'humanitaire, se plaisent, s'aiment ou croient s'aimer, mais contrairement à l'action linéaire chez Goethe, leur histoire est tantôt racontée et commentée après coup, tantôt rejouée par les trois couples d'amis à travers un dispositif scénique où ils endossent tour à tour le rôle des deux protagonistes. Ces derniers sont d'emblée absents sur scène, leurs prénoms ne figurent pas dans la liste des personnages et ne sont prononcés que deux ou trois fois, mais leur mention dans le paratexte renvoie clairement à ceux de la tragédie goethéenne, tout en soulignant leur dimension universelle, raison pour laquelle les prénoms ont été traduits dans cette indication liminaire : « Quand le nom d'un personnage est barré d'un trait, cela signifie que le personnage en question est en train de jouer Henri ou Marguerite. On ne connaît pas leur véritable nom¹⁴. » Dans la pratique, l'auteur différencie l'absence, dans la mesure où seul Fritz joue Heinrich/Henri, absent au moment de la catastrophe parce qu'il se trouve quelque part en Afrique, tandis que le rôle de Grete, radicalement absente, est partagé entre les trois personnages féminins¹⁵. Le nom barré matérialise graphiquement l'absence, dans un geste lacanien où les sujets sont littéralement « barrés »¹⁶. C'est aussi le moyen trouvé par l'auteur pour signifier la mort au théâtre, la prendre au sérieux : l'absence tragique de Grete est ressentie physiquement, dès le début de la pièce ; Grete n'est plus que trace dans un dialogue rejoué ou dans un discours second. Dès lors, comment traduire en gardant perceptible, pour le lecteur et le spectateur, le *Faust* de Goethe derrière l'écriture originale d'Ewald Palmetshofer ?

Traduire la trace de l'hypotexte

À l'image d'une écriture du manque, le *Faust* de Goethe n'est présent qu'en filigrane. Le titre choisi par le dramaturge autrichien affiche le jeu intertex-

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *faust a faim*, p. 39.

¹⁵ La metteuse en scène Felicitas Brucker a choisi de visualiser ce dispositif par le costume : au Schauspielhaus de Vienne, les trois personnages féminins revêtaient tour à tour une jupe beige marquée « GRETE » et celui de Fritz un tee-shirt de la même couleur neutre, portant l'inscription « HEINRICH ».

¹⁶ Pour une présentation complète de l'auteur et une analyse de *faust a faim*, notamment pour l'influence de Lacan, Deleuze et Badiou, nous renvoyons à la remarquable introduction de Sylvie Arlaud, « *faust hat hunger* : un reader's digest ? », in : *faust a faim*, p. 9-36.

tuel, mais c'est la seule occurrence du nom Faust dans toute la pièce : le texte principal ne le mentionne pas, tout comme les trois couples d'amis évoquent l'histoire de Heinrich et Grete sans jamais les nommer, utilisant les pronoms universels « LUI » et « ELLE ». De même, le prologue inspiré du « Prologue au ciel » porte l'indication [pas de ciel] entre crochets. Or, le paratexte précise que les mots entre crochets « ne doivent pas être prononcés, ils ne sont là que pour éclairer le sens »¹⁷, de sorte que la référence n'est pas transparente sur scène, à moins d'envisager la projection des titres. Et les similarités structurelles, évoquées précédemment, ne sont pas non plus patentes.

À cela s'ajoutent d'autres difficultés de décryptage pour un public non familier de la tragédie de Goethe. En effet, Palmetshofer a distillé dans son texte des allusions ponctuelles à l'hypotexte. Pour que leur identification soit plus aisée, c'est la traduction qui a fait référence jusqu'alors, celle d'Henri Lichtenberger, qui a été utilisée pour traduire *faust a faim* en 2011¹⁸.

Ce n'est pas un hasard si Heinrich est annoncé par Paul, dans la première scène, comme der « Herr mit der Musik », « Der Herr » (le Seigneur) désignant l'interlocuteur divin de Méphistophélès dans le « Prologue au ciel ». Mais ce terme peut également signifier simplement « monsieur », comme dans le discours de bienvenue de Paul :

PAUL
en tout cas nous sommes donc sept aujourd'hui
enfin, pas tout à fait encore,
donc, presque sept
parce que le monsieur avec la musique manque encore
non vous ne le connaissez pas encore, Anne, Fritz
n'empêche que je dirais qu'on peut quand même commencer¹⁹

Malheureusement, cette polysémie fait défaut en français, et le choix de traduire « Herr » par « monsieur » – certes suffisamment décalé pour être perçu comme un signal – a signifié l'abandon de l'allusion. Mais une compensation a été trouvée, ou du moins cherchée, dans la traduction du juron « verdammt », prononcé à plusieurs reprises. Littéralement, il signifie « damné » et pourrait correspondre à notre « enfer et damnation » si cette expression n'était pas devenue surannée, donc tout au plus justifiée dans un emploi ironique, alors que « verdammt » est encore fréquemment utilisé dans le langage courant. La solution choisie, tantôt « bon dieu », tantôt « bon dieu de merde », permet de garder la métaphysique dégradée,

¹⁷ *faust a faim*, p. 39.

¹⁸ Cf. note 10. C'est cette traduction qui est citée ici, sauf indication contraire. En 2009 a paru également la nouvelle traduction de *Faust* dans l'édition établie par Jean Lacoste et Jacques Le Rider : *Faust. Urfaust, Faust I, Faust II*, Paris, Bartillat, 2009.

¹⁹ *faust a faim*, p. 63.

mais aussi la dimension scatologique d'un théâtre influencé par Werner Schwab, où l'individu est « rejeté » au rang de déjection. De même, le terme « Abgrund », prononcé par Heinrich – à travers la bouche de Fritz – en combinaison avec « verdammt », a été traduit non par « gouffre », mais par « abîme », pour faire résonner le Psaume 130 (« Du fond de l'abîme je t'invoque [...] ») :

FRITZ

pour que la forme de la terre dise d'emblée qu'il y aura une fin, bon dieu
que ça va pas continuer éternellement
qu'il y a que ce monde et rien d'autre
et quand on est au bord de l'abîme, bon dieu, on s'en rend compte²⁰

D'autres termes isolés font allusion au *Faust* de Goethe, tels ceux qualifiant les protagonistes de deux êtres qui « ne veulent que l'autre chose / le contraire de ce qui est » : « nier, voilà ce qu'ils veulent »²¹ est une allusion, certes plus difficile à percevoir pour un public francophone, à la définition de Méphistophélès comme « l'esprit qui toujours nie » (v. 1338). Par le biais de cette crypto-citation, et conformément à l'esprit du modèle goethéen, le diabolique n'est qu'hypostase des contradictions inhérentes à l'être humain et que la relation de couple ne peut abolir.

C'est aussi la contradiction qui caractérise Grete : elle n'est plus déchirée entre son désir et les interdits de la morale chrétienne, comme chez Goethe, mais entre son souhait d'émancipation et son comportement d'adolescente lors de la scène de séduction. Car la Grete de Palmetshofer n'est pas une jeune fille innocente aux nattes blondes ; une fois rentrée chez elle, seule devant son miroir, elle constate avec amertume : « dis donc, tu vas sur tes 40 ans ou t'en as 16, bon dieu, non mais c'est pas possible, et en plus de ça, manifestement, ta théorie du féminisme, elle tient pas la route face à ta pratique minable au quotidien²² ». Son jugement intransigeant est ici un lointain écho, désabusé, à la célèbre réplique de Margarete, repoussant d'abord les flatteries de Faust – « Je ne suis ni demoiselle ni belle » (v. 2607) – avant de succomber à la tentation et de devenir ainsi une « Gretchen » avilie. Mais cette intertextualité ironique se cache entre les lignes.

Le pari, au cœur de la tragédie de Goethe, subit également un déplacement, tout comme Goethe lui-même avait dû transformer le pacte avec le diable contenu dans le *Volksbuch* du XVI^e siècle. Sa variante à l'heure d'une vision capitaliste des relations humaines, c'est « peut-être qu'il faut parier sur l'existence d'une subs-

²⁰ *Ibid.*, p. 125. Il s'agit bien ici d'une stratégie de compensation, puisque la traduction du Psaume 130 par Luther (« Aus der Tiefe rufe ich, HERR, zu dir ») ne contient pas le terme « Abgrund ».

²¹ *Ibid.*, p. 143. Cf. aussi p. 127 : « et ce qui les a attirés l'un vers l'autre, on l'ignore / probablement le fait de toujours nier ».

²² *Ibid.*, p. 101.

tance dans l'être humain et c'est comme un versement, un versement de dividendes à partir de l'être humain, le fait que tu mises sur lui, que tu mises un capital sur l'être humain et qu'il se mette à verser des dividendes d'intériorité²³ ». Le terme « substance » traduit ici l'allemand « Kern », dont les nombreuses occurrences dans *faust a faim* sont en lien avec la quête d'intériorité et de consistance du sujet²⁴. Ce terme apparaît bien dans le *Faust* de Goethe, mais dans un sens ironique, au sein d'une réplique devenue proverbiale en allemand. En effet, Méphisto apparaît d'abord à Faust sous la forme d'un caniche qui le suit jusque dans son cabinet d'étude, avant de se transformer sous ses yeux en « étudiant voyageur ». Faust s'exclame alors : « Das war also des Pudels Kern ! » (v. 1323 : « C'était donc le secret du barbet ! »²⁵). Point de « noyau » ni de « substance », donc, dans la traduction française de cette célèbre réplique, mais il subsiste, chez Palmetshofer, le clin d'œil ironique, l'analogie entre l'être humain et le caniche méphistophélique.

Quelques rares citations prolongent le réseau des allusions et la dilution sémantique dont elles font l'objet. Nous en avons repéré trois, dont deux réduites à l'état de fragment.

On trouve tout d'abord une citation détournée de la « Gretchenfrage », cette question cruciale que pose Marguerite à Faust pour connaître sa position à l'égard de la religion, donc le sérieux de ses avances : « Nun sag', wie hast du's mit der Religion ? » (v. 3415 : « Dis-moi, où en es-tu en fait de religion ? »). Faust botte en touche, en quelque sorte, puisqu'il donne de sa « religion » une définition purement immanente, qui sacralise l'intuition, a le sentiment pour seule valeur suprême : « Appelle-le alors comme tu voudras, / Appelle-le Bonheur ! Cœur ! Amour ! Dieu ! / Je n'ai point de nom pour lui ! » (v. 3454-3456). Dans le monde sans Dieu de *faust a faim*, le noyau central du questionnement n'est plus lié à la religion, autrefois garante de la pérennité du couple ; ce terme n'est plus prononcé et la question initiale se réduit, dans le monologue intérieur de Grete, à « wie er's denn so hält mit », soit littéralement : « qu'en pense-t-il en matière de ». L'imprononcé, l'imprononçable, c'est ici l'amour, l'idéal bien trop grand, l'absolu dont Grete a soif, en personnage « plus faustien que Faust »²⁶. Il s'agit d'une scène

²³ *Ibid.*, p. 139 (monologue de Heinrich).

²⁴ « Kern » est traduit dans d'autres contextes par « noyau ». Dans l'acte sexuel, Heinrich fouille le corps de Grete à la recherche de ce noyau (*ibid.*, p. 171). Le terme est récurrent dans d'autres pièces de Palmetshofer, notamment *hamlet est mort* et *tier. man wird doch bitte unterschicht* [animal. on glisse tout de même vers les couches inférieures].

²⁵ Cette traduction est tellement canonique qu'elle a été reprise presque telle quelle dans l'édition établie par Jean Lacoste et Jacques Le Rider, *op. cit.* : « C'était donc là le secret du barbet ! » (v. 1323).

²⁶ Cf. « “Un personnage plus faustien que Faust” [...] », *op. cit.*, p. 20 ; « En fait, c'est elle le personnage le plus radicalement faustien, parce que c'est elle qui va jusqu'au bout de son désir [...] ».

centrale, chez Palmetshofer aussi – elle porte le numéro 13 parmi les 25 scènes –, où la profession de foi est disloquée, réduite en miettes de sens :

[je] lui demande, parce que ça fait déjà longtemps qu'on, je peux lui poser la question cruciale, comment voit-il, et lui il répond, il faudrait déjà commencer par soi-même, oui, il dit, et cet, oui, pour soi-même, tu sais, c'est cela qui fait naître un, oui, pour l'autre, intérieur, complètement différent de cette enveloppe extérieure qu'il appelle le corps, si soi-même on, oui [...] ²⁷

L'ellipse du mot « amour » traduit le manque que l'être aspire à combler, ce désir d'une complétude, mais « il faudrait déjà commencer par [s'aimer] soi-même ». Pour que la citation tronquée de la « Gretchenfrage » soit perçue malgré l'ellipse et l'asyndète, le choix a été fait de traduire le simple verbe « fragen » par « lui poser la question cruciale ».

Objet de désir tout aussi difficile à saisir, le bonheur est évoqué à plusieurs reprises par la métaphore insolite du chevreuil, qui exprime le caractère à la fois éphémère et fragile des instants de bonheur ²⁸. Cette image est mêlée à des bribes de l'un des vers les plus célèbres chez Goethe, au moment où Faust parie avec Méphistophélès que jamais il ne s'étendra « sur un lit de paresse », ni ne dira à l'instant qui passe « Attarde-toi, tu es si beau ! » (« Verweile doch, du bist so schön », v. 1700). Dans *faust a faim*, la citation fragmentée est répartie de façon chorale entre trois personnages et l'instant fugace est porté par la métaphore du chevreuil, leitmotiv dans ce *lamento* musical :

PAUL attarde-toi
TANIA mon chevreuil
INÈS si beau ²⁹

Une dernière citation vient accentuer la dimension universelle du destin de Grete sans rien nier de sa radicale singularité : « non, ce n'est pas la première / et pourtant unique » ³⁰, déclare Robert à la fin de la pièce, en référence explicite au vers de Goethe (« Sie ist die Erste nicht » ³¹). La singularité de la langue de Palmetshofer, perceptible dans les extraits cités, incorpore les fragments d'intertextualité et les fonde dans le puissant courant qui emporte le texte. Dans

²⁷ *faust a faim*, p. 131.

²⁸ *Ibid.*, p. 109 : « le bonheur, c'est un chevreuil », déclare Tania à la scène 7.

²⁹ *Ibid.*, p. 185.

³⁰ *Ibid.*, p. 183.

³¹ Cette citation se trouve dans la scène en prose « Trüber Tag. Feld » (« Jour sombre. Campagne »), l'une des plus anciennes dans la composition de la tragédie. Cf. *Faust, op. cit.*, p. 147.

cette écriture de l'évidement, qui n'a pourtant jamais recours aux points de suspension, les personnages laissent leurs phrases en suspens, ne cessent de les reformuler, dans une éternelle quête du mot et du sens. Cette rythmique particulière représente un défi pour la traduction, notamment en raison des différences syntaxiques entre l'allemand et le français.

Traduire pour la scène : rythme de la langue et corps de l'acteur

Invité aux « Rencontres sur les nouvelles écritures dramatiques européennes » (TNS, mars 2016), Ewald Palmetshofer considère comme une caractéristique commune aux auteurs contemporains le fait de savoir « qu'on écrit pour le théâtre et que ça va être joué, qu'il va y avoir un va-et-vient constant, que des personnes vont trouver une forme adéquate pour la mise en scène et qu'il pourra y avoir un retour de la scène vers l'auteur³². » C'est d'ailleurs le plaisir de lire à haute voix ses nouvelles – ses premières productions littéraires, déjà soucieuses de construire une oralité – qui l'a conduit peu à peu à écrire pour le théâtre. Son écriture, conçue pour les acteurs, pour donner matière à leur jeu, est tout entière tournée vers son actualisation sur scène, vers l'oralité, le flux de la langue parlée, que ne viennent endiguer ni ponctuation ni majuscules. Or, poursuit-il, « la pensée ne s'arrête pas : dans cette pièce, effectivement, il y a un flux, et c'est pour ça que je ne prescris pas de chutes ou d'arrêts. C'est une composition rythmique et non pas orthographique³³. » Le rythme est tantôt celui de la disposition en vers, tantôt le jet continu de paroles au sein de longs blocs monologiques où s'épanchent Grete et Heinrich.

De même qu'Ewald Palmetshofer écrit pour l'acteur, la traduction doit être soucieuse des corps qui vont l'incarner. Car la finalité de toute traduction théâtrale est de traduire pour la scène³⁴. Cela ne signifie pas nécessairement rendre la tâche d'énonciation plus facile – le contraire est même souvent plus intéressant –, mais l'enjeu est de trouver un *ductus* proche de l'original, un rythme qui tienne compte de la corporalité de la langue, ainsi que le souligne Jean-Michel Déprats : « La traduction théâtrale doit avoir un impact immédiat, être concise, économique, directe. L'anglais, beaucoup plus concis que le français, possède aussi une "physica-

³² Laurent Muhleisen et Catherine Mazellier, « Ewald Palmetshofer », in *Théâtre/Public* n° 223 (2017), p. 74-76, ici : p. 75-76.

³³ *Ibid.*, p. 75.

³⁴ La traduction théâtrale, comme le souligne Jean-Michel Déprats, est « une activité dramaturgique plus encore que linguistique. Entre la langue de départ et la langue d'arrivée intervient une troisième langue médiatrice : le langage de la scène et de la représentation, l'idiome complexe du jeu de l'acteur. » (in Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse 1998, p. 1644).

lité” que n’a pas notre langue. Il faut donc sans cesse travailler sur le rythme, sur la corporalité du langage³⁵. »

Cela vaut également pour l’allemand, langue « sœur » de l’anglais. Or, l’une des difficultés réside dans les différences de linéarisation entre l’allemand et le français : là où l’ellipse de termes allemands permet tout de même de deviner un sens en anticipant la fin de la phrase – le plus souvent le verbe –, la syntaxe française place le verbe généralement plus tôt. Afin de conserver une syntaxe suspensive, il faut parfois reporter sur un substantif le procédé elliptique ; mais dans d’autres occurrences, l’ellipse du verbe peut être reproduite en français sans transfert catégoriel, comme dans l’exemple suivant, où Anne cite les premiers mots de Heinrich à son arrivée chez le couple d’amis :

alors Inès appuie sur le bouton
nous tous dans l’entrée
on attend qu’il monte
et le voilà dans le cadre de la porte et il dit :
salut !
bon, là, il faut que l’un de nous
nous ne sommes que six
alors il faut que quelqu’un, bon dieu³⁶

La double ellipse du verbe dit la gêne des couples qui ne savent pas comment intégrer dans leur groupe binaire le nouveau venu, comment prendre la parole : le verbe manquant, c’est sans doute le Verbe, les mots prononcés pour accueillir l’Autre. Son ellipse, absence concrète et symbolique, traduit dans le langage les limites du groupe, ainsi que son incomplétude.

De même, en allemand, les verbes à particule séparable peuvent être utilisés en omettant le noyau verbal et en ne conservant que la particule lorsqu’il s’agit d’une préposition spatiale, ce qui permet une écriture à la fois plus dense et plus fluide. Le long monologue de Heinrich à la scène 2 en fournit un exemple. Répondant au désespoir de Faust dans la scène « Nuit », qui ouvre la tragédie chez Goethe³⁷, et à son désir « de connaître le monde / Dans sa texture intime » (v.

³⁵ Fabienne Darge, « Jean-Michel Déprats ou l’art de traduire Shakespeare en comédien », in *Le Monde* du 18.12.2008, http://www.lemonde.fr/livres/article/2008/12/18/jean-michel-deprats-ou-l-art-de-traduire-shakespeare-en-comedien_1132518_3260.html#oPDcLvoyok5xkoIk.99 (consulté le 24.01.2018).

³⁶ *faust a faim*, p. 69. Un problème similaire s’est posé pour la traduction de la pièce de Felicia Zeller, *Wunsch und Wunder*, entièrement construite autour de phrases inachevées. Cf. Felicia Zeller, *Wunsch und Wunder / Le Cabinet des désirs*, trad. Ruth Orthmann, Toulouse, PUM, coll. « nouvelles scènes • allemand », 2017.

³⁷ Palmetshofer avait initialement placé ce monologue au début de la pièce, comme chez Goethe, mais il a préféré ouvrir la première scène sur la fête entre voisins, afin de planter le cadre.

382-383), Heinrich se sent incapable de retenir le bonheur, qui glisse en lui comme sur les carreaux d'un poêle, aussi lisses que le poêle en faïence dans le cabinet d'étude de Faust. En voici un extrait, arraché au flux de paroles :

[...] dans le doute tu lèves la tête vers le haut, regard vertical cherche, en haut, nuque figée, une étincelle de lumière, le ciel étoilé se tait, tu cherches quand même, tu n'appelles plus ça le bonheur maintenant mais la vérité, et t'aurais intérêt à commencer rapidement un travail de deuil, à prendre congé du hasard mort censé venir d'en-haut, baisse ta petite tête vers l'horizon, la gueule grande ouverte, et déjà le monde te traverse de part en part, presque de lui-même, sitôt brisé le réflexe de la déglutition, le monde déferle d'un bout à l'autre de toi, tant que le flux des marchandises, qui bien évidemment est extérieur, bien évidemment que le monde est extérieur, tant que ce flux te traverse de part en part, tu as une intériorité, mon ami, elle ne vient de nulle part, l'intériorité, elle vient du dehors, il suffit d'avoir sa gueule grande ouverte et de se placer en position ventilation, et dieu merci, le flux de marchandise est configuré de telle façon que rien, absolument rien ne se dépose à l'intérieur de toi, le flot te traverse sans le moindre obstacle, tant que tu restes ouvert devant et derrière et que tu ne t'extirpes pas du flux par le haut, le monde est drainé à travers toi et toi tu as un intérieur, et une substance, dans le flot, et pas seulement toi, tout le monde le fait, ça nous rend tous égaux, c'est même cela qui fait de nous des êtres humains, que le monde, depuis l'horizon, et pas depuis là-haut, de part en part, nous sommes des latrines, tous égaux, que le monde s'engouffre dans notre vide intérieur et le traverse, une substance, ce serait un obstacle³⁸

La quête ne peut plus être métaphysique, puisque le « ciel étoilé », allusion à la célèbre citation de Kant dans la *Critique de la raison pratique* (« le ciel étoilé au-dessus de moi et la loi morale en moi »), n'emplit plus l'esprit de crainte et d'admiration, mais reste inexorablement muet. Heinrich s'y reprend à plusieurs reprises pour dire cette pure immanence, et les deux occurrences soulignées correspondent dans l'original respectivement à une proposition relative (*der halt im Fluss*) et à une subordonnée (*dass die Welt vom Horizont her*) tronquées, dont le verbe est à chaque fois omis, juste suggéré. Il manque donc la force agissante, qui a cédé la place aux seuls mouvements dans l'espace : « depuis l'horizon, et pas depuis là-haut » (*vom Horizont her, nicht von oben*), de part en part (*durch uns durch*).

Des images récurrentes de flux (*Strom*) et de flot (*Fluss*), qui disent un rapport au monde marqué par l'ingestion, on peut également faire une lecture métadramatique : le texte traverse le personnage et l'acteur de part en part, rien ne doit venir lui faire obstacle, arrêter son flux.

³⁸ *faust a faim*, p. 77.

La traduction française de *faust a faim*, pièce librement inspirée du modèle goethéen, est en quelque sorte un double palimpseste, dans la mesure où elle prend le pari de rendre perceptibles par un public non germanophone les réminiscences goethéennes, présentes au niveau de la composition dramatique, mais aussi sous forme de rares fragments citationnels, d'analogies et d'allusions ténues. La traduction s'est efforcée de rendre les changements de registre, la tension entre un langage tantôt soutenu, tantôt trivial et scatologique ; car à travers l'hétérogénéité grotesque, Ewald Palmetshofer continue de poser la question du tragique, même sous une forme dégradée. S'il est nécessaire de repérer les différentes références pour les restituer dans la traduction, leur décryptage par les lecteurs ou spectateurs reste aléatoire : aussi bien la mise en espace de novembre 2011 – pourtant donnée à l'Institut Goethe – que les représentations par la Cie de la Vieille Dame ont montré que le public ne percevait pas, ou très vaguement, les relations de la pièce au *Faust* de Goethe³⁹. Force est de constater que le grand classique allemand reste encore largement méconnu en France, et en tout cas moins célèbre que l'opéra de Gounod, dont le livret, adapté du *Faust et Marguerite* de Michel Carré, a évacué la réflexion philosophique et métaphysique. La structure complexe de *faust a faim*, son intellectualité, la difficulté à décrypter les (crypto-) citations ont laissé les spectateurs souvent perplexes. Souhaitons qu'une mise en scène sensible à l'écriture rythmique d'Ewald Palmetshofer sache déployer – au prix de quelques allègements, sans doute – toutes les potentialités de ce texte dramatique pour un public francophone.

Catherine MAZELLIER-LAJARRIGE
Université Toulouse – Jean Jaurès

³⁹ Merci à Laurent Muhleisen d'avoir confirmé ces constatations empiriques, inspirées par un sondage parmi le public à l'issue des représentations au théâtre Sorano de Toulouse, en mai 2011.

LES TRADUCTIONS EN FRANÇAIS DES PIÈCES DE LUIGI PIRANDELLO, EDUARDO DE FILIPPO ET DARIO FO

Avant toute réflexion critique sur les enjeux de la traduction de textes italiens pour le théâtre, il me paraît indispensable de procéder à quelques mises au point d'ordre méthodologique.

Tout d'abord, mon expérience concrète de la traduction pédagogique dans la double direction français – italien et italien – français m'amène à adhérer pleinement à la définition de la traduction comme négociation, proposée par Umberto Eco dans son ouvrage *Dire quasi la stessa cosa*, paru en 2003 et traduit en plusieurs langues¹.

Il s'agit, en l'occurrence, d'une négociation intervenant entre le texte source et le texte cible qui vise à atteindre le plus de fidélité possible mais surtout la transposition optimale du sens profond du texte initial, grâce à un dosage fort complexe d'outils linguistiques et de multiples données hypertextuelles².

Cette façon de procéder est inévitablement conditionnée par les clivages plus ou moins importants existant entre les systèmes culturels concernés ainsi par les écarts chronologiques qui entrent en jeu et qui peuvent amener à privilégier le texte source ou le texte de destination. Sur ce dernier point Eco évoque « la vieille question de savoir si une traduction doit conduire le lecteur à s'identifier à une certaine époque et un certain milieu culturel – celui du texte original – ou si elle doit rendre l'époque et le milieu accessibles au lecteur de la langue et de la culture d'arrivée »³. Et toujours Eco de conclure : « Les traductions (et c'est pourquoi elles

¹ Cf. Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003. Tous les renvois à cet ouvrage concerneront sa traduction en français : *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, Paris, Grasset, 2006.

² *Ibid.*, p. 16-17 : « Donc, traduire signifie comprendre le système intérieur d'une langue et la structure d'un texte donné dans cette langue, et construire un double du système textuel qui, sous une certaine description, puisse produire des effets analogues chez le lecteur, tant sur le plan sémantique et syntaxique que sur le plan stylistique, métrique, phonosymbolique, et quant aux effets passionnels auxquels le texte source tendait. " Sous une certaine description " veut dire que toute traduction présente une marge d'infidélité par rapport à un noyau de fidélité présumée, mais que la décision sur la position du noyau et l'ampleur de la marge dépend des objectifs que s'est fixés le traducteur. [...] Je veux seulement répéter que bien des concepts circulant en traductologie (équivalence, adhésion au but, fidélité ou initiative du traducteur) se placent pour moi sous l'enseigne de la *négociation* ».

³ *Ibid.*, p. 200. Cette affirmation fait suite à une importante remarque (p. 198-199) sur le début du premier chapitre de *Guerre et Paix* de Tolstoï où l'auteur fait s'exprimer en français des aristocrates russes autour de sujets futiles, cherchant ainsi à transmettre un message bien précis sur l'éloignement total de cette classe sociale vis-à-vis de la vie

vieillissent) évoluent dans un horizon de traditions et de conventions littéraires qui influencent fatalement les choix esthétiques »⁴.

L'acte de traduire, on le sait bien, entraîne toujours, pour peu qu'on se penche avec lucidité sur la fiabilité du résultat accompli, un sentiment de relative inquiétude voire de frustration du côté du traducteur soucieux de bien œuvrer. Cela est bien le cas de la traduction d'un texte porteur de significations et de connotations complexes telles que celles véhiculées, par exemple, par une très grande majorité des textes littéraires dignes de ce nom ou par tout texte linguistique de nature non-technique.

C'est encore Eco qui résume, à ce sujet, la portée à la fois problématique et passionnante d'une telle tâche, à la fin de son brillant essai : « La "fidélité" manifeste des traductions n'est pas le critère qui garantit l'acceptabilité de la traduction (si bien qu'il faut revoir l'arrogance ou la condescendance sexiste avec laquelle on considère parfois les traductions "belles mais infidèles"). La fidélité est plutôt la conviction que la traduction est toujours possible si le texte source a été interprété avec une complicité passionnée, c'est l'engagement à identifier ce qu'est pour nous le sens profond du texte, et l'aptitude à négocier à chaque instant la solution qui nous semble la plus juste. Si vous consultez n'importe quel dictionnaire italien, vous verrez que, parmi les synonymes de *fidélité*, il n'y a pas le mot *exactitude*. Il y a plutôt *loyauté, honnêteté, respect, pitié* »⁵.

Les termes de la question étant ainsi posés pour cette catégorie textuelle, la négociation évoquée gagne en complexité lorsque l'on aborde la traduction de textes conçus pour la scène. Car elle doit tenir compte de facteurs extralinguistiques très particuliers, dont la destination d'un public censé réagir à plusieurs égards et surtout la mise en question de la notion même de texte, d'après la pratique des mises en scène de théâtre qui ont été réalisées au cours de ces dernières décennies en Europe.

nationale russe. Un message qu'il est sûrement malaisé de véhiculer lors de la traduction dans une langue aussi éloignée, sur le plan culturel, que le chinois ou même le français, dans la mesure où le lecteur francophone risquerait de ne pas saisir convenablement la notion de décalage d'approche psychoculturelle associée à un tel emploi de la langue française : « L'un des problèmes qui m'a toujours fasciné, c'est de savoir comment le lecteur français peut savourer le premier chapitre de *Guerre et Paix* en version française. Le lecteur lit un livre en français où des personnages parlent français, et il perd l'effet de défamiliarisation. Si ce n'est que des francophones m'ont assuré que l'on *sent* que le français de ces personnages (sans doute du fait de Tolstoï lui-même) est un français clairement parlé par des étrangers ».

⁴ *Ibid.*, p. 321.

⁵ *Ibid.*, p. 435. L'expression « belles mais infidèles » fait vraisemblablement allusion à l'ouvrage classique sur les problèmes de la traduction de Georges Mounin, *Les Belles Infidèles*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994 (réimpression de l'édition de 1955), dont le titre est calqué, de façon polémique, sur le type de traduction fort peu respectueuse de l'original pratiquée par Nicolas Perrot d'Abancourt au XVII^e siècle.

Comme Céline Frigau Manning et Marie Nadia Karsky l'ont rappelé récemment dans un ouvrage consacré à la traduction pour le théâtre, l'acte de faire passer un texte dans un autre registre linguistique doit tenir compte de facteurs tels que le respect du texte d'origine, l'oralité à savoir le rôle privilégié de la parole au sein de la dynamique qui va être déployée sur scène, mais également ce qui a trait à la dimension physique et donc matérielle de la textualité⁶.

S'il est évident que l'on est confronté, en l'occurrence, à un genre d'écriture visant à être perçu et interprété à la fois par la mise en scène et le jeu des comédiens et que cette spécificité entraîne, par conséquent, l'impact majeur de données matérielles ainsi qu'événementielles, étroitement liées au contexte historique et culturel des transpositions sur scène respectives, une remarque contradictoire d'ordre méthodologique me paraît nécessaire à cet égard.

Car le théâtre, du moins dans le cas des systèmes culturels qui identifient l'Europe et les pays extra-européens de souche chrétienne, c'est d'abord un texte voire un canevas susceptible, certes, de modifications plus ou moins importantes de la part de l'auteur de la mise en scène ainsi que, dans certaines limites, des comédiens, mais qui demeure néanmoins un repère majeur du sujet abordé et des modalités de le faire passer, dans le but d'en assurer la compréhension critique, auprès du public.

Un texte, donc, qui, tout en gardant une relation fructueusement dialectique avec les données matérielles de la transposition sur scène, n'en demeure pas moins, surtout lorsqu'il résulte d'un travail d'écriture particulièrement soigné et orienté pour aboutir à des résultats et des effets ponctuels, une entité en soi, susceptible

⁶ Cf. Céline Frigau Manning et Marie Nadia Karsky (sous la direction de), *Traduire le théâtre*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2017, p. 8 : « Une telle expérience suppose bien sûr de s'attacher à l' "oralité" du texte à traduire et du texte traduit, à condition que cette notion soit entendue dans toute sa complexité : le traducteur est à l'écoute de voix en puissance, anticipant les voix d'autrui, soucieux de dire avant de traduire, de dire pour traduire. Or trop souvent, l'accent est mis sur la *performability* : concept anglophone réputé difficile à traduire, généralement désigné en français sous le terme de "jouabilité", il est régulièrement réduit à celui de *speakability*, comme le regrette notamment David Johnston. Se demander, selon les expressions courantes, si le texte traduit "sonne bien" ou "juste", ou encore s'il "passe bien à l'oral", reste en effet limité. Patrice Pavis a justement souligné combien la traduction théâtrale résiste à toute catégorie *a priori* : "la traduction théâtrale n'est jamais là où on l'attend : non pas dans les mots, mais dans les gestes, non pas dans la lettre, mais dans l'esprit d'une culture, ineffable mais omniprésente". La dimension corporelle, étroitement liée à une culture comme expérience partagée, n'intervient pas que dans un second temps, dans le passage du texte de la page à la scène, dans le transfert vers le corps de l'acteur : elle est au fondement même du geste de traduire. Respirant le corps de la pièce qu'il a face à lui, le traducteur ne s'efforce pas seulement de respirer au rythme de celle-ci, mais encore de lui donner du souffle qui, pour un Vilar, ferait justement défaut aux termes traduits. C'est là un travail corporel et spirituel à la fois, véritable "corps à corps avec l'écriture de l'Autre" ».

d'être prise en compte en tant que telle. Ce qui a trait à la matérialité du message théâtral peut alors ne pas être répertorié lors de l'examen de la spécificité de la traduction de ces textes dans la mesure où une telle matérialité, bien qu'elle ait un impact majeur à plusieurs niveaux, demeure néanmoins soumise à des contingences et à des aléas extrêmement variés et changeants, dont la prise en compte selon des critères scientifiques apparaît plus qu'ardue voire terriblement risquée⁷.

⁷ La problématique de la traduction théâtrale est clairement résumée par Françoise Decroisette (« Uh, che mai ha detto ! », in *Traduire le théâtre cit.*, p. 21-22 : « On comprend dès lors aisément que le traducteur ne peut affronter son travail avec les mêmes critères que ceux qu'il utiliserait pour un texte littéraire destiné à la seule lecture, sauf à penser qu'il traduit pour la page, et non pour la scène, ce qui peut arriver certes dans une optique exclusivement philologique et divulgatrice du texte dramatique, mais qui s'oppose à l'essence même de ce texte, conçu dans l'esprit de l'auteur pour la représentation, le plus souvent en fonction de corps, de voix, d'espaces de jeu précis. De ce fait, le traducteur, au théâtre, devient un adaptateur, voire un *Dramaturg*, qui oriente la lecture du texte écrit par le metteur en scène. C'est ce que revendiquent certains traducteurs adeptes de l'actualisation, qui estiment qu'étant donné le caractère fondamentalement scénique du texte théâtral, ils sont nécessairement dans un processus d'accompagnement de la mise en scène et du jeu actorial. Les adeptes de la proximité au texte, respectueux de son histoire et visant d'abord sa fixation sur la page, déclarent eux, comme Jean-Michel Déprats, ne pas avoir à "devancer, prévoir ou proposer une mise en scène", mais simplement devoir "rendre une mise en scène possible". Jaloux de leur autonomie, ils revendiquent une neutralité qui les rendrait maîtres de leur traduction, en dehors de tout préalable ou tout devenir scénique de leur travail. On peut se demander néanmoins jusqu'où peut aller cette autonomie ou cette neutralité : sont-elles vraiment envisageables dans la mesure où, pour traduire le texte théâtral, "il faut entendre les voix et les gestes", comme les traducteurs le reconnaissent eux-mêmes ? Existe-t-il des voix et des gestes qui ne soient pas liés à un corps, et donc à une interprétation, même embryonnaire ? Et par ailleurs, tout choix émanant du traducteur, même la moindre virgule, imposé par le passage d'une langue-culture à une autre langue-culture, n'a-t-il pas nécessairement une retombée sur la respiration, sur l'intonation, sur le geste que l'acteur va produire sur la scène en émettant la phrase, fermant du même coup les "possibles" d'une mise en scène à venir ? ». Cependant, l'auteur de cet article, à l'issue du rappel exhaustif du traitement dont une réplique goldonienne donnée (tirée de *La locandiera*) a fait l'objet, tant du côté des comédiens que de celui des solutions proposées par les traducteurs, ne peut s'empêcher d'affirmer, que (p. 38) « la littéralité serait bien alors la garantie de l'autonomie du traducteur par rapport à ce qui advient de son texte sur scène. Resterait à comparer les interprétations des actrices, pour apprécier la manière dont elles ont géré, sur scène, la liberté qui leur était offerte ». Ce qui revient à dire, dans les faits, que la stricte conformité au texte d'origine, lorsque celui-ci a été livré par son auteur, constitue un repère majeur pour la tâche d'interprétation du traducteur, lui permettant de produire une version linguistique aussi proche que possible du texte source. Une proximité voire une fidélité textuelle qu'il est possible d'atteindre sans pour autant chercher forcément à intégrer les données extralinguistiques du texte théâtral, qui relèvent d'interventions des praticiens de théâtre ponctuelles, ayant vocation à changer sans cesse en fonction de paramètres aussi variés que le cadre historique, le contexte politique, les

D'où ma décision, dans la présente étude, de proposer l'analyse de quelques traductions de pièces italiennes du XX^e siècle ayant une structure textuelle bien définie, en termes de construction littéraire et de support des didascalies.

Il s'agira des textes, dans leurs versions définitives, de trois grands dramaturges, qui ont marqué leur époque par l'originalité de leur écriture et des modalités esthétiques et techniques adoptées, gratifiées par un extraordinaire rayonnement international : Luigi Pirandello (1867-1936, prix Nobel de littérature en 1934), Eduardo De Filippo (1900-1984), Dario Fo (1926-2016, prix Nobel de littérature en 1997).

Ce sont des textes rédigés par des auteurs qui ont non seulement porté une attention particulière aux registres linguistiques auxquels ils ont eu recours, mais qui ont soumis ces registres à un travail non négligeable de réécriture, notamment à travers la transition du dialecte à la langue nationale (Pirandello et De Filippo), ou carrément de création d'une forme d'expression individuelle, s'inspirant de parlers régionaux reconstitués de façon artificielle (le grommelot de Fo).

Les débuts de la production théâtrale de Pirandello⁸ sont en dialecte sicilien, avec les pièces *Liola* (*Liola*), *'A giarra* (*La Jarre*), *'A birritta cu 'i ciancianneddi* (*Le Bonnet de fou*), *A' patenti* (*Le Diplôme*), *Pensaci, Giacomino !* (*Gare à toi, Giacomino !*), écrites entre 1916 et 1917 et traduites ensuite en italien par leur auteur, *Lumie di Sicilia* (*Cédrats de Sicile*) faisant l'objet, en revanche, d'une traduction de l'italien vers le sicilien, en 1915. Le cheminement du dialecte vers la langue nationale est motivé par la volonté de rendre le contenu de ces textes plus accessible au public de la péninsule et aboutira, par la suite, à une foisonnante série de pièces en langue italienne qui ont marqué l'histoire du théâtre du XX^e siècle.

Ces traductions, qu'on pourrait désigner comme étant effectuées de l'intérieur d'un même système conceptuel, sont très libres et constituent de véritables réécritures, avec des modifications incessantes, comme cela peut être constaté dans les répliques suivantes, tirées du milieu de l'acte II de *Liola*, successivement en version originale en sicilien, en traduction italienne et dans la traduction française de référence, publiée dans la Bibliothèque de la Pléiade. Le jeune et vigoureux protagoniste, Liola, est un journalier qui ne cesse de séduire les jeunes femmes qui l'entourent. Il résume ici, par des propos fort précis, l'instabilité de ses sentiments et sa joyeuse insouciance :

modalités d'expression liées à des courants esthétiques parfois éphémères (des phénomènes de mode ou d'expérimentation outrancière) ou des contraintes de nature financière.

⁸ Pour d'éclairantes études critiques sur l'ensemble de ses textes voir Arcangelo Leone de Castris, *Storia di Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1975 ; Giovanni Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981 ; Georges Piroué, *Luigi Pirandello. Sicilien planétaire*, Paris, Denoël, 1988 ; Laura Melosi e Diego Poli (a cura di), *La lingua del teatro fra d'Annunzio e Pirandello*, Macerata, EUM, 2007 ; Roberto Alonge, *Pirandello : tra realismo e mistificazione*, Acireale – Roma, Bonanno, 2009.

a)

LIOLÀ : Cu' tuttu lu funnu di lu stomacu ! Si nun mi vonnu, chi cc'è ffari ? Mi vonnu tutti, e 'un mi voli nuddu ! Pi cinqu minuti, sí, comu mi jettu pi maritarimi... Avissi a curriri subitu un parrinu cu l'acqua biniditta ! Nun curri nuddu, e si sconchiuj... - Te' te' te', e Tuzzidda perciò... - Bonu s' 'u fici 'u jenniru 'a zâ Cruci ! - Ebbiva don Simuni ! Cci vinni fatta... Gaddu è ! vecchiu, ma ancora forti, si vidi... - Ah pi cchistu Tuzzidda allura ?... e ch'era foddì ca si pigliava a mmia, cu stu capizzu chi cci avía cunzatu ccà a donna Mita ? - Povira donna Mita, gna pacenza ! GNÀ CÀRMINA : Va' va' va' va', quantu mi nni scappu, vasannò scattu ! Quannu s'avi a 'ntuppari cu persuni ca la cuscenza si la jèttanu accussí tutt' è pedi ! Chi pozzu vídiri sti cosi iu ! (*si nni curri cu li manu nni l'aria, facennu gesti di dispettu*). ZÂ NINFA : Gna tunna foddì è... 'A cuscenza ! Signuri me', pi forza 'ntignata c'avi a èsseri comu dici idda ! LIOLÀ : E 'un cci dassi cuntù vossia ! Jssi cchiuttostu a rizzittari susu sti criaturi, ca Tiniddu ccà s'addrummiscí... ZÂ NINFA : Uh, già ! Figliuzzu di lu me' cori... E cu' cci pinsà cchiú, poviru nicareddu ? (*si cala e lu chiama*) : Tiniddu... Tiniddu... (*a Liolà*) : Va', piglialu, jsalu tu... dunamillu 'mmrazza... Liolà *si cala, cci fa lu signu di la cruci supra, po' cci frisca pi farlu arrisbigliari ; ma vidennu ca nun senti, si metti a cantari battennu li manu la solita arietta di ballu, e Tiniddu allura si susi e accumincia a satari cu l'àutri du' fratuzzi ; e accussí satannu, tutti tri, accompagnati dô patri finu a la porta, si nni tràsinu â casa*⁹.

a¹)

LIOLÀ : No ! Con tutto il sentimento ! Non è colpa mia, scusate, se poi nessuna donna mi vuole. Mi vogliono tutte, e non mi vuole nessuna. Per cinque minuti, sí, appena mi butto... Dovrebbe correre subito un prete con l'acqua benedetta. Non corre nessuno, e il matrimonio si sconchiude. - Oh guarda guarda, Tuzza dunque... Eh, non c'è che dire, se l'è scelto bene il genero zia Croce ! - Evviva zio Simone ! Gli è venuto fatto dunque ! - Gallo è... Vecchio, ma di buon osso, si vede... Eh sfido allora che Tuzza... Con questo bel servizio che aveva apparecchiato qua a Mita... - Be', pazienza, povera Mita, che vuoi farci ? LA MOSCARDINA (*friggendo*) : Non sai dir altro ? Non sai dir altro ? - Via ! Via ! Via ! Certe bili ci piglio ! Lasciatemi andare ! A combattere con certuni che la coscienza se la mettono cosí sotto i piedi ! *E va via rabbiosa con le mani per aria*. ZIA NINFA : Ma è proprio pazza, oh ! La coscienza, dice ! Signori miei, per forza incornata a credere che sia come sospetta lei ! LIOLÀ : Non se ne curi ! Vada, vada piuttosto a mettere a letto queste tre creaturine. Guardi là, Tinino s'è addormentato. *Difatti il bambino, sdrajato a terra supino, s'è addormentato, e gli altri due sonnec-*

⁹ Cf. Luigi Pirandello, *Liolà*, in id., *Maschere nude*, t. 2, Milano, Mondadori, 1968, p. 704 et 706.

chiano seduti. ZIA NINFA : Uh, già, povero figlio mio... guardalo lí !
Accorre, si china su lui, lo chiama : Tinino... Tinino... A Liolà Sú,
prendilo, tiralo sú, e dammelo in braccio. *Liolà si cala, fa prima il segno
della croce sul bimbo dormente, poi zuffola per svegliarlo ; ma, vedendo che
il bimbo non si sveglia, accenna con la voce la solita arietta di danza, bat-
tendo le mani : allora Tinino si alza, si alzano anche gli altri due fratellini, e
stropicciandosi gli occhi con le manine a pugno chiuso, cominciano a salta-
re ; e, così saltando, tutt'e tre, accompagnati dal padre che séguita a canta-
re e a battere le mani, entrano in casa*¹⁰.

b)

LIOLÀ : Non ! De tout mon cœur ! Ce n'est pas ma faute, tout de même, si
après ça aucune femme ne me veut. Elles me veulent toutes, et aucune ne me
veut. Pour cinq minutes, oui, aussitôt que je m'y mets... Il faudrait qu'un
prêtre arrive tout de suite en courant, avec l'eau bénite. Personne n'accourt,
et le mariage se défait. – Mais voyez donc un peu, Tuzza... Il n'y a pas à
dire, elle l'a bien choisi, son gendre, la mère Croce ! – Vive maître Simone !
Il y est donc arrivé ! – Un vrai coq... Vieux, mais de bonne trempe, à ce
qu'on voit... Eh ! Je comprends alors, que Tuzza... Avec le beau service
qu'elle se préparait à rendre à Mita... Eh bien, patience, ma pauvre Mita :
que veux-tu faire ? LA MOSCARDINA, *bouillant* : Tu n'as rien d'autre à
dire ? Rien d'autre ? – Ah là là, ça me fait enrager ! Laissez-moi partir !
Quand on veut discuter avec certains, qui ont la conscience sous leur se-
melle... *Elle s'en va, furieuse, en agitant les mains.* LA MÈRE NINFA :
Ah, mais elle est folle ! La conscience, elle dit ? Eh bien, mes amis, si elle
veut croire à toute force que les choses sont comme elle les imagine ! LIO-
LÀ : Ne vous en faites pas ! Allez, allez plutôt coucher ces trois enfants. Re-
gardez : Tinino s'est endormi. *En effet, l'enfant, étendu à terre sur le dos,
s'est endormi, et les deux autres somnolent, assis.* LA MÈRE NINFA :
Mais oui, mon pauvre petit... regarde-moi ça ! (*Elle accourt, se penche sur
lui, l'appelle :*) Tinino... Tinino... (*À Liolà :*) Allez, prends-le, lève-le, et
donne-le-moi dans mes bras. *Liolà se baisse, fait le signe de la croix sur
l'enfant endormi, puis sifflote pour l'éveiller ; mais voyant que l'enfant ne
s'éveille pas, il fredonne leur habituel petit air de danse, en tapant des
mains ; alors Tinino se lève, ses deux petits frères se lèvent aussi, et en se
frottant les yeux de leurs petites mains, les poings fermés, ils commencent à
sauter ; et, en sautant ainsi, tous les trois, accompagnés par leur père qui
continue à chanter et à battre des mains, ils entrent dans la maison*¹¹.

¹⁰ *Ibid.*, p. 705 et 707.

¹¹ Cf. Luigi Pirandello, *Liolà*, in *Théâtre complet*, tome 1, édition publiée sous la direction de Paul Renucci, traduction française de Robert Perroud, Paris, Gallimard, 1977, p. 249-250.

On est en présence, dans ce passage, d'une traduction de *a* à *a*¹ qui est caractérisée non seulement par une démarche d'interprétation assez libre, mais qui supprime, par la disparition du dialecte, la connotation linguistique liée au monde paysan au sein duquel la *fabula* se déroule. Une disparition qui entraîne donc une perte indiscutable en termes de caractérisation culturelle et d'identification du système de valeurs morales et sociales qui comptent pour le protagoniste et son environnement. Cette perte se répercute inévitablement au niveau de la transposition du texte pour la scène, notamment avec une oralité dont les sons ont un impact de tout autre nature. Il s'agit néanmoins d'un choix précis de l'auteur, qu'il faut se borner à enregistrer, d'autant plus qu'il scelle la version définitive du texte.

Ce qu'il est important de souligner, à propos d'une telle version, est que la langue cible adoptée par Pirandello est un italien moyen¹², s'inspirant de la langue parlée et refusant les archaïsmes ainsi que des tournures trop littéraires. Bref, une langue qui se prête fort bien à exprimer le rythme serré des répliques sur scène et à entretenir, par conséquent, l'intérêt et le plaisir du public.

Plus ponctuellement, dans les dialogues de *a*¹ le vouvoiement, typique de la forme de politesse des dialectes de l'Italie méridionale dont le sicilien fait partie, est remplacé par l'accord du verbe à la troisième personne du singulier avec le pronom personnel féminin, conformément à la règle de l'italien standard. Cela entraîne l'absence d'un repère majeur dans la représentation d'un environnement caractéristique de la Sicile rurale de l'époque.

Or, par le hasard du transfert d'une langue à une autre, le vouvoiement est rétabli dans le texte de *b* car il correspond à la forme de politesse du français. La traduction suit d'ailleurs fidèlement le texte de *a*¹, à l'exception de l'expression « certuni che la coscienza se la mettono così sotto i piedi », qui devient « certains, qui ont la conscience sous leur semelle », vraisemblablement pour des raisons de convenance stylistique.

Le traducteur, se conformant à la teneur du texte en italien, reproduit un registre linguistique similaire dans la langue cible. C'est là une constante des traductions du théâtre de Pirandello dans l'ouvrage de référence dirigé par l'éminent universitaire Paul Renucci¹³, comme le passage suivant, tiré de la pièce *La signora*

¹² Sur les interventions polémiques de Pirandello à propos de l'usage de l'italien dans la communication courante à la fin du XIX^e siècle cf. Luigi Pirandello, *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1965, p. 881-891. Sur sa contribution à la formation de la langue nationale et sur ses choix linguistiques voir respectivement Maria Luisa Altieri Biagi, *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980, p. 162 et Luca Serianni, « Lettura linguistica di "Pensaci, Giacomino !" », in *Studi linguistici italiani*, XVII, 1991, p. 55-70.

¹³ Le théâtre de Pirandello est bien connu et apprécié en France depuis 1923, lors de la création de *Six Personnages en quête d'auteur* par Georges Pitoëff d'après la traduction de Benjamin Crémieux. Cependant la qualité des traductions est loin d'avoir été très fidèle pendant longtemps. En effet, en 1961 Marta Abba, grande comédienne et ancienne égérie

Morli, una e due (Les Deux Visages de Mme Morli), le montre aisément à la fin de l'acte III :

a)

LELLO (*irritato di non potersi in alcun modo riprendere ; con violenza*). Io non preferisco niente ! non preferisco niente ! EVELINA (*prima placida, sicura ; poi, man mano, con foga crescente*). Oh, e neanche io, vedi ? Niente. M'impongo di non preferire niente, perché non voglio perderlo il diritto di rivedere i miei figli. Se pretendi che non veda più Aldo, rompo con te. Sí, sí, caro mio ! Proprio come là ho respinto lui, per ritornare a vedere qua mia figlia. Siete uomini, voi – e basta ! Io sono madre ! Messa in una situazione impossibile ! Una là con quello che mi fa essere... come qua con te, Dio mio, non mi passa, non mi passa neppure per il capo di poter essere ! Un'altra – un'altra. – Ma non rimpiango, oh, non credere che rimpianga nulla per questo ! Perché io... non so... sono pure « questa », qua. Non soffro, non soffro, ti giuro, Lello, d'essere qua, questa, come per tanti anni sono stata ! Non mi costa nulla volermi anche per me, come tu mi vuoi, placida, senata, ordinata ; tutt'al contrario di come... io non so perché... divento subito per quell'altro, appena... appena mi guarda dentro gli occhi. LELLO. E ti grida : « Iviú ! ». EVELINA. Già, così... Vedi, m'è corso come un brivido per tutte le carni. [...] Perché tu, anche adesso, anche adesso, potresti avere un diverso sentimento per un'altra donna ; e basterebbe questo perché tu fossi uno con quella e uno con me : diverso ! –Vedi ? è questo ! L'ho provato io, con tutto l'orrore di vedere in me un'altra – quell'altra – oltre questa che sono qua per te e per me stessa : – due, in una persona sola ! In un solo corpo, ma che potrebbe essere di « questa » e di « quella », se non dovesse parere mostruoso e assurdo che allora, per se stesso, questo corpo, non sarebbe più nulla, fuori di quel sentimento che lo fa essere ora di « questa » e ora di « quella » ; e con la memoria intanto dell'una e dell'altra – vedi ?

de Pirandello, avait refusé qu'on monte en France les pièces de l'auteur sicilien dont elle détenait les droits car elle estimait que leur traduction ne reflétait pas pleinement l'art et la pensée originels. Eve Duca (« Les traductions françaises du théâtre de Luigi Pirandello », in Marianne Bouchardon et Ariane Ferry [sous la direction de], *Rendre accessible le théâtre étranger (XIX^e-XXI^e siècles)*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2017, p. 53-64) rappelle que Pirandello lui-même s'était plaint de la réécriture qui avait été faite de ses textes et qu'il faudra attendre la publication de la traduction intégrale du théâtre de Pirandello, dirigée par Paul Renucci, en 1977, pour qu'on dispose d'une version française scientifiquement rigoureuse. Et cette chercheuse d'ajouter qu'à partir des années 1980 de nouvelles traductions se sont succédé, suivant le rythme des mises en scène, car systématiquement la volonté d'explorer de nouveaux aspects de l'univers pirandellien a amené les metteurs en scène à chercher et à solliciter de nouvelles collaborations du côté des traducteurs (« Les metteurs en scène travaillent en étroite collaboration avec les traducteurs qu'ils choisissent eux-mêmes et qui se font aussi souvent dramaturges », p. 59).

questo è il terribile ! – terribile perché rompe quell'illusione che ciascuno si fa, ricordando, di essere « uno », sempre lo stesso. Non è vero ! L'ho veduto, l'ho provato io ! Se tu m'avessi vista là, a cavallo...¹⁴

b)

LELLO, *irrité de ne pas pouvoir revenir sur ce qu'il a dit ; avec virulence* : Je ne préfère rien ! rien du tout ! EVELINA, *d'abord calme, sûre d'elle ; puis, progressivement, avec un feu grandissant* : Eh bien, moi non plus, figure-toi ! Je ne préfère rien. Je m'impose de n'avoir aucune préférence, parce que je ne tiens pas à perdre mon droit de revoir mes enfants. Si tu exiges que je ne voie plus Aldo, je romprai avec toi. Mais oui, mon ami ! Exactement de la même façon que là-bas je l'ai repoussé, lui, pour revenir ici voir ma fille. Vous êtes des hommes, vous, et rien d'autre ! Moi je suis mère ! Mise dans une situation impossible ! D'un côté là-bas avec lui qui me fait être... Seigneur, il ne me viendrait même pas à l'esprit de pouvoir être ici celle que je suis là-bas ! Une autre femme, tout à fait une autre. Mais je ne regrette pas, oh ! ne crois pas que je regrette quoi que ce soit pour autant ! Parce que moi... je ne sais pas... je suis aussi « celle-ci », celle d'ici. Je ne souffre pas, je te jure, Lello, que je ne souffre pas d'être ici, d'être celle-ci, telle que j'ai été pendant tant d'années ! Il ne m'en coûte rien de me vouloir moi-même telle que toi tu me veux, calme, raisonnable, rangée ; tout le contraire de ce que... je ne sais pas pourquoi... de ce que je deviens immédiatement pour lui, là-bas, dès que... dès qu'il me regarde dans les yeux. LELLO : Et qu'il te crie : « Iviou ! » EVELINA : Justement, c'est ça... Tu vois, j'ai senti un frisson à travers tout le corps. [...] Parce qu'en ce moment, en ce moment même, tu pourrais avoir un sentiment différent pour une autre femme ; et cela suffirait pour que tu sois *un* avec elle et *un* avec moi : différent ! Tu vois ? c'est ça ! J'en ai fait l'expérience, avec toute l'horreur de voir en moi *une autre*, celle de là-bas, en plus de celle que je suis ici pour toi et pour moi-même : *deux*, en une seule personne ! En un seul corps, mais qui pourrait appartenir à celle d'ici comme à celle de là-bas, s'il ne devait pas sembler monstrueux qu'alors ce corps, en lui-même, ne soit plus rien en dehors du sentiment qui le fait appartenir tantôt à celle d'« ici » et tantôt à celle de « là-bas » ; avec en même temps le souvenir de l'une et de l'autre ; tu vois ? c'est ce qui est terrible ! terrible parce que, du coup, est brisée l'illusion que chacun se fait en sa mémoire d'être « un », toujours le même. Ce n'est pas vrai ! Je m'en suis aperçue, j'en ai fait moi-même l'expérience ! Si tu m'avais vue là-bas, à cheval...¹⁵

¹⁴ Cf. Luigi Pirandello, *La signora Morli, una e due*, in *Maschere nude cit.*, p. 262-263.

¹⁵ Cf. Luigi Pirandello, *Les Deux Visages de Mme Morli*, in *Théâtre complet cit.*, p. 988-990.

Ce dialogue, qui précède les dernières répliques de la pièce, montre la souffrance d'une femme qui se découvre totalement partagée dans les sentiments qu'elle éprouve envers l'homme respectable avec qui elle a refait sa vie, après avoir été abandonnée par son mari, et, après la réapparition inopinée de ce dernier, envers celui dont elle est toujours l'épouse. L'un lui a apporté la sérénité d'une relation solide et l'autre, sachant la surprendre, la fait toujours vibrer.

La traduction, confrontée au rythme haletant des répliques, qui est un des atouts majeurs de l'écriture de Pirandello, se doit de reproduire cette spécificité du discours théâtral et le texte proposé est franchement convaincant. Je signale, en l'occurrence, quelques passages où des différences méritent d'être relevées : « Vous êtes des hommes, vous, et rien d'autre ! » véhicule, par rapport à « Siete uomini, voi – e basta ! », une signification de limite beaucoup plus péremptoire, avec la suite pronom-adjectif, que celle de l'original, exprimée par la seule forme verbale ; « D'un côté là-bas avec lui qui me fait être... Seigneur, il ne me viendrait même pas à l'esprit de pouvoir être ici celle que je suis là-bas ! » entraîne, par le changement de l'ordre des mots, de la structure syntaxique et surtout par la suppression de l'équivalent de la forme pronominale forte « con te » par rapport à « Una là con quello che mi fa essere... come qua con te, Dio mio, non mi passa, non mi passa neppure per il capo di poter essere ! », une atténuation du sens de ce propos ; « Tu vois, j'ai senti un frisson à travers tout le corps. » ne correspond pas tout à fait à « Vedi, m'è corso come un brivido per tutte le carni. » car l'évocation de la chair, dans le texte source, renvoie davantage à l'image du corps comme témoin privilégié des sentiments qu'on éprouve ; l'utilisation des caractères en italique, dans la dernière réplique d'Evelina, marque graphiquement avec plus de force le rôle des pronoms dans la version en français.

Ces quelques points relevés constituent des écarts de moindre importance dans la mesure où ils n'affectent pas le sens ni l'argumentation de fond du texte italien et rentrent parfaitement dans la catégorie de la négociation évoquée par Eco.

La production théâtrale d'Eduardo De Filippo¹⁶, au-delà de la richesse des thématiques abordées et des registres esthétiques de la comédie et de la tragédie adoptés, a une configuration particulière sur le plan linguistique, avec une écriture

¹⁶ Pour une excellente introduction à son théâtre cf. Anna Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, Roma, Bulzoni, 1995, ainsi que la mise à jour d'importants problèmes critiques que représente, du même auteur, *Eduardo*, Torino, Einaudi, 2003. Voir également Nicola De Blasi, *Eduardo*, Roma, Salerno Editrice, 2016, et, du côté des essais critiques en français, Edoardo Esposito, *Repères culturels dans le théâtre d'Eduardo De Filippo*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 2002 et *Eduardo De Filippo : Discours et théâtralité. Dialogues, didascalies et registres dramatiques*, avec une préface de Thierry Gallèpe, Paris, L'Harmattan, 2004.

qui évolue progressivement du dialecte napolitain à la langue standard voire à un italien marqué par des traits linguistiques régionaux¹⁷.

Le recours au napolitain devient moins exclusif au fur et à mesure que l'auteur s'éloigne de la formation comique initiale, notamment dans la seconde moitié des années quarante. Cette caractéristique reflète également la volonté d'élargir le champ des sujets abordés et des milieux sociaux évoqués.

Alors que les personnages de *Natale in casa Cupiello* (*Noël chez les Cupiello*) et *Napoli milionaria* ! (*Naples millionnaire* !) s'expriment en dialecte, car tel est le registre linguistique que les couches populaires auxquelles ils appartiennent ont coutume d'employer, le référent linguistique change radicalement dans *La grande magia* (*La grande magie*) et *L'arte della commedia* (*L'art de la comédie*), lorsque des personnages appartenant à la bourgeoisie ou disposant d'un niveau culturel plus élevé s'expriment.

Le maniement de la langue effectué par le malheureux Luca Cupiello est un indice éloquent d'une sorte de hiérarchisation socioculturelle qu'il pratique dans la façon de s'adresser aux autres. S'il s'exprime essentiellement en dialecte quand il parle à sa femme et à son fils, il emploie ou plutôt essaie d'employer l'italien lorsqu'il est en contact avec des interlocuteurs censés disposer d'une culture et d'un rang social supérieurs.

C'est en s'adressant à un invité au comportement distingué, avant le repas de la veille de Noël, qu'il essuie une véritable débâcle dans son approche de l'italien :

a)

LUCA L'altra figlia mia maritata. Vengono a passare il Natale con noi. Quando viene Pasqua, Natale, queste feste ricordevoli... Capodanno... allora ci rinuriamo, ci nuriniamo... ci uniriniamo... (*Non riesce a pronunciare l'espressione « Ci riuniamo » ; sbaglia, annaspa ci riprova... inutilemente*) Insomma, voglio dire... mia figlia non abita con noi... VITTORIO Ah, no ? LUCA E no ! Quella ha sposato Nicola Percuoco... forse l'avete leggiuta la *licrama* per la strada : DITTA PERCUOCO. Tiene centinaia di operai che dipendono da lui. Tiene i pensieri. È fabbricante di bottoni, oggetti di regalo, scopette, scatole, specchi... ma il *guadambio* importante sono i bottoni. Ha messo quell'appartamento ! [...] Quadri, tappeti, argenteria. Ogni pezzo di mobile è un capo d'opera. C'è anche il pianoforte. Non lo sanno suonare, ma c'è. Il pianoforte è un mobile che ci vuole in casa. Loro tengono sempre feste, ricevimenti... Viene un maestro che lo suona, si canta, si *abbaila*... E allora, mesi e mesi non ci vediamo. Perché io pure lavoro. Adesso perché sono giorni di festa, ma se no la mattina alle sette e mezzo salto dal

¹⁷ Cf. Edoardo Esposito, *Du dialecte à la langue dans l'œuvre théâtrale d'Eduardo De Filippo*, in Monique Michaud (textes réunis et présentés par), *Identités méditerranéennes. Reflets littéraires*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 81-95.

letto come un grillo e alle otto e un quarto *stono* in tipografia. VITTORIO Tipografo ? LUCA No, uomo di fiducia. [...] E dunque, come vi dicevo, mesi e mesi non ci vediamo... Ecco che quando viene Natale, Pasqua, queste feste ricordevoli... Capodanno... ci *rinuchiamo*... ci *ruminiamo*... (*Prova ancora un paio di volte, finalmente spazientito, decide di chiarire a modo suo quel concetto formulando una frase più comune*) Vengono e mangiamo insieme¹⁸.

b)

LUCA C'est ma fille. Elle et son mari viennent passer Noël avec nous. Lorsque arrivent Pâques, Noël, ces fêtes mémorables... le nouvel an... alors nous nous « réunissons », nous nous « néurissons »... nous nous « uricinons ». (*Il n'arrive pas à prononcer l'expression « nous nous réunissons » ; il bâille, s'agite, essaye à nouveau... inutilement*) En somme, je veux dire que... ma fille n'habite pas chez nous... VITTORIO Ah non ? LUCA Eh non ! Elle a épousé Nicola Percuoco qui a une bonne situation... peut-être que vous avez lu la réclame dans la rue : Maison Percuoco. Il a des centaines d'ouvriers sous ses ordres. Il a des soucis. C'est un fabricant de boutons, de cadeaux, de boîtes, de petites brosses, de miroirs... Mais ce qui rapporte le plus, ce sont les boutons. Il a installé un de ces appartements ! [...] Tableaux, tapis, argenterie... Chaque meuble, c'est un objet d'art. Il y a même un piano. Ils ne savent pas en jouer. Mais le piano, c'est un meuble qu'il faut avoir dans une maison. Ils donnent souvent des fêtes, des réceptions... Il vient un pianiste qui joue, ils chantent, ils dansent... Alors on ne se voit pas des mois et des mois. Parce que moi aussi je travaille. En ce moment, c'est férié, mais, autrement, je sors du lit comme une sauterelle le matin à sept heures et demie, et, à huit heures un quart, j'arrive à l'imprimerie. VITTORIO Typographe ? LUCA Non. Homme de confiance. [...] Et donc, comme je vous disais, durant des mois et des mois, on ne se voit plus... Et voilà, quand arrivent Noël, Pâques, ces fêtes mémorables... le jour de l'an... nous nous « urinissons »... nous nous « ruminissons ». (*Il essaye encore deux ou trois fois ; finalement, perdant patience, il décide d'éclaircir à sa manière en la formulant par une phrase plus courante*) Ils viennent et on mange ensemble¹⁹.

Il butte lamentablement sur la forme verbale « ci riuniamo » (= nous nous réunissons). Après une première tentative infructueuse, il procède, en effet, par maladresse, à des altérations de syllabes qui rendent le verbe incompréhensible car

¹⁸ Cf. Eduardo De Filippo, *Natale in casa Cupiello*, in id., *Cantata dei giorni pari*, a cura di Anna Barsotti, Torino, Einaudi Tascabili, 1998, p. 387-388.

¹⁹ Cf. Eduardo De Filippo, *Noël chez les Cupiello*, texte français de Huguet Hatem, in « L'Avant-Scène », n° 976, octobre 1995, p. 20-21.

le résultat de cette conjugaison particulièrement laborieuse, « ci rinuchiamo », est dénué de sens, puis il formule « ci ruminiamo » (littéralement= nous « nous » ruminons), avec un verbe construit de façon incorrecte et signifiant autre chose. Ne parvenant pas à maîtriser sa phrase, il se voit contraint de recourir à une expression plus ordinaire, qui scelle également sa défaite linguistique et déclenche un effet comique.

De Filippo montre finement, à travers ces propos maladroits, farcis d'erreurs typiques d'un dialectophone cherchant à s'exprimer dans une langue qui ne lui est pas familière (le participe passé « leggiuta » au lieu de « letta », « licrama » au lieu de « reclame », « guadambio » au lieu de « guadagno », les formes verbales « abballa » et « stono » pour « balla » et « sono ») le profil d'un homme simple, peu instruit et enfermé dans son petit monde de certitudes et de rêves.

La traductrice expérimentée qu'est Huguette Hatem, qui a le mérite d'avoir tourné en français et d'avoir fait connaître plusieurs pièces de cet auteur, est confrontée au problème bien connu du traitement du dialecte, qu'elle résout fort raisonnablement par le choix du français standard. Elle propose des solutions fort probantes pour exprimer les terribles barbarismes de ce locuteur si peu à l'aise avec la langue italienne, mais échoue à propos du sens de « sbaglia », qui est bien « se trompe » et non pas « bâille ».

De plus, elle donne la version correcte des cinq termes grammaticalement erronés du texte original, entraînant ainsi une banalisation de la formulation linguistique, avec une perte non négligeable, au niveau du discours théâtral, en termes de caractérisation du personnage. Il est indéniable que la transposition de telles nuances concernant une relation langue-dialecte donnée relève de l'impossible car elle supposerait l'opportunité d'établir une relation similaire dans un système linguistique qui, tout en étant proche, a une structure morphosyntaxique et une histoire très différentes, notamment pour ce qui est de la vitalité dialectale. Pourtant, quelques tentatives auraient été possibles, selon les modalités suivantes : en marquant la gêne du locuteur a) par l'hésitation exprimée par la répétition des mots à problème ; b) par des erreurs telles la confusion singulier/pluriel des mots évoqués ; c) le détournement sémantique des couples de termes gain/achat, danse/baila (le recours à l'espagnol « bailar » étant justifié par l'influence linguistique bien certifiée de l'espagnol sur le napolitain) et j'arrive/je m'installe.

Les tours de phrase exagérément compliqués et la rhétorique creuse d'Otto Marvuglia, le magicien malhonnête s'adressant au riche bourgeois Di Spelta, mari étouffant au caractère fermé et désagréable, dans *La grande magia*, sont véhiculés, en revanche, par un maniement sophistiqué de l'italien, seul moyen susceptible d'atteindre la crédulité de quelqu'un de haut placé, qui est tout naturellement habitué à avoir recours à un tel système linguistique :

a)

OTTO Siete convinto di trovare vostra moglie in questa scatola ? Ascoltate : se non avete fede, non la vedrete. Siamo intesi ? Se non siete convinto,

non aprite. IL PUBBLICO (*incitandolo*) Apra, apra, non esiti... Chi aspetta ? Apra ! OTTO (*interviene energico*) Ma no, signori, prego. Non cerchino di influenzarlo. È lui che deve decidere, la responsabilità è solamente sua. (*Di nuovo si rivolge a Calogero*) Voi avete dichiarato, pocanzi, di non aver mai sospettato della fedeltà di vostra moglie. Ho dei dubbi sulla vostra affermazione, ad ogni modo ora pensateci bene : se voi aprite la scatola con fede, rivedrete vostra moglie, al contrario, se l'aprirete senza fede, non la vedrete mai più. Aprite, se credete²⁰.

b)

OTTO Êtes-vous convaincu que vous trouverez votre femme dans cette boîte ? Écoutez : si vous n'y croyez pas, vous ne la verrez pas. Nous sommes d'accord ? Si vous n'en êtes pas convaincu, n'ouvrez pas. LE PUBLIC (*L'incitant à le faire*) Ouvrez, ouvrez, n'hésitez pas... Qu'attend-il ? Ouvrez ! OTTO (*Intervient énergiquement*) Mais non, Mesdames et Messieurs, ne cherchez pas à l'influencer. C'est lui qui doit décider, sous sa seule responsabilité. (*De nouveau, il s'adresse à Calogero*) Vous avez déclaré, il y a un instant, que vous n'avez jamais eu de soupçons quant à la fidélité de votre femme. J'ai des doutes sur votre affirmation, de toute façon maintenant, pensez-y bien, si vous ouvrez la boîte en y croyant, vous reverrez votre femme ; au contraire, si vous l'ouvrez sans y croire, vous ne la reverrez jamais plus. Ouvrez si vous avez confiance²¹.

Comme, dans la partie terminale du texte source, il y a équivalence entre « avere fede », « senza fede » et « credere », les traductions « en y croyant », « sans y croire » et « si vous avez confiance » sont parfaitement adaptées pour correspondre, dans leur variation, au sens des propos de ce personnage.

Huguette Hatem, qui a rédigé la version française de *L'Arte della Commedia* (*L'art de la Comédie*) pour la mise en scène de Jean Mercure (au Théâtre de la Ville, à Paris, en 1983), évoque pertinemment les problèmes posés par ce texte et par la traduction théâtrale en général :

[...] Par ailleurs, deux des personnages, les montagnards, parlent le dialecte des Abruzzes. Or, s'il y a survivance de très nombreux dialectes chez notre voisine, en France, la réalité historique et linguistique est bien différente. Nous avons dans un premier temps décidé de conserver leur langue originale à ces deux personnages, d'autant plus que les termes de leur vocabulaire étaient proches des formes françaises. Mais ne risquait-on pas de croire alors

²⁰ Cf. Eduardo De Filippo, *La grande magia*, in *Cantata dei giorni dispari*, t. I, a cura di Anna Barsotti, Torino, Einaudi Tascabili, 1995, p. 343.

²¹ Cf. Eduardo De Filippo, *La grande magia*, texte français de Huguette Hatem, in « L'Avant-Scène », n° 801/802, janvier 1987, p. 17.

qu'ils parlaient l'italien ? Nous avons donc préféré trouver d'autres solutions pour alerter le spectateur sur leur particularité linguistique, introduire, lorsque cela a été possible, une sorte de torsion dans la phrase (de même qu'un accent étranger renseigne sur la différence ou la spécificité du locuteur). D'autres difficultés sont inhérentes au discours même des personnages. L'identité de certains d'entre eux est incertaine, et cette ambiguïté se reflète dans leur parole : ainsi il y a parfois glissement de sens d'une pensée à l'autre à travers des termes à acceptions multiples (l'institutrice) ou emphatique (le médecin). Les structures de phrases parfois embrouillées témoignent de la difficulté des personnages à « être ». Or le français supporte moins bien que l'italien cette complexité stylistique. Et chaque fois qu'il a été possible de le faire sans nuire à l'économie textuelle, nous avons préféré éclairer le sens. Le langage du préfet par contre, sur l'identité duquel ne plane aucun doute, est clair, précis, professionnel. D'autres difficultés sont nées de la situation de l'Italie en 1964, date à laquelle se situe la pièce. [...] Le traducteur a la responsabilité tout d'abord d'être le « gardien de la lettre », puis, peu à peu en fonction du spectacle qui naît dans l'esprit du metteur en scène avant le travail de plateau, celle de moduler un phrasé, puisque toute traduction suppose un choix, qui tienne compte des partis-pris de la mise en scène. Cette mise en forme définitive, j'ai eu la chance de la faire avec Jean Mercure qui travaillait de son côté et qui jouait parfois devant moi sept à huit heures d'affilée tous les personnages, pour vérifier la fiabilité de tel ou tel dialogue, de telle ou telle réplique. Ce que nous avons recherché avec Jean Mercure n'est ni la fidélité d'un mot à mot ni une sorte de « reflet photographique » du texte, mais la fidélité à la pensée d'Eduardo De Filippo. Une fois le texte établi, le traducteur s'efface, et c'est sur le plateau que le metteur en scène avec ses comédiens a toujours le dernier mot²².

Des répliques concernant justement le dialogue entre le préfet et le chef de troupe Campese illustrent concrètement, dans cette pièce, une telle approche méthodologique dans le travail de traduction :

a)

DE CARO Oh, meno male ! Se la produzione teatrale non è tutto oro, qualche lavoro degno che abbia trattato argomenti scottanti c'è stato. Chi ha qualche cosa da dire, la dice malgrado la « confusione ». Qualche autore coraggioso non è mancato. CAMPESE Ecco, lo ha detto lei, non l'ho detto io : « coraggioso ». Perché l'autore dev'essere coraggioso ? Se ci vuole co-

²² Cf. Huguette Hatem, « Notes sur le langage et la version française de *L'Arte della Commedia* », in Eduardo De Filippo, *L'Art de la Comédie*, in « L'Avant-Scène », n° 744, février 1984, p. 6. Voir, à ce sujet, le commentaire d'Eco (*op. cit.*, p. 175-181) sur les difficultés posées aux traducteurs par certains passages de son *Pendule de Foucault*.

raggio per dire una verità in teatro, vuol dire che nell'aria qualche cosa che fa paura ci sta. DE CARO Per fortuna. Altrimenti ognuno, a seconda di come gli gira, salirebbe sui palcoscenici per dare del cornuto a Tizio e a Caio, per sfogare i suoi rancori personali contro chi gli pare, per ricattare questo o quell'altro istituto, o, magari, per fare propaganda politica. Con tutta la paura che lei dice, la scalata al teatro la danno tutti, e non sempre con l'intenzione di fare del teatro. CAMPESE Ma il pubblico riconosce subito i male intenzionati : li smaschera, non li segue. Lo spettatore è ormai maggiorenne e giudica con la testa sua. Aiutare il teatro, dandogli vita stabile e libertà di esprimersi all'altezza culturale della platea di oggi, ma non tenerlo d'occhio come fanno le bambinaie nei confronti di un bambino deficiente. Il pubblico è maturo, vuole il suo autore, quello che gli racconta i fatti di casa sua, e che gli fa riconoscere se stesso fra i personaggi della commedia. L'autore riconosciuto per tale, entra dalla porta del palcoscenico ed esce insieme al pubblico a braccetto, da quella della platea. I male intenzionati, entrano dalla porta del palcoscenico e dalla stessa porta escono, e di corsa vanno fino a casa loro e si chiudono dentro e non escono più²³.

b)

DE CARO Ah, heureusement ! Si la production théâtrale n'est pas toujours de l'or, il y a bien eu de bonnes pièces qui ont traité des sujets brûlants. Vous trouverez toujours des auteurs qui ont quelque chose à nous communiquer ; malgré la confusion, il existe des auteurs «courageux». CAMPESE Voilà, c'est vous qui l'avez dit : « courageux ». Pourquoi un auteur doit-il être courageux ? S'il faut du courage pour dire une vérité au théâtre, ça veut dire que dans l'air il y a bien quelque chose qui fait peur. DE CARO Heureusement. Sinon chacun, suivant ses caprices, monterait sur les planches, prendrait les gens, les institutions pour cible et viderait ses rancunes personnelles, on pourrait calomnier l'État, ou alors, qui sait ! faire de la propagande politique ? Malgré toute la peur dont vous parlez, tout le monde veut monter sur les planches et pas toujours pour faire du théâtre. CAMPESE Mais le public discerne immédiatement les imposteurs, il les démasque, ne les suit pas. Le spectateur est majeur et sait juger par lui-même. Pour aider le théâtre, il faut lui donner une vie stable et lui permettre de s'élever au niveau culturel du public d'aujourd'hui, sans rester toujours derrière lui comme une infirmière avec un enfant malade. Le public est mûr, il veut un auteur, qui lui raconte ce qui se passe dans le monde, chez lui, et qui lui permette de se reconnaître dans les personnages. Un tel auteur entre au théâtre par les coulisses et ressort bras dessus, bras dessous avec le public. Les autres, les im-

²³ Cf. Eduardo De Filippo, *L'arte della commedia*, in *Cantata dei giorni dispari cit.*, t. III, p. 263.

posteurs entrent sur la scène par les coulisses, mais sortent par où ils sont entrés, ils courent jusqu'à leur maison, s'y enferment et n'osent plus en sortir²⁴.

Pour ce qui est des données ponctuelles de la traduction, il faut enregistrer les points suivants : la deuxième réplique du préfet « Per fortuna [...] politica » entraîne une véritable reformulation, avec la suppression pure et simple de l'expression familière « dare del cornuto » (= traiter de cocu) et de l'évocation des prénoms latins italianisés « Tizio e Caio » (Titius et Caius) très peu parlants pour un public francophone (l'expression « Tizio e Caio » ou « Tizio, Caio e Sempromio » désigne, en italien, une personne hypothétique, non mieux précisée, correspondant, en français, à « un tel », « Pierre, Paul et Jacques ») ; la proposition « ma non tenerlo d'occhio [...] deficiente » est tournée avec l'image d'une infirmière qui s'occupe d'un enfant malade, alors que le texte italien mentionne une « bambinaia », à savoir une femme qui garde un enfant, désigné, en l'occurrence, comme étant « deficiente ». Or, cet adjectif italien, très proche du sens du latin « deficiens » (= qui manque), d'un usage courant par rapport à son équivalent français « déficient », désigne quelqu'un de phrénastique, ne disposant pas de facultés mentales adaptées voire un idiot, ce terme pouvant également correspondre à une insulte. Comme De Filippo ne semble pas faire allusion à une quelconque insulte mais plutôt à un handicap mental voire au cas de figure d'une femme gardant un enfant manquant d'autonomie pour sa survie, l'évocation d'une infirmière qui suit de près l'état de santé d'un enfant malade constitue, me semble-t-il, une solution acceptable d'après l'approche méthodologique de la traduction affichée par Huguette Hatem. Une solution qui n'en demeure pas moins discutable dans la mesure où la traduction remplace l'image de garderie d'un enfant par celle de suivi des soins d'un enfant malade.

L'imposante production textuelle de Dario Fo²⁵ pose de multiples problèmes de nature linguistique au traducteur car, à côté de la langue italienne, plusieurs registres dialectaux sont employés ainsi que le grommelot, qui est un étonnant jargon composé de traits de langage burlesque et d'éléments onomatopéiques, avec le support du mime et de toutes sortes de trouvailles accompagnant le jeu qui se déroule sur la scène.

²⁴ Cf. Eduardo De Filippo, *L'Art de la Comédie cit.*, in « L'Avant-Scène », n° 744, février 1984, p. 9-37.

²⁵ Cf. Paolo Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1998, p. 201-214 ; Brigitte Urbani, *Jongleurs des temps modernes. Dario Fo et Franca Rame*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2013. Voir aussi Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, nuova edizione a cura di Franca Rame, Torino, Einaudi, 2002 et, du même auteur, *Il Paese dei Mezarati. I miei primi sette anni (e qualcuno in più)*, Milano, Feltrinelli, 2002.

Mistero buffo (*Mystère bouffe*), écrit en 1969, est sans doute le spectacle le plus original et le plus connu de cet auteur très engagé à gauche, aux côtés de Franca Rame, son épouse, qui n'a cessé de plaider la cause d'un théâtre populaire, s'exprimant selon des modalités linguistiques délibérément autres que celles des classes sociales liées au pouvoir. D'où le recours à un véritable pastiche de vocables et de structures syntaxiques où un dialecte composite de la plaine du Pô est truffé de mots et de tournures d'autres systèmes linguistiques.

S'inspirant de la forme théâtrale du mystère médiéval, détourné néanmoins vers la satire afin de faire ressortir les contradictions de certains événements clés du passé, Fo livre, dans ce spectacle, un message qui se veut universel car l'oppression subie par le peuple dans des siècles lointains rappelle celle qu'il continue de subir à l'époque actuelle.

Bien que ce texte ait fait l'objet de plusieurs rédactions à l'issue des nombreux spectacles qu'il a engendrés, il existe une dernière version publiée, où des passages en italien précèdent ou expliquent un corpus central récité dans un dialecte du nord de l'Italie, rendu accessible aux non dialectophones par une traduction en italien. C'est sur cette version en italien que la traduction française a pu se fonder, comme dans le cas de la fin de l'épisode suivant, qui relate la naissance du jongleur, lors de sa rencontre inattendue avec le Christ :

a)

Non star lí atchí in sü la tera, vai d'intorna e a quei che te tira pierre, ti parla e dighe, faig comprendre, e fai de manera che sta vesciga sgiunfiada ca l'è ol to padron, ti sbüsa cun la tua lengua e fa' andar feura l'acqua e ul sier ca vegn feura a sbrodar marscio. Ti devi schisciare sti padrun, e i previti e tüti quei che va inturna, i nodari, i avogador, quei va d'intorna. No par ben de ti, par la tua tera, ma par quei che è come ti, ca non han tera e che non han gnente e che han de soffregare sojamente, e che non han dignità da vantare. Campar de servelo, e no de pie ! [...] – No arpanza, che ol miracol 'gne adess. Ul m'ha catat per la crapa, ul m'ha catat visin e peu 'l m'ha dit : – Jesus Cristo a soi mi che t' vegna a ti a dat parlar. E sta lengua u la beuciarà e 'ndrà a schisciar 'me 'na lama da partüto vescighe a far sbrogare, a da' contra i padroni e li far schisciare parché i altri i capissa, parché i altri imprenda e parché i altri i poda rigolar. Che no è che col rídare ch'ol padron ul s' fa sbragare, che se i ride contra i padron, ol padron, da montagna ca l'è dijen colina e peu niente ca se move. Tegne ! A t' do un baso che at farà parlare.

E'l mha basao sü la boca, lungo el m'ha basao. E de bot ho sentit la lengua ca sbissava da partüto, e un zervel c'al se mueva, e tüti i jambi che s'andava in dar par lori, e sunt andà in mess a la piassa del paes a vusà : – Gníii ! Zente ! Vegní chí ! Giulare ! Ai fao giugar, giosrare col padron, vesciga granda o l'è e mi de lengua i vo' sbüsare ! E ve racconto de tüto, come 'l vien, come 'l vaga e come el Deo nu l'è quello che 'l roba ! È 'l rubar che pregne e i legi

süi libri che son lor... parlare, parlare. Ehi gente ! Ol padron se va a schisciare ! Schisciare ! O l'è de schisciare !²⁶...

a¹)

Non rimanere qui attaccato a questa terra, vai in giro e a quelli che ti tirano le pietre digli, fagli comprendere, e fai in modo che questa vescica gonfia che è il padrone tu la buchi (possa bucare) con la lingua, e fai uscire il siero e l'acqua a sbrodolare marcio. Tu devi schiacciare questi padroni e i preti e tutti quelli che gli stanno intorno : i notai, gli avvocati, eccetera. Non per il bene tuo, per la tua terra, ma per quelli come te che non hanno terra, che non hanno niente e che devono soffrire solamente e che non hanno dignità da vantare. (Insegna loro a) Campare di cervello e non di piedi ! [...] – Non preoccuparti che il miracolo viene adesso. Mi ha preso per la testa, mi ha tirato vicino e poi mi ha detto : – Gesù Cristo sono io, che vengo a te a darti la parola. E questa lingua bucherà e andrà a schiacciare come una lama vesciche dappertutto e a dar contro ai padroni, e schiacciarli, perché gli altri capiscano, perché gli altri apprendano, perché gli altri possano ridere (riderci sopra, sfotterli). Che non è che col ridere che il padrone si fa sbracare, che se si ride contro i padroni, il padrone da montagna che è diviene collina, e poi più niente. Tieni ! Ti do un bacio che ti farà parlare. Mi ha baciato sulla bocca, a lungo mi ha baciato. E di colpo ho sentito la lingua che guizzava dappertutto, e il cervello che si muoveva e tutte le gambe che andavano da sole, e sono andato in mezzo alla piazza del paese a gridare : – Venite gente ! Venite qui ! C'è qui il giullare ! Vi faccio far satira, giostrare col padrone, che vescica grande è e io con la lingua la voglio bucare. E vi racconto di tutto, come viene e come va, e come Dio non è quello che ruba ! È il rubare impunito e le leggi sui libri che sono loro... parlare, parlare. Ehi gente ! Il padrone si va a schiacciare ! Schiacciare ! È da schiacciare !²⁷...

b)

Ne reste pas ici accroupi sur ta terre, va partout, et à ceux qui te jettent des pierres, parle-leur et dis-leur, fais-leur comprendre, et arrange-toi pour que cette grosse vessie enflée qu'est ton patron, tu la perces avec ta langue et tu en fasses sortir toute l'eau et tout le pus qui en sortant feront des taches de pourri. Il faut que tu mettes les patrons en bouillie, et les curés, et tous ceux qui vont partout, les notaires, les avocats, ceux qui vont partout. Pas pour tes biens à toi, pour ta terre, mais pour ceux qui sont comme toi, qui n'ont pas de terre, qui n'ont rien, qui doivent seulement souffrir, et qui n'ont pas de dignité à étaler. Qu'ils se servent de leur tête et pas de leurs pieds ! [...] –

²⁶ Cf. Dario Fo, *Mistero buffo. Giullarata popolare*, a cura di Franca Rame, Torino, Einaudi, 1997, p. 81.

²⁷ *Ibid.*, p. 80.

N'y pense plus : car le miracle est en train d'avoir lieu. Il m'a attrapé par la tignasse, il m'a attrapé la figure et puis il a dit : – Jésus-Christ c'est moi, qui suis venu à toi pour te donner la parole. Et ta langue sera bien affilée et elle ira partout percer comme une lame les vessies à dégonfler, elle s'en prendra aux patrons et elle les mettra en bouillie, pour que les gens comprennent, pour que les gens apprennent et pour que les gens sachent comment faire. Car ce n'est que par le rire qu'on fait baisser culotte au patron, car si on rit des patrons, le patron, de montagne qu'il était, devient colline et puis plus rien qui bouge. Tiens ! Je te donne un baiser qui te fera parler. Et il m'a baisé la bouche, longtemps il m'a baisé. Et tout d'un coup, j'ai senti ma langue qui frétillait et se lançait partout, et ma cervelle qui se démenait, et toutes mes jambes qui marchaient toutes seules, et je suis allé au beau milieu de la place du village et j'ai crié : – Venez ! Les gens ! Venez ici ! C'est le jongleur ! Je vous apprendrai à jouer, à jouter avec le patron, une grande vessie c'est tout ce qu'il est, et moi, de ma langue je veux la percer ! Et je vais vous parler de tout, comment ça vient, comment ça va et comment celui qui nous vole n'est pas le Bon Dieu ! C'est le vol qui commande et les lois dans les livres qui sont à eux... il faut parler, parler. Ohé les gens ! Le patron, il faut le mettre en bouillie ! En bouillie !²⁸ ...

Tout d'abord, il faut souligner, encore une fois, la typologie linguistique d'un texte théâtral en dialecte, dont la traduction est rédigée par l'auteur lui-même. Ce qui autorise toute transposition dans une langue étrangère à se fonder sur une telle traduction comme source.

Cela dit, l'examen ponctuel de la version française montre une approche assez libre de ce même texte, notamment au niveau des équivalences sémantiques et des formulations syntaxiques suivantes : « questa vescica gonfia » devient « cette grosse vessie enflée », avec l'ajout d'un adjectif qui crée un effet de redondance ; « tutti quelli che gli stanno intorno » devient « tous ceux qui vont partout », au lieu de « tous ceux qui les entourent / qui sont avec eux » ; la suppression du contenu de la parenthèse est compensée par la formulation d'une phrase qui explicite avec précision la proposition elliptique du texte en dialecte, que la version italienne propose de façon philologique (« Insegna loro a ») ; « Non preoccuparti che il miracolo viene adesso » devient « N'y pense plus : car le miracle est en train d'avoir lieu », au lieu de « Ne t'en fais pas car un miracle va se produire à l'instant », avec un double glissement sémantique de taille (« y penser / s'en faire » et « être en train de » / « aller se produire ») ; « Mi ha preso per la testa, mi ha tirato vicino » devient « Il m'a attrapé par la tignasse, il m'a attrapé la figure », au lieu de « Il m'a attrapé par la tête, il m'a rapproché de lui », avec de véritables remplacements de termes qui entraînent un léger changement dans le mouvement décrit

²⁸ Cf. Dario Fo, *Mystère bouffe. Jonglerie populaire*, adaptation française de « La naissance du jongleur » par Ginette Herry, Paris, Dramaturgie Éditions, 1984, p. 89-90.

dans le texte source ; « perché gli altri possano ridere » devient « pour que les gens sachent comment faire », au lieu de « pour que les gens puissent rire » (la suppression du contenu de la parenthèse pourrait relever du choix de respecter la version en dialecte), avec un détournement de sens injustifié, qui de surcroît rend le propos moins clair et moins cohérent ; « Mi ha baciato sulla bocca, a lungo mi ha baciato » devient « Et il m'a baisé la bouche, longtemps il m'a baisé », au lieu de « Et il m'a baisé la bouche, longtemps il l'a baisée », avec une suite pronom personnel – participe passé, en fin de phrase, dont le sens est pour le moins maladroit ; si « È il rubare impunito » apparaît comme une traduction fort libre de l'auteur par rapport à la formulation d'origine (« È 'l rubar che pregne »), « C'est le vol qui commande » ne semble pas être préférable, sur le plan de l'interprétation, à « C'est le vol impuni ».

Les quelques réserves et problèmes indiqués ne reviennent pas à critiquer globalement la traduction de cet ouvrage, ne serait-ce que parce que je n'ai pas procédé à un examen systématique et que ses différentes parties ont été tournées en français par plusieurs personnes. Comme *Mystère bouffe* est caractérisé par une oralité très importante et par un travail de réécriture, étroitement lié à cette oralité, qui s'est prolongé dans le temps, ainsi que par une modalité esthétique où la relation avec le public et le support de la gestualité jouent un rôle majeur, une approche de traduction relativement libre pourrait paraître acceptable.

Or, les résultats obtenus dans le cas du passage analysé ne sont pas satisfaisants car une approche méthodologique visant surtout à faire passer le sens profond du texte finit par accentuer le risque de l'approximation voire de l'erreur, dans la mesure où la place de l'interprétation est légitimée à un niveau qui ne peut qu'entraîner des problèmes.

Cela dit, le langage foisonnant du théâtre de Dario Fo, avec ses multiples registres linguistiques, parfois créés de toutes pièces, rend la tâche du traducteur fort ardue parce qu'il le place toujours dans la condition de savoir qu'il ne pourra jamais trouver des formes d'expression se rapprochant véritablement de sa textualité.

C'est le cas, par exemple, lors de la prétendue allocution de saint François d'Assise aux Bolognais, en août 1222, qui est décrite dans la pièce *Lu santo jullàre Francesco* (*François, le saint jongleur*), la version rédigée dans un dialecte artificiel étant ensuite traduite, là encore, par l'auteur :

a)

Napulitàni ! Ècchime accà ! Oh che gusto tiéngo d'esse accanto a vùje napulitàni ! Maravéglija de armàti che site ! Azzumpàte comme annemàli ferróci en ògne tenzone. [...] Nu' site Napulitàni ? [...] E de dove site vùje ? De Bologna ? ! [...] Me so' sbajàto ! Me so' preparàto in napulitàno... vènghe accà a Bulógna... e mó che cumprendite ? [...] Io nu' lo parlo el bolugnése, giamm-àì... è 'na léngua proprio dura... E mò comme fazzo ? [...] Duvìte accun-

tentàvve ! Me despiàce Bolugnési, acccontentàteve de lu nappuletàno... fate mostra de comprénne ògne cosa²⁹.

a¹)

Napoletani ! Eccomi qua ! Oh che gusto tengo di ritrovarmi appresso a voi napoletani ! Meraviglia d'armati che siete ! Aggredite come animali feroci in ogni tenzone. [...] Non siete Napoletani ? [...] E di dove siete voi ? Di Bologna ? [...] Ho sbagliato tutto ! Mi sono preparato in napoletano... vengo qui a Bologna... e adesso cosa capirete ? [...] Io non parlo il bolognese, per niente... è una lingua proprio dura... E ora come me la cavo ? [...] Mi dispiace Bolognesi, dovete mettervi tranquilli e accontentarvi del napoletano... fate finta di comprendere ogni parola³⁰.

b)

Napolitains ! Me voici ! Oh quel plaisir d'être avec vous, Napolitains ! Vous êtes des guerriers fantastiques ! À chaque bataille, vous attaquez comme des bêtes fauves. [...] Vous n'êtes pas napolitains ? [...] Et d'où venez-vous ? De Bologne ?! [...] Je me suis trompé ! Je me suis préparé en napolitain... alors qu'ici, je suis à Bologne... vous allez comprendre quoi maintenant ? Je ne parle pas bolognais, pas un mot... c'est une langue vraiment difficile... Maintenant, je ne sais pas comment je vais faire ! [...] Je regrette, Bolognais, il faut que vous acceptiez ça et que vous vous contentiez du napolitain... faites semblant de comprendre tout³¹.

c)

Napolitains ! Me voilà ! Oh, c'est un plaisir d'une saveur toute particulière de me retrouver en votre compagnie, chers Napolitains ! Quels merveilleux soldats vous êtes ! À chaque combat, vous attaquez comme des bêtes féroces. [...] Vous n'êtes pas Napolitains ? [...] Et d'où êtes-vous, alors ? De Bologne ?! [...] J'ai tout mélangé ! Je me suis préparé en napolitain... pour venir ici à Bologne... comment allez-vous comprendre quoi que ce soit ? [...] Je ne parle pas le bolognais, absolument pas... C'est une langue vraiment dure... Comment est-ce que je vais m'en sortir ? [...] Je suis désolé,

²⁹ Cf. Dario Fo, *Lu santo jullàre Francesco*, a cura di Franca Rame, Torino, Einaudi, 1999, p. 9 et 11.

³⁰ *Ibid.*, p. 8 et 10.

³¹ Cf. Edoardo Esposito, « Les enjeux du discours théâtral dans *Lu santo jullàre Francesco* de Dario Fo », in Patrice Brasseur et Madelena Gonzalez (éditeurs), *Théâtre des minorités. Mises en scène de la marge à l'époque contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 230. J'ai traduit cet extrait à partir de la version en italien de l'auteur.

Bolognais, vous devez vous faire une raison et vous contenter du napolitain... Faites semblant de comprendre chaque mot³².

Dans cette allocution adressée aux habitants de la ville afin de les inciter à faire la paix avec leurs ennemis, Fo fait employer par François un étonnant mélange de structures dialectales. Ce qui est indiqué comme du napolitain est finalement une structure linguistique très ouverte et très peu orthodoxe, qui accueille des formes appartenant également à d'autres régions. Il s'agit d'un artifice rhétorique tout spécialement conçu pour un auditoire populaire, composé donc de gens peu cultivés, qu'il faut mettre rapidement à l'aise afin de gagner leur confiance, notamment par le recours à la plaisanterie d'une méprise sur leur région d'appartenance.

Il faut souligner que l'auteur lui-même traduit librement son texte : « Az-zumpàte » devient « Aggredite », au lieu de « Saltate » ; « Me so' sbajàto » devient « Ho sbagliato tutto », avec l'ajout de « tutto » ; « Duvìte accuntentàvve ! Me dispiàce Bolugnési, accuntentàteve » devient « Mi dispiace Bolognesi, dovete mettermi tranquilli e accontentarvi », avec le déplacement de l'ordre interne des mots et la paraphrase « mettermi tranquilli » au lieu de « accontentarvi », qui n'est pas tout à fait synonymique du verbe source.

Je remarque, au passage, dans c : l'emploi incorrect de la lettre majuscule dans « Vous n'êtes pas Napolitains ? » car « Napolitains » est un adjectif ; « Me so' sbajàto ! / Ho sbagliato tutto ! (= je me suis trompé) » devient « J'ai tout mélangé ! ».

Il est difficilement envisageable de proposer une traduction de ce passage en ayant recours à des langues régionales telles que l'occitan et le breton. Car il en résulterait un effet purement caricatural, avec l'attribution de telles inflexions linguistiques spécifiques de locuteurs dialectophones français dans un discours destiné à des locuteurs dialectophones italiens.

Force est de constater une perte de sens, dépassant de loin le stade des nuances, dans le passage du texte initial au français, tout comme il y a une perte tout aussi équivalente dans la traduction en italien.

La solution consisterait-elle à proposer un français d'un niveau plus familier dans lequel on glisserait des tournures argotiques ? Cela semble difficilement praticable et risque surtout de déboucher sur une cacophonie linguistique qui ne pourrait que nuire à la compréhension du texte et donc du spectacle.

La production de ces trois auteurs pose des problèmes différents à la tâche du traducteur et surtout à ses efforts de fidélité à l'égard du texte source.

Pirandello, en effet, si l'on excepte le cas de ses pièces en dialecte sicilien, qui sont quand même minoritaires dans sa production pour le théâtre, écrit des

³² Cf. Dario Fo, *François, le saint jongleur*, adaptation de Toni Cecchinato et Nicole Colchat, Lille, Éditions La Fontaine, 2012, p. 11-12.

textes qui connaissent aussitôt une version imprimée et qui sont en même temps des œuvres littéraires. Le soin qu'il apporte à son écriture et le caractère fini de la textualité qui en résulte font qu'on peut lire son théâtre comme on lirait des contes ou des romans sans pour autant oublier qu'il est destiné prioritairement à être joué. Cela signifie qu'un traducteur peut aborder plus facilement sa tâche car il est confronté à une écriture somme toute classique, avec des tournures morphosyntaxiques et des choix lexicaux bien codifiés. D'où la qualité fort satisfaisante des traductions effectuées par d'éminents spécialistes de la littérature italienne dans les deux volumes parus dans la Bibliothèque de la Pléiade, qui constituent indiscutablement une œuvre de référence pour toute traduction à venir.

Ce rôle de corpus de traductions de référence n'a été pourtant que de courte durée car les nombreuses mises en scène de textes pirandelliens, au cours des dernières décennies, ont été étroitement liées à de nouvelles traductions, pour lesquelles le respect philologique de l'original n'était pas toujours le souci méthodologique majeur. On pourrait d'ailleurs affirmer que le regain d'intérêt pour la production de l'auteur sicilien va de pair avec une multiplication exponentielle des versions en français de ses textes³³, à l'occasion également des grands rendez-vous des Festivals de théâtre *in* et *off* d'Avignon³⁴.

Le théâtre d'Eduardo De Filippo a, sur le plan, linguistique, un profil composite, l'évolution du dialecte à la langue italienne puis à un italien régional se

³³ Cf. Eve Duca, *op. cit.*, p. 59 : « la pièce *Les Géants de la montagne* est traduite par Danièle Sallenave pour la mise en scène de Georges Lavaudant au centre culturel de Bonlieu en 1981, par Bernard Pautrat pour la mise en scène de Bernard Sobel au théâtre de Gennevilliers en 1994, et par Jean-Paul Manganaro pour la mise en scène de Laurent Laffargue au Théâtre de la Ville en 2006. De même *Six Personnages en quête d'auteur* est traduit en 1977 par Michel Arnaud dans le tome I du *Théâtre complet* de Pirandello de la Bibliothèque de la Pléiade et il en donne une nouvelle version pour la mise en scène d'Antoine Bourseiller en 1978. En 1997, Jorge Lavelli commande une nouvelle traduction à Huguette Hatem pour sa mise en scène au TNP de Villeurbanne, et en 2001, c'est au tour d'Emmanuel Demarcy-Mota de faire retraduire la pièce par François Regnault pour son spectacle au Théâtre de la Ville [...] et en 2006 Stéphane Braunschweig demande une nouvelle traduction de *Vêtir ceux qui sont nus* à Ginette Herry ». Le volume réunissant *L'Étau*, *Limettes de Siciles*, *Le Devoir du médecin*, trad. de Mathilde Dri, Saint-Didier, Éditions de l'Escalier, 2017 est annoncé comme le tome I d'une nouvelle traduction intégrale du théâtre de Pirandello.

³⁴ Entre 1981 et 2012, les pièces *De soi-même*, *L'Homme, la bête et la vertu* et, à deux reprises, *Six Personnages en quête d'auteur* (d'après les mises en scène, respectivement, de Sophie Loucachevsky et Stéphane Braunschweig, sans compter la mise en scène, en russe, d'Anatoli Vassiliev), ont été montées dans le cadre du *in* ; c'est entre 1984 et 2017, en revanche, que *L'Étau*, *Le Bonnet de fou*, à trois reprises *La Fleur à la bouche* (d'après les mises en scène de Louis Guillaume, Juliette Delfau, Téo Sanzach), à deux reprises *Ce soir on improvise* (d'après les mises en scène de Marie-Claude Morland et de la Compagnie Provisoire), *Je rêvais (peut-être...)*, *On ne sait comment* ont été montées dans le cadre du *off*.

déroulant avec un important travail de réécriture et de recherche des modalités d'expression les plus adaptées à représenter sur les planches le tragique du quotidien.

Sa traductrice attitrée, Huguette Hatem, a eu le mérite de contribuer à le faire connaître de façon appropriée en France et de parvenir à mettre fin à une longue période de froid entre le dramaturge et la scène française³⁵. Elle traite à la même enseigne les textes en dialecte napolitain et ceux en langue italienne en faisant le choix d'un français courant, dénué de tournures familières et populaires particulières. Un choix qui me paraît méthodologiquement acceptable, en l'absence de véritables alternatives.

Quant à l'œuvre de Dario Fo, sa vocation de théâtre populaire avec, par conséquent, son recours fréquent à un dialecte du nord de la péninsule à la typologie variée voire débridée, auquel s'ajoutent la création linguistique et le grommelot, véhicule certes un message idéologique et culturel très riche mais entraîne également quelques difficultés de perception même pour le public italophone. L'acte de traduire apparaît alors semé d'embûches à cause de l'alternance, dans le même texte, d'une multitude de registres linguistiques qui accompagnent le mouvement permanent, les mimes et les gestes du comédien souvent seul devant le public, qu'il sollicite sans cesse.

Ce qui est paradoxal, dans les textes contenant des dialogues en dialecte, est que l'auteur se charge lui-même, dans leur version imprimée, de les traduire assez librement en italien et qu'il confie finalement, dans cette version accessible au public, largement majoritaire, des non-dialectophones, un texte qui se détache, de temps à autre, de la lettre de l'original. Ce qui crée, d'une certaine façon, un cas de présence commune de deux originaux.

De plus, Fo apporte régulièrement des modifications à ses textes et exige qu'elles soient prises en compte dans les mises en scène à l'étranger, entraînant parfois des problèmes techniques, par exemple pour ses pièces jouées en France.

À ce propos, on peut évoquer la polémique qui a été déclenchée par l'interdiction des traductions de Valeria Tasca, en 2011, jusque-là jouissant de la totale confiance des auteurs, remplacée par les Belges Toni Cecchinato et Nicole Colchat³⁶.

³⁵ Cf. Huguette Hatem, « La fortune du théâtre d'Eduardo De Filippo en France » in *Misure Critiche*, XIX, n.70-71, gennaio-giugno 1989, p. 71-99. Voir aussi Edoardo Esposito, « Alcune messinscene recenti del teatro di Eduardo in Francia (1992-2012) », in I. Innamorati, A. Lezza, A. Sapienza (a cura di), *L'arte di Eduardo. Forme della messinscena*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2017, p. 403-425.

³⁶ Cf. Laetitia Dumont-Lewi, « Traduction, droits d'auteur, mise en scène : l'affaire Dario Fo », in *Traduire le Théâtre cit.*, p. 169-170 : « L'interdiction des traductions de Valeria Tasca est justifiée par une exigence d'actualisation de textes dont l'original a été modifié. Il s'agit donc d'une demande de mise à jour plus que de retraduction, mais curieusement censée s'appliquer à tous les textes traduits par Valeria Tasca, y compris ceux dont la version italienne n'a pas évolué. Ce ne serait qu'une pratique courante en traduction,

S'il est légitime et compréhensible, en effet, que l'auteur veille à la fiabilité des traductions de ses textes, encore faut-il que cette supervision se fasse dans des conditions d'équité, suivant des critères d'équivalence linguistique qui soient scientifiquement fondés, ce qui ne semble pas être toujours le cas du côté du couple Fo – Rame³⁷.

Comme il a été souligné depuis le début, traduire signifie prendre tout le temps des risques mais également rester en alerte, à l'écoute de ce qui entoure le texte, en vue de nouvelles expériences de traduction, susceptibles d'aboutir à des résultats plus probants par la précision et la finesse des choix effectués. Cela est tout particulièrement vrai dans le cas de la textualité théâtrale.

Mais que faut-il entendre par environnement du texte ? Certainement l'époque et donc le cadre historique et social auquel ce même texte renvoie, mais encore la perception dont il a fait l'objet dans le passé et, bien entendu, son aptitude à éveiller encore l'intérêt des lecteurs ou du public à l'époque actuelle.

Or, cet intérêt peut être entretenu ou ravivé par une mise à jour linguistique voire même, lorsqu'il s'agit du domaine de la scène, par la connaissance préalable du profil humain et artistique de ceux qui vont donner leur voix et leur interprétation aux répliques écrites par l'auteur. Pascal Collin a très bien éclairé ce point dans la préface de sa récente version en français du *Roi Lear* de Shakespeare, qui est un véritable plaidoyer pour la cause de la traduction tout spécialement destinée à la textualité théâtrale :

consistant à considérer que les traductions vieillissent moins bien que les originaux et qu'elles doivent être réélaborées régulièrement, si Dario Fo et Franca Rame n'invoquaient pas exclusivement la mise à jour pour expliquer leur décision. De fait, les compagnies françaises qui, au moment de demander un renouvellement de droits, ou lors d'une demande faite après lecture des textes de Valeria Tasca, se voient imposer des textes signés par d'autres traducteurs, s'étonnent en constatant le caractère circonscrit des modifications entre un texte et l'autre – elles notent souvent, du reste, leur caractère peu heureux ».

³⁷ *Ibid.*, p. 167-168 : « Les compétences linguistiques de Dario Fo et de Franca Rame ont pu leur permettre en principe de vérifier que les traductions françaises leur convenaient ; leur agente a pu se charger des traductions anglaises et, dans certains cas, se faire traduire en anglais ou en italien celles qui ont été effectuées dans des langues qu'elle n'entend pas. Faute d'être systématisé, le contrôle reste toujours aléatoire. Par ailleurs, la méthode utilisée pour contrôler la qualité de la traduction dans une langue inconnue des auteurs, si contrôle il y a, dénote de leur part une méconnaissance de la nature du travail du traducteur, comme l'explique l'un de leurs traducteurs en anglais, Joseph Farrell : Fo a lui-même protesté vigoureusement contre certaines mises en scène et certaines versions publiées de son œuvre. Bien que ni Dario Fo ni Franca Rame ne parlent anglais, ils font subir aux traductions identifiées comme suspectes un examen strict, quoique singulier, en faisant retraduire en italien la traduction en question. Ce procédé crée des difficultés en soi, puisque la ressemblance entre un texte original et une retraduction est comparable avec celle entre une balle dans le canon d'une arme et une balle qui a ricoché sur une plaque d'acier ».

La traduction est une activité de confrontation des langues – âpre parfois, laborieuse, dirigée cependant par l'effort constant de l'accueil de l'autre, de l'hospitalité. On tâche de s'ouvrir à une parole singulière, produit d'une écriture semblable à aucune autre. Pour autant, convient-il de coller exactement à la syntaxe, et plus encore ici à la prosodie ? [...] On voudrait en même temps deux choses qui semblent se contredire : ne pas banaliser, sous prétexte d'ignorance ou d'oubli, et ne rien laisser perdre, lors du spectacle, des effets concrets et immédiats de l'écriture originelle... Alors il semble qu'il faille toujours revenir à la destination première du texte, au théâtre. [...] Il s'agissait, c'était ici le plus important, de donner aux acteurs une matière à jouer qui rende compte du texte anglais. Une matière dont ils puissent être les créateurs. Je connais ceux qui vont donner la pièce dans cette traduction. Elle n'a pas été vraiment faite pour qu'ils incarnent des personnages constitués à partir d'eux à l'avance comme des personnes, ni pour qu'ils interprètent des idées clairement définies sur Shakespeare, le pouvoir ou la vie. Plutôt pour que la découvrant, l'arpentant, ils la vivent afin d'être eux-mêmes. Dans les parties nommées Goneril, Cordélia (et le Fou), j'entendais au cours du travail les voix de Murielle et de Norah. C'est grâce à elles, à eux, que cette traduction a vu le jour et qu'elle s'est efforcée d'être concrète³⁸.

On retrouve, dans cette réflexion, à la fois l'enjeu classique de toute traduction, qui relève de la différence linguistique, et la prise en compte de l'objectif majeur du travail linguistique en question, qui est celui du spectacle théâtral, réalisé grâce à l'interprétation du metteur en scène et au jeu fort concret, sur scène, d'hommes et de femmes qui s'investissent dans un exercice aussi riche que contraignant de communication.

Il ne faut pas oublier, en effet, que le rôle du metteur en scène acquiert de plus en plus d'importance dans l'Europe du XX^e siècle et qu'en Italie, d'abord avec le « Teatro d'Arte » de Pirandello (1925-1928) puis, dans le second après-guerre, avec les conceptions novatrices de Luchino Visconti et Giorgio Strehler, pour ne citer que quelques noms, on assiste à une approche de la textualité qui fait appel à une gamme de référents culturels beaucoup plus étendue. Cela donne lieu, sur le plan technique, à une organisation de l'espace scénique et de ses accessoires ainsi qu'à une quête très approfondie des sources nourrissant le texte théâtral qui constituent une véritable rupture par rapport aux pratiques esthétiques précédentes, dominées par le rôle tout puissant de l'acteur³⁹.

³⁸ Cf. William Shakespeare, *Roi Lear*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2007, p. 12-13.

³⁹ Cf. Simona Brunetti, « L'anomalia italiana », in Umberto Artioli (a cura di), *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, Roma, Carocci, 2004, p. 173-185.

De telles mises au point tendent finalement à atténuer la portée des quelques critiques ponctuelles que j'ai été amené à faire précédemment. Si le sens de fond est respecté et si la marge d'imprécision de la traduction se situe dans des limites raisonnables, le résultat obtenu doit être classé comme acceptable et tout doit être fait pour que le fruit de ce travail soit exploité concrètement et donc joué devant un public.

Car, si le panorama de la traduction théâtrale en France est plutôt riche, par le nombre de pièces concernées, il est néanmoins fragile à cause d'une conjoncture économique nationale et internationale fort difficile, restreignant *de facto* les aides aux différentes formes de production théâtrale⁴⁰.

Bien entendu, une bonne traduction se doit d'être au service du texte source, en faisant en sorte de faire passer le plus de contenus et de messages qu'il véhicule. Or, pour que cela se produise, il faut qu'il y ait, en amont, une bonne connaissance de l'univers idéologique et culturel qui a forgé l'écriture de l'auteur de théâtre. Une connaissance qui n'est malheureusement pas toujours au rendez-vous et qu'il est pourtant indispensable d'exiger pour que la communication entre systèmes linguistiques différents ne soit pas synonyme d'approximation et de simplification réductrices.

Quant à la marge de manœuvre du traducteur souhaitée, j'estime qu'elle consiste d'abord dans la recherche des équivalences les plus proches du texte source, la notion de liberté qu'il s'octroierait devant être conçue comme un recours ultime dans des cas particulièrement complexes, notamment lorsque la compréhension est en jeu ou que des contraintes de nature stylistique nécessitent une intervention radicale.

Cette approche de serviteur du texte me paraît d'autant plus nécessaire que la tendance actuelle des metteurs en scène s'octroie déjà, de son côté, une marge de manœuvre très importante et que trop de liberté dans la traduction relève de l'interprétation pure et simple, avec son fardeau d'inévitable subjectivité, c'est-à-dire de ce qui n'est rien d'autre que de la trahison sournoise du message conçu par l'auteur.

Edoardo ESPOSITO
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

⁴⁰ Cf. Hugnette Hatem, « Une traductrice de théâtre face aux éditeurs, hier et aujourd'hui. Témoignage », in *Traduire le théâtre*, op. cit., p. 181-191.

TRADUIRE LE THÉÂTRE DE SAM SHEPARD : À L'« ÉCOUTE » DU TEXTE

Introduction

« Comment des images deviennent-elles des mots ? Ou comment des mots deviennent-ils des images ? Et comment vous amènent ces mots et ces images à ressentir quelque chose ? C'est un miracle¹. »

Ce propos de Shepard cité par Laura J. Graham² en exergue de son chapitre consacré à la « Librairie Visuelle et Verbale de Shepard » précède non sans pertinence le chapitre qu'elle consacre à l'approche théâtrale des textes de l'auteur. Mots et images qui permettent aux pièces de Shepard de s'éloigner d'un naturalisme initial et trompeur pour rejoindre les univers chaotiques de l'absurde, signature du théâtre shepardien : c'est là toute l'originalité de son théâtre, cette vision éphémère, déstabilisante produite par les niveaux textuels auxquels doit être réceptif tout metteur en scène de son théâtre.

L'expérience du metteur en scène Michael Smith, alors qu'il monte *Icarus's Mother*, évoque les complexités de la pièce. Elles sont un exemple de la difficulté du passage à la scène et lui enseignent sa première « leçon » : « Cherchez la réalité. Le sens est dedans. Trouvez la réalité et le sens émerge de lui-même. [...] Il a besoin de cette réalité pour transcender cette réalité. C'est cette transcendance qui rend la pièce extraordinaire. [...] Les gestes abstraits d'un rite formel. [...] Comment passer d'un plan réel à des plans de réalité ? Je ne sais pas. Shepard dépasse les limites du connu et du possible³. »

Et lorsqu'il s'agit d'assurer le « passage » du texte dans une autre langue, c'est au tour du traducteur de produire et de pérenniser dans sa traduction ce « miracle » qui consiste à écouter ses textes, laisser émerger les niveaux de réalité et ainsi lier texte, musicalité, rythme et ressenti qui font partie de l'enjeu dramatique

¹ Sam Shepard, *Rolling Thunder Logbook*, New York, Limelight Edition, 1987, p. 53 : « How do pictures become words? Or how do words become pictures? And how do they cause you to feel something? That's a miracle. »

² Laura Graham, *Sam Shepard: Theme, Image and the Director*, New York, Peter Lang Publishing Inc., « American University Studies Series xxvi, Theatre Arts, vol. 19 », 1995, p. 217.

³ Michael Smith, « Notes: Icarus's Mother », in Bonnie Marranca, *The Imagination of Sam Shepard*, New York, PAJ Publications, 1981, p. 161 : « Lesson: go for the reality. The meaning is built in. Get the reality, and the meaning takes care of itself. [...] It needs reality in order to transcend reality, and it's the transcending that makes the play extraordinary. [...] The abstract gesture is of a formal rite. [...] And how do you go from real plane to planes of reality? Shepard overreaches the boundaries, the boundaries of the known and possible. »

fondamental de Shepard. Savoir faire « passer » le théâtre de Shepard dans notre langue, voilà le pari et la responsabilité du traducteur.

Miracle qui n'a pas totalement découragé les traducteurs et adaptateurs de l'œuvre de Shepard en français, puisque dix-sept de ses pièces ont été traduites et jouées sur une soixantaine de pièces écrites et publiées aux États-Unis.

Cette étude, qui proposera une brève analyse des titres traduits en français, s'appuiera sur quelques extraits traduits ou plutôt « adaptés », comme le mentionne l'en-tête des ouvrages, des pièces de Shepard, sans omettre les « volontés » de l'auteur quant à leur mise en scène. Pour Shepard, une pièce commence par son titre, sa didascalie en fait pleinement partie, qui décide et dessine la mise en scène comme l'ont montré ses désaccords avec certains metteurs en scène, dont Robert Schechner, directeur du Performance Group, qui reprenait *The Tooth of Crime* : « Vous devez comprendre que pour moi cette pièce est préconçue. J'ai en tête les diagrammes précis et les images de sa mise en scène. [...] »⁴. Le passage à la scène est pour lui l'ultime moment, celui de la concrétisation comme il la rêvait en « trois dimensions ». Cet exemple et d'autres encore montrent que le passage à la scène est aussi une forme de traduction de l'œuvre dans son appropriation par un metteur en scène.

De brefs extraits de *Californie, Paradis des morts de faim* et *Simpatico* seront mis en parallèle avec leur original pour rendre compte de l'art des traducteurs pour tenter de restituer la langue très personnelle de Shepard en français. Un regard sera par ailleurs porté sur un extrait vidéo de *L'Ouest, le Vrai*, pièce jouée à Paris pour la première fois en 1985.

I. Sam Shepard et son accueil en France

L'auteur américain a véritablement attiré l'attention en France avec l'adaptation de *True West/L'Ouest, le Vrai* une première fois à Paris au théâtre de l'Athénée en 1985 et en 1994 dans une autre co-adaptation au théâtre du Cheval Blanc de Schiltigheim avec le Théâtre de Strasbourg, ainsi qu'avec *Curse of the Starving Class/Californie Paradis des Morts de Faim*, créée en janvier 1986 au Théâtre National de Marseille et mise en scène par Marcel Maréchal dans le rôle de Weston, jouée également dans le Festival Off d'Avignon dans les années 1990. J'ai assisté à une des représentations de cette dernière qui n'avait pas eu beaucoup de succès, de mon point de vue la troupe s'était quelque peu fourvoyée dans sa mise en scène beaucoup trop naturaliste. *Fool for Love*, plus universelle, est assez régu-

⁴ Richard Schechner, *The Writer and the Performance Group*, in Bonnie Marranca, *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard*, op. cit., p. 166 : « ... But you got to understand that this play for me is very preconceived. I got exact diagrams and pictures in my head about how it should be done. [...] ».

lièrement jouée à Paris en particulier et a eu du succès à Avignon dans le Festival Off de juillet 2003, représentation à laquelle j'avais aussi assisté, les représentations remplissant la salle du Théâtre du Bélier. Plus récemment, en janvier 2012, *Simpatico* a été créé au Théâtre Marigny en avril 2014, la pièce a reçu un accueil mitigé par certains journaux comme *Télérama* et *Au Théâtre*, mais dithyrambique de la part de Nicolas Arnstam pour *Froggy's Delight*. Elle a suscité l'intérêt du public et des interrogations sur les sujets sous-jacents de la pièce comme l'ont montré les commentaires du public qui, parfois, « ne comprenait pas tout » ; *Cowboy Mouth* (co-écrite avec Patti Smith) a été montée à La Gaîté Montparnasse par Marie Barraud et Nicolas Tarrin ; Nicolas Arnstam se montra à nouveau enthousiaste dans sa présentation pour le journal *Froggy's Delight*.

On pourrait en conclure que le théâtre de Shepard continue à intéresser, périodiquement, producteurs, metteurs en scène, acteurs et spectateurs, à Paris particulièrement.

Ont été traduites en français depuis le début de la carrière de Shepard dix-sept pièces : *Chicago* (1965) en 1990 ; *Icarus's Mother* (1965), *Red Cross* (1965) en 1979 ; *La Turista* (1967) en 1990 ; *The Holy Ghostly* (1970) en 1970 ; *Melodrama Play* (1967) en 1970 ; *Cowboy Mouth* (1971), *The tooth of Crime* (1972) et *Action* (1975) en 2002 ; *Buried Child* (1978) et *Curse of the Starving Class* (1978) en 1986 ; *Angel City* (1978) en 2000 ; *True West* (1980) a été traduite deux fois en 1984 et 1994 ; *Savage/Love* (1981) a été traduite deux fois en 1995 et 2000 ; *Fool for Love* (1983) a été traduite en 1983 ; *A Lie of the Mind* (1985) en 2000 ; *Simpatico* (1993) en 2012.

Il est à noter que Céline Zins, Compagnie X-Pat, André Le Berre, The New Troupe, Jacques Piel, Richard Cordier et Primo Basso ont assumé la plupart des traductions françaises de l'œuvre de Shepard et il convient de saluer leur intérêt et leur investissement : grâce à eux, Shepard a fait son entrée dans le répertoire théâtral étranger traduit en français, la traduction de *Curse of the Starving Class* par *Californie, Paradis des Morts de Faim* est celle qui a été retenue en français et que les metteurs en scène utilisent désormais comme l'ont fait Marcel Maréchal et Pierre Laville.

Cependant, mis à part *Simpatico* et *Californie Paradis des Morts de Faim*, aucune de ces pièces n'est actuellement disponible en français, aucune réimpression ne semble prévue sauf si le décès en juillet 2017 de Sam Shepard crée un appel des metteurs en scène et des lecteurs auprès des éditeurs pour les inciter à procéder à des réimpressions. Il est à remarquer que son décès a fait peu de place dans les médias à l'auteur de théâtre qu'il était, c'est sa carrière d'acteur qui a vaguement et brièvement retenu l'attention. Avec le temps, il n'est même plus mentionné par un de nos grands hebdomadaires télévision/culture comme scénariste avec Wim Wenders de *Paris-Texas* quand ce film est programmé en télévision, c'est dire !

II. Traduire le texte théâtral

Préambule : Faut-il ou non traduire le théâtre ?

En 1988, Jane Koustas⁵, Québécoise, s'intéresse à la question et parle de « dilemme de la traduction littéraire » : « Faut-il tout traduire ou “traduire sans traduire”. » Elle se réfère à Jacques Brault et George Steiner qui ont des visions opposées de la traduction : pour Steiner, « le traducteur envahit, extrait et môle⁶ ». Brault voit les choses différemment : « surtout, ne pas imiter... ne pas faire semblable, ne pas apprivoiser cette langue étrangère qui retient en ma langue comme des cris d'animaux sauvages, comme une liberté à l'état nu⁷ ». C'est-à-dire, souligne Jane Koustas, « conserver » son « étrangeté » au texte et l'« assimiler » pour, comme le formule Ben-Z. Shek, « connaître *per se* la vision du monde de l'autre et peut-être aussi nous rapprocher dans un nouveau *modus vivendi*⁸ ». Une traduction pour ce poète et ce linguiste serait donc un moyen d'aller vers l'autre, de connaître l'autre et non pas de l'enlever à son contexte initial dans un repli sur soi comme le préconise Steiner.

Anne Maurin⁹ synthétise la vision et le sens de la traduction de Jean-Michel Déprats qu'il expose dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* de Michel Corvin. Déprats y propose une définition de la traduction théâtrale en trois temps :

- * Traduire n'est pas adapter ;
- * Trouver des mots qui soient des gestes ;
- * Une entreprise sans cesse recommencée.

J.-M. Déprats ajoute que : « 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. À ce titre elle s'oppose à l'adaptation qui est toujours transformation et restructuration¹⁰. »

⁵ Jane Koustas, « Traduire ou ne pas traduire le théâtre ? L'approche sémiotique », in : *TTR : traduction, terminologie, rédaction* n° 1 (1), Association canadienne de traductologie – Les auteurs, 1988, p. 127-138.

⁶ George Steiner, *After Babel*, London, Oxford University Press, 1975, p. 298, cité par Jane Koustas, *op. cit.*, p. 128.

⁷ Jacques Brault, *Poèmes des quatre côtes*, Chambly, Éditions du Noroît, 1975, p. 52, cité par Jane Koustas, *op. cit.*, p. 128.

⁸ Ben-Z. Shek, « Quelques réflexions sur la traduction dans le contexte socioculturel canado-québécois », in : *Ellipse* n° 21 (1977), p. 116, cité par Jane Koustas, *op. cit.*, p. 128.

⁹ Anne Maurin, *La traduction théâtrale et ses enjeux dramaturgiques*, Université Stendhal – Grenoble 3, UFR Arts et Lettres, Département Lettres et Arts du spectacle, Mémoire de recherche de Master 2, 2012-2013, p. 18.

¹⁰ Jean-Michel Déprats, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, sous la dir. de Michel Corvin, Paris, Bordas, 1985, p. 900.

Pour Anne Maurin, « 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 [...]. Le traducteur n'est donc pas associé à un metteur en scène¹¹. »

Les opinions peuvent donc diverger, chacun défendant très pertinemment son point de vue, donnant naissance à un nouvel usage (pour ne prendre aucun risque) qui est de substituer le terme « traduction » à l'usage d'un nouveau terme : « adaptation ». Toutes les références faites au début de cette étude et qui concernent la mise en scène en français des pièces de Shepard sont mentionnées comme « adaptées ». Ainsi *Simpatico* est une adaptation de Didier Long et Séverine Vincent, *Californie Paradis des Morts de Faim* est une « adaptation » française de Pierre Laville, *L'Ouest, le Vrai* une « adaptation » de Rudi Coupez pour Jean-Michel Ribes et Luc Béraud qui se démarquent des précédentes traductions, etc. Si la traduction de ces trois pièces en français montre des modifications, elles sont négligeables, nécessaires sûrement au jeu des acteurs, et ne modifient pas le sens profond de l'œuvre, comme nous le verrons plus loin.

Le sens du terme « adaptation » est donc à questionner légalement et pratiquement. Légalement car toute œuvre d'art est protégée au sens de toute transformation qui pourrait modifier l'œuvre initiale et qui s'inscrit dans le Droit Moral Auteur et que reprend la SGDL (La Société des Gens de Lettres) dans son bulletin de janvier 2011 consacré au « traducteur » : « Les droits de l'auteur de la traduction doivent s'exercer dans le respect des droits de l'auteur premier. La traduction doit lui être soumise, à lui, à son éditeur ou à son agent. » Mais il faut aussi noter que le traducteur a, à son tour, des droits sur l'œuvre traduite : il est auteur à part entière et bénéficie d'une protection juridique.

Est-ce ce droit qui permet au traducteur d'une œuvre de se l'approprier à des fins de mise en scène ? Patrice Pavis, dans sa perspective de mise en scène, met le texte « premier » au service du traducteur qui, dans son appropriation, effectue une traduction « macrotextuelle », à savoir « une analyse dramaturgique de la fiction véhiculée par le texte », qui vise donc la mise en scène et que cite *in extenso* Anne Maurin :

Il (le traducteur) doit reconstituer la fable, selon la logique actancielle qui semble lui convenir (je souligne) ; 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

¹¹ Anne Maurin, *op. cit.*, p. 24.

échos, répétitions, reprises, correspondances qui assurent la cohérence du texte-source¹².

S'il y a conflit de points de vue sur l'usage du texte, comme la vision de Pavis qui tient à se l'approprier totalement en vue de le « transposer », il n'en demeure pas moins que ce point de vue ne s'est pas fait règle totalement, même si aujourd'hui les metteurs en scène « s'approprient » de plus en plus les œuvres théâtrales, les plus anciennes en particulier. Les versions françaises des textes de Shepard mentionnées apparaissent sous la mention « Adaptation française de ... ». Nous avons vu plus haut que Primo Basso avait traduit nombre de pièces de Shepard en français : les titres qu'il a donnés à *True West*, *Curse of the Starving Class*, *Buried Child* en français sont devenus leur titre français officiel, comme le montre Pierre Laville pour la mise en scène par Marcel Maréchal de *Californie Paradis des Morts de Faim*, ainsi que *L'Enfant Enfoui* mis en scène en janvier 2012 (dans sa révision par Shepard en 1996) par Geoffrey Dyson au Théâtre Pulloff de Lausanne, qui a retenu le titre donné par Primo Basso pour le « mystère » qu'il conservait, sans oublier *L'Ouest, le Vrai*, joué de nombreuses fois depuis 1985 et qui attribue donc à Primo Basso la paternité du titre français de ces pièces.

Cela ne résout pas vraiment le problème du sens du terme « adaptation » au sens où Pavis l'entend, à savoir « prendre la main » sur le texte original. Les extraits ci-après, mis en parallèle avec leur traduction/adaptation, montrent qu'ils ne diffèrent guère de la langue originale, en tout cas dans les œuvres concernées ici.

Les titres et ce qu'ils laissent ou non entrevoir

Le titre d'une œuvre est l'accroche première de toute pièce littéraire avant le texte lui-même, et il est intéressant d'accorder un peu d'attention à la traduction française du titre de quelques-unes des pièces de Shepard qui ont subi, parfois par nécessité, une traduction ou une adaptation en français. Ainsi *Icarus's Mother* est devenu *La Mère d'Icare* en français, traduction littérale du titre américain ; *Cowboy Mouth* a pris le titre de *Gueule de Cowboy*, mais aurait pu devenir aussi « Grande gueule », qui est la traduction du terme argotique américain « Cowboy mouth » ; *The Tooth of crime* a pris celui de *La Dent du Crime* dans la traduction de Primo Basso ; *Buried Child* celui de *L'Enfant Enfoui* dans la traduction de Primo Basso ; *Tongues* est devenu *Langues* en français dans la traduction de Marcelle et Primo Basso ; *Curse of the Starving Class* a pris le titre de *Californie, Paradis des morts de faim*, donné par Primo Basso ; *True West* a pris le titre de *L'Ouest, le Vrai* par Primo Basso, mais aussi *L'Ouest, c'est ça* chez Pierre Legris en 1994 ; *A Lie of the Mind* a pris le titre de *Un Mensonge de l'Esprit*.

¹² Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004, édition revue et corrigée, p. 385-386, cité par Anne Maurin, in : *op. cit.*

Un regard porté sur les titres des pièces de Shepard est en soi une première approche du texte. Ils étonnent souvent plus qu'ils ne renseignent sur le contenu, ils ont quelque chose d'« improbable » qui s'apparente au mystérieux, et ils sont à ce titre représentatifs de la spontanéité et de l'immédiateté des sensations que procure l'association mot-image qui fait la particularité de Shepard. Ils supportent de ne pas être traduits, ou d'être traduits littéralement : *Cowboy Mouth* porte superbement sa traduction de « Gueule » de *Cowboy*, mais est compréhensible sans traduction, sans se référer toutefois à « grande gueule », qui ne serait pas compris en français ; *Curse of the Starving Class*, qui devient *Californie, Paradis des Morts de Faim*, subit une réelle transformation qui, à mon sens, est une sur-traduction : le titre original n'est pas aussi socialement marqué. La pièce nous informe que la Californie est bien le lieu de l'action, associée par tradition à l'idée reçue de « paradis » qu'Hollywood et une certaine richesse évoquent, mais que dément bien sûr la pièce. L'expression « morts de faim » est, elle aussi, trop réaliste, trop puissante ; le choix de « crève la faim », plus « familier » et plus suggestif, au sens de l'image produite, serait plus approprié voire plus juste, si l'on se réfère au fait que les personnages ne « meurent pas de faim », du moins au sens littéral du terme. Cependant, le titre français donné par Primo Basso sonne bien dans notre langue, il ironise sur ce paradis supposé qu'est la Californie qui engendre en réalité la misère, mais il esquivé l'enjeu de la langue originale en mettant de côté la désespérance qu'introduit Shepard dans le choix de son titre et en particulier du tout premier mot « Curse », central, non traduit en français, qui fera l'objet d'une profonde et dramatique exploration lyrique autant que sémantique de la part d'Ella lorsqu'elle s'en empare pour examiner et comprendre sa condition de « maudite », s'enlisant avec ce sort dans la nuit des temps ou tout est inscrit pour l'éternité. Un titre s'approchant de « Malédiction des Crève-la-Faim » serait plus proche de l'enjeu du titre original, mais peut être moins attrayant sur l'affiche et ne renseignerait pas sur le lieu de l'action.

Par contre, *L'Enfant Enfoui* contient bien, dans sa traduction du terme « enfoui », l'idée d'enterrer, de mettre dans la terre au sens premier du terme qui pourrait sous-entendre une renaissance ou un renouveau, même funeste, une allusion œdipienne de la pièce. Il connote dans son sens et sa résonance tout le caractère secret que contient la pièce : enfoui ne veut pas dire mort, contrairement à enterrer qui le sous-entend ou l'induit, mais ici bien plutôt « caché » ou « enlevé à la vue ».

Il en va différemment pour *A Lie of the Mind*, où la difficulté est de traduire le mot « mind » : esprit, âme, cœur, le rationnel et/ou l'irrationnel. L'allitération en [ai] de « lie » et « mind », qui ne sont que brièvement disjoints par « of » et « the », la prononciation longue de ces mots clefs « lie » et « mind » donnent la prédominance à ces mots et à leur résonance qui s'extraient de l'ensemble et se rejoignent dans un effet d'infini, monocorde, alanguissant, comme en témoignent les « appels » des deux amants séparés par un millier de kilomètres. De plus, l'article « A » place l'ensemble du titre dans l'anecdotique, l'indéfini qu'il sous-entend. Cette pièce a un caractère particulier pour Shepard car elle clôt en 1985 le

cycle de ses pièces sur la famille mettant un terme à sa réflexion « théâtralisée » sur ce qu'il a appelé « les masques » et ce qu'ils cachent¹³ – pièce épiphanie pour Shepard qui lui révèle qu'aucune solution ne s'offre au conflit masculin/féminin, homme/artiste constamment remis sur la scène de son théâtre.

III. Extraits de pièces et leur traduction en français

Les traductions en français accessibles aujourd'hui du théâtre de Shepard sont restreintes, ce qui réduit l'éventail de comparaisons possibles, mais cela peut toutefois nous renseigner sur le sens du mot « adaptation ». Seront ici rapprochés de leur version originale des extraits de *Curse of the Starving Class/Californie, Paradis des morts de faim*¹⁴ et de *Simpatico*, qui demeure *Simpatico* en français¹⁵. *Curse*, monologue de Wesley au début de la pièce dans sa version américaine originale suivie de sa version française :

Wesley: I was lying there on my back. I could smell the avocado blossoms. I could hear the coyotes. I could hear stock cars squealing down the street. I could feel myself in my bed in my room in this house in this town in this state in this country. I could feel this country close like it was part of my bones. I could feel the presence of all the people outside, at night, in the dark.

Wesley : J'étais couché, allongé sur le dos. Je respirais l'odeur des orangers en fleurs. J'entendais les coyotes, le crissement des stocks cars dévalant la rue. Je me sentais moi dans mon lit dans ma chambre dans cette maison dans cette province dans ce pays. Je me sentais proche de ce pays comme s'il faisait partie de moi. Je sentais la présence de tous les gens autour de moi dehors, la nuit, dans l'obscurité.

Les deux versions diffèrent à peine en longueur, et la traduction française est au plus près de la version américaine. Certains choix, comme « respirais » pour traduire « smell » (« sentir » en anglais), soulignent la paix et le bonheur du moment, ajoutent aussi une note poétique. Le traducteur/adaptateur a supprimé la ré-

¹³ *Two Prospectors: The letters of Sam Shepard and Johnny Dark*, edited by Chad Hammet, Austin, University of Texas Press, 2013, p. 105 : « [...] I feel as though, after twenty years of writing I'm finally able to get down to the real essence of what's behind it. So many masks. »

« [...] Je commence à voir l'impuissance totale de toutes les formes de négativité [...]. J'ai l'impression qu'après vingt ans d'écriture je peux enfin toucher l'essence de ce qu'elle cache. Tant de masques. »

¹⁴ Sam Shepard, *Californie, Paradis des Morts de Faim*, 1978, adaptation de l'américain par Pierre Laville, Paris/Arles, Actes Sud-Papiers, 1986, p. 9.

¹⁵ Sam Shepard, *Curse of the Starving Class*, in : *Seven Plays*, New York, Faber and Faber 1981, p. 137.

pétition de « I could hear » pour rassembler les deux sensations auditives en une même phrase, ce qui est regrettable pour le respect du rythme. L'annonce de la fin de la quiétude est annoncée par le rythme *staccato* de la suite non interrompue par des virgules qui frappe la préposition « in/dans » : « in my bed in my room.../dans mon lit dans ma chambre... ». L'accent mis sur la possession et l'appartenance va croissante : « in my town.../dans ma ville », répétée à intervalles réguliers et sans ponctuation, accélère le rythme et préfigure le cauchemar qui se retrouve parfaitement dans la version traduite. La traduction de « state » par « province » ridiculise le terme en connotant une idée de « provincial » : « state », tout le monde le sait, est un « état » parmi les États des États-Unis. De plus, il brise la gradation et l'extase contenues dans le tempo de l'énumération de ce qui constitue la propriété de Wesley. L'absorption de cet énorme « tout » dans « my bones » a trouvé une équivalence trop atténuée dans : « faisait partie de moi ».

À Wesley dans le premier acte et à Weston dans le troisième sont donnés des moments d'extase poétique, sortes de révélations sur leur état psychologique, mais aussi révélations sur le sens de l'œuvre dans sa dramatisation qui fait alterner réalité dramatique, naturalisme et lyrisme, créant une rupture dans le récit et la mise en scène. Il en va ainsi de Weston, euphorique lorsqu'il se sent un nouvel homme¹⁶ :

Weston: [...] Should I tell you something about eagles? This is a true story. This is a true account. One time I was out in the field doing the castrating which is a thing that has to be done. [...] It was a crisp, bright type a' morn-ing. Air was real thin and you would see all the way out across the pasture land. Frost was still well bit down on the stems, right close to the ground. Maybe a couple a' crows and the ewes carrying on about their babies and that was the only sound. [...] Well, I was working away out there when I feel this shadow cross over me. [...]

Weston : [...] Tiens, les aigles, je vais te raconter. Une histoire vraie, qui m'est arrivée. Un jour dans les champs, j'étais en train de châtrer, c'est une chose par laquelle il faut passer. [...] C'était un de ces petits matins clairs et frais. L'air était bien vif, on pouvait distinguer tout bien net jusqu'à l'horizon. La gelée blanche était sur les tiges et les faisait plier presque jusqu'au sol. Pas un bruit, mis à part peut être des corneilles et des brebis s'agitant auprès de leurs petits. Je travaillais donc là dehors lorsque j'ai senti cette ombre au-dessus de moi. [...]

Les deux paragraphes sont approximativement d'égale longueur ici aussi. Auteur et traducteur se laissent porter par la poésie, les mots du texte que Weston

¹⁶ *Ibid.*, p. 182-183 pour la version américaine.

Ibid., p. 54 pour la version française.

déclame. Dommage pourtant que la version française ne commence pas par la même interrogation : « Tiens, tu veux que je te raconte quelque chose sur les aigles ? », qui traduirait l'invitation de Weston à Wesley qui le convie à partager avec lui une histoire. Comme tous les conteurs, il commence par « one day/un jour », enjolive à souhait son histoire pour la prolonger et tenir en haleine son public : son fils, mais lui-même aussi qui se redécouvre. La référence aux ressorts du conte, universel, annule tout problème de traduction mais pas celui du rendu poétique et rythmique. Il est regrettable de ne pas respecter la traduction littérale des petites phrases du début, « Une histoire. Une vraie », qui soulignent la nouvelle innocence/pureté de Weston. Est mis en évidence le sens de l'image, de la sonorité des mots, pourtant la musicalité du rythme se perd dans la traduction en français, trop plate et linéaire, sans l'appui poétique de la description de la gelée blanche. Il est regrettable que l'air ne soit pas « piquant » en français plutôt que « frais » pour traduire « crisp » : cela aurait contribué à préserver la sonorité brève et pointue de la langue originale ; regrettable aussi que la gelée blanche n'ait pas été « accrochée » aux tiges, pour conserver l'image évoquée par « well bit down » ; « on pouvait voir par-delà les prairies à perte de vue jusqu'à l'horizon » aurait davantage évoqué une vision sur l'infini que « on pouvait distinguer tout bien net », qui substitue le constat à la poésie.

Tout comme précédemment, nous sommes dans la traduction *per se* plus que dans l'adaptation, la fidélité au texte est là, même avec ses manques.

L'intérêt et la beauté de la pièce se trouvent autant dans le drame qui se profile que dans les moments d'introspection des personnages où leur exaspération/désespoir s'imprègne dans leur corps et en jaillit, comme la perception soudaine d'Ella qui justifie le titre de la pièce qui s'adresse à son fils autant qu'à elle-même¹⁷ :

[Ella is silent for a while. They look at each other.]

Ella : Do you know what this is ? It's a curse. I can feel it. It's invisible but it's there. It's always there. It comes onto us like nighttime. Every day I can feel it. Every day I can see it coming. And it always comes. Repeats itself. It comes even when you do everything to stop it from coming. Even when you try to change it. And it goes back. Deep. It goes back and back to tiny little cells and genes. To atoms. To tiny little swimming things making up their minds without us. Plotting in the womb. Before that even. In the air. [...] We spread it. We pass it on. We inherit it and pass it down, and then pass it down again. It goes on and on like that without us.

[Ella reste silencieuse un moment. Ils se regardent.]

Ella : Tu veux que je te dise ? C'est comme une malédiction. Invisible, mais elle est là. Elle est toujours là. Elle nous tombe dessus comme le crépuscule.

¹⁷ *Ibid.*, p. 173 pour la version originale américaine et p. 46 pour son adaptation en français.

Chaque jour je la sens venir. Elle vient. Et ça recommence. Même quand on a tout fait pour l'empêcher. Même quand on essaie de la faire dévier. Elle revient. Profonde. Elle revient, encore et encore, dans les cellules. Dans les atomes. De minuscules particules flottantes décident sans nous demander notre avis. Ça conspire dans le ventre déjà. Et même avant. Et c'est dans l'air. [...] Et ça se propage. Ça se transmet. Toujours et toujours, et personne n'y peut rien.

Expression d'Ella sous l'effet du choc de sa révélation sur sa malédiction que la traduction reproduit assez fidèlement. Cependant, pourquoi traduire « it's a malediction. I can feel it » par « c'est comme une malédiction » ? Respecter la traduction littérale plus prégnante est possible et nécessaire pour son rapport charnel au texte : « C'est une malédiction. Je le sens. ». « nighttime » pourrait se traduire par « nuit » : Ella est pragmatique et non poète comme Wesley ou conteuse comme Weston, elle est « envahie » soudainement par sa condition de maudite, elle fait corps avec elle, ce que veut Shepard. Plus loin, la répétition de « tiny » est également importante mais difficile à reproduire par un mot aussi court : « tiny » devient « minuscule » en français, le mot est plus long mais il me semble que la répétition est nécessaire car il exprime l'aspect inévitable, l'invasion microscopique incontrôlable, passée inaperçue, qu'Ella met en mots et qui la fait remonter à la nuit des temps et à l'inéluctable : « Elle revient encore et encore en toutes petites cellules et en gènes ». Également, « tiny little swimming things » n'est pas « de minuscules particules flottantes » mais, en restant plus fidèle au texte, « de minuscules petites choses flottantes » ou encore « de toutes petites choses flottantes. » Différences qui modifient aussi le jeu de l'actrice s'absorbant dans cette même recherche de précision des mots employés par Ella quasi hypnotisée par sa théorie sur le développement de l'infiniment petit, de l'invisible. Le passage se termine en français comme en anglais par la répétition de « we're... » que traduit « et ça... ». Ella est arrivée au bout, elle s'abandonne sans force et sans plus de mots à ce « sort ». Elle a atteint l'infiniment petit et son infiniment monstrueux pouvoir.

Ces passages choisis et commentés ne remettent pas en cause le parti pris du traducteur qui suit fidèlement le texte, qui doit compter avec sa reprise par l'acteur/actrice dans son travail d'incarnation : il/elle cherche à ressentir le rythme des mots et des phrases qui doit s'accorder au texte et à sa voix pour sonner juste. Ce qui n'exclut donc pas une révision des traductions lors des mises en scène.

Simpatico, dont trois extraits sont mis en parallèle, diffère des extraits précédents car c'est sur des dialogues seulement que se construit cette pièce, l'autre approche dramaturgique de Shepard qui sera celle qu'il retiendra après *A Lie of the Mind*. C'est le metteur en scène Didier Long avec Séverine Vincent qui ont procédé à son « adaptation » pour la scène du Théâtre Marigny. S'exprimant sur la préparation de la mise en scène, Didier Long retrace leur parcours de mise en place du texte lui-même :

On a commencé par un mot à mot pour faire, au total, six versions ! On remarquait régulièrement ce qui nous avait échappé, comment tel détail rebondissait d'une scène à l'autre... Il fallait voir tout cela pour arriver à la dernière mouture. Enfin, on a pratiqué quelques coupes mais, là également c'était difficile. Un détail supprimé pouvait rendre obscur un moment qui arrive aussitôt après ou plus tard. [...] On ne comprend qu'à la fin et l'action ne va pas en se détricotant. Cela a un côté pintérien : on doit plus ressentir que comprendre avec des personnages arrivés au point de non retour où tout est vécu de façon passionnelle.

Pour Didier Long, encore :

Résumer l'intrigue revient à parler du passé qui relie les protagonistes. Vinnie et Carter sont unis par une histoire de trahison amoureuse, quinze ans plus tôt et une histoire de transfert de chevaux de course. L'un demeure dans sa désespérance, l'autre semble avoir oublié. Ils ont fait endosser à Simms, le troisième homme, la responsabilité de leurs méfaits passés. [...] L'autre personnage important, c'est une boîte à chaussures. Elle contient des photos compromettantes qui révèlent les secrets du chantage. [...]

Et Didier Long de conclure : « Si l'on cherche des résultantes à la française, on sera déçu. Ici la roue tourne et tout le monde est bien détruit¹⁸ ».

*Vinnie: You're here **now**, because you're scared and guilty. That's why you're here **now***

Carter (laughing): Scared and guilty?

Vinnie: One or the other. Or both.

Carter: Scared and guilty!

Vinnie: Neither one is the right motive.

Carter: Oh, well. I apologize for that!

Vinnie: Neither one has to do with kinship or brotherhood or any sense of another man's suffering at the hands of a woman.

Carter: Oh, so now we're suffering! We're suffering now!

Vinnie: One of us might be suffering!

Carter: But the other one has no conception of it! Is that the idea!

Vinnie: That's the idea but the idea is a long way from the truth!

Carter: Aah! The Truth! The Truth! And only one of us is able to have a handle on that I suppose!

¹⁸ Didier Long, « *Simpatico* de Sam Shepard. Un jeu de construction et de déconstruction », in *L'Avant-Scène*, « Entretien avec Didier Long, propos recueillis par Gilles Costaz », n° 1321 (avril 2012), p. 79.

Vinnie: One of us is a helluva lot closer to it than the other one!
Carter: And the other one is just blindly staggering! Just bashing into walls, leaving carnage in his wake!
Vinnie (pause): One of us has forgotten.

Vinnie : tu es venu ici immédiatement parce que tu as peur. Parce que tu te sens coupable.
Carter (Il rit) : Parce que j'ai peur, que je me sens coupable ?
Vinnie : Et ta peur et ta culpabilité n'ont rien à voir avec l'amitié. Ni avec la souffrance que nous les hommes on endure avec les femmes.
Carter : Nous souffrons maintenant !
Silence
Vinnie : Il y en a un des deux qui souffre.
Carter : et l'autre ne sait pas ce que c'est ?
Vinnie : C'est l'idée mais je crois que c'est loin de la vérité.
Carter : La vérité ? En tout cas il y en a un qui l'assume.
Vinnie : ...et l'autre qui la subit.
Carter : Parce qu'il se cogne bêtement la tête contre les murs.
Vinnie : Il y en a un des deux qui a oublié.

Ce passage est un exemple d'adaptation de texte. Le nombre de répliques varie entre l'original et la traduction : de quatorze à onze pour la traduction. Didier Long a compressé, raccourci l'échange des deux hommes, diminué l'accent que Vinnie mettait sur la culpabilité et la peur par sa répétition insistante, sans doute pour donner plus de dynamisme au premier affrontement des deux anciens amis et éviter de s'appesantir. Si la simplification sape la version de Shepard dans son art et plaisir de l'échange ici métaphore d'un affrontement physique mais aussi du lien qui unit/oppose les deux anciens amis, elle met en avant une atmosphère tendue et inquiétante et s'imprime de la volonté des adaptateurs de créer un « thriller psychologique ».

Par contre, Didier Long reproduit fidèlement le bref échange entre Cécilia et Carter alors qu'ils font connaissance et que Cécilia, innocemment et indifférente à l'agacement qu'elle provoque chez Carter, pointe du doigt « son » problème :

Cecilia: I didn't think so. I can usually tell when someone's potentially harmful. I've developed a keen sense of that over the years. I got a sense of you too. Right off the bat. Soon I as I saw you through my little window. A man in trouble.
*Carter: **I'm** not in trouble. Vinnie's in trouble.*
Cecilia: Soon as I saw you step up on my porch and arch your neck back like you were trying to relieve yourself of serious pain.

Carter: I came here to talk about my friend, Vinnie ! That's the only reason I came. I'm not here to be psychoanalyzed.

Cecilia: As though the pain in your neck was only a symptom of something much bigger. A much bigger pain.

Cécilia : C'est bien ce que je pensais. Quand un individu est dangereux, je le sens à tous les coups. J'ai développé un sixième sens... D'ailleurs, j'ai eu une vision vous concernant. Dès que je vous ai aperçu à travers la fenêtre, je me suis dit voilà un homme qui a des problèmes.

Carter : Non, pas moi, Vinnie !

Cécilia : En montant la première marche du perron, vous avez rejeté la tête en arrière comme pour soulager une grande douleur.

Carter : Je ne suis pas venu ici pour me faire psychanalyser mais pour parler de mon ami.

Cécilia : Comme si la douleur dans votre nuque était le symptôme de quelque chose de bien plus grave.

La traduction est fidèle, sauf pour « ma fenêtre » qui traduit « my little window », figure de style ironique dans la version originale perdue dans la traduction qui pointe pourtant que Cécilia est plus « ingénue » que « simplette ». Cécilia ignore les propos de Carter pour mieux souligner sa façon de le percevoir : un homme trahi par son physique. La touche ironique reste intacte grâce à la version originale qui intègre une version française presque au mot à mot.

Un autre échange entre Cécilia et Carter met en avant sa finesse et son art de l'insinuation dans son jeu avec Carter. Toujours aussi peu impressionnable et pragmatique, elle maîtrise la conversation et Carter avec :

Cecilia: You shouldn't be so hard on Vinnie, just because he's a detective and you're not.

Carter: He's not a detective!

Cecilia: Where is he now?

Carter: Kentucky! He's in Kentucky!

Cecilia: That was fast

[...]

Cecilia: Are you going back out there? Track him down?

Carter: I just came from there!

Cecilia: "What goes around, comes around." You ever heard that one? A musician I knew used to say that all the time.

Carter: I am going to hit you in a minute. I am going to strike you!

Cecilia: You're not on the verge of a nervous breakdown, are you, Mr Carter?

[...]

Cecilia: Maybe you should lie down.

Carter: I'm not lying down!

Cecilia: You might be able to think better.

Carter: I'm not lying down! I'm not playing into your hand. That's it, isn't? You get me into the sack and keep me here, while he goes off to knife me in the back.

Cecilia: I'm not a slut Mr Carter.

[...]

Cecilia: Those might be the kind of women you've dealt with in the past but I'm not one of them.

Carter: What women?

Cecilia: Any woman.

Carter: Did Vinnie talk to you about women in the past?

Cecilia: Don't get paranoid on me Mr Carter. Panic is a terrible thing. It's in the air. But there's no reason to succumb to it.

[...]

Cécilia : Vous ne devriez pas vous en prendre à Vinnie sous prétexte qu'il fait consciencieusement son travail de détective.

Carter : Il n'est pas détective !

Cécilia : Il est où maintenant ?

Carter : Dans le Kentucky.

Cécilia : Il a fait vite

[...]

Cécilia : vous allez y retourner pour le traquer ? « Ce qui s'en va revient toujours. » Vous n'avez jamais entendu cette maxime ?

Carter : Continue comme ça et je t'en colle une !

Cécilia : Vous n'allez pas me faire une dépression nerveuse monsieur Carter ?

[...]

Cécilia : Vous devriez vous allonger pour avoir les idées claires.

Carter : Je ne m'allongerai pas. Tu me prends bien gentiment dans tes filets pendant qu'il se prépare à me poignarder dans le dos.

Cécilia : Je ne suis pas une salope monsieur Carter.

[...]

Cécilia : C'est peut-être le genre de femmes que vous avez pu côtoyer dans le passé, mais moi je ne suis pas comme ça.

Carter : Vinnie t'a parlé du passé ?

Cécilia : Pas de paranoïa avec moi monsieur Carter. La panique, c'est terrible, c'est dans l'air, mais aucune raison d'y céder¹⁹.

¹⁹ Sam Shepard, *Simpatco*, New York, Vintage Books Edition, 1995, p. 17 pour la version originale américaine.

Le calme de Cécilia est désarmant : l'atmosphère qui émane du texte américain se retrouve parfaitement dans sa version française. L'exaspération, la colère et finalement la peur de Carter apparaissent dans l'original comme dans sa traduction. Toutes les répliques de Carter terminées en point d'exclamation soulignent sa nervosité qu'accentue encore le point d'interrogation final qui l'achève totalement. Dans les deux versions, le calme de Cécilia se gorge d'insinuations « naïves », elle détourne le sujet, devenant même autoritaire, manipulatrice ; elle contrôle l'échange jusqu'à le verser dans un absurde « pintérien », comme le veut Didier Long. C'est elle qui crée la tension psychologique, elle qui déséquilibre Carter en esquivant et retournant ses propos.

Didier Long maîtrise l'enjeu de Shepard, mais qu'en est-il de la fin que certains spectateurs ne comprennent pas ? Cécilia, qui a rencontré Simms avec les photos et l'argent pour le soudoyer, est en train d'accepter ou pas, au terme de leur rencontre, sa proposition d'aller voir le *derby* auquel elle rêvait d'assister depuis son enfance, l'histoire ne le dit pas – alors que, de leur côté, Carter et Vinnie sont de retour à la case départ dans la chambre de Vinnie pour leur éventuel (probable ?) nouveau départ : cette fois-ci, Vinnie est sobre et Carter est saoul. Les rôles sont remis en question avec Carter qui veut prendre la place de Vinnie. La pièce ne se dénoue pas, tout reste en suspens, et le rideau tombe.

Cette fin « tombe comme un cheveu sur la soupe », commente un spectateur qui a aimé la pièce mais qui se trouve face à un doute sur sa compréhension de la fin. Il la classait « comique », mais la fin lui révèle un trait « sérieux » inattendu et perturbant. Il en reste à une impression de « comique mais sérieux ». Elle ou il ne savait pas le risque qu'il prenait en allant voir une pièce de Shepard où rien n'est jamais résolu, où non-sens et non-résolution finale sont sidérants. Cependant, « l'autre » drame est pressenti par ce spectateur, c'est ce qui importe.

C'est à cet endroit précis de la réception qu'il y a « risque » pour la traduction scénique, non pour son respect textuel, car *Simpatico* est fidèlement « adaptée », mais peut être dans un parti pris, choix de mise en scène qui privilégie peut-être un sens qui va provoquer l'étonnement dans la dernière scène qui ne dénoue rien. Didier Long a compris tous les enjeux de la pièce qui apparaissent à la lecture, mais le rendu ne fait pas l'unanimité des critiques qui trouvent que « les comédiens ne s'imposent pas » (Sylvia Bernard-Gresch), que le « texte est faible dramatiquement » (Autre Théâtre). Et Emma De Caunes (qui joue Cécilia) de conclure très lucidement dans une présentation sur une chaîne de télévision : « ... c'est casse-gueule de passer de l'américain au français. [...] » C'est bien pour cela que les metteurs en scène ne s'y risquent que modérément !

Sam Shepard, *Simpatico*, Paris, L'Avant-Scène Théâtre, 2012, p. 21 pour la version française.

L'autre souci est que cette pièce est présentée comme un « thriller psychologique », ce qui peut perturber l'attente du spectateur qui vient voir un « thriller » et en omet la part psychologique. Cette annonce de la pièce rejoint celle qui est faite sur la pochette du DVD de *Fool for Love* dans sa commercialisation du film tourné par Robert Altman qualifiée en français de « Polar trouble et vénéneux ». Cette pièce n'est nullement un « polar », elle est troublante peut-être, mais pas vénéneuse, et s'apparente plus sûrement à un « drame passionnel ».

L'autre souci, et non des moindres, est donc d'attirer des spectateurs, et c'est là le rôle premier de l'affiche !

Dans *Lire le Théâtre Contemporain*, Jean-Pierre Ryngaert fait référence à la « création » théâtrale et en dit ceci : « Dans le cas d'une création, où le texte est rarement connu du spectateur, la médiation scénique s'exerce pleinement, en bien ou en mal. On entend dire qu'un texte médiocre a été "sauvé" par le metteur en scène, plus rarement qu'il a été incompris ou assassiné²⁰. »

Didier Long n'a ni « sauvé » ni « assassiné » *Simpatico*, il a fait des choix de mise en scène en accord avec ses partenaires acteurs qui touchent ou non critiques et spectateurs. N'est-ce pas là le sens de l'art ? De plaire à certains et de déplaire à d'autres, de susciter des questionnements. Didier Long, dans sa présentation, est clair sur la « destruction » à l'œuvre dans ce texte. Toute œuvre littéraire demanderait à être lue et relue, toute œuvre théâtrale demande aussi à être mise et remise en scène à l'infini comme le montrent les textes devenus « classiques » qui explorent chaque fois le texte, se remettent à l'écoute de sa sonorité, de son sens. Metteurs en scène et spectateurs sont soumis à la même problématique que crée la découverte d'une œuvre.

IV. La didascalie : sa traduction, sa fonction, son importance

Le théâtre contemporain s'est distingué de ses prédécesseurs par cette intensification dès les années cinquante, sous l'impulsion du Théâtre de l'Absurde, des « indications scéniques » qui sont devenues des « didascalies », du mot grec *didaskalia*, « enseignement » repris aujourd'hui par la didactique. Les didascalies, ces « corsets » comme les nomme Ryngaert, « [...] regroupent les éléments du texte ("texte secondaire") qui aident à lire et/ou à interpréter l'œuvre dramatique. Les œuvres d'aujourd'hui excluent radicalement tout "commentaire" [...] ou en maintiennent un usage pléthorique [...], révélant ainsi des relations opposées avec le lecteur²¹. »

Les didascalies, abondantes chez Shepard, marquent sa volonté de voir ses pièces jouées en respectant les précisions énoncées, elles font littéralement partie

²⁰ Jean Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993, p. 47.

²¹ *Ibid.*, p. 175.

du texte, elles ouvrent l'œuvre au lecteur, permettent déjà une visualisation et sont, à ce titre, un élément précieux pour le metteur en scène qui peut s'appuyer sur des volontés ou indications pour s'en saisir et ne pas la trahir.

Si nous reprenons les deux pièces citées, *Curse/Californie* et *Simpatico*, nous pouvons remarquer que la reproduction des didascalies prend un tour différent selon les deux adaptateurs. Dans la première, Pierre Laville traduit entièrement l'original et, pour chacun des trois actes, la didascalie énoncée par Shepard : les objets et leur emplacement, la lumière, les tenues vestimentaires, la proxémique. Pierre Laville sépare même la partie descriptive de la scène de la partie descriptive des personnages alors que Shepard ne le fait pas, donnant ses instructions d'un bloc. Dans la version traduite, cela a pour avantage d'aider à la compréhension/mise en scène du texte. Si ces didascalies sont longues dans cette pièce, ce terme devient relatif lorsque l'on se réfère aux didascalies détaillées et minutieuses de *Buried Child/L'Enfant Enfoui*, de *Angel City* qui comporte aussi des indications musicales et des indications très précises sur le jeu des acteurs, et ce tout au long de la pièce, ou bien encore de *A Lie of the Mind/Un Mensonge de l'Esprit*, qui demande la création d'une scène très complexe et modulable au fil des actes. La scène est le lieu d'exposition fondamental de toutes les pièces de Shepard : elle est son référent, socle visuel, plan réaliste nécessaire pour bondir dans l'irréalisme.

Didier Long, dans *Simpatico*, a réduit au minimum les didascalies énoncées par Shepard : d'une page, il en fait trois lignes. Il prend le parti de ne décrire que les acteurs et la façon dont ils doivent apparaître au public lors du lever de rideau. Il « efface » le lieu pour se focaliser sur l'action et les acteurs. Dans son commentaire cité précédemment, il dit vouloir mettre l'accent sur la complexité de l'action et leur entremêlement, il ne veut donc pas encombrer plus la tête du spectateur de détails qu'il juge non préjudiciables à l'œuvre et à son but propre.

Ainsi se focalise-t-il sur le rapport des personnages entre eux, la tension montante pour parvenir à son but de thriller psychologique : « Cucamonga, en Californie. Vinnie assis sur le lit, fixe le plancher. Pieds nus, il porte des vêtements froissés comme s'il avait dormi avec. Carter porte un costume de qualité, ses chaussures ornées de glands sont en croco. Il observe la pièce, et regarde par la fenêtre²². »

Ici, le « folklore » shépardien a disparu et avec lui l'originalité du lieu, l'américanité mexicaine de sa pièce, l'Ouest côté pauvre et minable ici, aux couleurs vives, chaudes mais aux tissus passés, qui donnent à la pièce toute sa vérité, qui sépare le paumé Vinnie du parvenu Carter. Rien de comparable avec le dépouillement de la scène de Didier Long, concentrée uniquement sur les deux acteurs.

Cela a-t-il à voir avec la réception de la pièce ? Le « nettoyage » de la scène par la réduction des « signes » que reçoit le public nuit-il à la compréhension ou au plaisir de celui-ci qui n'a été « guidé » que par les signes privilégiés et rete-

²² Sam Shepard, *Simpatico*, 1995, adaptation de Didier Long, *op. cit.*, p. 13.

nus par le metteur en scène ? Est omis ici ce qui fait la saveur de la traduction de sociétés différentes et permet l'approche d'un nouveau *modus vivendi*, ouverture à l'autre, comme il a été mentionné au début de cet article

Jusqu'à quel point la didascalie est-elle contournable ? La question demeure, le metteur en scène propose sa vision du texte qu'il a traduit ou adapté ; le spectateur, son destinataire, a le dernier mot sur sa compréhension et sa réception de cette adaptation.

Regard sur les « clips video » visibles sur Internet

Les clips video ne se comptent plus pour une pièce comme *True West*. Il suffit de taper le titre, l'auteur, pour en trouver un nombre incroyable d'extraits, ou de bandes annonces, de longueurs différentes, de scènes différentes etc. Cette pièce a été tournée au cinéma, elle a été largement filmée dans sa version théâtrale et la version enregistrée par Digital Theatre à Londres au Tricycle Theatre en 2016 dans la mise en scène de Philip Been est accessible, moyennant abonnement, dans sa totalité avec sept autres versions. Un regard sur quelques-uns de ces clips/extraits montre à quel point les versions américaines ou anglaises diffèrent de la version française proposée par la Compagnie Ribes en 1984. Seul un bref clip, d'un intérêt surprenant mais notoire, apparaît sur cette pièce

Est-ce une volonté de protection de la pièce ou de ne pas vouloir la dévoiler qui amène le producteur de la pièce à filmer et montrer deux moments où rien ne se passe ? Un extrait de la scène 4 où Austin/Richard Bohringer est à sa machine à écrire, tapant le texte que Lee/Roland Blanche lui dicte, dans un certain calme, avant la scène explosive, et un extrait de la scène 9, juste après la beuverie et leur dévouement sur le mobilier, lorsque Austin a repris l'écriture sur un carnet du texte de Lee avant le retour de Mom. Celle-ci fait son apparition, regarde sa cuisine et demande, sans expression, ce qui s'est passé chez elle en son absence²³. La cuisine est entièrement rangée, les personnages n'ont plus trace de leur ivresse de la nuit précédente. Cette scène 9, qui amène la pièce vers son terme et qui voit Mom débarquée de retour de l'Alaska, est décrite ainsi dans la didascalie originale :

Milieu de journée. Pas un bruit, chaleur torride, la scène est ravagée ; des bouteilles, des grille-pains, une machine à écrire écrasée, un téléphone arraché ; tous les débris de la scène précédente apparaissent sous la puissante lumière jaune des projecteurs, l'ensemble devrait ressembler à un dépôt de débris dans un désert en plein midi, la froideur de la scène précédente est totale-

²³ Extrait de l'émission « Entrez les artistes », Antenne 2, 1984 : www.ina.fr/video/CPB8405609901

ment oblitérée. Austin est assis à une table chemise ouverte, dégoulinant de sueur, penché sur un carnet et écrivant au stylo le script de Lee²⁴.

Rien de tout cela dans l'extrait présenté, la scène n'est en rien ravagée, ou bien la caméra évite de le dévoiler. On peut en conclure que l'extrait présenté ironiquement par les présentateurs de l'émission télévisée n'est peut-être pas sans rapport avec leur point de vue sur la mise en scène ou la pièce présentée. Il en va de même du « Masque et la Plume »²⁵, émission radiophonique sur France Inter dans laquelle, le 25 novembre 1984, Pierre Bouteiller, son animateur, se propose de discuter avec les représentants des grands journaux français et parisiens des spectacles du moment à l'affiche. Il fait mention de certains qui sont à retenir et d'autres qu'il qualifie de « piécettes » qui pourraient bien inclure la production de la Compagnie Ribes.

Ces extraits sont à prendre comme ils sont présentés, partiels tout autant que les émissions qui les présentent. Ce sont des extraits datant d'une époque où Internet n'existait pas et archivés par l'INA, ce qui a permis d'en conserver la trace. Il est impossible de trouver d'autres commentaires sur cette pièce qui a eu un certain succès grâce peut-être à l'affiche qui annonçait deux « têtes » célèbres et qui avaient absolument vocation à incarner les deux personnages.

Conclusion

Le théâtre évolue sans cesse dans ses formes, de l'écriture à sa « performance » puisque ce dernier terme est communément utilisé pour parler de la « scène » comme un tout dans lequel acteurs et artifices scéniques sont liés et dépendants, interagissent pour laisser apparaître un ensemble théâtral où l'acteur n'est plus le point central mais la partie d'un tout qui fera le spectacle.

Il n'en demeure pas moins que le texte continue d'exister et qu'il émane encore d'une seule personne : l'auteur, celui qui a eu la vision d'une situation, celui qui a sa personnalité et son style propre et personnel, sa poésie, pour la transcrire. Shepard, musicien et poète, allie ces deux qualités pour projeter de son imaginaire à sa feuille de papier les personnages et les situations qui, tout d'un coup,

²⁴ Sam Shepard, *True West*, in Sam Shepard, *Seven Plays*, op. cit., p. 50 : « Mid-day. No sound, blazing heat, the stage is ravaged; bottles, toasters, smashed typewriter, ripped out telephone, etc. All the debris from the previous scene is now starkly visible in intense yellow light, the effect should be like a desert junkyard at high noon, the coolness of the previous scenes is totally obliterated. Austin is seated at table in alcove, shirt open, pouring with sweat, hunched over a writing notebook... ».

²⁵ www.ina.fr/audio/PHD99255950

s'imposent à lui. Le résultat forme son œuvre qu'il domine tant qu'il en assure le passage à la scène, car il est le seul à pouvoir transposer sa vision et à la faire jouer par ses acteurs. Mais la parentalité absolue ne dure pas et la notoriété oblige à passer la main, le texte n'appartient plus tout à fait à son auteur, et l'éloignement se creuse et se confirme lorsqu'il passe dans celles de ses traducteurs. Si les traductions doivent avoir l'accord de leur auteur par le biais légal d'un agent, il n'en demeure pas moins que le texte est promis à vagabonder et à devenir propriété temporaire du metteur en scène qui va lui donner vie à la scène et assurer par son biais et son prisme la pérennité de l'œuvre. Le risque est là, tout entier, dans la confrontation auteur/metteur en scène ou bien encore auteur/traducteur/metteur en scène.

Les extraits mis ici en parallèle de leur langue originale à leur traduction/adaptation témoignent de l'honnêteté des traducteurs et metteurs en scène qui s'en sont emparés. Il faut souligner la contemporanéité de Shepard qui, sûrement, y a sa part, dont les œuvres ne sont pas démodées dans leur langue et leur contenu et ne nécessitent pas de « révision ». Reste à voir ce que les metteurs en scène veulent ou peuvent en tirer aujourd'hui pour que le public demeure mobilisé par les thèmes qu'aborde son théâtre. Un certain nombre de ses pièces sont constamment jouées aux États-Unis, elles forment un des répertoires les plus joués dans ce pays, il n'en va pas de même en France où il y a une certaine réserve sur l'intérêt de ce répertoire, ou plutôt sur son passage de l'américain au français, comme le mentionnait Emma de Caunes : passage d'une langue mais pas seulement, celui d'une langue et d'un mental différents qui démontrent que le théâtre n'évolue pas de la même façon des deux côtés de l'Atlantique.

Jean-Pierre Ryngaert a cette vision de l'auteur dramatique :

Les auteurs dramatiques appartiennent à la famille du théâtre et pourtant ils ont, avec le théâtre et ses artisans, une relation singulière. [...] Le théâtre dont ils rêvent devrait s'abstraire des conventions du plateau et bousculer ses habitudes, pour rejoindre une utopie où les metteurs en scène sont fidèles, les acteurs exemplaires et où le plancher ne craque jamais²⁶.

Ces auteurs pouvaient-ils se projeter dans l'avenir et imaginer un théâtre qui ne serait plus traduit mais resterait en langue originale traduit sur un bandeau au-dessus de la scène, avec pour avantage d'« entendre » la langue originale et même parfois des mélanges de langues différentes ? Pour un théâtre comme celui de Shepard, toute la musicalité de la langue serait intacte, comme elle l'est déjà pour celui de Shakespeare qui est de plus en plus joué dans sa langue originale, bien qu'à chaque fois relu et adapté par le traducteur attaché au metteur en scène.

Ces mêmes auteurs pourraient-ils imaginer et accepter cette autre tendance qui se répand chez certains metteurs en scène et qui consiste à vider les pièces de leur texte pour n'en conserver que le titre et le propos dont ils s'emparent à leur

²⁶ Jean-Pierre Ryngaert, *op. cit.*, p. 164.

gré ? Il n'est plus question ici d'adapter ou de transposer un texte original mais de « créer » une œuvre nouvelle à partir de l'original : garder le titre, les personnages, le thème même, mais se défaire totalement du texte. Repartir à zéro en quelque sorte pour réécrire quelque chose de nouveau, réviser le passé. La référence à l'auteur premier est conservée mais il en reste à peine le squelette. Ces créations « sur le mode de, inspirées de » représentent un tournant dans le théâtre qui, sans cesse, évolue et cherche de nouvelles formes d'expression qui peuvent consister à investir des textes existants. Pourtant, si ces appropriations peuvent être des réussites, il arrive de ressentir un manque, la saveur du texte original n'est plus, ne doit plus être, et avec cette disparition, c'est aussi l'auteur de l'œuvre originale qui s'en trouve rayé, pour ne pas dire désapproprié.

Demeure pour se reconforter l'œuvre écrite, traduite ici, qui sert de référence et pourra subir des reprises ou des appropriations inattendues, à l'infini. D'où l'importance, pour ce qui concerne la traduction, de la fidélité au texte original qui en permet la lecture tout simplement et/ou qui permet à tout metteur en scène de continuer à faire « craquer le plancher » des théâtres comme bon lui semble, pour le bonheur du spectateur et la vitalité nécessaire du théâtre.

Claude VILARS
Docteure en études anglo-américaines

**LES TROIS SŒURS D'ANTON TCHEKHOV.
LA MISE EN SCÈNE EN LANGUE DES SIGNES
DE TIMOFEÏ KOULIABINE**

*Pour Jean-Maurice Teurlay, qui ne m'accompagnera plus
au théâtre que cosa mentale.*

« Pour conclure que rien au-delà, et *authentifier le silence* »
Stéphane Mallarmé, *Divagations*, in *memoriam*.

Du 5 au 15 octobre 2017 a été invité, pour la première fois à Paris, le jeune metteur en scène russe Timofeï Kouliabine, trente-trois ans, autrement baptisé « étoile montante »¹ de la scène slave, pour dix représentations, aux *Ateliers Berthier* dépendants du théâtre national de l'Odéon, des *Trois Sœurs* d'Anton Tchekhov. Le jeune homme, plusieurs fois primé dans son pays, ayant reçu notamment la très honorifique récompense du *Masque d'Or* pour son *Eugène Onéguine*, est issu de l'Académie russe des Arts dramatiques. Depuis 2015, il dirige la compagnie *Red Torch Theatre (Krasnyi Fakel)*, à Novossibirsk, où il est metteur en scène associé depuis 2007.

Son professeur de l'académie du théâtre de Russie, Oleg Kudryashov, lui avait conseillé, comme à ses camarades, de monter certes Tchekhov, incontournable dans une carrière de dramaturge, russe *a fortiori*, mais seulement après vingt années d'attente, et d'expérience autre que celle qui résulterait de la confrontation immédiate avec le trop prestigieux, si difficile et néanmoins trop bien connu et représenté Anton Pavlovitch. Surtout quant à cette pièce, fameuse s'il en est, des *Trois Sœurs* qui, au sein du répertoire autochtone, semble, selon les propos de Kouliabine, usée, archi usée : « on n'en peut plus d'entendre "À Moscou ! À Moscou ! À Moscou !" », confie-t-il lors de l'entretien qu'il a donné au sujet de ses représentations :

En Russie, Tchekhov est dans chaque théâtre. Et ses *Trois Sœurs* ont déjà été mises en scène un nombre incalculable de fois, de toutes les manières imaginables, depuis sa création par Stanislavski jusqu'à aujourd'hui. Pour moi, cela veut dire que le texte est « fatigué », usé. Voir une comédienne en-

¹ Sur France Inter le 13 septembre 2017, par Valérie Guédat.

trer sur scène et déclamer, pour la énième fois : « À Moscou ! À Moscou ! À Moscou ! » est devenu quelque chose d'assez pénible. Parce qu'alors, on n'entend pas seulement cette comédienne, mais aussi, à l'arrière-plan, vingt-cinq intonations de vingt-cinq autres grandes comédiennes. Et du coup, on finit par ne plus rien entendre... Mais si on lit des surtitres, le texte retrouve sa pureté. Car chacun se met à le prononcer soi-même, avec sa propre intonation – et non l'intonation de quelqu'un d'autre².

Kouliabine dit avoir retenu la leçon de son maître donc, mais en avoir profité, curieux, intrigué et têt, pour se poser la question d'une possible représentation « précoce » supplémentaire, *nième*, mais différente des précédentes : qui transmettrait Tchekhov sans le trahir, d'une façon inédite.

Kouliabine avait déjà cherché, scruté sa mémoire, ses désirs, observé autour de lui. Et enfin songé au langage des signes quant à la menée de sa carrière de dramaturge. *Les Trois Sœurs*, a-t-il dit, se sont imposées à lui quand il a décidé de mettre en œuvre cette tentation.

Une recette, un « truc » destiné à manifester une originalité publicitaire, aurait-on pu penser face à cette perspective ou à ses réalisations : l'acharnement du jeune homme (qui a mis deux années à finaliser son projet), sa méthode, sa capacité de travail, de transmission et de transfiguration, éclatent lors de l'accès à la mise en scène, écartant assez vite toute désobligeante hypothèse.

Le premier acte des *Trois Sœurs*, qui nous parvient dans ce langage inconnu de nous, et qu'il a fait apprendre à une troupe absolument novice à cet égard (*i.e.* sans handicap aucun), dérout, semble long, nous oblige à de pénibles contorsions : il s'agit de regarder les acteurs avec une attention inhabituelle, et tout ensemble de lire les surtitres proposés côté jardin en anglais, côté cour en français³.

Nous sommes cependant rapidement pris par cette interactivité stimulante, invités à relever un défi, et nous nous surprenons non seulement à lire aussi bien l'anglais que le français qu'à nous en passer, pour guetter gestes et mouvements des comédiens, pour retrouver notre mémoire d'autres lectures ou visions de la pièce : *in fine* peut-être nous trouvons-nous même prêts, dans une certaine mesure, à la réinventer. Nous devenons *cosa mentale* les metteurs en scène de ce que nous lisons, tout en goûtant à l'autre mise en scène, celle que nous voyons.

Ce qui nous étonne le plus en cette circonstance est qu'on n'entend jamais le texte de Tchekhov, mais qu'il semble omniprésent, davantage : presque ouï comme jamais. On le lit, on le traduit, on le « regarde » si l'on peut dire, on en recueille des bribes de sons, cris ou gémissements, comme en lancent les sourds-muets. Un seul comédien au cours du spectacle émet brièvement quelques répliques, parlées donc,

² Timofeï Kouliabine, *Entretien*, in *Les Trois Sœurs*, dossier de presse, festival d'automne 2017, 46^e édition, propos recueillis par David Sanson, traduction de Roustam Akhmedshin.

³ Dans la traduction française ancienne d'Elsa Triolet (1954).

en russe et en français : c'est le portier Féraponte, seul personnage muet dans la version originale de Tchekhov, Kouliabine ayant décidé d'inverser la donne, de défier les équilibres, pour les faire parler autrement, mieux encore possiblement :

Dans notre spectacle, seul un personnage n'est pas sourd et muet : il s'agit de Féraponte, le portier (un tout petit rôle, avec seulement trois entrées). Or, chez Tchekhov, Féraponte est sourd ! Chez nous, c'est l'inverse, il est le seul à entendre⁴...

Nous voici devenus, nous, spectateurs, en quelque sorte observateurs actifs de nos propres facultés de réception, chamboulées, mises à l'épreuve, telles des mises en abyme du travail expérimental et charismatique de Kouliabine. Tout le monde certes ne suit pas. Le public n'est pas coutumier d'une telle liberté, d'une telle marge de manœuvre offerte à son entendement, à sa bonne volonté, à ses efforts. Certains désertent, déçus, exaspérés, ou simplement lassés, fatigués.

La dernière matinée cependant fait salle comble. Une ovation debout salue la prestation générale. Kouliabine, visiblement ému, vient saluer aussi.

Il a réussi à nous faire relire, revoir, et finalement réentendre une pièce déjà lue, vue, entendue tant de fois, ce d'une façon inédite et inoubliable. Parce qu'elle redonne Tchekhov tel qu'en lui-même, enfin le monde ne le change pas : revivant à travers son texte, avec la force présente d'un personnage acteur et témoin. Nous citons ici les notes prises par Kouliabine lors de ses répétitions :

Et là, j'ai ressenti un effet très étrange : les personnages gesticulaient dans un silence absolu, mais le texte, que je connaissais bien, résonnait dans ma tête. Il y avait à cela une certaine magie, dans la mesure où les mots imprononcés ne devenaient pas moins, mais plus significatifs. Par la suite, nous avons ajouté les surtitres, qui n'ont fait que renforcer cet effet. Le texte de Tchekhov est devenu l'un des personnages – en fait, le principal d'entre eux⁵.

L'isolement qui frappe les personnages exilés en province, porte-paroles de cette lettre non datée de Tchekhov, reproduite dans la « Bible du spectacle » de l'Odéon, pour le festival d'automne, *via* l'extrait suivant, « retentit » d'autant mieux, par ce recours au code des sourds-muets :

On me reproche de n'écrire que sur des événements médiocres, de ne pas avoir de héros positifs. [...] Nous menons une vie provinciale, les rues de nos villes ne sont même pas pavées. Nos villages sont pauvres et notre peuple

⁴ Timofeï Kouliabine, *Entretien*, *op. cit.*

⁵ Timofeï Kouliabine, *Notes*, retranscrites in *Les trois sœurs, Bible du spectacle*, Odéon, Festival d'automne, 46^e édition.

accablé de souffrances ? Tous tant que nous sommes jeunes, nous chantons comme des passereaux sur un tas de fumier.

À quarante ans, nous sommes déjà vieux et nous nous mettons à penser à la mort. Quelle sorte de héros sommes-nous ? [...] Je voudrais seulement dire en toute honnêteté aux gens : regardez, regardez donc combien vous vivez mal, comme votre existence est ennuyeuse !

L'important est qu'ils comprennent cela. S'ils le comprennent, ils inventeront sûrement une vie différente et meilleure. L'homme deviendra meilleur quand nous lui aurons montré comment il est⁶.

Une vocation sociale s'est en particulier dégagée du travail de Kouliabine, dont il a réalisé la puissance au cours du montage de son projet : la langue des signes est également l'apanage, le refuge de ceux à qui le monde extérieur semble hostile, non adapté. Une sensation de cette nature se laisse traduire en l'occurrence dans le cadre d'un univers dont les structures, les règles changent, qui ne laisse plus de place aux figures de l'ancien monde, phénomène et sentiment d'exil dont est imprégné tout le théâtre de Tchekhov. Le jeune metteur en scène écrit :

Ce qui prend le plus de relief est l'histoire elle-même, ce choc de la pièce de Tchekhov à propos d'une communauté fermée de personnes éduquées et cultivées, contraintes de séjourner pendant plusieurs années dans une ville provinciale où elles basculaient dans un environnement totalement étranger à l'instant où elles sortaient de chez elles. Au-dehors, derrière les murs de la maison des Prozorov, se trouvaient tous ces lieux, tous ces gens inamicaux : le lycée, d'où Olga revenait si épuisée ; le bureau du télégraphe qui déprimait Irina ; Protopopov, l'amant de Natacha, l'éclat des flammes, la femme qui ne savait pas comment annoncer à sa famille la mort de son fils. Autant d'éléments qui coïncident remarquablement avec la perception qu'ont les sourds du monde extérieur, dans la mesure où ils l'envisagent comme étrange, voire hostile. Ce monde n'a pas été taillé pour eux. Au départ, la mise en scène n'avait pas visé à un tel impact social, mais dès lors qu'il s'était dessiné de lui-même, il n'y avait pas de raison de se l'interdire⁷.

Et ailleurs, il précise :

Il m'a semblé que la situation décrite dans la pièce collait très bien avec mon propos. Il est question d'une famille de l'intelligentsia russe qui vit dans une petite ville de province, où elle est arrivée un beau jour en provenance

⁶ Anton Tchekhov, extrait d'une lettre non datée (1900 ?), in *Conseils à un écrivain* (choix de textes présentés par Piero Brunello, Monaco, éditions du Rocher, 2004), reproduite in *Les Trois Sœurs, Bible du spectacle*, op. cit.

⁷ Timofeï Kouliabine, *Les Trois Sœurs, Bible du spectacle*, op. cit.

de Moscou, et qui ressent cette ville comme très hostile. Loin de Moscou, les membres de la famille Prozorov éprouvent la solitude. Or, les personnes sourdes et muettes forment aussi un groupe vivant dans un cercle fermé, très séparé des gens « ordinaires » : leur environnement peut leur sembler parfois très difficile à vivre⁸...

Les personnages se retrouvent entre eux, microcosme qui nous « parle », aujourd'hui où nous avons tant de mal à communiquer, à trouver notre voie, un sens à notre vie, au sein d'une société qui change à une vitesse que nous savons bien mal ou bien peu contrôler, comme l'ont fait remarquer les metteuses et metteurs en scène et leurs critiques à propos d'un regain d'intérêt contemporain notable pour Tchekhov, très remarqué en France à l'occasion de ce festival d'automne 2017-18.

Les personnages ici comme jamais peut-être s'expriment, s'écoutent, sur ce plateau, autre île, perturbatrice et providentielle pour nous, qui nous met face à un miroir, et capte notre attention, par la grâce d'une *catharsis* douloureuse et thérapeutique : subtile.

De même que les acteurs présents sur scène sont tenus de se regarder intensément pour que puisse, entre présumés sourds-muets, se dérouler le dialogue, il ne s'agit pas pour nous de nous dérober à ce qui nous est proposé, mais au contraire de nous concentrer à l'extrême, pour que nous parvienne la parole d'éveil, la prise de conscience consolatrice ou salvatrice, qui nous désigne malheureux et nous rassemble, moins seuls. Cette parole est distillée minutieusement ; au plus près en outre de sa source originale, selon une exigence solidaire peu commune :

Je tiens à insister sur un point : la langue des signes employée par les malentendants ne doit pas être comprise ici comme une incarnation massive de la métaphore du « dialogue de sourds », quoi qu'en dise le lieu commun selon lequel les personnages de Tchekhov ne s'écoutent pas les uns les autres. Qui plus est, dans notre cas, c'est même exactement le contraire : une personne réellement sourde ne peut pas se borner à jeter une remarque en l'air, ne peut pas lancer ses propos dans l'espace sans les adresser à personne en particulier. Ici, quand on veut dire quelque chose, on doit absolument avoir quelqu'un à qui s'adresser, et tout émetteur d'un message doit s'assurer qu'il est vu de son destinataire. Dans une situation pareille, le fameux sous-texte tchékhovien cesse tout simplement d'exister, alors même qu'il subsiste dans le texte. Nous avons donc dû trouver quelle place précise assigner en scène à ce sous-texte⁹.

⁸ Timofeï Kouliabine, *Les Trois Sœurs*, dossier de presse, festival d'automne, *op. cit.*

⁹ Timofeï Kouliabine, *Les Trois Sœurs*, *Bible du spectacle*, *op. cit.*

La langue des signes ne permet en effet aucune esquive : les acteurs ne peuvent échapper ni aux autres ni au texte. La synchronie obligatoire, entre le défilé des surtitres et leur gestuelle, accompagnée des onomatopées et bruits divers inhérents à leur mode de communication, que Kouliabine a voulu réaliste, est doublée par la nécessité de regarder l'autre, pour pouvoir réagir à son expressivité : une frontalité assez abrupte et précise est requise, qui peut prendre le sens métaphorique aussi, incitatif, d'une nouvelle façon attendue d'échanger : plus directe, plus interactive. De se faire face pour s'entendre, pour capter ce qu'on ne peut anticiper, imaginer sans la présence admise de l'autre, dont les signes se perdent sans sujet pour les recueillir. Tout est échangé, la partition se transmet sans détours.

Le silence est cependant doublé d'une sorte de voix *off* : de celle qui « résonne dans nos têtes » lorsque nous sommes invités à regarder le spectacle, mais aussi à le lire : d'une part le texte tchékhovien si connu revient – il advient à nouveau, fidèle et réactualisé, incarné par le corps des acteurs, suivant une chorégraphie qui convoque tous les sens, réinvente un mode d'écoute, sollicite une attention extrême, a recours au silence comme à une faculté sonore choisie et supplémentaire comprenant bruits divers et articulations de sourds-muets. Cette chorégraphie déploie devant nous les pouvoirs d'une langue autre, riche d'une différence qui permet paradoxalement la proximité, la résonance ou une sorte de similitude enrichie : elle offre à l'idiome qu'elle traduit un moule dans lequel à nouveau se couler, la privation apparente de la parole se révélant *in fine* comme la chance d'une parole redoublée, démultipliée, selon un acte de superposition qui convoque chez le spectateur un potentiel d'hyperesthésie.

D'autre part, si les acteurs ont une marge de manœuvre réduite, relative aux obligations, aux contraintes de la langue des signes, qui comprend une gestuelle et des mimiques sémantiquement assignées – « pré »vues –, le public, gardien, dépositaire et censément générateur dudit sous-texte devient le grand partenaire, l'improvisateur : c'est la surprise, et la qualité assez exceptionnelle du spectacle de Timofeï Kouliabine. Le théâtre est lecture active, mise en scène mentale, aussi bien que performance établie et goûtée.

Il s'agit bien de s'écouter, d'écouter, de participer au cérémonial mis en place, en accueillant le texte reproduit au plateau par la langue des signes, et augmenté sur les écrans, selon Kouliabine, de son sous-texte, élément métaphorique et sémantique supplémentaire, essentiel, même si parfois apparemment contradictoire de la simple énonciation du texte-source par les signeurs :

Le « sous-texte », explique Kouliabine, c'est quand je dis une chose en en sous-entendant une autre. Par exemple : « Quelle belle journée ! », dit d'une manière telle que l'on comprend que j'aimerais me tirer une balle dans la tête. Cette différence entre ce qui est dit et ce que l'on veut dire en vérité

représente une grande part de la vie psychologique. C'est une grande trouvaille de Tchekhov. C'est pour ça que l'on dit que c'est lui qui a fait naître ça, que l'on parle toujours du fameux sous-texte tchékhovien – alors qu'il ne l'a pas inventé, mais l'a surtout porté à un point de développement inégalé. La majorité des mises en scène de Tchekhov en Russie prête d'ailleurs énormément d'attention au sous-texte. Les gens se promènent sur scène en faisant mine de ne pas se voir, en faisant semblant, comme s'ils parlaient d'autre chose : c'est devenu une sorte de cliché dans les mises en scène de Tchekhov. Mais le sous-texte n'existe pas pour les gens sourds et muets. Ils n'ont pas cette nuance d'intonations. Ils ne disent qu'une information brute ; même si elle peut être colorée de différentes façons, formulée de manière joyeuse ou haineuse, cela reste une pure information. Du coup, les sous-textes disparaissent. Mais on obtient un effet contraire. Quand on voit les personnages sur scène, ils se parlent d'une manière très linéaire, très directe, mais quand on lit les mots de Tchekhov au-dessus d'eux, tous les sous-textes imaginables se font jour au même moment. Le texte agit donc comme une sorte d'intermédiaire entre le comédien et moi. Ainsi, le sous-texte appartient au spectateur, et non au comédien¹⁰.

Ce partage, cette offrande, cette confiance, cet appel à la collaboration, du metteur en scène et de son public, permettent de faire circuler, de dégager le sens du message tchékhovien, le plus librement, le plus rigoureusement, le plus complètement possible.

Ce sont les surtitres qui envoient l'action, écrit Kouliabine. Les comédiens jouent en fonction d'eux : s'il y a une pause dans le texte, il y en a une aussi dans les surtitres. Et ils n'ont pas le droit à l'erreur. S'ils se trompent dans le texte, l'opérateur des surtitres ne pourra pas les retrouver. Ils n'ont pratiquement pas la possibilité d'improviser¹¹.

En jouant des pouvoirs croisés de la représentation en langue des signes et du surtitrage bilingue, Timofeï Kouliabine rend toute sa résonance et sa force à ce texte « usé » qui, à force d'avoir été dit par des générations de comédiens depuis sa création en 1901 par Stanislavski, risquait selon lui de devenir inaudible. Les gestes des acteurs, suivant, accompagnant l'autre mouvement : celui des surtitres qui défilent sur l'écran permet à chacun de faire résonner en soi les mots de Tchekhov, tout en se réappropriant, en « accouchant », d'une façon quasi socratique, par l'effet d'une maïeutique provoquée et conduite, ce fameux « sous-texte » dont ils seraient porteurs : porteurs en tant que lecteurs capables aussi bien de découvrir

¹⁰ Timofeï Kouliabine, *Notes*, in *Dossier du festival d'automne*, op. cit.

¹¹ Timofeï Kouliabine, *Ibid*.

Tchekhov que de se le remémorer, de l'apprendre comme de le comprendre, le voyant *de visu* et *cosa mentale*.

Kouliabine fait remarquer que, par son choix de la langue des signes, il renoue également avec la tradition russe de la priorité du corps sur scène, d'une chorégraphie signifiante pour un peuple de danseurs dans l'âme :

[...] prononcer le texte n'est pas le plus important [...] dans la tradition théâtrale russe, se dépenser pour l'action est la chose la plus importante que l'on apprend au comédien¹²

Timofeï Kouliabine reprend la tradition du corps : du mime et de la danse sur scène en Russie. Et, par son choix du surtitrage (qui, soulignera-t-il, s'inscrit en haut du théâtre, tel un autre signe : une marque de supériorité, de grandeur), il reste le féal de l'écrivain qu'il admire tant, qu'il estime ainsi respecter :

Mon but n'a jamais été de faire de cette création une provocation. Pour les déplacements, j'ai décidé de me conformer aux notes de la mise en scène historique de la pièce créée en 1901 par Constantin Stanislavski sur le plateau du Théâtre d'art de Moscou. Avec Stanislavski et la projection du texte de Tchekhov sous forme de surtitre, j'ai plutôt le sentiment de revenir à l'origine de l'œuvre¹³.

Les costumes choisis, les poses retenues attestent cette analogie désirée (on le remarque en regardant d'anciennes photographies, en les comparant à celles qu'offre l'actuelle scénographie), entre la mise en scène fondatrice admirée et son obéissante suivante, ou obligée. Ce même si des ajouts mineurs ponctuent la mise en scène de clins d'œil à l'actualité, soulignant la modernité possible du texte-source, qui se laisse actualiser comme reproduire : les personnages s'envoient des *sms* ; Irina, la plus jeune des trois sœurs, fanatique de *Wrecking Ball*, regarde, comme hypnotisée, sur un petit écran, posé cette fois sur la scène, le clip où la chanteuse américaine Miley Cyrus manipule une boule d'acier géante, aux fins de faire tomber les murs qui entravent sa vie : encore une mise en abyme – des écrans, par les écrans.

De la façon la plus proche et la plus lointaine pour nous, Timofeï Kouliabine reste le plus exotique, le plus russe, le plus neuf et le plus ancien des transmetteurs de Tchekhov.

Cette allégeance au texte de Tchekhov, le jeune metteur en scène la revendique comme une finalité, en évalue la réussite comme une fierté :

¹² Timofeï Kouliabine, *Ibid.*

¹³ Timofeï Kouliabine, propos recueillis par Patrick Sourd in *Les Inrockuptibles, Supplément*, 30 août 2017.

L'effet produit est étrange. On connaît très bien cette pièce, on en a tous travaillé des extraits pendant nos études. Pour les Russes, c'est LA Bible du théâtre. Mais quand ce texte est prononcé sur une scène par des comédiens et quand on le lit ou quand on lit des surtitres, cela fait une différence très grande : on a alors l'impression de lire ce texte pour la première fois de sa vie. On le perçoit bien vers la fin du spectacle, quand les scènes deviennent minimalistes, tendues. Les comédiens se placent l'un en face de l'autre, ils agitent leurs mains, mais leur corps ne bouge pas, et il y a ce grand texte de Tchekhov juste au-dessus de leurs têtes. Et alors on réalise à quel point ce texte est grand, juste, avec quelle vérité il décrit les comportements humains. À partir d'un certain moment, pour moi, ce spectacle a cessé d'être un spectacle sur les sœurs Prozorov pour devenir un spectacle sur la grandeur de ce texte qui, plus de cent ans après, et après un nombre incalculable de mises en scène, peut être lu, et agir émotionnellement, comme si on le lisait pour la toute première fois de sa vie. Pour moi, cela signifie que ce texte est toujours vivant, immortel¹⁴.

On assiste au triomphe du texte, *via* un certain mysticisme, un fervent emballement contagieux du passeur virtuose qu'est Kouliabine.

En ce sens, dans cette intention manifestée et mise en application, Kouliabine rejoint les fameux critères d'authenticité, ou idéal d'une transmission ardue, posés par Walter Benjamin dans son essai sur la « tâche du traducteur » :

[...] pour l'amour du pur langage, c'est vis-à-vis de sa propre langue que l'on exerce sa liberté. Racheter dans sa propre langue ce pur langage exilé dans une langue étrangère, libérer en le transposant le pur langage captif dans l'œuvre, telle est la tâche du traducteur¹⁵.

Le dispositif imaginé par Kouliabine est censé délivrer au mieux le message fondamental : avec le texte, son sous-texte ou pur langage, que le spectateur paradoxalement par sa lecture est invité à reconstituer, aidé par la représentation placée au service de la littérarité du texte.

Les deux transmissions du texte de Tchekhov – en langue des signes sur la scène, en traduction aisément accessible (en français et en anglais) sur des écrans – favorisent l'éclosion de ce que Benjamin appelle « le pur langage », par la complémentarité recherchée, exercée, des langues :

¹⁴ Timofeï Kouliabine, *Les Trois Sœurs*, Dossier de presse, *op. cit.*

¹⁵ Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », *Œuvres I*, traduction Maurice de Gandillac (dir.), Paris, Folio Essais, 2000, p. 259.

[...] le plus grand éloge qu'on puisse faire à une traduction n'est pas qu'elle se lise comme une œuvre originale de sa propre langue. Au contraire, ce qui définit sa fidélité assurée par la littéralité, c'est que l'œuvre exprime le grand désir d'une complémentarité des langues. La vraie traduction est transparente, elle ne cache pas l'original, ne l'éclipse pas, mais laisse d'autant plus pleinement tomber sur l'original le pur langage, renforcé par son propre médium¹⁶.

Au final, Kouliabine reçoit les compliments de son professeur, au départ sceptique : il aurait su reprendre la langue à ses acteurs : « Mon professeur a d'ailleurs vu le spectacle et a été assez impressionné : il m'a dit que j'avais réussi à reprendre la langue aux comédiens¹⁷. » C'est-à-dire en leur confiant l'action, menée par leurs corps, à les délivrer du sous-texte confié, lui, aux écrans, selon une superposition inédite (que nous concevons plutôt, on y reviendra, comme une interdépendance subtile), qui assujettit le sujet au texte tout en l'affranchissant de sa charge sémantique trop puissante, tout ensemble trop polyvalente et trop ciblée : « je les ai laissés seuls, face à l'action physique et psychologique. Du coup, tous les comédiens se dépensent pour l'action, et non pour le texte. » Tandis que, *via* les écrans, « tous les sous-textes imaginables se font jour¹⁸. » En quelque sorte, Kouliabine a obéi et désobéi à son Maître : il a mis et il n'a pas mis en scène ces *Trois Sœurs*. De façon aussi appliquée que ludique, il convoque le public afin que simplement il « lise » et, dans le même temps, il l'entraîne irrésistiblement dans un tourbillon d'anamorphoses herméneutiques et scéniques.

Les Trois Sœurs d'après Anton Tchekhov, créée en 2015, sera élue « Production de l'année » par l'Association internationale des critiques de théâtre.

Certes, on pourrait émettre, d'après notre expérience de spectateur et de lecteur, quelques réserves : le spectacle présente quelques faiblesses, ou contradictions internes, relativement aux propos théoriques de son metteur en scène, à moins que ce ne soit l'inverse (que la pratique au final défie la théorie). Il est bien difficile en effet à tout spectateur de suivre simultanément les comédiens-signeurs sur scène, chargés du texte de Tchekhov, et le défilé des surtitres, dotés dudit sous-texte tchékhovien. Il faut procéder à des va-et-vient, ou alors il faudrait voir plusieurs fois le spectacle pour tout capter, ou du moins pour se détacher du souci d'en manquer quelque chose. À moins que Kouliabine ne postule, spontanément ou presque inconsciemment, un public déjà très avisé, initié comme lui par son éducation au dramaturge russe, au point de savoir, au moment où il lit sur l'écran « il fait beau », que l'auteur entend dire « j'ai envie de me tirer une balle ».

¹⁶ *Ibid.*, p. 257.

¹⁷ Timofeï Kouliabine, *Notes et Entretien, dossier de presse, op. cit.*

¹⁸ *Ibid.*

La connaissance de l'univers de Tchekhov, ou du moins de la fin de sa pièce, permettrait une lecture anticipatrice, car *de facto* rétrospective : qui joue sur l'entendement progressif comme sur la mémoire du spectateur-lecteur.

Tout public n'est pas capable de cela, et s'il ignore en sus la langue des signes (et c'est prévu : le spectacle n'a pas été conçu pour les malentendants), toute son attention requise ne lui suffira pas pour tout recevoir, convié qu'il est à participer, à accueillir une parlure tout à fait étrangère, qui lui impose des images, tandis qu'il est censé *cosa mentale* mettre en scène cette partie invisible du spectacle que lui suggère le surtitrage.

Kouliabine, sans doute convaincu par son expérience, par celle du public russe rappelée par son professeur, qu'il crédite d'un savoir de Tchekhov tellement acquis qu'il en deviendrait presque inné (fruit d'une culture quasi organique...), nous rêverait en spectateurs antiques, savants aptes à comparer les mises en scène, parce que l'action, comme lors des fameux concours dramatiques en Grèce ancienne, serait par les assistants intégrée avant toute vision, toute lecture, ou presque sue par cœur, les invitant au plaisir de la reconnaissance, au-delà de l'effort de la connaissance première, au-delà d'un processus à découvrir.

S'il est vrai d'autre part que les expressions des sourds-muets sont fixées par la langue, comme le dit Kouliabine, alors, même si les didascalies peuvent l'orienter : sans connivence préalable, sans intonation adjuvante, sans mimique indicative, comment percevrait-il l'angoisse radicale, l'intention suicidaire du signeur chargé de transmettre un pur « il fait beau » ?...

Les notions de « texte » et de « sous-texte », celles qui impliquent la considération de l'acte de lire comme celle de voir, sont sans doute respectivement présentées de manière sinon caricaturale, du moins un peu catégorique, lors des entretiens donnés à la presse. On peut deviner en lisant, mais pas forcément, et pas tout : pas tout l'ensemble au fur et à mesure. Le surtitrage obéit à son rythme propre, dans son déroulement linéaire, en partie indépassable.

Un signeur reste d'autre part inféodé au message dont il est responsable, mais pas complètement : sinon la distinction entre les comédiens s'abolirait, il ne s'agirait que de mimer, pas de jouer ; or là les personnalités des actrices en particulier, non seulement de leurs personnages, rayonnent, de façon loyalement discriminatoire, sur le plateau où elles se meuvent.

Même s'ils sont soumis à une gestuelle linguistique qui inclut les expressions symboliques du visage, les comédiens peuvent sans doute, au moins légèrement, moduler leur rendu, et délivrer ce qui pourrait valoir comme l'équivalent dudit sous-texte : une sorte de sous-message. Timofeï Kouliabine ferait donc malgré lui ce qu'il ne revendique pas : ses acteurs jouent, donc interprètent forcément, en sus du strict langage postulé comme informatif. Enthousiasmé par la spécificité de la langue des signes, Kouliabine en parle en oubliant peut-être un peu que théoriquement (et non pratiquement) il la réduit : réduisant la mise en application de son concept, comme on pourrait réduire un livret, une pièce de théâtre écrite ou une

partition en oubliant que, dans leur intention comme dans leur forme, par nature ou par définition, ils sont faits – pensés, écrits – pour être performés, donc servis, et donc toujours possiblement (c'est leur risque et leur chance) modifiés.

On objectera alors que, si les acteurs, même plus relativement qu'à leur habitude, font leur métier, suivant leur savoir-faire et leur sensibilité, en un mot : jouent, ils interprètent, composent ou recomposent ce que tacitement ils disent et, l'interprétant, le modulent, jouent également avec le texte et sur son impact.

Dans cette optique, scène et surtitrage non seulement se complèteraient, mais interféreraient, de façon plus complexe encore et plus inextricablement nécessaire que ce que Kouliabine en dit, par souci de clarté peut-être les séparant un peu abusivement, et se livrant ainsi à une opération didactique à laquelle nous n'avons pas l'intention à notre tour de réduire l'envergure de son entreprise : le spectacle fonctionne, l'expérience est initiatique, passionnante, multiple et unique. Elle demeurera inscrite dans nos mémoires, dans notre corps de spectateur interpellé par tous ses sens comme une *nième* nouvelle rencontre, une importation émouvante, convaincante et assez absolue (exhaustive !) du génial dramaturge. Un pari fragile tenu et gagné.

Enfin, au moment où Tchekhov est tellement redonné, où l'on revendique son usage comme un motif spéculaire, avant d'être un recours, du sentiment de perte générale qui guetterait ou déjà atteindrait toute l'époque, Kouliabine délivre une énergie féconde.

Christiane Jatahy, la talentueuse et inventive metteuse en scène brésilienne, utilisant théâtre et vidéo, s'interrogeait : *What if they went to Moscow* ? Son propos récemment réactualisait, à l'Odéon également, en reprenant l'intrigue des *Trois Sœurs*, de façon originale et subtile, le motif de la condition féminine, ses frustrations, ses douleurs. Filmée en direct en salle, la pièce était jouée d'un côté du théâtre, et montrée en même temps de l'autre, sous forme de film, sur un rideau de scène transformé en écran, le temps de la représentation. Jatahy renouvelait ainsi, par une manœuvre baptisée adaptation, toute approche traditionnelle des *Trois Sœurs*. Sa lecture, humaniste sinon féministe, était celle d'une artiste en quête de nouveaux moyens d'expression. L'effet produit, assez magistral, relevait de la leçon de théâtre, de cinéma, interrogeait les arts visuels dans leurs potentialités profondes. Comme chez Kouliabine, qui teste les valeurs respectives de l'image et du son (le spectateur parlant également dans sa tête lors de sa lecture des surtitres), on était invités à participer à l'élaboration d'un théâtre foisonnant, qui se joue avec la complicité active du spectateur. Une tristesse globale se dégageait cependant de la performance, thématiquement dédiée aux motifs prioritaires de l'exil et de la perte.

Simon Stone, metteur en scène australien associé cette année au même théâtre de l'Odéon, plus récemment encore, redonnait, à l'occasion du festival d'automne, une pièce intitulée *Les Trois Sœurs*, dont il avait cependant réécrit tous

les dialogues, aux fins de les adapter, disait-il, au monde contemporain, et terminait sa performance par la vision d'une tête sanglante écrasée contre une vitre, la tempe spectaculairement éclatée par la balle du suicide. Véhiculant selon son souhait la « petite musique » ou l'« esprit » de Tchekhov, son spectacle, intelligent, attachant, doté d'éléments forts de l'intrigue matricielle, des prénoms des trois sœurs, manquait pourtant d'après nous de ce qui fait la force incomparable de l'univers tchékhovien : ses mots. Et communiquait un pessimisme assez radical quant aux possibilités d'avenir d'un monde pensé comme l'origine de notre présent reflet.

Et encore : le très réussi « mixage » des *Trois Sœurs* et d'*Ivanov*, pour reprendre le terme de la jeune directrice de compagnie française Julie Deliquet, sur la scène du théâtre de la Bastille, en décembre 2017, qui mêle improvisation des comédiens, juxtaposition des intrigues et usage de tous les mots, retraduits selon un choix d'expression moderne, de Tchekhov, s'il a revendiqué, dans des entretiens donnés à la presse, une *catharsis* salvatrice, par un coup de feu brutal ultra sonore laisse en salle le spectateur accablé, assourdi, médusé, quand même il aurait pu prévoir le finale tragique du tout, qui s'impose là avec un caractère définitif susceptible d'éloigner (les réactions immédiates du public du moins en témoignent) les prises de conscience salutaires intentionnelles prévues par la metteuse en scène.

Au contraire, chez Kouliabine, les trois sœurs, qui viennent d'apprendre qu'elles ont tout perdu – maison, métiers, amants –, semblent réaliser que cette fatalité se retourne en grâce, si on le veut bien. Elles s'enlacent, écrit Tchekhov. Chez Kouliabine, elles dansent, tournent sur le plateau comme des astres en devenir, célébrant leur liberté neuve.

Le jeune metteur en scène russe illustre comme personne la tirade finale de l'aînée Olga qui explique, devenue un peu folle qui sait, mais apparemment pas ironiste, que la vie n'est pas terminée.

Pour preuve nous est donné le tournoiement lyrique des corps sororaux, dont les bras se tendent vers le ciel, délivrant l'imaginaire d'une représentation outrepassant la leur : celle d'une existence ultérieure, probabilité, illusion, théâtre de rêves déçus infiniment repris, reprisé, rebrodé, pour une joute triste et jubilatoire reconduite, partagée, qui nous signifie que, là où souffre la vie, palpète, plutôt que ne gît, l'espoir.

Nous nous prenons à souhaiter rencontrer d'autres mises en scène de ce roboratif, dynamique, inespéré partenaire tchékhovien, qui répond comme personne à la lettre d'Anton, lorsque celui-ci (nous l'avons précédemment cité) évoque l'effet paradoxalement rédempteur de ses mises en œuvre, et sans conteste ainsi les légitime. Timofeï Kouliabine s'impose comme un serviteur juste, un rénovateur audacieux, tout ensemble excentrique et fidèle : inoubliable, par son ouvrage à la fois sociologiquement contextuel et de portée quasi universelle. Il se veut citoyen du monde, et moraliste aussi.

Telles des philosophes nietzschéennes, les sœurs dansent sur scène, comme disait Pina Bausch, pour ne pas être perdues, pour qu'on les suive, libres.

Le sujet se trouve sollicité dans son entièreté, par le blasonnage des signes : mise en abyme de la mise en scène à laquelle doivent se livrer les sourds-muets pour communiquer. L'ordre des mots en cette langue pose le temps, puis le lieu dans lequel s'inscrit le sujet, qui peut alors advenir à l'action. La pensée visuelle, plastique, des malentendants entraîne en effet, naturellement ou logiquement, une mise en scène de tout ce qui se dit : le décor, qui aplanit les murs chez Kouliabine, est posé, les acteurs occupent, habitent la scène, l'action, essentielle, commence – accompagnée, rédupliquée et complétée par la dramaturgie mentale que propose le déroulement du surtitrage.

Par des pouvoirs essayés et maîtrisés, le théâtre, une fois encore, une « nouvelle fois », démontre sa vitalité, son inventivité, sa générosité : de texte en sous-texte en palimpseste se traduit le désir de travailler et de vivre, de redonner cours aux rêves les plus insensés, de se réapproprier les désirs fous. Le message d'espoir délivré aux contemporains nous imprègne de sa poésie mélancolique. Est insufflé à celui qui l'« écoute » le tropisme de se rassembler, soi-même et solidai-
rement, le goût de lutter, indéfiniment, artistiquement au moins, contre l'adversité toujours reconduite – substance du « tragique quotidien ».

Marie-Françoise HAMARD
Université de Paris 3 – Sorbonne nouvelle

ÉVOCATION / PORTRAIT

FRANZ GRILLPARZER EN FRANCE : PLACE DANS L'HISTOIRE LITTÉRAIRE, MISES EN SCÈNE, TRADUCTIONS

L'auteur autrichien Franz Grillparzer (1792-1872) se considérait lui-même comme le troisième auteur classique de la littérature de langue allemande après Goethe, son modèle absolu, et Schiller, son modèle de jeunesse. Ce rapprochement, empreint tout autant de fierté que d'un indéniable sentiment d'infériorité et de résignation à l'égard des classiques weimariens, est représentatif de la position ambivalente de Grillparzer dans le champ littéraire et intellectuel de son époque¹. L'ensemble de son œuvre – son autobiographie fragmentaire (*Selbstbiographie*), ses journaux, ses aphorismes et ses épigrammes, sans oublier une bonne partie de son œuvre dramatique – traitent de l'identité ambiguë de l'Autrichien. Bien que plusieurs fois victime de la censure, qu'il accusait d'avoir entravé son œuvre, Grillparzer resta jusqu'au bout attaché à la Maison des Habsbourg, pour lui seuls garants de la survie de l'Autriche ; ennemi juré du nationalisme, dans lequel il voyait un danger mortel pour l'Autriche, il dénie toute légitimité aux mouvements nationaux, tout en justifiant la domination de la culture allemande. En même temps, il cingle l'esprit hégémonique de l'Allemagne moderne : parmi ses cibles favorites, on trouve le romantisme, la « Jeune Allemagne », la « musique d'avenir » (*Zukunftsmusik*) de Wagner et surtout la philosophie de Hegel, coupée à ses yeux du réel.

La présente étude visera à retracer successivement l'accueil réservé à Grillparzer dans l'histoire littéraire et les études germaniques en France, sur les scènes françaises et en traduction.

1. Grillparzer dans l'histoire littéraire et les études germaniques en France

Grillparzer dans l'histoire littéraire en France

Le lecteur français qui aimerait en savoir plus sur Franz Grillparzer se voit, en consultant la plupart des anthologies, dictionnaires et autres histoires de la littérature et du théâtre en langue française – ce qui vaut d'ailleurs aussi pour les histoires de la littérature « allemande » en France –, confronté à trois cas de figure :

1) Le nom de Grillparzer n'est même pas cité, même si cette situation reste l'exception dans les ouvrages de référence qu'il nous a été donné d'examiner. Le cas le plus surprenant est le *Guide de la littérature allemande des origines à nos*

¹ Voir à ce propos le bel article de Jacques Lajarrige, « *Worin unterscheiden sich die österreichischen Dichter von den übrigen ?* Franz Grillparzer et l'historiographie littéraire en Autriche », *Le texte et l'idée* n° 25 (2011), p. 93-117.

jours publié en 2006 sous la direction de Jean-Pierre Demarche : il est significatif que, dans cet ouvrage de référence qui présente 100 œuvres marquantes de la littérature de langue allemande, aucune pièce de Grillparzer (ni de Raimund ni de Nestroy d'ailleurs) ne soit représentée. Le coordinateur du volume est toutefois conscient du fait que « [c]omme tout choix, celui des œuvres présentées est nécessairement arbitraire, voire même subjectif. [...] nous avons conscience que bien d'autres auteurs, bien d'autres œuvres auraient pu figurer dans ce guide. Nous espérons que le lecteur saura les découvrir². »

2) De manière générale néanmoins, et contrairement à ce qui se produit pour les deux autres grands noms du théâtre autrichien au XIX^e siècle, Ferdinand Raimund et Johann Nestroy³, celui de Grillparzer est au moins cité dans les histoires du théâtre et de la littérature usuelles, le plus souvent comme le grand classique de la littérature autrichienne, et ses principales œuvres font l'objet d'un exposé succinct. Il va en effet de soi que, conformément à la fonction essentiellement informative des histoires de la littérature (ou du théâtre) à caractère généraliste, la présentation de l'auteur ne peut se limiter qu'à de grandes lignes, confinant parfois au stéréotype. Ainsi, dans son *Histoire de la littérature allemande* (1936, 2^{nde} éd. 1958), la célèbre germaniste Geneviève Bianquis, Professeur à l'Université de Dijon, tout en n'évitant pas les généralités sur « les Viennois » dont l'auteur serait l'incarnation, fait de Grillparzer l'authentique sauveur de la littérature autrichienne : « Grillparzer (1791-1872) représente la brillante renaissance de la littérature autrichienne après trois ou quatre siècles de silence ou d'insignifiance. Disciple de Schiller et de Goethe, mais aussi de Racine et des anciens, de Shakespeare et de Calderon, il a cette fleur de culture cosmopolite qui est une qualité si autrichienne. Viennois par sa naissance et par toute sa vie de bureaucrate obscur et aigri, il a au théâtre la grâce nerveuse des Viennois, leur mélancolie, leur imagination tour à tour somptueuse ou tendre⁴. » Dans son petit « Que sais-je ? » consacré à *La littérature allemande*, Jean-Louis Bandet, spécialiste de l'autre « classique » autrichien, mais dans le domaine de la prose cette fois, Adalbert Stifter, dépeint semblablement Grillparzer comme « le grand classique du théâtre autrichien⁵. » Un peu plus loin, l'auteur précise toutefois son propos en ajoutant que, « vivant à Vienne, il [Grillparzer] est l'héritier aussi bien de la tradition catholique baroque que du théâtre populaire, et cherche à rivaliser avec Schiller et Goethe⁶. » Dans le *Précis*

² Jean-Pierre Demarche, « Avertissement », in : *Guide de la littérature allemande des origines à nos jours*, Paris, Ellipses, 2006, p. 5 sq., ici : p. 6.

³ Voir sur ce point Marc Lacheny, « Raimund in Frankreich », *Nestroyana* n° 31 (2011), p. 58-70, ici : p. 64 sqq.

⁴ Geneviève Bianquis, *Histoire de la littérature allemande*, Paris, Armand Colin, 1958, p. 111-114, ici : p. 111.

⁵ Jean-Louis Bandet, *La littérature allemande*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1987, p. 78-80, ici : p. 78.

⁶ *Ibid.*, p. 79.

des littératures de la Communauté européenne coordonné par Étienne Calais et Pierre Roux, ce sont surtout les ambitions littéraires de Grillparzer, dont « l'œuvre frappe par son pessimisme », qui se trouvent mises en exergue : « Autrichien fervent de l'Empire, il eût voulu être le Shakespeare de son pays, faire un théâtre "impérial" et populaire à la fois⁷. » Dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Ulf Birbaumer fait en quelque sorte la synthèse de ces jugements en mettant à son tour en avant le classicisme de Grillparzer, observable notamment dans *Sappho* (1818), une tragédie en vers blancs inspirée de l'*Iphigénie en Tauride* de Goethe dans laquelle l'auteur reprend également le thème goethéen de *Torquato Tasso*, l'incompatibilité entre l'art et la vie : « Il est le représentant d'un théâtre classique dans le sens de Goethe⁸. » Dans la brève *Histoire de la littérature allemande* de Hans Hartje (2008), enfin, le nom de Grillparzer ne fait l'objet que d'une mention incidente, parmi des écrivains marginaux prônant le repli sur soi et l'éloignement du monde plutôt que l'action politique, au sein d'un court chapitre un peu « croupion » intitulé « Un XIX^e siècle en porte-à-faux » :

Derrière cette avant-garde qui entend bien mettre son art au service de l'émancipation politique, il y a d'autres écrivains qui, sous prétexte de refus de toute instrumentalisation de la littérature, en prônent un usage strictement personnel, dans le sens d'un repli sur soi. Parmi eux, citons Jeremias Gotthelf, Eduard Mörike et Annette von Droste-Hülshoff, auxquels on associera Adalbert Stifter, Franz Grillparzer, Nikolaus Lenau et Ferdinand Raimund, au titre d'une littérature autrichienne qui commence à émerger après deux siècles d'insignifiance, consécutifs à la Contre-Réforme⁹.

Un jugement aussi péremptoire sur les « deux siècles d'insignifiance » de la littérature autrichienne avant Grillparzer, qui rejoint les « trois ou quatre siècles de silence ou d'insignifiance » évoqués par Bianquis, appellerait sinon un correctif, du moins une forte relativisation, appuyée sur une réelle prise en considération de la situation politique et littéraire tout à fait particulière de l'Autriche au sein de l'aire germanophone, mais tel n'est pas ici notre propos. En l'occurrence, nous nous bornerons à rappeler que, dans nombre d'histoires de la littérature dite « allemande » comme celle-ci, les spécificités de la littérature autrichienne ne sont guère prises en compte avant l'avènement de la « modernité viennoise » et que ces spécificités disparaissent fréquemment sous l'étiquette « allemande »¹⁰.

⁷ Étienne Calais et Pierre Roux (dir.), *Précis des littératures de la Communauté européenne*, Paris, Magnard, 1993, p. 173.

⁸ Ulf Birbaumer, « GRILLPARZER Franz », in : *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, sous la dir. de Michel Corvin, Paris, Bordas/SEJER, 2008, p. 648.

⁹ Hans Hartje, *Histoire de la littérature allemande*, Paris, Ellipses, 2008, p. 81.

¹⁰ Les interrogations n'ont pourtant pas manqué pour savoir comment délimiter – d'un point de vue spatio-temporel, idéologique et méthodologique – l'objet d'une « histoire de la litté-

3) L'œuvre de Grillparzer peut également faire l'objet de présentations plus poussées. Dans notre corpus, c'est le cas de l'*Anthologie de littérature allemande* publiée en 1996 par Pierre Deshusses chez Dunod et de l'*Histoire de la littérature allemande* initialement parue en 1959 (rééd. actualisées parues en 1970 et 1995) sous la direction de Fernand Mossé chez Aubier-Montaigne. Dans l'ouvrage de Deshusses, Grillparzer est ainsi présenté comme suit dans un chapitre consacré au *Biedermeier* (1815-1850) : « Le plus important des auteurs dramatiques autrichiens s'est longtemps heurté à la censure de son pays qui n'a reconnu son talent qu'après sa mort¹¹. Il constitue un trait d'union entre le classicisme et le réalisme¹². » Après une brève présentation des œuvres phares de Grillparzer, Deshusses dépeint à son tour l'artiste comme « un pessimiste inquiet, habité par une sorte de conception baroque de la vie, conscient de la vanité des choses humaines, du bonheur comme de la gloire, avant même d'en avoir joui. Une sorte de sagesse résignée lui fait accepter le monde comme il va, mais une susceptibilité exacerbée aiguise sa misanthropie¹³. » Henri Plard a également brossé de Grillparzer un portrait assez complet dans sa contribution à l'*Histoire de la littérature allemande* dirigée par Fernand Mossé. Il y insiste d'abord sur les divers héritages dramatiques de Grillparzer : le théâtre (populaire) viennois – « Le théâtre viennois l'a formé : il a appris à lire dans le texte de la *Zauberflöte* et reconnu sa dette de gratitude envers le théâtre du faubourg, dont il avait, enfant, admiré les féeries. La trace en est sensible jusque dans les plus graves de ses œuvres [...]»¹⁴ – ; le classicisme allemand (Schiller, Goethe), mais dont Grillparzer sait, toujours selon Plard, s'affranchir par la vitalité de son théâtre – « Son classicisme est plus frais, moins solennel, plus vivant que celui des Allemands, et il ne craint jamais d'introduire dans ses tragédies des scènes familières. Il aime le concret, le spectacle en tant que tel, surtout les grands tableaux qui, comme dans la fin d'*Ottokar* ou du *Bruderzwist in Habsburg*, résumant symboliquement la pièce avant que le rideau ne tombe¹⁵. » – ; la tradition espagnole (Calderón dans *Der Traum ein Leben*, Lope de Vega dans *Die Jüdin von Toledo*)¹⁶. Familier de la double tradition viennoise – celle du théâtre de la cour et

rature autrichienne », voire d'une « histoire de la littérature en Autriche », de sorte que rechercher l'exhaustivité en la matière est impossible. Voir par exemple Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner et Klaus Zeyringer (dir.), *Die einen raus – die anderen rein. Kanon und Literatur: Vorüberlegungen zu einer Literaturgeschichte Österreichs*, Berlin, Erich Schmidt, 1994.

¹¹ Cette vision des choses n'est qu'en partie vraie : en 1861, Grillparzer devient membre de la Chambre haute de l'Empire d'Autriche, et c'est couvert de gloire qu'il meurt en 1872.

¹² Pierre Deshusses, *Anthologie de littérature allemande*, Paris, Dunod, 1996, p. 199-202, ici : p. 199.

¹³ *Ibid.*, p. 200.

¹⁴ Henri Plard, « Franz Grillparzer (1791-1872) », in : *Histoire de la littérature allemande*, sous la dir. de Fernand Mossé, Paris, Aubier-Montaigne, p. 627-633, ici : p. 628.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 628 sqq.

celle des faubourgs –, Grillparzer n'a effectivement pas seulement, comme il le dit lui-même, « labouré avec le veau de Goethe », c'est-à-dire avec la tradition du classicisme allemand, mais, comme le fait à juste titre remarquer Gerald Stieg, « avec l'ensemble de l'héritage européen du théâtre¹⁷ ». Dernier aspect souligné par Henri Plard, le Grillparzer poète patriotique autrichien : « [...] il veut élever son public, par terre et poulailler, à la conscience et à la fierté de la grandeur autrichienne, mettre en scène, comme jadis Shakespeare, les grands moments de la chronique de sa patrie : son théâtre est donc aussi national que populaire¹⁸. » Il va de soi que les tragédies historiques de Grillparzer furent étroitement surveillées par la censure. *König Ottokars Glück und Ende*, de 1823, est une pièce historique tout à la gloire de la Maison des Habsbourg ; *Ein Bruderzwist in Habsburg*, elle, lui permet « l'expression de sa conception désabusée “antimoderne” de l'histoire et de la politique¹⁹. »

Grillparzer dans les études germaniques en France

Par-delà la place que les histoires de la littérature et du théâtre à caractère généraliste accordent à Grillparzer, il est intéressant de se pencher plus spécifiquement sur celle que lui ont jusqu'ici réservée les études germaniques en France.

Grillparzer fut tout d'abord le sujet de la toute première monographie universitaire sur la littérature autrichienne publiée en France. Parue en 1900 à Paris, elle avait pour auteur Auguste Ehrhard (1861-1933) qui, devenu après sa soutenance Professeur à l'Université de Clermont-Ferrand, occupa peu après, de 1903 à 1931, la chaire de langue et littérature allemandes à l'Université de Lyon, dont il fut le premier titulaire. Alsacien d'origine, ce germaniste nourrissait de la défiance envers la méthode érudite proprement allemande : « En se tournant vers l'Autriche, il cherchait à mettre en pratique une interprétation psychologisante et humaniste des phénomènes esthétiques²⁰. » Intitulé *Le théâtre en Autriche. Franz Grillparzer*, l'ouvrage d'Ehrhard, reposant sur le diptyque « l'homme et l'œuvre, s'inscrivait clairement dans un projet de nature positiviste. Comme August Sauer (1855-1926), l'éditeur des œuvres complètes de Grillparzer²¹, Ehrhard voyait Grillparzer par rapport à Goethe, faisant de son auteur « un Goethe inquiet et instable, rongé par la tristesse saturnienne de la mélancolie²². » Pour lui, Grillparzer était toutefois aussi

¹⁷ Gerald Stieg, « Grillparzer (Franz) », in : *Dictionnaire du monde germanique*, sous la dir. de Élisabeth Décultot, Michel Espagne et Jacques Le Rider, Paris, Bayard, 2007, p. 425-426, ici : p. 426.

¹⁸ Plard, « Franz Grillparzer (1791-1872) », p. 628.

¹⁹ Stieg, « Grillparzer (Franz) », p. 426.

²⁰ Jean-Marie Valentin, « La recherche sur l'Autriche en France », *Austriaca* n° 33 (1991), p. 9-25, ici : p. 18.

²¹ Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke*, Historisch-kritische Gesamtausgabe, éd. par August Sauer et poursuivie par Reinhold Backmann, 42 vol., Vienne, 1909-1948. Cette édition historico-critique est numérisée et consultable sur le site *Austrian Literature Online*.

²² Valentin, « La recherche sur l'Autriche en France » (note 20), p. 18.

et surtout le représentant d'une tradition littéraire proprement *autrichienne* : Ehrhard dessine le portrait d'un poète aspirant au Bien et au Beau et à la proclamation d'une sagesse, celle de la résignation, de la soumission au destin, du bonheur restreint – sa hauteur de vue et la noblesse de son style le faisant, selon Ehrhard, accéder à l'intemporalité du classique. Quant aux manifestations ayant marqué le centenaire de la naissance de Grillparzer, Ehrhard y voit surtout « une des victoires de ce pangermanisme que Grillparzer avait si vivement combattu²³. » En conclusion, Ehrhard en vient donc à préciser, plus que ne le fait Sauer, que « l'Autriche garde, avec Grillparzer, sa physionomie distincte. Il reste citoyen de Vienne. Dans l'Allemagne intellectuellement unifiée, il représente le particularisme autrichien avec ses brillantes qualités et ses séduisants défauts. »

Malgré certaines faiblesses méthodologiques dont ces lignes – à la fois trop littéraires et trop floues – donnent une idée, la thèse d'Ehrhard constitue bien un livre pionnier qui fit d'ailleurs école puisque, dès 1914, André Tibal, qui avait enseigné à Nancy avant d'être appelé à la Sorbonne, fit paraître à son tour dans les *Annales de l'Est* une série d'études sur Grillparzer : *Grillparzer et la nature*, *Grillparzer et l'amour*, *Grillparzer et les races*. La nature est entendue par l'auteur au sens de paysage, mais également comme opposition à la culture. Faisant sienne la critique de la métaphysique idéaliste effectuée par Grillparzer lui-même, Tibal attribue à la tradition autrichienne incarnée par Grillparzer, démarqué du classicisme weimarien et surtout schillérien, un mérite essentiel : celui d'avoir perçu et fustigé l'intellectualité philosophique allemande constituée en systèmes, comme chez Hegel. Grillparzer a, de fait, toujours fait preuve d'une grande méfiance envers toute tentative de théorisation abstraite, coupée du réel. C'est également sur cet argument que Tibal s'appuie pour avancer l'idée d'une parenté entre la culture autrichienne et la culture française (Rousseau).

Il faut encore citer ici un ouvrage de référence qui réserve une large place à Grillparzer : *La Réalité, royaume de Dieu. Études sur l'originalité du théâtre viennois dans la première moitié du XIX^e siècle* (Munich, Hueber, 1965, surtout p. 393-475), de Roger Bauer. Ce livre constitue un excellent exemple de ce qu'un examen précis et attentif des faits d'histoire littéraire peut apporter à notre connaissance de l'Autriche : le choix méthodologique, fait par Bauer, d'un cadre spatial (Vienne) et temporel précis (de la fin du XVII^e siècle à la mort de l'auteur dramatique Friedrich Halm en 1871) se révèle d'une grande efficacité. L'auteur remet le baroque à sa place (historique), examine avec précision les conditions sociales, politiques, culturelles, économiques et idéologiques de la production littéraire autrichienne depuis Joseph II, définit une topologie des théâtres viennois et une typologie des genres comme des personnages, tout en décrivant en outre l'évolution des auteurs en présence. Dans la lignée des travaux d'Otto Rommel sur l'histoire du théâtre populaire viennois (*Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-*

²³ Auguste Ehrhard, *Le théâtre en Autriche. Franz Grillparzer*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1900, p. 502.

Theater bis zum Tode Nestroys, Vienne, Schroll, 1952), Roger Bauer fait ainsi « resurgir un continent englouti²⁴ ». Pour Bauer, Grillparzer demeure fidèle à la tradition baroque, mais sous une forme sécularisée. L'auteur précise par ailleurs le rapport complexe de Grillparzer aux classiques weimariens et son retour singulier à la tradition baroque :

En effet, si, à ses débuts, Grillparzer a été marqué par l'empreinte des classiques de Weimar et plus spécialement par celle de Schiller, les grands chefs-d'œuvre de sa maturité supposent un retour conscient, volontaire, à la tradition autochtone, mieux encore un approfondissement personnel et original de cette tradition : l'acceptation raisonnée de ses lois et de son échelle de valeurs. [...] Aussi bien il serait erroné de considérer Grillparzer comme un « épigone de génie » de Goethe et de Schiller, et dont le manque de souffle expliquerait pourquoi et en quoi ses œuvres se séparent ou – comme ce parti pris impose de conclure – restent en retrait des modèles weimariens. Il est tout aussi exagéré de voir en lui un « baroque » né que le rationalisme josphiste, étranger à son génie, aurait provisoirement éloigné de ses sources vitales. Pour notre part, il nous semble indispensable d'établir entre les diverses influences subies une hiérarchie qui rende compte avant tout des services qu'elles ont rendus à l'écrivain en quête de son « ordre », de sa vérité²⁵.

Bauer souligne en outre l'hostilité de Grillparzer aux constructions philosophiques et à l'idéalisme ignorant l'intuition et la présentation concrète de l'idée : « La vérité-réalité, dans l'art comme dans la nature, ne se démontre pas à coup d'arguments : elle doit "être". Grillparzer se sait différent de tous les "Bildungsdichter" de la période idéaliste, y compris Schiller et Goethe. Son hostilité, bien connue, envers Hebbel (une hostilité que l'on retrouve chez beaucoup d'autres Autrichiens, Stifter en tête) s'explique par les mêmes raisons²⁶. » Et l'auteur de conclure en présentant Grillparzer comme « un poète de l'acceptation du temps et

²⁴ Valentin, « La recherche sur l'Autriche en France », p. 24. Sur la réception universitaire de Grillparzer en France de 1900 aux années 1970 (Ehrhard, Tibal, Bauer), voir par ailleurs Jean-Louis Bandet, « Die französische Grillparzer-Forschung seit 1900 », in : *Das Grillparzer-Bild des 20. Jahrhunderts. Festschrift der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 100. Todestag von Franz Grillparzer*, éd. par Heinz Kindermann, Vienne, Böhlau, 1972, p. 133-147. Outre cet article, O. Paul Straubinger, dans « Die frühe Rezeption Grillparzers in Frankreich » (*Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 3. Folge (1976), vol. 12, p. 343-353), revient sur la réception précoce de Grillparzer en France. Son article témoigne de l'intérêt français pour son œuvre (*Die Ahnfrau, Sappho, Das goldene Vließ*) en particulier au début du XIX^e siècle.

²⁵ Roger Bauer, *La Réalité, royaume de Dieu. Études sur l'originalité du théâtre viennois dans la première moitié du XIX^e siècle*, Munich, Hueber 1965, p. 395 sq.

²⁶ *Ibid.*, p. 474.

de la nature, un sage, non pas résigné, mais convaincu de la bienfaisance du compromis et de l'humilité devant le réel, l'adversaire de tous les subjectivismes, passés et à venir, un poète de la victoire sur la détresse du moi, au nom de l'ordre réel reconnu, contemplé, proclamé²⁷. »

Quelques années plus tard enfin, en 1979, Marie-Antoinette Ibisch soutint à la Sorbonne, sous la direction de Claude David, sa thèse de troisième cycle sur *La Dramaturgie de F. Grillparzer : une réflexion sur le théâtre, discontinuité et unité*. Bien que non publiée, et donc d'un retentissement universitaire limité, ce travail demeure jusqu'à nos jours, en dehors de celle d'Auguste Ehrhard, la seule thèse française exclusivement consacrée à Grillparzer en France.

Par la suite, les publications consacrées à Grillparzer en France se répartissent en deux catégories : elles sont soit le fait d'« austriacistes » français ayant fait de cet auteur un élément important de leurs champs de recherche respectifs (Marc Lacheney, Jacques Lajarrige, Éric Leroy du Cardonnoy), soit le fruit de circonstances plus extérieures, liées par exemple au programme des concours ou à des dates anniversaires (bicentenaire de la naissance, centenaire de la mort).

Pour commencer par les travaux récents de chercheurs français, Jacques Lajarrige, rédacteur en chef d'*Austriaca*, la principale revue sur l'Autriche en France, et Professeur à l'Université de Toulouse Jean Jaurès (Toulouse II), est l'auteur de plusieurs articles substantiels dédiés à Franz Grillparzer. Il a par exemple rédigé une présentation très fournie de l'auteur pour le *Patrimoine littéraire européen*²⁸, mais aussi d'autres études remarquées, portant notamment sur les journaux de voyage de Grillparzer, chez qui l'approche historique et la dimension réflexive de l'écriture viatique sont étroitement liées²⁹, sur Grillparzer et la question des nationalités ainsi que sur Grillparzer et l'historiographie littéraire en Autriche³⁰. Éric Leroy du Cardonnoy, Professeur à l'Université de Caen, a par ailleurs consacré une bonne partie de son travail d'habilitation à diriger des recherches (2010), portant sur *Littérature et échec : pouvoir de la limite, limite des pouvoirs*, à Franz Grillparzer, une approche qui se reflète dans sa contribution au volume

²⁷ *Ibid.*, p. 475.

²⁸ Jacques Lajarrige, « Franz Grillparzer (1791-1872) », in : *Patrimoine littéraire européen. Renaissances nationales et conscience universelle (1832-1885)*, éd. par Jean-Claude Polet, Bruxelles, De Boeck, 1999, t. XI, p. 860-869.

²⁹ Jacques Lajarrige, « Grillparzer, voyageur malgré lui », *Austriaca* n° 62 (2006), p. 85-111.

³⁰ Jacques Lajarrige, « Franz Grillparzer et la question des nationalités », *Chroniques allemandes* n° 11 (2006-2007), p. 127-145, et « *Worin unterscheiden sich die österreichischen Dichter von den übrigen ?* Franz Grillparzer et l'historiographie littéraire en Autriche » (note 1).

d'hommages offert à Gerald Stieg : « *Le Musicien des rues* de Franz Grillparzer : une esthétique de l'échec³¹ ». Il est par ailleurs l'auteur d'une étude instructive consacrée aux traductions françaises de *L'Aïeule* (*Die Ahnfrau*) au XIX^e siècle³², ainsi que de deux contributions portant sur la trilogie de *La Toison d'or*³³, sans oublier un article sur le séjour à Rome de Grillparzer en 1819³⁴. Enfin, Marc Lacheney, Professeur à l'Université de Lorraine (site de Metz), déjà auteur d'un article sur la réception croisée de Grillparzer, Raimund et Nestroy par Karl Kraus³⁵, consacre toute une partie de l'ouvrage qu'il a tiré de son habilitation à diriger des recherches, *Littérature « d'en haut », littérature « d'en bas » ? La dramaturgie canonique allemande et le théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy* (2016)³⁶, à l'œuvre de Franz Grillparzer, qu'il dépeint comme le « réceptacle de l'interaction entre théâtre "d'en haut" (le théâtre de la cour) et théâtre "d'en bas" (le théâtre populaire), drame de style "élevé" et drame de style "bas"³⁷ », comme une tentative, inédite à ce degré d'intensité, de « synthèse entre le théâtre populaire viennois et le classicisme weimarien³⁸ » et comme un exemple de « fusion partielle³⁹ » entre théâtre « d'en haut » et théâtre « d'en bas », en raison de sa conception d'un drame unissant le « dramatique » et le « théâtral » et de l'importance accordée à la dimension visuelle dans ses pièces : Grillparzer avait une réelle admiration pour le dramaturge populaire viennois Ferdinand Raimund et n'a jamais

³¹ Éric Leroy du Cardonnoy, « *Le Musicien des rues* de Franz Grillparzer : une rhétorique de l'échec », in : « *Au nom de Goethe !* » *Hommage à Gerald Stieg*, études réunies par Marc Lacheney et Jean-François Laplénie, Paris, L'Harmattan, coll. « Les Mondes germaniques », 2009, p. 225-234.

³² Éric Leroy du Cardonnoy, « Les traductions françaises de *L'Aïeule* de Franz Grillparzer au XIX^e siècle : une forme particulière du passage à l'acte », in : *Passages à l'acte : interprétation, traduction, (ré-)écriture*, éd. par Corona Schmiele, Paris, Éditions Indigo & Côté femmes, 2010, p. 86-97.

³³ Éric Leroy du Cardonnoy, « Médée et les métamorphoses de l'hôte chez Franz Grillparzer », in : *L'hôte étranger. Stratégies de l'hospitalité*, éd. par Boris Czerny et Anne-Marie Gresser, Caen, PUC, 2010, p. 31-40 ; « La trilogie de la *Toison d'or* de Franz Grillparzer : la tradition revisitée », in : *Passages à l'acte : interprétation, traduction, (ré-)écriture*, éd. par Corona Schmiele, Paris, Éditions Indigo & Côté femmes, 2010, p. 132-148.

³⁴ Éric Leroy du Cardonnoy, « Un Autrichien à Rome : Franz Grillparzer et son séjour à Rome en 1819 », in : *Le mythe de Rome en Europe : modèles et contre-modèles*, éd. par Juan Carlos d'Amico, Alexandra Testino-Zafiroopoulos, Philippe Fleury et Sophie Madeleine, Caen, PUC, 2009, p. 197-209.

³⁵ Marc Lacheney, « Das "Dreigestirn" Grillparzer – Nestroy – Raimund im Urteil von Karl Kraus », *Nestroyana* n° 26 (2006), p. 77-91.

³⁶ Marc Lacheney, *Littérature « d'en haut », littérature « d'en bas » ? La dramaturgie canonique allemande et le théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy*, Berlin, Frank & Timme, coll. « Forum : Österreich », 2016, surtout p. 188-219 et 326-331.

³⁷ *Ibid.*, p. 189.

³⁸ *Ibid.*, p. 190.

³⁹ *Ibid.*, p. 187.

considéré le drame simplement comme un texte, mais également comme un art théâtral reposant sur l'importance accordée à l'élément non verbal⁴⁰. L'auteur en conclut que, d'un point de vue purement théâtral, « les pièces de Grillparzer doivent au moins autant à l'héritage comique du théâtre populaire [...] qu'à Goethe ou Schiller⁴¹. »

Pour ce qui est des entreprises collectives, notons tout d'abord que Roger Bauer, Jean-Louis Bandet et Alfred Doppler ont dirigé en 1972, pour le centenaire de la mort de Grillparzer, un cahier de la revue *Études Germaniques* dans lequel on trouve notamment des études sur la composition dramatique et la nature de l'action chez Grillparzer (Marie-Antoinette Ibsch), sur *Blanche de Castille* (Jean-Louis Bandet) ou encore sur *L'Aïeule* et la querelle de la tragédie fataliste (Roger Bauer).

Près de vingt ans plus tard, en 1991, date d'un nouvel anniversaire, celui du bicentenaire de la naissance de Grillparzer, eut lieu au Grand-Palais, comme ailleurs cette année-là (Vienne, Innsbruck, Rome et Dunedin), un colloque réunissant les principaux spécialistes allemands, autrichiens, français et anglais de Grillparzer visant à « apporter sa contribution à une correction d'image⁴² » de l'auteur autrichien déjà largement entamée par d'autres. Le cahier d'avril-juin 1992 (de plus de 150 pages) de la revue *Études Germaniques* en a recueilli les résultats. Il y est question de mythologie (Jean-Louis Bandet), des relations entre l'art et l'action (Werner M. Bauer), le conservatisme et les Lumières (Jean-Marie Valentin, Roger Bauer), du type du *Zerrissener* chez Grillparzer et de sa vision de l'Histoire, enfin du pouvoir, de son exercice et de ses effets (Ingrid Spörk).

Vingt-cinq ans plus tard, en 2016 et 2017, la trilogie *La Toison d'or*, composée de *L'Hôte*, des *Argonautes* et de *Médée*, fut mise au concours de l'agrégation. Dans ce contexte, Marc Lacheney, Jacques Lajarrige et Éric Leroy du Cardonnoy, tous trois auteurs de publications consacrées à Grillparzer⁴³, organisèrent en janvier 2016 à la Maison Heinrich Heine de Paris une journée d'étude portant sur la question d'agrégation. La publication collective de 260 pages qui en a résulté, *Modernité du mythe et violence de l'altérité*. *La Toison d'or de Franz Grillparzer* (Rouen, PURH, 2016), traite des divers aspects qu'aborde la trilogie : histoire du théâtre à Vienne, contexte historique, travail sur le mythe, dramaturgie et structure interne, personnages, thèmes ou symboles récurrents. Tout en revenant sur l'importance du mythe pour l'auteur, l'ouvrage se consacre à certaines thématiques ou à certains personnages de l'œuvre (Michel Grimberg se penche, à l'exemple de Médée, sur le discours féminin dans la trilogie ; Sigurd Paul Scheichl analyse le personnage de Créüse ; Fanny Platelle étudie la fonction dramatique et symbolique des objets dont, bien sûr, la Toison ; Gilles Darras nous éclaire sur les

⁴⁰ *Ibid.*, p. 203.

⁴¹ *Ibid.*, p. 217.

⁴² Jean-Marie Valentin, « Avant-propos », *Études Germaniques* 47^e année, avril-juin 1992, n° 2 = « Franz GRILLPARZER (1791-1872) », p. 111.

⁴³ Voir ci-dessus.

« Ombres et lumières dans *La Toison d'or* » ; Gérard Laudin tente de démêler les fils torsadés du tragique), au questionnement des représentations et des enjeux des violences intergénérationnelles dans une perspective qui est celle de la sociopoétique des mythes (Jacques Lajarrige), avant d'aborder la question de la pratique théâtrale (Katja Wimmer, Kerstin Hausbei) et l'actualité de la trilogie (Éric Leroy du Cardonnoy et Dirk Weissmann), pour se clore sur une bibliographie, due à Marc Lacheney, consacrée à « Grillparzer et la France, Grillparzer en France ». L'objectif de cette publication, qui est en même temps le premier vrai livre sur Grillparzer en France, est d'« offrir au grand public, mais aussi aux étudiants de concours, quelques éléments nécessaires à l'appréciation de cette œuvre et de son auteur, dont les mises en scène des pièces restent encore trop rares dans le paysage théâtral français⁴⁴. »

Cet ouvrage est également le reflet d'un regain d'intérêt pour l'œuvre de Grillparzer que l'on observe dans plusieurs publications récentes en langue allemande sur l'auteur, notamment dans *Franz Grillparzer – Bilder aus einem Theaterleben* (Vienne, Lehner, 2012) de Gottfried Riedl, *Grillparzers Welttheater. Modernität und Tradition* (Bielefeld, Aisthesis, 2013) de Brigitte Prutti ou encore *Franz Grillparzer. Ein Klassiker für die Gegenwart* (Vienne, Paul Zsolnay Verlag, 2016), publié sous la direction de Bernhard Fetz, Michael Hansel et Hannes Schweiger.

2. Grillparzer sur les scènes françaises

Si les mises en scène de Grillparzer en France sont effectivement rares, il y en a quand même eu quelques-unes depuis la fin du XIX^e siècle, sur lesquelles nous aimerions nous arrêter ici.

Grillparzer dans la Lorraine annexée

À la fin du XIX^e siècle d'abord, Grillparzer a été mis en scène dans la Lorraine annexée, au théâtre de Metz. Depuis les travaux de Jeanne Benay, on sait que Johann Nestroy a été, entre 1872 et 1912, l'auteur autrichien le plus joué⁴⁵, et ce malgré la rude concurrence qui régnait à cette époque avec ses compatriotes, dont faisaient partie des auteurs aussi connus que Schnitzler, Hofmannsthal, Max Mell et Grillparzer. Mais alors que le *Lumpacivagabundus* (1833) de Nestroy parvint à

⁴⁴ Éric Leroy du Cardonnoy, Jacques Lajarrige et Marc Lacheney, « Avant-propos », in : *Modernité du mythe et violence de l'altérité. La Toison d'or de Franz Grillparzer*, dir. par Marc Lacheney, Jacques Lajarrige et Éric Leroy du Cardonnoy, Rouen, PURH, coll. « Études autrichiennes », 2016, p. 9-14, ici : p. 13 sq.

⁴⁵ Jeanne Benay, « Johann Nestroys / Jean Nestroys Werk als frankophone und deutsche Kulturwaffe im annektierten Lothringen (1871–1918) », in : *Johann Nepomuk Nestroy. Tradizione e trasgressione*, éd. par Gabriella Rovagnati, Milan, CUEM, 2002, p. 145-177, ici : p. 153.

s'imposer véritablement au répertoire du théâtre de Metz⁴⁶, Grillparzer ne dut ses succès sur la scène messine qu'au phénomène des tournées et en particulier au talent de stars invitées telles que Clara (Klara) Ziegler de Munich, Marie Pospischil ou Rosa Poppe de Berlin. *Le Messin* du 11 novembre 1891 (10^e année, n° 262, p. 2) rapporte ainsi que « [...] la représentation donnée hier soir par la célèbre tragédienne Mme Clara Ziegler a [obtenu] un grand succès. Le rôle de Médée, dans la tragédie de ce nom, a été exécuté par cette excellente artiste avec une perfection rare ». Ce phénomène de tournées et la performance de stars venues de l'étranger devaient, du reste, marquer durablement la suite de la réception de Grillparzer sur les scènes françaises au XX^e siècle.

Grillparzer au théâtre Sarah-Bernhardt (1955)

Après ces représentations très spécifiques et inscrites dans un contexte politique tout à fait particulier, Grillparzer disparut pendant près d'un demi-siècle des scènes françaises, jusqu'à ce que *Médée*, la troisième partie de la trilogie de *La Toison d'or*, soit représentée au théâtre Sarah-Bernhardt (aujourd'hui théâtre de la Ville, sur la place du Châtelet), les 8 et 9 juillet 1955, dans le cadre du « festival international d'art dramatique de la ville de Paris ». Dans ce contexte, vingt troupes de théâtre issues de vingt pays différents se produisirent soit sur la scène du théâtre Sarah-Bernhardt, soit sur celle du théâtre Hébertot.

La représentation, longue de deux heures trente, de la *Médée* de Grillparzer fut le fruit d'une tournée du Burgtheater de Vienne, qui mit en scène aussi bien la pièce de Grillparzer que *Comtesse Mizzi* et *Liebelei* de Schnitzler. Adolf Rott (1905-1982), alors directeur du Burgtheater (de 1954 à 1959), assura la mise en scène ; les décors et les costumes furent confiés à Gottfried Neumann-Spallart (1915-1983), Professeur à la haute école de musique et d'art plastique de Vienne ; la musique fut l'œuvre de Hans Totzauer (1909-1987), compositeur qui fut, de 1946 à 1973, premier chef d'orchestre du Burgtheater. Les comédiens étaient tous des grandes stars du Burgtheater de l'époque : le rôle de Médée revint à la grande tragédienne Liselotte Schreiner, qui brilla entre autres aussi dans les rôles de Sappho et de la reine Marguerite dans *Ottokar* ; Créüse fut interprétée par Johanna Matz, célèbre *Kammerschauspielerin*⁴⁷ et incarnation de la « jeune fille viennoise » (*Wiener Mädel*) ; le personnage de Gora fut joué par August Pünkösdý, Créon par le légendaire Heinz Moog, Jason par le non moins célèbre Fred Liewehr, également connu pour ses rôles au cinéma.

Les articles de presse sur ce spectacle qui purent être retrouvés ne sont toutefois pas très nombreux : dans *Le Figaro Littéraire* du 16 juillet 1955 (p. 12), Jacques Lemarchand, critique de théâtre de renom, fit brièvement allusion au « Burgtheater de Vienne au Festival de Paris ». Dans le 99^e numéro (août 1955) de

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Titre honorifique autrichien attribué par le président fédéral à des comédiens d'exception.

Paris Théâtre, Michel Aubriant (1919-1971) consacra également quelques lignes à l'Autriche, en particulier à Grillparzer.

Le critique insiste d'abord ici – avec emphase et non sans mordant – sur le style de représentation, à ses yeux peu original, du Burgtheater :

On ne va pas aux spectacles de [sic !] Burgtheater pour y recevoir le coup de poing de l'avant-garde, ni pour voir bousculer les règles du jeu dramatique, et ce serait se tromper singulièrement que de demander à cette troupe de nous surprendre. Fondé par Joseph II, le Burgtheater représente d'abord une tradition du bien jouer, une politesse de la scène, une convention raffinée qui font les délices des Viennois, depuis près de deux siècles⁴⁸.

Le bref compte rendu que fait Aubriant des représentations de *Médée* rend ensuite hommage aussi bien à la qualité du texte et de la mise en scène qu'à celle du jeu de scène de Liselotte Schreiner dans le rôle de Médée :

Dans une mise en scène volontairement discrète, *Médée* nous a apporté une double révélation : celle d'un grand texte classique, d'une noblesse de ton, d'un lyrisme, d'une vérité psychologique que la plupart d'entre nous ne pouvaient que pressentir, et celle d'une authentique tragédienne, Mme Liselotte Schreiner [...] ⁴⁹.

Cette mise en scène fut suivie, en 1956, d'une « adaptation radiophonique » de la seule comédie de Grillparzer, *Malheur à celui qui ment !* (*Weh dem, der lügt!*), par Marthe Robert, critique et spécialiste de Kafka.

Grillparzer à la Comédie-Française (17-18 octobre 1967) : Ein Bruderzwist in Habsburg (Querelle entre frères chez les Habsbourg)

La deuxième mise en scène d'une pièce de Grillparzer sur une scène française dans la seconde moitié du XX^e siècle eut lieu dans un contexte très particulier. En 1967 se produisit en effet une tournée « croisée », importante tant sur le plan culturel que sur le plan symbolique : alors que la Comédie-Française se rendait en Autriche (Vienne, Graz, Linz, Innsbruck, Bregenz) pour y donner, du 18 au 29 octobre, sa tragédie la plus jouée, *Le Cid* de Corneille, et l'une de ses comédies les plus appréciées, *Le Dindon* de Feydeau, le Burgtheater ralliait la France, de sorte que le programme de la Comédie-Française put annoncer : « Représentations officielles du Burgtheater de Vienne – 17 au 21 octobre 1967 ».

Pendant cinq jours, la Comédie-Française appartient donc aux Autrichiens. L'atmosphère et le public ayant assisté à la première sont décrits non sans ironie

⁴⁸ Michel Aubriant, « Autriche », *Paris Théâtre* n° 99 (août 1955), p. 18.

⁴⁹ *Ibid.*

par Félix Kreissler, pionnier de la recherche sur l'Autriche en France et futur fondateur (en 1975) de la revue spécialisée *Austriaca* :

La vieille maison située sur la « place du Théâtre Français » était bien éclairée ; dans l'entrée d'apparat, un double rideau de gardes en livrée et de « gardes républicains » en uniforme de gala attendait les invités officiels, et dans le foyer se pressait la foule, vêtue d'habits de fête, de toutes les personnalités éminentes du Paris culturel, renforcée cette fois par un bon nombre d'Autrichiens et d'Allemands qui avaient posé leurs valises – à titre provisoire ou durable – à Paris. Ce devait être une représentation de gala – et ce fut un événement⁵⁰ !

Pour cet « événement », le programme suivant fut retenu : les 17 et 18 octobre *Querelle entre frères chez les Habsbourg* (*Ein Bruderzwist in Habsburg*) de Grillparzer, les 19 et 20 *Professeur Bernhardi* (*Professor Bernhardi*) d'Arthur Schnitzler, le 21 *Une pinte de bon sang aux dépens d'autrui* (*Einen Jux will er sich machen*) de Johann Nestroy, avec quelques-uns des plus célèbres comédiens du Burgtheater.

En ce qui concerne Grillparzer, Kreissler insiste précisément avant tout sur la qualité de la distribution (entre autres Attila Hörbiger dans le rôle de l'empereur Rodolphe II, Erich Auer dans celui de son frère Mathias, Achim Benning dans celui de Ferdinand, Heinz Moog dans celui de Melchior Klesel, Heinz Woester dans celui de Julius de Brunswick, Hans Thimig dans celui de Wolf Rumpf) : « L'art des comédiens ne tarda pas s'imposer. La preuve : l'évaluation positive unanime de la critique et les applaudissements du public. Grillparzer – avec Attila Hörbiger, Heinz Moog, Hans Thimig et tous les autres interprètes – brillant⁵¹. » D'autres voix témoignent également du succès obtenu par la pièce de Grillparzer à la Comédie-Française : André Ransan souligne ainsi, dans *L'Aurore* du 19 octobre 1967, la qualité de la performance des comédiens autrichiens, en particulier d'Attila Hörbiger dans le rôle de l'empereur Rodolphe ; dans *Les Nouvelles litté-*

⁵⁰ Félix Kreissler, « Die "Burg" an der Comédie Française », in : *Die Welttournee des Burgtheaters*, éd. par Friedrich Langer, Vienne, Berlin, Koska, 1969, p. 75-79, ici : p. 75 : « Das alte Haus am "Place du Théâtre Français" war hell erleuchtet, am Prunkeingang erwartete ein doppeltes Spalier von Livrierten und "Gardes républicains" in Galauniform die offiziellen Gäste, und im Foyer drängte sich die festlich gekleidete Menge all jener, die im kulturellen Paris Rang und Namen haben, verstärkt diesmal durch eine stattliche Anzahl von Österreichern und Deutschen, die in Paris – vorübergehend oder bleibend – ihre Zelte aufgeschlagen hatten. Es sollte eine Galavorstellung werden – und es wurde ein Ereignis! »

⁵¹ *Ibid.*, p. 76 : « [Bald] setzte sich die Kunst der Schauspieler schließlich siegreich durch. Beweis: die einstimmige Einschätzung der Kritik und der Applaus des Publikums. Grillparzer – mit Attila Hörbiger, Heinz Moog, Hans Thimig und alle anderen Darsteller – glänzend. »

raires, Gabriel Marcel, lui, postule une éventuelle influence des grands peintres hollandais (en particulier de Rembrandt) sur l'esthétique du Burgtheater.

Certaines voix plus négatives s'élevèrent aussi, visant entre autres le caractère statique, suranné, voire dépassé de l'interprétation comme du choix de cette pièce de Grillparzer. En guise d'exemple, citons ici le compte rendu de Peter Lot-schak paru dans les *Salzburger Nachrichten* du 24 octobre 1967 (p. 7) :

La tournée s'ouvrit par *Querelle entre frères*, un théâtre de comédiens conventionnel, statique, pesant. Conformément à ce qui a été exposé plus haut, il ne surprend donc guère que de nombreux Parisiens aient tenté de cacher poliment leur déception. Les comptes rendus, un peu trop formels et respectueux, reflètent la problématique de cette soirée. Un critique inquiet demanda si le théâtre menaçait d'étouffer sur toutes les scènes célèbres. Le monde de Rodolphe ne se brise tout simplement pas sur des décors pompeux, et il manque, sans doute à juste titre, au Français la galanterie ironique mordante de l'époque de Louis XIV. La tragédie humaine sourde restait soumise à l'Histoire. On luttait avec des difficultés de compréhension. [...] Fallait-il que cette pièce-là de Grillparzer, représentative du « grand » drama autrichien, fût jouée ? Nul ne peut contester l'importance de cette soirée, car il s'agissait d'un essai pour sonder les bonnes grâces du public, la télévision française envisageant de présenter à l'écran une version française. Reste à savoir quelle suite sera donnée au projet, déjà vivement débattu⁵²...

Un simple regard porté sur les archives de la Comédie-Française suffit pourtant à confirmer l'ampleur du succès obtenu par les pièces représentées et livre des renseignements probants sur la réussite financière des représentations du Burgtheater à la Comédie-Française⁵³. Une preuve incontestable de ce succès est fournie par les très bonnes recettes obtenues par les différentes pièces à la Comédie-

⁵² « Eröffnet wurde mit "Bruderzwist", mit konventionellem, statischem, schwerem Schauspieltheater. Gemäß dem oben Angeführten also wenig verwunderlich, daß viele Pariser höflich ihre Enttäuschung zu verbergen versuchten. Die etwas zu förmlich und respektvoll gehaltenen Rezensionen spiegeln die Problematik dieses Abends wider. Besorgt fragte ein Kritiker, ob wohl an allen berühmten Häusern das Theater zu ersticken droht. Rudolfs Welt zerbricht nun einmal nicht vor pompöser Kulisse und die scharfe ironische Galanterie der Zeit Ludwig XIV. vermißt, gewiß unberechtigt, der Franzose. Die stille menschliche Tragödie blieb der Historie verhaftet. Man kämpfte mit Verständnisschwierigkeiten. [...] Ob wohl gerade dieser Grillparzer, repräsentativ für das "große" österreichische Drama, gespielt werden mußte? Niemand kann abstreiten, daß es ein wichtiger Abend war, denn es war ein Sondierungsversuch in bezug auf die Gunst des Publikums, da das französische TV erwägt, eine französische Version auf den Bildschirmen vorzustellen. Wie weit nun das bereits heftig diskutierte Projekt weitergeführt werden wird, bleibt eine Frage... »

⁵³ Voir *Comédie Française. Les activités de la saison 1967-1968 (1er septembre-31 juillet)*, bibliothèque de la Comédie-Française, ici : p. 69.

Française : Grillparzer : 7 709,50 francs le premier soir et 11 977,50 francs le second, Schnitzler : 12 512 francs le premier soir et 13 374 francs le second, Nestroy : 13 552,50 francs⁵⁴.

De Médée (1972) à La Toison d'or (2009-2010, 2017)

On constate ensuite près de quarante années d'absence complète de Grillparzer sur les scènes françaises.

Ce n'est que les 11, 12 et 21 avril 1972, à l'occasion du centenaire de la mort de Grillparzer, que *Médée* fut donnée en grande pompe au Théâtre Montansier de Versailles : mise en scène de Marcelle Tassencourt, traduction-adaptation française de Pierre Sabatier, décors et costumes de Marie-Ange. Les célèbres Comédiens Français Annie Ducaux et François Chaumette jouèrent Médée et Jason, tandis que Jean Davy interpréta Créon, Maria Mériko Gora et Maryvonne Schiltz Créüse. Divers journaux locaux et nationaux firent de ce spectacle un éloge appuyé⁵⁵. *La Croix* du 23-24 avril 1972 (p. 13) souligne ainsi « l'immense talent de chacun de ces interprètes. » Dans le numéro 1 212 (19 avril 1972, p. 18) de *Toutes les nouvelles de Versailles et de la région parisienne*, Thierry Maulnier évoque en outre « un accueil très favorable de la critique parisienne ».

Au total, les comptes rendus qu'il nous a été donné de consulter aux Archives communales de Versailles oscillent entre l'enthousiasme pour la performance d'ensemble des comédiens et une certaine réserve quant au choix des costumes. Trouvent une reconnaissance unanime pour la qualité de leur jeu Annie Ducaux dans le rôle de Médée (en particulier pour son « talent vigoureux et passionné⁵⁶ ») et François Chaumette (« excellent à tous égards⁵⁷ ») dans celui de Jason. Pour qualifier la performance d'Annie Ducaux dans le rôle de Médée, c'est François Malric qui a su trouver les mots les plus marquants dans le *Midi Libre* du 25 avril 1972 : « Il y a dans tout ce qu'elle fait une grâce, une distinction, une présence qui n'appartiennent qu'à elle et elle trouve dans ses lamentations de femme trahie des accents qui percent le cœur. » S'ajoutent à cela les hommages rendus à Jean Davy pour la « dignité » de son jeu dans le rôle de Créon, à la performance de Maria Mériko dans celui de Gora (qui « prête sa belle voix grave aux riches intonations au personnage de la nourrice qui prend, sous ses traits, un relief saisissant. »), ainsi qu'à la grâce et à la beauté de Maryvonne Schiltz dans le rôle de Créüse (elle « a le charme presque ingénu et la beauté qui conviennent à la jeune rivale de Médée. »). Dans le compte rendu le plus complet, celui de François Malric pour le *Midi Libre*, l'hommage s'étend même à la « sobriété intelligente » de la mise en

⁵⁴ Voir *Comédie Française : Salle Richelieu 1967. Registre journalier 1967* (cote : R 680), bibliothèque de la Comédie-Française, ici : p. 290-294 (« Représentations officielles du Burgtheater de Vienne »).

⁵⁵ Dossier 134 W 55 (*Médée*), « Presse Médée », Archives communales de Versailles.

⁵⁶ *Toutes les nouvelles de Versailles et de la région parisienne*, 19 avril 1972, p. 18.

⁵⁷ François Malric, « Une nouvelle Médée », *Midi Libre*, 25 avril 1972.

scène de Marcelle Tassencourt et aux « décors légers et très suggestifs » de Marie-Ange. Dans l'article, déjà cité, de *La Croix*, le choix des costumes et des accessoires, de même que celui de certains seconds rôles, fait, en revanche, l'objet de vives critiques : « On sera plus réservé sur le choix des costumes (celui de Jason est aberrant), des accessoires (la perruque de Médée, ces crins aile de corbeau, étaient-ils indispensables ?) et certains emplois secondaires, fort médiocrement tenus. »

Près de quarante années passèrent derechef avant qu'une nouvelle œuvre de Grillparzer soit montée sur une scène française.

La Toison d'or (*Das goldene Vließ*) finit par être représentée en allemand (avec des surtitres français de Jörn Cambreleng) dans la salle Oleg Efremov de la MC93 Bobigny le 6 octobre 2009 puis les 18 et 19 février 2010, dans une mise en scène de Karin Beier, du prestigieux *Schauspiel* de Cologne – une mise en scène de trois heures pour laquelle la célèbre metteuse en scène allemande a obtenu en 2009 le Prix du théâtre allemand *Der Faust* dans la catégorie « Meilleure mise en scène » (*Beste Regie Schauspiel*). Pour ce qui est de la distribution proprement dite, Maria Schrader interpréta le rôle central de Médée, Carlo Ljubek à la fois Phrixos et Jason, Manfred Zapatka Aïétès, roi de Colchide, et Créon, roi de Corinthe, Patricia Ziolkowska Apsyrtos et Créüse, la fille de Créon, Jokubas Aust et Rosa Wilms-Posen les enfants de Médée, Sue Schlote accompagnant le jeu des comédiens au violoncelle. Quelques comptes rendus ont pu être retrouvés, qui donnent une idée de la réception de la trilogie.

En guise d'exemple, nous présenterons ici une critique élogieuse de Camille Hazard⁵⁸, pour qui la mise en scène de Karin Beier s'est révélée « tout à fait remarquable », « implacable et rigoureuse ». « L'espace de jeu des comédiens », une grande estrade carrée et blanche avec, à ses quatre coins, quatre chaises et des bouteilles d'eau, lui a rappelé aussi bien un « ring de boxe » qu'une « cage animale enfermant les protagonistes dans leur malédiction ». Elle insiste par ailleurs sur la grande qualité du jeu de scène, ayant oscillé à ses yeux entre la terreur et la farce, et le recours au modèle antique ayant été peu à peu remplacé par une certaine intemporalité, ce qui aurait encore renforcé l'élévation de Médée au rang de figure mythique. La critique s'achève ainsi : « Le jeu de tous les comédiens est tenu avec force, chaque geste est pensé, calculé, et ressenti, nous permettant ainsi de voyager avec les personnages dans les fins fonds de l'âme humaine, dans notre noirceur, dans notre volonté de lutter contre nous-même⁵⁹. »

Cette mise en scène de Karin Beier a eu une influence directe sur la lecture publique que Heinz Schwarzingen organisa le 30 janvier 2017 au Goethe-Institut de Paris. Après Nestroy et Raimund, Grillparzer fut donc pour la première fois montré à l'occasion des « journées du théâtre autrichien ». Les comédiens présentèrent

⁵⁸ Camille Hazard, *Un fauteuil pour l'Orchestre*, 19 février 2010.

⁵⁹ Dans un bref compte rendu intitulé « Risques de coupure sur le Standard idéal » (*Libération*, 29 janvier 2010), René Solis souligne, lui, avant tout la sobriété (positive) de la mise en scène de Karin Beier.

devant une cinquantaine de spectateurs des extraits de la traduction encore inédite de *La Toison d'or* par Gilles Darras. En introduction, Schwarzingger rappela le grand succès obtenu par la trilogie de Grillparzer dans la mise en scène de Karin Beier quelques années plus tôt à la MC93 Bobigny. Jusque dans la structure de la soirée, Schwarzingger s'est directement inspiré de Karin Beier : alors qu'une représentation complète de la trilogie aurait duré environ six heures, le spectacle parisien se limita à une lecture publique d'une heure trente au cours de laquelle – comme chez Karin Beier – le « bain de sang » (Schwarzingger) qui se produit dans la pièce de Grillparzer a été remplacé par un récit bien plus « supportable ». Le comédien expérimenté Dominique Boissel interpréta les deux rois Aietès et Créon, le jeune Pierre-Benoist Varoquier a proposé une interprétation très convaincante de Phrixos et d'Apsyrtos ainsi que des enfants de Médée, Delphine Chuillot a incarné une Créüse tout à fait crédible et Arnaud Carbonnier, comme il se doit, interpréta un Jason rusé. Avec le rôle phare de Médée, Raphaëlle Gitlis n'avait pas tâche facile : même si elle parvint à faire percevoir avec efficacité la capacité de métamorphose du personnage, elle échoua en partie à rendre sa profondeur et ses contradictions.

3. Grillparzer traduit

Les traductions de Grillparzer au XIX^e siècle

Dans les articles de Jean-Louis Bandet et d'O. Paul Straubinger cités plus haut, la réception scénique des pièces de Grillparzer est, hélas, entièrement laissée de côté, bien que des représentations importantes aient déjà eu lieu sur les scènes françaises. Par ailleurs, dès le XIX^e siècle, les pièces *Die Ahnfrau* et *Sappho* furent transposées en français, même si ces traductions sont plus à considérer comme des adaptations libres (comme des « belles infidèles ») que comme des traductions au sens strict du terme⁶⁰.

Au XIX^e siècle, il existe ainsi trois traductions de la pièce *L'Aïeule* (*Die Ahnfrau*) de Grillparzer : la première est celle d'un « membre de la Société littéraire de Genève » en 1820 ; la deuxième, parue en 1835 dans la revue *Théâtre allemand* à Paris, est l'œuvre de Xavier Marmier ; la troisième, enfin, par Alfred de Corval, est parue à Paris en 1878, sous le titre *Bandit !*. Les deux premières traductions se présentent comme plutôt fidèles, la dernière comme une « belle infidèle ». Pour ce qui est de la première traduction, Éric Leroy du Cardonnoy souligne que « le texte n'est pas en vers et n'essaie pas de reproduire un pied quelconque⁶¹ ». En

⁶⁰ Voir à ce sujet Leroy du Cardonnoy, « Les traductions françaises de *L'Aïeule* de Franz Grillparzer au XIX^e siècle : une forme particulière du passage à l'acte » (note 32). Il existe par ailleurs une traduction en vers de *Sap(p)ho* par M. de La Bédoyère, parue chez Barba à Paris en 1821.

⁶¹ *Ibid.*, p. 87 sq.

outre, certains « austriacismes » sont ignorés et plusieurs erreurs manifestes viennent affaiblir en particulier la traduction de la fin de la pièce (oublis, confusions dans les pronoms relatifs notamment)⁶². Malgré tout, « se dégage de la traduction le côté “noir”, “gothic” de la pièce de Grillparzer. L’épouvante y règne de la même manière que dans l’original⁶³. » La traduction de Xavier Marmier, comme la précédente, n’est pas en vers et ne tient pas compte non plus des passages rimés de l’original. En outre, bon nombre de didascalies, présentes dans l’original et caractéristiques de la dramaturgie de Grillparzer par rapport au théâtre d’un Goethe ou d’un Schiller, disparaissent de la traduction pour être intégrées au texte parlé : « Le texte est ainsi plus “vivant”, mais semble se situer entre le texte original et le texte de la représentation⁶⁴. » Enfin, le dernier acte est sensiblement abrégé afin de faire passer l’action au premier plan et de réduire simultanément les réflexions intérieures des personnages et leurs conflits à la portion congrue. En renonçant aux répétitions et autres redondances inscrites dans l’économie de la pièce de Grillparzer, le traducteur semble avoir adapté l’original afin de lui donner une forme plus propice à la représentation scénique. La dernière traduction de la pièce, par Alfred de Corval, se distingue assez nettement des deux premières : contrairement aux deux autres, la traduction de Corval, parue sous le titre *Bandit !*, est en vers rimés, plus précisément « en alexandrins à rimes plates qui confèrent une certaine solennité et gravité à l’action et se rapprochent ainsi de l’original⁶⁵. » Mais il ne s’agit pas ici d’une traduction à proprement parler : Corval se présente d’ailleurs surtout comme usufruitier de la pièce autrichienne et entreprend ainsi d’exercer certains droits (« une imitation au sens le plus large du terme »). Son objectif est d’ancrer l’action de la pièce dans le réel, ce qui a aussitôt pour effet de lui retirer toute sa dimension fantastique, incarnée par le personnage de l’aïeule, et toute la part de mystère est escamotée au profit d’une explication rationnelle des événements : le « traducteur » produit de la sorte « une nouvelle pièce qui évacue le merveilleux et le fantastique pour le réduire à un réalisme prosaïque loin des enjeux qui étaient ceux de l’original⁶⁶. »

Traduire Grillparzer, du début du XX^e siècle à nos jours

Dans les premières décennies du XX^e siècle, Auguste Ehrhard devint le principal spécialiste de Grillparzer en France par sa thèse, évoquée plus haut, mais aussi par ses traductions, chez Aubier-Montaigne, de *Sappho* et d’*Ottokar*. Cette édition, qui accueillait les « classiques étrangers », remplissait plusieurs fonctions concomitantes : faire mieux connaître les classiques étrangers en France, servir aux étudiants germanistes (ou anglicistes) – grâce à la publication du texte en bilingue

⁶² Voir *ibid.*, p. 88.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 90.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 91.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 93.

– de base de travail pour leurs cours de littérature et, aspect non négligeable dans le contexte qui nous occupe, donner la parole à la ou au spécialiste de l'auteur, de sorte que se voir confier ce type de traduction revenait aussi, pour l'heureux élu, à une forme de consécration pour sa compétence sur l'auteur. C'est ainsi qu'en 1929, Erhard produisit une édition bilingue, longuement préfacée, de *Sap(p)ho*. Deux ans plus tard, en 1931, c'est la tragédie historique *Ottokar* qu'il traduit et préface dans la même édition. Du point de vue des études traductologiques actuelles, les traductions d'Ehrhard, en dépit de leurs qualités, apparaissent quelque peu datées, même si elles contiennent des préfaces substantielles et toujours utiles⁶⁷. Il va de soi que ces traductions sont, aujourd'hui, épuisées.

Par ailleurs, en 1942, Hippolyte Loiseau, Professeur à la faculté des lettres de Toulouse, traduit, toujours pour les éditions Aubier-Montaigne, *Les Vagues de la mer et de l'amour*. Le fait que la traduction de cette pièce de Grillparzer ait été précisément confiée à ce germaniste, spécialiste du classicisme weimarien (Goethe, Schiller), ne relève pas du hasard, puisque Loiseau fait précisément de Grillparzer, comme de nombreux historiens de la littérature (et comme Grillparzer lui-même), le troisième classique de la littérature de langue allemande. On ne s'étonnera donc guère que sa traduction soit elle-même d'un classicisme absolu.

En ce qui concerne la trilogie de *La Toison d'or*, la troisième partie, *Médée*, a été traduite une première fois par Pierre Sabatier en 1972 (Genève, Perret-Gentil). Il faut tout d'abord rappeler que cette traduction était une « commande » de Marcelle Tassencourt pour sa mise en scène de *Médée* au Théâtre Montansier de Versailles. Pour François Malric, si cette mise en scène a été une réussite, le mérite en revient à l'auteur, mais aussi à Pierre Sabatier, qui a signé l'adaptation française. « Celle-ci, dans sa sobriété voulue, a la netteté et surtout le balancement, l'agréable harmonie d'un bon texte de théâtre. Si, pour s'exprimer, les personnages trouvent toujours le mot juste, il faut rendre hommage à ceux qui pour eux l'ont trouvé. Il y a, d'autre part, dans le dialogue de Pierre Sabatier un rythme, une cadence qui favorisent le jeu des acteurs. C'est un bon texte de théâtre fait pour être dit en respiré⁶⁸ »...

Enfin, Gilles Darras vient de faire paraître aux Belles Lettres, dans la collection « Bibliothèque allemande », sa nouvelle traduction des drames antiques de Grillparzer, respectivement *Sappho*, la trilogie de *La Toison d'or* (comprenant dans l'ordre *L'Hôte*, *Les Argonautes* et *Médée*) – pour la première fois entièrement traduite en français – et *Les Vagues de la mer et de l'amour*. Ce travail impressionnant fera assurément date dans la réception de Grillparzer en France dans la mesure où il s'agit de la première traduction – à la fois précise, élégante, imagée et fidèle – qui rende compte aussi bien du classicisme de la forme choisie par Grillparzer que

⁶⁷ Franz Grillparzer, *Sappho*, traduction et préface d'Auguste Ehrhard, Paris, Montaigne, « Collection bilingue des classiques étrangers », 1929, et *Ottokar*, *ibid.*, 1931, rééd. 1952.

⁶⁸ François Malric, « Une nouvelle Médée », *Midi libre*, mardi 25 avril 1972.

du caractère tortueux des comportements et de la psychologie de ses personnages, de la violence des conflits qui les rongent et de la *théâtralité* (toute autrichienne) qui traversent ces pièces dans lesquelles (surtout dans *Les Vagues de la mer et de l'amour*) l'empreinte du théâtre populaire se fait également sentir, notamment dans la place laissée aux didascalies, toujours porteuses de sens, et à la gestuelle, à la mimique, à la proxémique, bref au non-verbal⁶⁹.

L'introduction par Gilles Darras à sa traduction des drames antiques de Grillparzer⁷⁰, suivie de notices biographique et bibliographique précises, fournit d'utiles éclairages sur les problématiques centrales que l'auteur y aborde – la frontière et sa transgression, l'érotisme, la mort, l'identité, l'altérité, l'aliénation – et de la complexité du positionnement littéraire et intellectuel de Grillparzer, « entre classicisme weimarien et modernité viennoise ».

Pour donner ne serait-ce qu'une idée de la réussite de cette traduction, nous nous contenterons de citer ici la transposition par Gilles Darras de la fin de *Médée*, moment où le personnage éponyme tire une sorte de morale de sa propre histoire, intimement liée à celle de la Toison d'or, disserte sur la vanité de l'existence humaine et finit même par tancer Jason, alors qu'elle vient tout juste de tuer leurs deux enfants :

MEDEA. [...] Erkennst das Zeichen du, um das du rangst?
Das dir ein Ruhm war und ein Glück dir schien?
Was ist der Erde Glück? – Ein Schatten!
Was ist der Erde Ruhm? – Ein Traum!
Du Armer! der von Schatten du geträumt!
Der Traum ist aus, allein die Nacht noch nicht.
Ich scheide nun, leb' wohl, mein Gatte!
Die wir zum Unglück uns gefunden,
Im Unglück scheiden wir. Leb' wohl!
JASON. Verwaist! Allein! O meine Kinder!
MEDEA. Trage!
JASON. Verloren!
MEDEA. Dulde!
JASON. Könnt' ich sterben!
MEDEA. Büße!
Ich geh' und niemals sieht dein Aug mich wieder!
Indem sie sich zum Fortgehen wendet fällt der Vorhang. (v. 2364 sqq.)

⁶⁹ Sur cette question, voir par exemple le bel article de Joël Lefebvre, « Codes non verbaux dans *Querelle entre frères chez les Habsbourg* de F. Grillparzer », *Cahiers d'études germaniques* n° 11 (1986), p. 41-64.

⁷⁰ Gilles Darras, « L'adieu aux Lumières. Les drames antiques de Franz Grillparzer (1791-1872) entre classicisme weimarien et modernité viennoise », in : Franz Grillparzer, *Drames antiques*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Bibliothèque allemande », 2017, p. 9-28.

MÉDÉE : [...] Reconnais-tu l'insigne pour lequel tu luttas ?
Cet insigne de gloire, de bonheur à tes yeux ?
Qu'est-ce qu'un bonheur sur Terre ? – Une ombre !
Qu'est-ce qu'une gloire sur Terre ? – Un rêve !
Pauvre de toi ! Tes rêves n'étaient rien que des ombres !
Le rêve est terminé, mais la nuit se poursuit.
Je te quitte à présent, adieu, mon époux !
C'est pour notre malheur que nous nous sommes trouvés,
Et c'est dans le malheur que nous nous séparons,
Adieu !
JASON : Orphelin ! Seul ! Ô mes enfants !
MÉDÉE : Assume !
JASON : Perdu !
MÉDÉE : Subis !
JASON : Je veux mourir !
MÉDÉE : Expie !
Je pars à tout jamais, tu ne me verras plus !
Tandis qu'elle s'apprête à partir, le rideau tombe. (p. 317 sq.)

Conclusion

Il ressort de ces réflexions que les mises en scène de Grillparzer sont encore trop rares dans le paysage théâtral français. En raison d'une présence par trop discrète dans l'historiographie littéraire française et surtout en traduction, Grillparzer n'a été, jusqu'ici, que peu représenté sur les scènes françaises. En outre, c'est presque toujours la même pièce de Grillparzer qui a été montrée au public français (*Médée*), qui plus est le plus souvent en langue allemande et dans des mises en scène allemandes ou autrichiennes (1955, 1967, 2009-2010).

Le manque criant de traductions fiables a été en partie compensé en 2017 par la parution des drames antiques de Grillparzer dans la traduction française de Gilles Darras aux Belles Lettres. La situation de Grillparzer en France pourrait évoluer dans le bon sens à condition qu'un grand théâtre ou un metteur en scène de renom s'empare de ces remarquables traductions pour donner enfin au grand classique du théâtre autrichien la place qu'il mérite sur les scènes françaises⁷¹.

Marc LACHENY
Université de Lorraine – site de Metz

⁷¹ En guise de complément, nous nous permettons de renvoyer le lecteur intéressé à notre bibliographie « Grillparzer et la France, Grillparzer en France », in : *Modernité du mythe et violence de l'altérité : La Toison d'or de Franz Grillparzer*, éd. par Marc Lacheney, Jacques Lajarrige et Éric Leroy du Cardonnoy, Rouen, PURH, 2016, p. 237-253.

Bibliographie sélective

1. Œuvres traduites de Grillparzer

L'Aïeule (Die Ahnfrau)

L'Aïeule, tragédie en 5 actes, trad. par un membre de la Société littéraire de Genève, Genève, Marc Sesté fils, 1820.

L'Aïeule, trad. par Xavier Marmier, tragédie en 5 actes, précédée d'une notice par Jules Lefèvre, dans *Théâtre allemand*, 2^e série, t. III, 27^e et 28^e livraisons, Paris, Delloy, Heidelhoff et Barba, 1835.

Bandit !, trad. par Alfred de Corval, drame en 5 actes et en vers, Paris, Sandoz et Fischbacher, 1878.

Drames antiques : *Sappho (Sappho)*, *La Toison d'or (Das goldene Vließ)*, *Les Vagues de la mer et de l'amour (Des Meeres und der Liebe Wellen)*

Sappho, trad. et préf. d'Auguste Ehrhard, Paris, Aubier-Montaigne, « Collection bilingue des classiques étrangers », 1929.

Les Vagues de la mer et de l'amour, trad. et préf. d'Hippolyte Loiseau, Paris, Aubier-Montaigne, « Collection bilingue des classiques étrangers », 1942.

Médée, trad. de Pierre Sabatier, Genève, Perret-Gentil, 1972.

Drames antiques (Sappho, La Toison d'or, Les Vagues de la mer et de l'amour), traduits, présentés et annotés par Gilles Darras, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Bibliothèque allemande », 2017.

Tragédies historiques

Ottokar, traduction et préface d'Auguste Ehrhard, Paris, Aubier-Montaigne, « Collection bilingue des classiques étrangers », 1931, rééd. 1952.

2. Littérature critique citée dans l'article

Bandet, Jean-Louis, « Die französische Grillparzer-Forschung seit 1900 », in : *Das Grillparzer-Bild des 20. Jahrhunderts. Festschrift der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 100. Todestag von Franz Grillparzer*, éd. par Heinz Kindermann, Vienne, Böhlau, 1972, p. 133-147.

Bauer, Roger, *La Réalité, royaume de Dieu. Études sur l'originalité du théâtre viennois dans la première moitié du XIX^e siècle*, Munich, Hueber, 1965, p. 393-475.

Benay, Jeanne, « Johann Nestroy / Jean Nestroy Werk als frankophone und deutsche Kulturwaffe im annektierten Lothringen (1871–1918) », in : *Johann Nepomuk Nestroy. Tradizione e trasgressione*, éd. par Gabriella Rovagnati, Milan, CUEM, 2002, p. 145-177.

Birbaumer, Ulf, « GRILLPARZER Franz », in : *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, sous la dir. de Michel Corvin, Paris, Bordas/SEJER, 2008, p. 648.

- Ehrhard, Auguste, *Le théâtre en Autriche. Franz Grillparzer*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1900.
- Ibisch, Marie-Antoinette, *La Dramaturgie de F. Grillparzer : une réflexion sur le théâtre, discontinuité et unité*, thèse de troisième cycle sous la dir. de Claude David, Paris, Université Paris IV, 1979.
- Kreissler, Félix, « Die "Burg" an der Comédie Française », in : *Die Welttournee des Burgtheaters*, éd. par Friedrich Langer, Vienne, Berlin, Koska, 1969.
- Lacheny, Marc, « Das "Dreigestirn" Grillparzer – Nestroy – Raimund im Urteil von Karl Kraus », *Nestroyana* n° 26 (2006), p. 77-91.
- , « Raimund in Frankreich », *Nestroyana* n° 31 (2011), p. 58-70.
- , *Littérature « d'en haut », littérature « d'en bas » ? La dramaturgie canonique allemande et le théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy*, Berlin, Frank & Timme, coll. « Forum : Österreich », 2016, p. 188-219 et 326-331.
- , « Grillparzer et la France, Grillparzer en France : bibliographie », in : *Modernité du mythe et violence de l'altérité : La Toison d'or de Franz Grillparzer*, éd. par Marc Lacheny, Jacques Lajarrige et Éric Leroy du Cardonnoy, Rouen, PURH, 2016, p. 237-253.
- Lacheny, Marc, Lajarrige, Jacques et Leroy du Cardonnoy, Éric (dir.), *Modernité du mythe et violence de l'altérité. La Toison d'or de Franz Grillparzer*, Rouen, PURH, coll. « Études autrichiennes », 2016.
- Lajarrige, Jacques, « Franz Grillparzer (1791-1872) », in : *Patrimoine littéraire européen. Renaissance nationales et conscience universelle (1832-1885)*, éd. par Jean-Claude Polet, Bruxelles, De Boeck, 1999, t. XI, p. 860-869.
- , « Grillparzer, voyageur malgré lui », *Austriaca* n° 62 (2006), p. 85-111.
- , « Franz Grillparzer et la question des nationalités », *Chroniques allemandes* n° 11 (2006-2007), p. 127-145.
- , « *Worin unterscheiden sich die österreichischen Dichter von den übrigen ?* Franz Grillparzer et l'historiographie littéraire en Autriche », *Le texte et l'idée* n° 25 (2011), p. 93-117.
- Lefebvre, Joël, « Codes non verbaux dans *Querelle entre frères* chez les Habsbourg de F. Grillparzer », *Cahiers d'études germaniques* n° 11 (1986), p. 41-64.
- Leroy du Cardonnoy, Éric, « *Le Musicien des rues* de Franz Grillparzer : une rhétorique de l'échec », in : « *Au nom de Goethe !* » *Hommage à Gerald Stieg*, études réunies par Marc Lacheny et Jean-François Laplénie, Paris, L'Harmattan, coll. « Les Mondes germaniques », 2009, p. 225-234.
- , « Un Autrichien à Rome : Franz Grillparzer et son séjour à Rome en 1819 », in : *Le mythe de Rome en Europe : modèles et contre-modèles*, éd. par Juan Carlos d'Amico, Alexandra Testino-Zafiropoulos, Philippe Fleury et Sophie Madeleine, Caen, PUC, 2009, p. 197-209.
- , « Les traductions françaises de *L'Aïeule* de Franz Grillparzer au XIX^e siècle : une forme particulière du passage à l'acte », in : *Passages à l'acte : interprétation, traduction, (ré-)écriture*, éd. par Corona Schmiele, Paris, Éditions Indigo & Côté femmes, 2010, p. 86-97.

- , « La trilogie de la *Toison d'or* de Franz Grillparzer : la tradition revisitée », in : *ibid.*, p. 132-148.
- , « Médée et les métamorphoses de l'hôte chez Franz Grillparzer », in : *L'hôte étranger. Stratégies de l'hospitalité*, éd. par Boris Czerny et Anne-Marie Gresser, Caen, PUC, 2010, p. 31-40.
- Plard, Henri, « Franz Grillparzer (1791-1872) », in : *Histoire de la littérature allemande*, sous la dir. de Fernand Mossé, Paris, Aubier-Montaigne, p. 627-633.
- Stieg, Gerald, « Grillparzer (Franz) », in : *Dictionnaire du monde germanique*, sous la dir. de Élisabeth Décultot, Michel Espagne et Jacques Le Rider, Paris, Bayard, 2007, p. 425-426.
- Straubinger, O. Paul, « Die frühe Rezeption Grillparzers in Frankreich », *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 3. Folge (1976), vol. 12, p. 343-353.
- Valentin, Jean-Marie (dir.), *Franz Grillparzer (1791-1872) = Études Germaniques* n° 47 (1992), 2.
- , « La recherche sur l'Autriche en France », *Austriaca* n° 33 (1991), p. 9-25.

3. Histoires de la littérature (allemande)

- Bandet, Jean-Louis, *La littérature allemande*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1987.
- Bianquis, Geneviève, *Histoire de la littérature allemande*, Paris, Armand Colin, 1958.
- Calais, Étienne et Roux, Pierre (dir.), *Précis des littératures de la Communauté européenne*, Paris, Magnard, 1993.
- Demarche, Jean-Pierre (dir.), *Guide de la littérature allemande des origines à nos jours*, Paris, Ellipses, 2006.
- Deshusses, Pierre, *Anthologie de littérature allemande*, Paris, Dunod, 1996.
- Hartje, Hans, *Histoire de la littérature allemande*, Paris, Ellipses, 2008.

VU SUR SCÈNE

THÉÂTRE ANTIQUE DES CHORÉGIES D'ORANGE 2017 (Directeur du Festival : Jean-Louis Grinda).

Entre juillet et août 2017, il m'a été donné d'assister à des représentations de deux ouvrages lyriques de Giuseppe Verdi, dans le cadre des « Chorégies d'Orange ». Ce fut, d'abord, dans la soirée des 8 et 11 juillet, *Rigoletto* (livret de Francesco Maria Piave), dans une mise en scène de Charles Roubaud. La scénographie était d'Emmanuelle Favre et la chorégraphie de Jean-Charles Gil. Les costumes avaient été confectionnés par Katia Duflot. Jacques Rouveyrollis et Virgile Koering avaient été, respectivement, chargés des lumières et des vidéos. Voici la distribution :

Gilda	Nadine Sierra
Maddalena	Marie-Ange Todorovitch
Giovanna	Cornelia Oncioiu
La contessa di Ceprano	Amélie Robins
Rigoletto	Leo Nucci
Il duca	Celso Albelo
Sparafucile	Stefan Kocán
Monterone	Wojtek Smilek
Borsa	Christophe Berry
Ceprano	Jean-Marie Delpas
Marullo	Igor Gnidi
Paggio	Violette Polchi

Chœurs des opéras d'Avignon, de Monte-Carlo et de Nice.

Orchestre philharmonique de Radio France.

Chefs d'orchestre : Mikko Franck (8 juillet) et Alain Guingal (11 juillet)

La révélation de la soirée fut Nadine Sierra, superbe Gilda de vingt-neuf ans qui s'était déjà fait entendre dans le rôle, avec grand succès, en 2012 (Florida Grand Opera), en 2016 (La Scala) et en 2017 (Opéra Bastille). Belle et sympathique jeune femme, comédienne talentueuse, elle possède une voix de soprano fraîche et étendue dont elle use avec grand art. Son interprétation du grand air de l'acte II, « Caro nome che il mio cor », a déclenché les applaudissements du public, tout autant que son duo de l'acte III avec Rigoletto (Leo Nucci), comme à la Scala en janvier 2016 (déjà avec Leo Nucci). Notons qu'à une époque où les metteurs en scène, tout puissants, assomment les spectateurs par leurs relectures farfelues des ouvrages lyriques, cette jeune chanteuse américaine a le courage de dire haut et fort qu'il est temps de revenir aux bonnes traditions du passé, en respectant les œuvres et en laissant plus de liberté aux chanteurs, las des élucubrations des metteurs en scène.

Le vétéran Léo Nucci (75 ans), dans le rôle titulaire qu'il connaît sur le bout des doigts, est encore époustouflant. Certes, la voix, ressentant des ans l'irréparable outrage, n'est plus ce qu'elle était, mais le vieux baryton tire son épingle du jeu dans un rôle particulièrement éprouvant, en raison de sa tessiture tendue. Il accepte même, avec le soprano, de bisser le fameux duo du troisième acte : « Sì, vendetta, tremenda vendetta », en donnant le la bémol₃ facultatif sur « saprà! », comme à la Scala en 2016

Le ténor espagnol Celso Albelo, que la critique place devant Juan Diego Florez et devant Gregory Kunde, avait débuté dans le rôle du duc de Mantoue, en 2006, précisément auprès de Leo Nucci. Il possède une voix de ténor lyrique étendue qui lui permet non seulement d'aborder *Rigoletto* mais aussi *Guillaume Tell*, *I Puritani* et *la Fille du Régiment*. Il a eu sa part de succès dans la ballade de l'acte I (« Questa o quella »), dans le duo de l'acte II avec Gilda, au cours duquel il donne un beau ré bémol₄ (« Signor ne principe io vorrei »), dans l'air de l'acte III (« Parmi veder le lagrime »), dans la *canzone* (« La donna è mobile ») et dans le quatuor (« Un dì, se ben rammentomi ») de l'acte IV.

Il est difficile de porter un jugement sur les basses Wojtek Smilek (Monte-rone) et Stefan Kocán (Sparafucile) dans des rôles beaucoup trop courts. Il aurait fallu les entendre dans *Don Carlos* ou dans *Don Giovanni*, ou encore dans *Faust*.

Le mezzo-soprano français Marie-Ange Todorovitch n'a pas non plus un rôle qui lui permet de bien mettre en valeur ses qualités vocales. Cependant, dans le quatuor du quatrième acte, fort difficile à chanter, elle a révélé des qualités de bonne musicienne (elle est pianiste) et de bonne comédienne.

Les autres chanteurs, dans leurs rôles respectifs, et les chœurs, se sont honorablement tirés d'affaire.

Mikko Franck a dirigé l'orchestre philharmonique de Radio France avec compétence le 8 juillet. À la suite d'une indisposition subite, il a été remplacé au pied levé par Alain Guingal, le 11 juillet.

La mise en scène, fort dépouillée, se veut mi-moderne, mi-classique. On n'est plus dans la ville de Mantoue du XVI^e siècle, mais dans une époque beaucoup plus récente, apparemment au XIX^e siècle. On ne comprend pas trop ce changement, même si le drame de Victor Hugo, *Le Roi s'amuse* (1832), dont l'opéra s'inspire, constitue une diatribe du « beau monde » côtoyé par l'écrivain français, tout en se déroulant sous le règne de Louis XII et sous celui de François I^{er}. À ma connaissance, les rois n'avaient plus de bouffons à leur service après le XVII^e siècle, en France comme en Italie.

Notons, pour finir, que la seconde représentation, présentée par Natalie Dessay, fut retransmise par France 3.

Après *Rigoletto*, nous avons eu droit, les 2 et 5 août, à *Aïda*, dirigée par Paolo Arrivabeni, dans une mise en scène de Paul-Émile Fourny. La distribution en était :

Aïda	Elena O'Connor
Amneris	Anita Rachvelishvili
Una Sacerdotessa	Ludivine Gombert
Radamès	Marcelo Alvarez
Amonasro	Quinn Kelsey
Ramfis	Nicolas Courjal
Il Re	José Antonio Garcia
Un Messagero	Rémy Mathieu
Scénographie	Benoît Dugardyn
Costumes	Jean-Pierre Capeyron et Giovanna Fiorentini
Lumières	Patrick Méeüs
Chœurs d'Angers-Nantes Opéra, du Grand Opéra d'Avignon, de l'Opéra de Monte-Carlo et de l'Opéra de Toulon	
Chef des chœurs	Stefano Visconti
Orchestre national de France	

Aïda est, entre tous, un opéra magnifique qui séduit généralement le grand public. Malheureusement, en l'occurrence, la mise en scène de Paul-Émile Fourny laisse fort à désirer et gâche complètement le spectacle. Comme nombre de ses collègues d'aujourd'hui, ce metteur en scène veut offrir un spectacle qui hésite entre le respect du livret et une relecture qui, sans être iconoclaste, se départit d'une conception traditionnelle respectueuse du texte évoquant une époque donnée. Ainsi, comme cela se rencontre dans *Hamlet* (Shakespeare et Ambroise Thomas) ou dans *Paillasse* (Leoncavallo), il procède à une mise en abîme. Les personnages principaux évoluent bien dans l'Égypte pharaonique, mais ils sont entourés de spectateurs ou de visiteurs situés dans le siècle des égyptologues Mariette et Maspero. Deux siècles se superposent donc et les humains du XIX^e siècle chantent, non pas comme les chœurs antiques, chargés de commenter la situation, mais comme des spectateurs prenant part au spectacle. Le grand finale de l'acte II, dans la splendide Thèbes, avec son long défilé de soldats et de prisonniers, les trompettes en la bémol et en si naturel qui se répondent, est complètement raté et laisse le connaisseur sur sa faim. Il serait temps d'oublier les Lavelli, les Sobel et consorts, pour en revenir à des metteurs en scène respectueux du contenu des livrets d'opéra.

L'Américaine Elena O'Connor remplaçait Sondra Radvanovsky, prévue initialement, dans le rôle titulaire. Cette jeune artiste, encore peu connue chez nous, a de nombreuses qualités vocales. Elle monte facilement aux notes aiguës et sait parfaitement filer un son. Son timbre est de toute beauté et sa technique excellente. Elle manque toutefois d'ampleur dans le grave et dans le médium et son jeu de

scène est beaucoup trop statique. Ce n'est pas la fille déterminée et passionnée du roi d'Éthiopie, mais une espèce de Marguerite qui a bien du mal à nous montrer son amour pour Radamès.

La grande triomphatrice de ces deux soirées est, à mes yeux, la Géorgienne Anita Rachvelishvili. Sa voix de mezzo-soprano remplit le théâtre antique, dans les moments de force, mais sait se rendre douce quand, comme à l'acte II, au milieu de ses esclaves, elle évoque son amour pour Radamès. Elle s'est pleinement investie dans son rôle, a même réussi à nous apitoyer, et a fait la conquête du public.

Ludivine Gombert avait déjà interprété le rôle de la grande prêtresse au théâtre antique d'Orange en 2011. Comme la partition le veut, elle chante dans les coulisses (fin de l'acte I : « Possente, possente Fthà ») et nous la voyons seulement à la fin. Elle a un beau timbre de soprano et un beau physique.

Le ténor Marcelo Alvarez a un jeu de scène limité. En revanche, s'il manque d'ampleur dans son rôle, il sait utiliser toutes les ressources de son art. Il passe du forte au piano sans difficulté et s'est attiré la sympathie du public.

Quinn Kelsey, le baryton hawaïen, est bien dans la peau de son personnage. Il a la voix puissante et la carrure massive du rôle. Le Rennais Nicolas Courjal est un grand prêtre plein d'autorité et au creux impressionnant. José Antonio Garcia, de haute taille, serait un roi d'Égypte convaincant avec une voix mieux éduquée. Dans le petit rôle du messager (Acte I : « Il sacro suolo dell'Egitto è invaso »), le ténor niçois Rémy Mathieu (28 ans) a tiré son épingle du jeu.

Au cours de l'été, notons qu'*Aïda* a également été donné à Salzbourg (6, 9, 12, 16, 19, 22 et 25 août 2017), sous la direction de Riccardo Muti, dans une mise en scène de l'Iranienne Shirin Neshat. Cette dernière, on ne sait pourquoi, place les événements au Moyen-Orient avec des grands prêtres barbus ressemblant étrangement à des ayatollahs. La distribution en était :

Aïda	Anna Netrebko/ Vittoria Ji Won Yeo
Amnéris	Ekaterina Semenchuk
Una Sacerdotessa	Benedetta Torre
Radamès	Yusif Eyvazov/Francesco Meli
Ramfis	Dmitry Belosselskiy
Il Re	Roberto Tagliavini
Amonasro	Luca Salsi
Un Messagero	Bror Magnus Tødenes.

À l'instar de *Rigoletto* et d'*Aïda* donnés aux Chorégies d'Orange, entre juillet et août, la mise en scène de cet ouvrage n'a pas fait exception à la règle de l'entre-deux. Il n'y a rien à dire de négatif de la voix des chanteurs et de l'orchestre, mais toute la mise en scène tombe à plat. Des danseurs, tous des hommes (dans la chambre d'Amnéris et dans le temple des prêtresses ?! Pourquoi ce parti pris ?), gesticulent sur la scène avec des têtes d'animaux à cornes. Les figu-

rants, le visage traversé verticalement par une bande de peinture blanche, semblent s'ennuyer mortellement sur une scène placée sur une tournette. Un cube creux, coupé par un couloir étroit, sert de décor, tout à la fois temple, bords du Nil, chambre d'Amnérïs, palais. Les artistes sont statiques, ou tout au plus font des mouvements de bras, même dans la scène du tombeau où, chacun de son côté, éclairés par un spot, Aïda et Radamès expriment leurs sentiments épurés. La marche triomphale est, comme dans l'*Aïda* des Chorégies d'Orange, une véritable catastrophe. Aucune solennité, aucun faste, dans ce défilé chaotique. Seuls les trompettistes et l'orchestre essaient de sauver la situation. Sans doute bonne plasticienne, photographe et cinéaste, Shirin Neshat s'est fourvoyée dans le domaine de l'opéra. Il faut vivement lui conseiller de se consacrer à son bel art. Elle aura tout à y gagner.

Jean-Pierre MOUCHON

NOTES DE LECTURE

Vincent COUSSEAU, Florent GABAUDE, Aline LE BERRE (dir.) – *Jeanne politique. La réception du mythe de Voltaire aux Femmes*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Espaces Humains », 2017, 314 pages.

Cet ouvrage, dirigé par Vincent Cousseau, Florent Gabaude et Aline Le Berre, « fait se rencontrer l'histoire et la légende [et] donne à voir toute la polysémie du personnage Jeanne d'Arc : petite paysanne pauvre mais inspirée, sainte et patriote, défenseuse du roi et de la France, victime et héroïne, mais toujours pure et admirable et qui pour toutes ces raisons a traversé les siècles comme l'emblème chéri et disputé de tous. » (Anne-Claude Ambroise-Rendu, p. 11) Il documente ainsi avec précision les multiples lectures – historiques, littéraires, cinématographiques, populaires, commerciales, idéologiques, politiques – dont la « bonne Lorraine » a fait l'objet de Voltaire à nos jours, basculant très tôt du statut de personnage historique « réel » à celui de figure légendaire et mythique. Le présent compte rendu se concentrera en priorité sur les appropriations théâtrales et filmiques du mythe dont il est question dans cet ouvrage.

La première partie se concentre précisément sur l'élaboration du « mythe Jeanne d'Arc ». Alimenté par les sources plus ou moins fiables du procès et par d'inévitables spéculations, ce mythe a inspiré de nombreux écrivains : Shakespeare, Voltaire, Schiller, George Sand (*Jeanne*, 1844) notamment. Vincent Cousseau, se penchant d'abord sur la très satirique *Pucelle d'Orléans* de Voltaire (1752), rappelle que ce dernier « attaque fondamentalement le mythe johannique en le tournant en dérision » (p. 25) : le principal danger qui guette Jeanne chez Voltaire n'est pas la défaite militaire, mais les assauts répétés d'êtres libidineux. Les deux contributions suivantes, dues à Till Kuhnle et à Aline Le Berre, s'éclairent mutuellement en mettant l'accent sur deux aspects saillants de *La Pucelle d'Orléans* de Friedrich Schiller (1801) : le premier interroge la notion de pureté johannique dans la pièce de Schiller (qui s'éloigne à dessein de la « vérité » historique pour élever Jeanne au rang de patriote conquérante et d'individu libre) ainsi que dans *Henri VI (première partie)* de Shakespeare, préfigurant Voltaire par sa dérision à l'égard de Jeanne d'Arc ; la seconde se penche sur « héroïsme et féminité » dans la pièce de Schiller, rappelant au passage à quel point Schiller s'oppose à Voltaire en mettant en avant « les pouvoirs surnaturels de Jeanne » (p. 62), synthèse singulière de patriotisme et de féminité servant en dernier lieu le programme idéaliste schillérien. Le XIX^e siècle s'impose ensuite clairement comme « le siècle de Jeanne d'Arc », laquelle devient alors un véritable mythe structurel permettant de relier des Français profondément clivés par des conflits politiques tels que l'affaire Dreyfus mais aussi contre des ennemis communs, au premier rang desquels figure l'Allemagne suite à la guerre franco-prussienne de 1870. Cette partie se clôt sur un article intéressant de Jérôme Grévy montrant l'immense engouement pour Jeanne (il est question de « johannomania », p. 107) dans le théâtre français de la fin du XIX^e siècle, chez le librettiste Jules Barbier notamment, peu soucieux d'exactitude, contrairement à Charles Péguy qui se documenta avec la plus grande

minutie, aspirant à reconstruire la « vie intérieure » (p. 120) de Jeanne – une Jeanne intime et profondément humaine, loin des clichés convenus et des poncifs inlassablement rebattus.

La deuxième partie de l'ouvrage porte sur la consolidation et la propagation du mythe, ainsi que sur sa pénétration dans l'espace public au tournant du XX^e siècle. Christophe Le Dréau consacre ainsi une étude instructive à la popularité de Jeanne en Grande-Bretagne de 1909 à 1920, où elle se meut en icône féministe et même en icône catholique au sein d'un pays protestant, devenant ainsi « une figure proprement autochtone » (p. 190). Dans le film muet *Joan the Woman* de Cecil B. DeMille (1916), Marion Polirsztok voit plus qu'un message de propagande en faveur de la guerre : « Création de cinéma, Jeanne est faite d'ombre et de lumière qui, tout en ménageant à la fois sa gloire et son martyre, ne la figent pas dans la seule figure guerrière et patriotique attendue. » (p. 199) Cette partie se termine par un article de Jacqueline Freyssinet-Dominjon analysant en détail les manuels scolaires utilisés dans les écoles primaires catholiques de 1880 à 1980 : Jeanne y est le plus souvent dépeinte, selon l'imagerie religieuse habituelle, comme une bergère – guerrière et sainte – inspirée par Dieu pour sauver la patrie.

La troisième et dernière partie a pour objet « le mythe entre exploitation et déconstruction ». Il est, ainsi, tout à fait significatif que des écrivains communistes tels que Bertolt Brecht et Anna Seghers aient consacré à Jeanne des pièces faisant d'elle un personnage avant tout populaire et résistant (Florent Gabaude). Semblablement, Sophie Coudray montre à quel point le mythe de Jeanne d'Arc a continué, après Brecht, à stimuler la réflexion et la démarche artistique de dramaturges et de scénographes aussi divers qu'Hélène Cixous, Carolyn Gage et Simon Gauchet. Les deux contributions suivantes, dues à Sylvie Périneau-Lorenzo et à Giuseppina Sappio, attestent que le personnage de Jeanne d'Arc a également constitué un sujet de choix pour les cinéastes : de *La Passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer en 1928 à la *Jeanne captive* de Philippe Ramos en 2011, qui présente une version puissamment érotisée voire pornographique du personnage, en passant par *Jeanne au bûcher* de Rossellini en 1954, *Saint Joan* d'Otto Preminger en 1957, *Le Procès de Jeanne d'Arc* de Robert Bresson en 1962, *Jeanne La Pucelle* de Jacques Rivette en 1994 et *Jeanne d'Arc* de Luc Besson en 1999.

« Cette plasticité de la figure johannique capable de capter l'attention d'artistes ou de politiques issus de diverses nationalités et d'horizons variés explique sa survie dans les mémoires et la place qu'elle occupe dans la civilisation européenne » (p. 15) : ce livre, auquel ne manque guère qu'un index des noms et des œuvres, en donne une illustration parfaite.

Marc LACHENY

Marianne BOUCHARDON et Ariane FERRY (dir.), *Rendre accessible le théâtre étranger (XIX^e-XXI^e siècles)*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Arts du spectacle – Théâtre », 2017, 416 pages.

Cet ouvrage, fruit d'un colloque ayant eu lieu à l'Université de Rouen en mars 2014, s'inscrit dans le champ des recherches passionnantes menées depuis plusieurs années par des comparatistes, des spécialistes de théâtre, des historiens et, plus généralement, des chercheurs intéressés par l'histoire de la traduction et les transferts culturels – définis dès les années 1980 par Michel Espagne et Michael Werner à partir de l'exemple franco-allemand – afin d'éclairer les modalités et les enjeux de la circulation, de la diffusion et de la réception du théâtre étranger. Le point de départ du colloque rouennais a d'ailleurs été le beau projet A.N.R. *Histoire des traductions en langue française* monté à Paris-Sorbonne par les comparatistes Jean-Yves Masson et Yves Chevrel, projet qui a déjà conduit à la publication des trois premiers volumes chez Verdier (Lagrasse), en 2012 (XIX^e siècle), 2014 (XVII^e-XVIII^e siècles) et 2015 (XV^e-XVI^e siècles) – le dernier volume, consacré au XX^e siècle, restant à paraître. Un autre vaste projet de recherche en cours ayant pour objet les échanges culturels entre la France et l'Autriche, porté par les universités de Lille 3, de Lorraine, de Valenciennes, d'Innsbruck et de Vienne, a déjà conduit à l'organisation de plusieurs colloques et journées d'étude et aboutira à la publication d'un *Dictionnaire des agents des transferts culturels franco-autrichiens entre le XVIII^e siècle et 1938*.

Les coordinatrices du présent ouvrage, Marianne Bouchardon et Ariane Ferry, ont raison de rappeler dans leur substantielle introduction que « l'histoire du théâtre a longtemps été marquée en Europe par la suprématie culturelle de la France » (p. 14) par rapport à un théâtre « étranger » jugé inférieur parce que différent dans son écriture comme dans ses pratiques. On assiste toutefois à un véritable tournant au XIX^e siècle, qui voit naître de vastes entreprises de traduction, de publication et – un peu plus tard – de mise en scène du théâtre étranger. L'objectif fondamental de cet ouvrage est ainsi d'illustrer à l'aide de multiples exemples étalés sur trois siècles le phénomène d'internationalisation du théâtre européen, voire mondial, et de « faire apparaître comment, entre le XIX^e et le XXI^e siècle, la relative centralisation du monde du théâtre autour du répertoire français en vient à céder la place à une véritable circulation internationale des propositions dramatiques » (p. 14-15) et « à la constitution d'un véritable répertoire transnational » (p. 24).

La première partie de l'ouvrage met l'accent sur l'une des grandes modalités d'accueil du théâtre étranger en France, les *traductions*, oscillant entre celles destinées plutôt à la lecture et celles destinées à la représentation : au XIX^e siècle, la traduction prend le plus souvent la forme de l'adaptation. À travers l'exemple de la traduction de Calderón par Léo Rouanet à la fin du XIX^e siècle, Marie Salgues met en évidence la supériorité que s'octroie la France dans l'image profondément stéréotypée de l'Espagne que la presse française relaie au quotidien, et si Rouanet devient, par sa traduction de Calderón, le porte-parole des richesses de la littérature

espagnole, il le fait « en rognant tout ce qui n'est pas à l'aune française » (p. 39) ; Samantha Faubert analyse en détail les problèmes posés par l'espagnol poétique à travers l'exemple des traductions, retraductions et adaptations en France de l'œuvre théâtrale de Ramón del Valle-Inclán (1866-1936) ; Ève Duca montre ce que l'importation du théâtre de Luigi Pirandello doit à ses traducteurs et retraducteurs français (Benjamin Crémieux, Charles Dullin, Michel Arnaud, André Barsacq) et Adrien Bessire ce que celle du théâtre de Thomas Bernhard doit à ses traducteurs (Michel-François Demet, Claude Porcell), mais plus encore à ses éditeurs – à Rudolf Rach surtout, qui a repris *L'Arche* en 1986 ; à l'exemple de la pièce chinoise *La Maison de thé* (1957) de Lao-She, Florence Xiangyun Zhang met en évidence l'ampleur des difficultés soulevées par la transposition du dialecte pékinois en français : référence à des faits historiques et à des faits locaux précis, recours à un style à la fois humoristique et oral ne reculant pas devant l'utilisation de gros mots ; Stella Spriet, enfin, analyse la traduction et la mise en scène de *Hamlet* (2011) par Daniel Mesguich, qui opte clairement pour une langue de théâtre valorisant le rythme et la « pneumatique » (Vitez) shakespeariens – en cela, il rejoint les réflexions d'un Henri Meschonnic ou d'un Umberto Eco pour qui le rythme et le respect des effets du texte doivent primer sur les considérations théoriques portant sur le signifiant ou sur le signifié.

Le deuxième chapitre de l'ouvrage s'intéresse à diverses formes et fonctions du *discours critique* à l'égard du théâtre étranger, dans lequel prédomine, tout au long du XIX^e siècle, une prétendue supériorité du répertoire français sur tous les autres. Rares sont les journalistes ou écrivains comme Théophile Gautier, « voyageur curieux qui aime le théâtre en tous lieux » (p. 138) présenté ici par Françoise Court-Perez, à rendre hommage à des modèles étrangers ; à l'inverse, nombreux sont les critiques qui, comme Francisque Sarcey à l'égard du naturalisme, réservent un accueil frileux, voire franchement hostile, au théâtre étranger en France. Dans un article remarquable, Audrey Giboux montre d'abord le rôle joué par les préfaces dans l'histoire de la réception du théâtre allemand en France de la fin du XVIII^e au début du XX^e siècle : paradoxalement, les traducteurs du répertoire de langue allemande, qui se montrent eux-mêmes dubitatifs quant aux réels mérites de ce théâtre, perpétuent à leur niveau le présupposé, pour ne pas dire le stéréotype, d'une supériorité esthétique du théâtre français sur celui d'outre-Rhin ; même si la reconnaissance de la valeur du théâtre germanique et de la traduction demeure modeste au début du XX^e siècle, « on voit cependant s'affirmer progressivement un propos plus xénophile et patrimonial en faveur de l'ouverture des scènes françaises au théâtre germanique » (p. 122). Les autres contributions de ce chapitre analysent le rôle joué par les revues (*La Revue des Deux Mondes* et, fondée sur ce modèle, *La Revue d'art dramatique* (1886-1909), où Sophie Lucet voit « non seulement la tribune du théâtre populaire, mais aussi le lieu éphémère d'un projet éditorial pionnier et d'une pensée internationale du théâtre et de la culture salutairement novatrice » (p. 161), sans oublier *La Revue blanche*, *L'Art du théâtre*, *Théâtre populaire* ou *Théâtre/Public*) et par les éditeurs (Ladvoat et sa collection « Chefs-d'œuvre des

Théâtres étrangers », dont Paola Ranzini analyse les deux volumes italiens de 1822-1823 qui guideront « la réception des auteurs du théâtre italien en France au moins jusqu'à la moitié du XIX^e siècle » (p. 135), ou, plus près de nous, L'Arche et Actes Sud-Papiers) dans la diffusion du théâtre étranger en France à partir de la fin du XIX^e siècle. Le dernier article du chapitre, un peu moins bien relié au reste, se penche sur les regards critiques portés en France sur la tragédie de Sénèque dans l'entre-deux-guerres.

Une troisième partie met en avant le rôle tout aussi déterminant joué par les « intermédiaires » ou *passeurs* entre cultures, qu'il s'agisse de personnes physiques ou d'*institutions* : individus, traducteurs, universitaires, éditeurs, directeurs de théâtre ou de revue, metteurs en scène notamment. Au XIX^e siècle, l'intensification des échanges internationaux et la diffusion du théâtre français en dehors des frontières nationales sont favorisées par plusieurs facteurs comme la présence de « théâtres français » dans les capitales étrangères, le passage des troupes étrangères en France ou les tournées des acteurs français à l'étranger, sans oublier l'accélération des processus de traduction ; simultanément, il apparaît que la fermeture des scènes françaises au théâtre étranger est liée au protectionnisme des institutions nationales. Par la suite néanmoins, aux XX^e et XXI^e siècles, les institutions françaises, à la suite des initiatives d'André Antoine au tournant du XX^e siècle, se sont résolument tournées vers l'extérieur : la programmation des grandes scènes subventionnées (L'Odéon-Théâtre de l'Europe, La Colline, Bobigny/MC 93) se fait de plus en plus internationale. Ce chapitre rend donc justice d'une part au rôle concret des passeurs : Séverine Féron présente Castil-Blaze (1784-1857), traducteur et promoteur du théâtre lyrique étranger (italien et allemand) en France dans la première moitié du XIX^e siècle ; en ce qui concerne l'Autriche, Karl Zieger, déjà auteur de travaux majeurs sur la réception de Zola en Autriche et d'Arthur Schnitzler en France, rappelle celui, éminent, joué par Berta Zuckerkandl (1864-1945), traductrice et médiatrice autrichienne, dans l'importation sur les scènes viennoises des années 1920-1930 de pièces de nombreux auteurs dramatiques français comme Jean Anouilh, Jean Giraudoux ou Sacha Guitry, mais surtout Henri-René Lenormand et Paul Géraudy, aujourd'hui plus ou moins méconnus ou oubliés ; Pauline Bouchet souligne, quant à elle, l'opiniâtreté des promoteurs du théâtre québécois en France, bien que les liens entre scène française et scène québécoise restent compliqués en raison d'un « francocentrisme affirmé qui rejette à ses marges le théâtre issu de la francophonie, en particulier celui venu de la province québécoise, quand il n'est pas écrit dans un français standard, exportable, c'est-à-dire débarrassé de ses québécismes. » (p. 229-230). D'autre part, au niveau des institutions, le Théâtre Royal du Parc à Bruxelles et la Maison d'Europe et d'Orient (visant la promotion des écritures dramatiques d'Europe de l'Est et d'Asie centrale en Europe et dans l'espace francophone), présentée par Véronique Boutin, ont contribué dans une large mesure à décroquer les frontières du monde théâtral : à titre d'exemple, même si les spectacles en langue étrangère représentent à peine 5 % du total des spectacles programmés, l'étude d'André Derudder révèle que le Théâtre Royal du

Parc a accueilli une majorité de spectacles en langue allemande de 1900 à 1914 et montre l'omniprésence au répertoire des textes d'Ibsen : « En invitant les vedettes parisiennes et en accueillant les spectacles en langues étrangères, Bruxelles ne veut rien avoir à envier à Paris, voire aspire à se démarquer de celle-ci en encourageant notamment la présence de troupes dramatiques allemandes. Bruxelles rêve, modestement peut-être, de s'élever au rang des capitales culturelles européennes. » (p. 206)

La quatrième partie de l'ouvrage met en lumière le rôle de la scène et des spectacles dans l'internationalisation des propositions dramatiques : Françoise Quillet évoque tout d'abord la rencontre entre des traducteurs et metteurs en scène français en quête de renouveau dramatique et le répertoire opératique chinois du XIX^e siècle à nos jours ; Jacques Téphany analyse l'étroite relation entre Jean Vilar et le théâtre étranger : sur 3 382 représentations, le TNP (Théâtre National Populaire) de Vilar à l'étranger aura donné 576 représentations dans 32 pays, soit 17 % de l'activité totale du TNP (p. 255) – Vilar se faisant alors, entre autres, l'avocat passionné de Büchner, de Kleist et de Brecht (dont il fut le premier metteur en scène français) ; Nancy Delhalle retrace l'histoire d'un scandale annoncé qui n'a pas eu lieu : Thomas Ostermeier, metteur en scène allemand à la fois provocateur et fascinant, directeur de la prestigieuse Schaubühne de Berlin, s'empare en 2004 de la Cour d'Honneur du Palais des Papes d'Avignon avec *Woyzeck* de Georg Büchner ; complétant en quelque sorte cette contribution, Isabelle Chemoul considère pour sa part la difficulté et le risque inhérents à la mise en scène des conceptions véhiculées par un théâtre étranger polémique et subversif, donnant à voir et à entendre l'extrême violence, voire la barbarie de l'homme et de la société contemporaine, mais aussi la poésie des textes d'Edward Bond, de Peter Handke, de Sarah Kane ou de Hanokh Levin ; Célia Bussi, enfin, montre à quel point la traduction et la mise en scène des comédies d'Eduardo De Filippo (1900-1984), marquées par un langage hybride fait d'un mélange d'italien et de napolitain, par un jeu récurrent sur les différents niveaux de langue contenus dans le dialecte napolitain ainsi que sur la polysémie des mots (problèmes que l'on retrouve semblablement chez le dramaturge autrichien Johann Nestroy), reposent sur un équilibre constant à trouver entre pertes, compensations et apports. L'ensemble de ces articles illustrent le phénomène de légitimation progressive de propositions dramatiques étrangères audacieuses et souvent dérangeantes.

Le cinquième et dernier chapitre, inversant la perspective, a pour objet *la réception du théâtre français à l'étranger* (Pologne, USA, Italie, Portugal, Estonie) : ses traductions, ses adaptations, ses représentations. La contribution de Michał Bajer porte sur la traduction de *Cinna* de Corneille par Ludwik Osiński dans la Pologne de 1809 : « grâce au travail d'Osiński, les textes de Corneille ont connu en Pologne leur période de gloire. Ce sont également les efforts de ce traducteur qui assureront leur prestige au-delà de l'échec théâtral. » (p. 314) ; les deux articles suivants, qui se lisent en miroir, analysent deux relectures du *Kean* (1836) d'Alexandre Dumas père : la première, *The Royal Box* (1897), est une adaptation

américaine, par Charles Coghlan, de la pièce de Dumas ; la seconde est une adaptation italienne par Modena que Michelle Cheyne, filant la métaphore commerciale, présente comme un exemple type d'« import-export dramatique » entre la France et l'Italie au XIX^e siècle ; déjà auteur de plusieurs articles remarquables sur la réception du théâtre classique français et de la comédie française au Portugal, Ana Clara Santos, analysant ici le « Théâtre Français » de Lisbonne au XIX^e siècle, montre que l'affirmation du théâtre français sur le sol portugais se fait surtout grâce à la venue d'agents français et grâce à la circulation de troupes françaises à Lisbonne qui donnent à voir des pièces romantiques et de nouveaux genres en vogue tels le drame-vaudeville ou la comédie-vaudeville, phénomène que l'on observe également sur les scènes viennoises à cette époque ; Tanel Lepsoo propose, enfin, une petite histoire de la réception du théâtre français en Estonie comme suite d'échecs : cela tient d'abord au fait que l'histoire du théâtre estonien se confond avec celle du théâtre allemand jusqu'en 1870, date synonyme d'émergence d'un théâtre véritablement estonien et d'ouverture à d'autres dramaturgies, selon un circuit bien rôdé : « Un auteur français arrive en Estonie parce qu'il s'est fait un nom sur les scènes allemandes (ceci est toujours vrai) ou ailleurs, on le traduit parce qu'il est connu, et puis on le joue (ou pas). » (p. 362)

À l'heure du bilan, les réserves que l'on peut émettre à l'égard d'un ouvrage d'une telle richesse sont rares : le titre (*Rendre accessible le théâtre étranger*), bien que très parlant, apparaît très prosaïque et aurait sans doute gagné à être remplacé, ou au moins complété, par les notions de transmission, de médiation, de réception ou encore d'internationalisation, notions qui ont également pour avantage de mettre en avant la dynamique des transferts croisés entre les aires culturelles abordées ; le découpage du volume (traductions, discours critiques, passeurs, spectacles, théâtre français hors de France) aurait éventuellement pu être pensé autrement – on aurait, ainsi, pu procéder à un système de renvois systématiques entre les différents chapitres de l'ouvrage en vue de renforcer sa cohérence globale et de faciliter la circulation (pour reprendre un terme clé du volume) entre les divers chapitres et articles dont il se compose. Ces quelques réserves sont toutefois bien minimales au regard de la haute tenue scientifique et de la grande complémentarité des contributions ici réunies, un ensemble encore rehaussé par la qualité de l'introduction, ainsi que par la précision de la bibliographie et de l'index sur lesquels se clôt l'ouvrage. Ce volume, très bien documenté et soigneusement édité, est incontestablement appelé à devenir un ouvrage de référence pour quiconque s'intéresse, de près ou de loin, à la circulation internationale du théâtre du XIX^e siècle à nos jours.

Marc LACHENY

Pascale DROUET, Philippe GROSOS (dir.) – *Shakespeare au risque de la philosophie*, Paris, Hermann, 2017, 526 pages.

Vient de paraître, aux éditions Hermann, un très bel ouvrage consacré à la place et au rôle de la philosophie dans le théâtre de Shakespeare ainsi qu'aux rapports « risqués » qu'entretiennent l'une avec l'autre au sein de l'univers tragique qu'évoque dans ses pièces le poète de Stratford. Il s'agit d'un ensemble de contributions recueillies à l'issue de rencontres internationales qui eurent lieu à l'université de Poitiers les 16, 17 et 18 mars 2016, à l'occasion de la célébration du quatre centième anniversaire de la disparition du grand dramaturge anglais.

Comme le soulignent les maîtres d'œuvre de ce livre, Pascale Drouet et Philippe Grosos, ce livre a pour objet, dans sa diversité d'approches, de « prendre au sérieux la façon dont Shakespeare a pu discrètement, mais ô combien efficacement, convoquer la philosophie au point où depuis lors les philosophes se sentent à leur tour convoqués par cette œuvre ».

Le livre est solidement structuré et comprend quatre grandes parties dévolues respectivement à « l'héritage philosophique : de l'Antiquité à la Renaissance » (Partie 1) ; à « la réception de Shakespeare dans la philosophie des XVIII^e et XIX^e siècles » (Partie 2) et à « la réception de Shakespeare par les philosophes du XX^e siècle » (Partie 3) ; enfin à « la question du tragique et ses réponses philosophiques » (Partie 4).

Dans la **première partie**, plusieurs études font référence à la philosophie antique ainsi qu'à d'importantes figures du temps de Shakespeare. En tout premier lieu, Sylvain Roux aborde « le cas du stoïcisme » : s'il admet volontiers que l'on ne peut méconnaître « la présence du stoïcisme » dans ce théâtre et ne manque pas de rappeler ce que ce théâtre doit, sans aucun doute, à Épictète, Sénèque, Marc-Aurèle ou Cicéron, il souligne en revanche « une conception non stoïcienne de la nature » qui fait que les passions qui déchirent bien souvent le héros shakespearien s'inscrivent en faux contre la thèse précédemment exposée et nous conduisent finalement à « une inversion du stoïcisme ». Et c'est ce paradoxe qui fait la richesse et la complexité des personnages shakespeariens.

Wael Ellouz, pour sa part, se penche sur la question de « la mort et l'au-delà dans *Hamlet* » et s'efforce « de les relier à la philosophie de la mort dans l'Angleterre élisabéthaine, de l'antique philosophie stoïque à la piété chrétienne ». Il montre aussi que « Shakespeare présente un éventail d'attitudes différentes vis-à-vis de la mort » allant du stoïcisme aux doctrines protestantes et catholiques, et de la piété chrétienne à l'athéisme philosophique, « sans exclure le scepticisme et le nihilisme », – faisant ainsi écho aussi bien à Sénèque qu'à plusieurs de ses contemporains tels Francis Bacon ou Thomas More.

Pascale Drouet, quant à elle, se pose la question de savoir si l'on peut considérer Shakespeare comme un « héritier d'Érasme » attendu que l'on « ne peut manquer de discerner plusieurs points de rencontre majeurs entre le philosophe et le dramaturge ». En tout premier lieu, il y a cette vision commune du monde

comme scène de théâtre. Il y a aussi la volonté de l'un comme de l'autre de toujours présenter les deux aspects, souvent contradictoires, d'un même personnage ou d'un même événement – ce que Victor Hugo appelait « le phénomène de la réflexion double » et qui s'apparente à une sorte de dialectique de l'ambivalence. Et les fous du théâtre de Shakespeare n'évoquent-ils pas un certain *Éloge de la folie* ? Pascale Drouet fait aussi référence à la mise en œuvre dramatique, dans les pièces de Shakespeare, du *festina lente* (ou « hâte-toi lentement ») que préconisait Érasme dans ses adages.

Mickaël Popelard examine « la question philosophique de la souveraineté politique » chez Shakespeare et Bacon. Pour ce faire, il étudie, dans *Henry VIII* de Shakespeare et dans *La Nouvelle Atlantide* de Bacon, comment « l'un et l'autre texte mettent en question à la fois le concept de souveraineté et cette forme particulière d'*imperium* que constitue la monarchie de droit divin ». C'est ainsi qu'après avoir souligné, dans *Henry VIII*, les « splendeurs et misères du monarque de droit divin », il met en évidence, dans *La Nouvelle Atlantide*, « l'effacement du monarque et l'avènement du philosophe ». En fait, cet article montre comment « ces deux œuvres de la maturité revisitent à nouveaux frais la question essentielle de la souveraineté politique ».

Gérald Sfez, dans un article où il présente « Shakespeare au miroir de Machiavel », montre, à travers quelques figures de son théâtre telles que Richard III ou Coriolan, comment ce que Shakespeare retient du grand Florentin n'est pas le machiavélisme de surface, fondé sur la force et sur la ruse, « mais bien la profondeur même de la pensée machiavélienne [...] : les rapports entre force, État et loi » ou, en d'autres termes, « les relations étroites entre le coup d'État, fondé sur la force, et le sérieux du droit public ». Un des grands mérites de cet article est d'avoir su souligner que « le théâtre de Shakespeare nous instruit de la théâtralité du politique ».

Richard Hillman, dans son étude intitulée « Montaigne et la marginalisation de la philosophie chez Shakespeare », s'attache à mettre en évidence « le lien intertextuel, mais non pas essentiellement philosophique, entre Shakespeare et Montaigne ». C'est à la faveur d'un examen serré de la pièce de *Hamlet* qu'il souligne que « Shakespeare nous offre, en son personnage de Hamlet, un lecteur des *Essais* qui recycle également des raisonnements et des consolations éphémères fuyant par les fissures d'un être fêlé, pour finalement pénétrer jusqu'à un sens [...] plus efficace que toute philosophie ».

La **deuxième partie** est consacrée, nous l'avons dit, à « la réception de Shakespeare dans la philosophie des XVIII^e et XIX^e siècles ».

Holger Schmid, dans un parallèle qu'il établit entre Shakespeare et Homère, analyse ce qu'il appelle « l'esthétique du génie et les noms propres ». Après avoir souligné l'importance de « la première moitié du dix-huitième siècle comme source de la déification du Barde », il se penche sur le phénomène qu'est la bardolâtrie ambiante qui met sur un piédestal de même hauteur Shakespeare, d'une part, et Homère, d'autre part. Il rappelle, après celui de Ben Jonson, le rôle éminent de John Dryden, suivi de Joseph Addison, puis de John Dennis dans ce processus de

déification auquel participe aussi, bien sûr, Alexander Pope, éditeur des œuvres de Shakespeare.

François Thomas consacre son étude à la place de Shakespeare « dans la philosophie et la littérature allemandes à la fin du XVIII^e siècle » et souligne « l'importance qu'a revêtue la référence au dramaturge anglais dans la pensée de Herder », philosophe allemand (« qui peut être considéré comme l'inspirateur du mouvement littéraire du *Sturm und Drang* »). Il apparaît ainsi que Herder, par l'importance qu'a à ses yeux le Barde de Stratford, est le révélateur d'« une filiation historique entre poésie anglaise et allemande » ; d'une mise en valeur d'« une pluralité de systèmes esthétiques » ; d'une mise en évidence de « la plasticité de la nature humaine » ; et qu'il est partisan d'une réhabilitation des 'préjugés populaires' (contes, chansons, éléments de mythologie) « contre le discrédit que leur porte le rationalisme des Lumières ».

Patrick Gray, dans son article intitulé « Shakespeare et la reconnaissance », considère, à la suite de Hegel, l'*Anerkennung* « comme interpellation intersubjective », processus qui montre que l'autodéfinition « émerge des relations interpersonnelles entre le soi et l'autre » – à savoir que « le soi se reconnaît quand il se voit à travers les yeux de l'autre ». Des exemples tirés de *Antoine et Cléopâtre*, de *Jules César*, ou encore de *Troïlus et Cressida* ou de *Coriolan* illustrent cette thèse et s'appuient sur l'idée que, chez Shakespeare, « la relation de l'autre au soi n'est pas statique, unilatérale, comme un miroir reflétant un visage, mais plutôt dynamique, bilatérale, comme des yeux se reflétant les uns les autres ». Une telle position ne peut que mettre à mal le narcissisme absolu et ainsi 'l'homme autarcique' d'Aristote « n'est donc, en fin de compte, qu'un mythe dangereux ».

Victor Béguin, dans une étude très riche, approfondit la relation de Shakespeare à la culture allemande des XVIII^e et XIX^e siècles. Il met en évidence « la place de Shakespeare dans les conceptions esthétiques de Hegel et des romantiques d'Iéna » (principalement les frères Schlegel et Novalis) et souligne particulièrement l'importance d'un « Shakespeare romantique » dans la conscience des grands auteurs de langue allemande de l'époque. Il montre tout d'abord que « l'appropriation de l'œuvre shakespearienne » réside dans « la ressaisie de son sens rationnel par une *philosophie* de l'art », celle du système hégélien. Il insiste ensuite sur la réception de Shakespeare par des poètes comme Novalis qui sauront apprécier dans la *théâtralité* des pièces shakespeariennes « l'union de la philosophie et de la poésie ». Et surtout il souligne le rôle essentiel des frères Schlegel et, notamment, l'importance considérable de A. W. Schlegel, grand traducteur du Barde anglais, qui a permis « de faire entrer Shakespeare *lui-même* dans la langue et la culture allemandes ».

François Félix examine l'importance de Shakespeare dans l'œuvre de Schopenhauer et celle de Nietzsche, considérant que le dramaturge anglais « représente, chez l'un comme chez l'autre, un enjeu moral, autant ou davantage que poétique ». Pour le premier, « la tragédie est la vie et le monde déchiffrés, le sens dévoilé de l'existence ». En ce sens, selon Schopenhauer, au-delà du génie littéraire

absolu que le Barde représente, « l'éminence de Shakespeare est ultimement philosophique » – et il le place au-dessus des grands tragiques grecs. Pour Nietzsche en revanche, qui n'établit pas une telle hiérarchie, « c'est bien *en tant* qu'il peut être rapproché de la tragédie athénienne que Shakespeare est un dramaturge immortel », estime l'auteur de cet article.

La **troisième partie**, qui prolonge l'étude menée dans la deuxième partie, est consacrée à « la réception de Shakespeare par les philosophes du XX^e siècle ». Sont convoqués ici Merleau-Ponty, Jankélévitch, Girard et Levinas, mais aussi Deleuze et Guattari.

Guillaume Carron, dans un article consacré à « la chair et la duplicité du corps dans *Othello* », fait référence à Merleau-Ponty. Il explique que, pour ce philosophe, « toute expérience implique l'engagement d'un corps » car, selon lui, « la chair est phénomène de miroir et le miroir est extension de mon rapport à mon corps ». Si bien que, s'agissant d'*Othello* notamment, « la chair est un nouveau moyen de comprendre l'expérience de l'altérité » et c'est pourquoi l'on peut dire que, à la fin de la pièce, « le plaisir qu'avait Othello à contempler sa propre image en Desdémone se transforme en une haine farouche de son propre désir et de son propre corps ». On en vient à la conclusion que « Shakespeare met donc en scène un homme sans chair », étant entendu que « la théâtralité de la pièce et l'impossibilité de vivre d'*Othello* reposent sur son incapacité à faire semblant » – et donc, rappelons ce paradoxe, « comme si le fondement même du tragique résidait au fond dans l'impossibilité du théâtre ».

Françoise Barbé-Petit, dans son très bel article sur « William Shakespeare, Vladimir Jankélévitch : deux hommes épris de musique », établit entre eux une manière de dialogue qui souligne leurs convergences. Dans cette perspective, elle souligne que, dans *Hamlet*, « la musique se donne à entendre sous forme de chansons » à des moments qui laissent entrevoir « *cette impénétrable conjonction du mystère* appelée *Quod* ». Ainsi, par exemple, les chansons du fossoyeur « donnent à entendre plus qu'elles ne disent » ; il en est de même du chant d'Ophélie qui exprime *l'irrévocable* et *l'indicible*. On note dans *Roméo et Juliette* l'opposition entre « la musique nocturne » (« là où les formes deviennent vagues, où les mots se font murmures », nous dit le philosophe) et « les paroles diurnes », liées au désenchantement du jour (qui est « un Déjà-là sans mystère », nous dit-il encore). On observe aussi, dans *Le Marchand de Venise*, que c'est à Belmont, « cet endroit merveilleux, propice à la rêverie, au silence, à la beauté, aux nuits d'amour [que] la musique a toute sa place ». Shakespeare et Jankélévitch se rejoignent donc en un même lieu : celui de la poésie, de la musique et de l'amour comme essence même de la vie.

Sean Lawrence traite de « la paix et la reconnaissance d'autrui » chez Girard, Levinas et Shakespeare et, pour ce faire, porte son attention sur *Timon d'Athènes*, pièce qui « fait des références à la philosophie, mais aussi interroge la philosophie à l'instant même de sa création, le cadre de la pièce étant l'Athènes de la Grèce antique ». Après un long détour très instructif du côté de Karl Marx, au

cours duquel il affirme que « la pièce contredit [à plusieurs reprises] l'analyse marxiste (ou plutôt inspirée par Marx) », l'auteur de l'article se penche successivement sur deux interprétations possibles. Il observe en effet que l'on peut faire une lecture girardienne de la pièce qui ressemblerait alors à « une compétition mimétique pour savoir qui serait le plus généreux ». Mais, finalement, ajoute-t-il, « dans cette tragédie, la connaissance des maux sociaux n'aboutit pas à la reconnaissance éthique des autres ». Faisant en effet la distinction entre *connaissance* (qui fait référence à « la démythologisation de la tradition grecque ») et *reconnaissance* (qui est « reconnaissance de l'autre et obligation éthique »), il considère l'analyse levinassienne comme apportant « un supplément nécessaire à la connaissance ».

Marie-Dominique Garnier prend le risque, dans son article intitulé « le Richard III de Gilles Shakespeare », de « souder à contre-histoire et de façon transdisciplinaire deux noms propres : Gilles Deleuze et Shakespeare assemblés en un Gilles Shakespeare – somme improbable [...] ». Elle montre notamment comment Deleuze se saisit du personnage de Richard III et le « fait entrer dans sa pensée, dans ses textes et dans ses cours », opposant « la figure du traître à celle du tricheur » (ou encore « celle de l'homme de guerre à [celle de] l'homme d'État »). Et de citer Deleuze : « Le vol créateur du traître contre les plagiats du tricheur ». Elle examine successivement : 1) « Gilles au théâtre » avec référence à Voltaire et au Deleuze, dans *Pourparlers*, « qui se présente comme celui qui trahit la 'noble scène' de la philosophie classique » ; 2) « Deleuze et la répétition » où son ouvrage, *Différence et répétition*, peut être considéré « à la fois comme un grand livre de philosophie et comme un grand livre de théâtre, rempli de masques, de vérité nue ou déguisée » ; et cinq autres rubriques qui pourraient justifier que l'on donne à l'œuvre de Deleuze et Guattari le titre de *Capitalisme et schizophrénie*.

La **quatrième partie** enfin, composée de huit contributions, traite de « la question du tragique et ses réponses philosophiques ».

Jean-Philippe Pierron examine la « tragicomédie familiale » dans son article consacré à « une lecture shakespearienne des enjeux familiaux ». Il montre ainsi, prenant pour exemple le statut de la famille dans *Roméo et Juliette*, comment « les structures de parenté et d'alliance » peuvent, tragiquement parfois, « transformer le hasard en destin » car que l'on s'appelle Montaigu ou Capulet n'est pas innocent, le nom propre portant « une puissance d'appel dont les histoires personnelles sont la chambre d'écho ». Ce qui est en jeu, c'est, « à la naissance de la modernité, les conditions sans lesquelles conjugalité et parentalité ne sauraient être pensées ». On ne peut non plus manquer de souligner l'importance des « histoires de familles » et le rôle de « l'origine et de la généalogie » dans le drame shakespearien. Pourrait étayer cette thèse l'examen approfondi de pièces qui mettent en évidence des rapports de filiation ou de parenté telles que *Hamlet*, *Macbeth* ou *Le Roi Lear* – parmi tant d'autres. On doit encore ici rappeler à quel point, dans de telles sociétés où les familles exercent leur puissance quasi tyrannique, « l'éthique de l'invention de soi exige plus d'énergie que le maintien de l'étiquette ». L'auteur du

présent article montre ainsi clairement comment Shakespeare « ouvre une brèche libérante entre destinée et fatalité ».

Jessica Chiba constate, dès l'abord, que « la question de l'être est récurrente dans l'œuvre shakespearienne ». Pour mémoire : « être ou ne pas être » (*Hamlet*) ; « Je ne suis pas ce que je suis » (*Othello*) ; « seul est / Ce qui n'est pas » (*Macbeth*). L'auteure de cet article, en conséquence, se propose de considérer la question de l'être chez Shakespeare en s'appuyant sur les théories de Heidegger (le concept d'*éclaircie* notamment) et d'Adorno. Après avoir examiné de près le célèbre monologue d'Hamlet et la phrase sibylline prononcée par Iago dans *Othello*, elle conclut en soulignant que « en attirant l'attention du lecteur sur la question de l'être par le biais du paradoxe et de la contradiction, Shakespeare ouvre un champ des possibles dans lequel ses spectateurs – et lecteurs – peuvent faire l'expérience de l'être dans son essence ».

William C. Carroll, dans un article sur « succession et temps diachronique dans la tragédie shakespearienne », s'emploie à montrer, en posant avec justesse la problématique d'une temporalité bousculée, comment *Hamlet* et *Macbeth* « lient explicitement la représentation des modes conflictuels de la synchronie et de la diachronie au concept de la succession patrilinéaire ». *Hamlet* en effet « se présente comme un palimpseste d'époques passées et présentes [...] tandis que la fin des temps [...] est comme une menace qui plane sur toute la pièce ». Mais il faut aussi prendre en compte cette intéressante remarque : le fait que « Shakespeare a placé l'action de sa pièce à un moment spécifique de l'histoire britannique [...] quand la transition se fait vers l'histoire anglaise ». Dans *Macbeth*, comme dans *Hamlet*, poursuit l'auteur de l'article, « le principe de la succession royale est mal défini ». Et si Macbeth est bien élu et devient « le roi légal », il n'en est pas moins taraudé par la hantise de n'avoir pas de successeur qui pourrait assurer la pérennité de sa lignée – ce qui l'amène à « maudire le temps lui-même ».

Paul A. Kottman, dans son article « Sur Othello et Desdémone », pose d'emblée la question du scepticisme dans *Othello* et considère qu'elle porte en tout premier lieu « sur le fait de douter non pas de soi mais des autres ». Mais, ajoute-t-il, rappelant la pensée de Stanley Cavell, ce doute « est par ailleurs indissociable d'une anxiété tournée vers soi-même ». En tout cas, il semble qu'Othello soit conscient de son propre doute (« Je veux voir avant de douter ; si je doute, la preuve... ») mais surtout qu'il cherche à savoir « si oui ou non Desdémone agit de son plein gré » plutôt que de savoir si elle l'a vraiment trompé – autrement dit de déterminer quel est le degré « d'indépendance de l'autre ». Tout se passe comme si Othello voulait obtenir de sa femme non pas son obéissance ni l'aveu de son innocence mais la certitude de « l'indépendance de son désir », la *preuve de son amour*, l'assurance non pas de l'avoir dominée mais de l'avoir séduite. Surtout il lui dénie le rôle de femme assujettie, revendiquant pour elle – au prix même de sa vie –, la liberté de l'amour.

Catherine Lisak, quant à elle, analyse « l'emprise de la volonté dans *Le Roi Lear* ». Elle pose que Lear, qui fait preuve d'une « incertitude existentielle »,

« voudrait être en prise directe avec sa condition mortelle ». Le rôle que joue Cordélia (et sa sollicitude extrême à l'égard du vieux roi, son père) est fondamental puisqu'elle tend « non seulement à éveiller chez Lear ses capacités cognitives mais aussi à lui rendre le sentiment qu'il est encore 'capable' [au sens que lui donne Ricœur] ». Il s'agit, de la part de Cordélia, d'une incitation à la « mobilisation de ressources les plus profondes de la vie à s'affirmer encore », toujours selon les termes de Paul Ricœur. Mais, à la fin de la pièce, rappelle l'auteur de l'article, « loin d'être assujéti, Lear continue à vouloir assujettir son entourage » exprimant ainsi jusqu'au bout « la résurgence d'une volonté qui avance en imposant sa force et son autorité ».

Jeffrey R. Wilson, dans un article fort intéressant, s'interroge : « Nous sommes très sensibles à la place de *Hamlet* dans la philosophie, mais quel est le statut de la philosophie dans *Hamlet* ? ». Il recense à cet égard un nombre non négligeable de passages qui ont « une résonance philosophique ». Mais, par exemple dans le célèbre *to be or not to be*, il met en doute la portée *philosophique* du monologue dès lors que celui-ci pourrait être interprété sur le seul plan *dramatique*, prononcé par Hamlet uniquement, se sachant observé, pour donner le change autour de lui et laisser croire qu'il est fou. On est ainsi conduit à porter attention « à la tension entre philosophie et drame dans *Hamlet* ». D'ailleurs si, au début, Hamlet, en « vrai personnage *ontologique* », ne veut pas connaître « ce qui semble » mais seulement « ce qui est », il passe très vite, après la révélation du spectre, à la posture de l'acteur – qui « endosse le manteau de la folie » et qui, finalement, *n'est pas ce qu'il paraît*. Ainsi toute la partie qui fait intervenir la troupe des comédiens et « la pièce dans la pièce » ne seraient-elles pas comme un rempart dressé « contre la philosophie » ? L'auteur de l'article en vient à la conclusion que Shakespeare considérerait la philosophie « simplement comme une préoccupation de moindre importance que le jeu d'acteur que nous interprétons dans la vie quotidienne ».

Hélène Garello, dans son article intitulé « Jouer un personnage, penser en philosophe », montre que « Shakespeare s'emploie à repenser la philosophie comme exercice [...] d'un personnage, [lequel] peut être présenté comme un outil conceptuel et dramatique ». Dans la rubrique : « critique du philosophe comme sujet d'une pensée déshumanisée », elle examine successivement trois types de philosophe avec 1) la figure d'Apémantus (figure de la lucidité) dans *Timon d'Athènes* ; 2) puis celle de « la pensée rationnelle » ; 3) enfin celle de « la pensée dépassionnée » (cf. Hamlet : « la faible lueur que jette la pensée »). Elle considère que « toutes trois représentent le faux idéal d'une pensée désincarnée ». Puis elle examine « le type comme modèle de l'universalisme de la pensée », évoquant « l'héritage des Moralités ». Pour finir, elle analyse « le rôle ou la fiction de soi comme projection vers une multiplicité ». Elle conclut que « le théâtre de Shakespeare appelle non pas à cloisonner les deux concepts de philosophe et de personnage, mais à concevoir l'activité philosophique comme une forme de mise en scène, de mise en rôle ».

Philippe Grosos consacre le dernier article de l'ouvrage à l'importance du malentendu dans le théâtre de Shakespeare. Reprenant à son compte le mot de Ricoeur : « [Shakespeare] n'est pas philosophe mais il philosophe en faisant intrigue », il considère en effet que « le malentendu [est] l'objet d'une thématization explicite dans l'œuvre de Shakespeare » et donc que le malentendu premier serait de méconnaître que le grand dramaturge anglais « ne cesse de philosopher en faisant intrigue ». À partir d'exemples tirés de *Henry V*, de *Peines d'amour perdues*, d'*Othello* et du *Roi Lear*, il conclut que le malentendu « n'est pas seulement, chez Shakespeare, un ressort dramatique de l'intrigue qui joue de la réversibilité des situations qu'il expose. Il est également l'expression de la modernité [...] ». Le deuxième malentendu serait de ne pas voir que « les cloisonnements conceptuels tendent à être privés de pertinence [car] le tragicomique envahit tout ». Le troisième malentendu serait enfin de ne pas savoir « distinguer entre *logos* et *pathos* ».

L'ouvrage comprend enfin une riche bibliographie ainsi que deux index fort utiles (index des noms propres et index des œuvres de Shakespeare mentionnées). Il est clair que ce livre, passionnant à maints égards, intéressera, outre les spécialistes de Shakespeare et les lecteurs férus de philosophie, un plus large public qui pourra – sans risque – se plonger dans une lecture des plus stimulantes.

Maurice ABITEBOUL

Brigitte URBANI – Carlo Gozzi, *La Principessa filosofa o sia il controveleno* (*La Princesse philosophe ou le contrepoison*), Paris, Les Belles Lettres, 2017, (LI p. +) 170 pages.

La « Bibliothèque italienne » propose, aux Éditions Les Belles Lettres, une édition bilingue de la pièce de Carlo Gozzi *La Princesse philosophe ou le contrepoison* (*La Principessa filosofa o sia il controveleno*) dans une traduction de notre collègue Brigitte Urbani, qui s'appuie sur le texte de la troisième édition (Zanardi, 1802). La pièce (représentée pour la première fois en 1772) est précédée d'une introduction savante très substantielle de 37 pages – dans laquelle elle éclaire le lecteur sur des points essentiels pour une meilleure compréhension du texte – ainsi que d'une « Note au texte » et d'une « Note sur la traduction » précisant l'esprit de la méthodologie adoptée.

Comme le souligne Brigitte Urbani dans son introduction, l'intérêt majeur de cette tragi-comédie commandait qu'elle fût enfin traduite en français « pour ses qualités dramatiques et esthétiques, pour sa richesse en tant que document sur un auteur et une époque, mais également pour l'intérêt qu'une mise en scène appropriée pourrait encore présenter aujourd'hui ».

Carlo Gozzi (1720-1806) nous est donc présenté, dès l'abord, comme « un aristocrate lettré de la Sérénissime république de Venise », comme un autodidacte

inventif qui eut à cœur de « redonner ses lettres de noblesse » à la *commedia dell'arte* et qui fit preuve, à certains égards, d'une forme d'« anti-goldonisme », marquant notamment son « hostilité à l'égard de la philosophie des Lumières ». Son œuvre théâtrale couvre un large champ qui va « des fables théâtrales aux tragi-comédies » et c'est ainsi, dans la ligne de la critique exprimée par « la volonté polémique de Gozzi », que s'inscrit *La Princesse philosophe*. Et puis, délaissant quelque peu les spectacles féeriques, il en vient à un autre type de théâtre et choisit de se lancer dans des « réécritures du théâtre espagnol du Siècle d'Or » (la plupart de ses quelque vingt tragi-comédies).

La Princesse philosophe s'inspire de la pièce du dramaturge espagnol Agustin Moreto *Dédain pour dédain* (*El Desden con el desden*) de 1654, laquelle en inspira trois autres au cours des siècles – dont *La Princesse d'Élide* de Molière, en 1664. Brigitte Urbani, au cours d'une analyse fouillée de la pièce (circonstances de sa publication, situation et déroulement de l'intrigue, traitement psychologique des personnages, cadre et thématique, etc.) s'attarde notamment sur les divergences marquantes de style qu'elle établit entre Gozzi et Moreto, d'une part, et Gozzi et Molière, d'autre part. Elle montre aussi comment la pièce de Gozzi « est très fortement ancrée dans le siècle où elle fut écrite » et s'articule – avec pour personnage central (dûment fustigé par Gozzi) celui de la femme savante – « autour de l'axe de la philosophie et, là est la dénonciation essentielle, fondamentale [exprimée par l'ensemble des personnages] le contrepoison du dédain ». Deux philosophies s'affrontent : celle de l'héroïne, la Princesse, caricaturée par son auteur et dont les arguments spécieux sont battus en brèche par les autres personnages ; et celle de tout un chacun – celle, principalement, de Giannetto, le porte-parole de Gozzi, « le “bon” philosophe, le représentant du bon sens ». Et c'est lui, en vérité, qui aura l'idée de combattre « le dédain par le dédain ». Si la Princesse « a été contaminée par le poison des idées modernes », Giannetto sera ce contrepoison évoqué dans le sous-titre de la pièce. Il est même possible de dire, comme le fait Brigitte Urbani, que « c'est toute la tragi-comédie qui est un contrepoison administré au public » – ce que Gozzi parvient parfaitement à réaliser en confiant à chacun des personnages, au cours de la pièce, nombre d'apartés adressés directement au public.

Pour toutes ses qualités, certes, la pièce de Gozzi est, sans nul doute, « une pièce à redécouvrir » et Brigitte Urbani conclut sur un souhait, celui qu'un metteur en scène de talent sache « s'emparer avec bonheur d'une œuvre originale du Siècle des Lumières et l'adapter au public européen du nôtre ».

Dans sa « Note sur la traduction », elle précise que le texte de référence choisi est celui de la troisième édition (Zanardi, 1802), le dernier revu par l'auteur vieillissant. Le texte d'origine reproduit ne comporte que de très légères modifications d'usage portant sur certaines transcriptions mineures et l'on a aussi veillé à la modernisation de la ponctuation. La forme versifiée a été respectée avec le souci de suivre le rythme du discours mais sans recherche excessive d'une adéquation absolue. Il a été tenu compte aussi de la disparité entre la prose familière, colorée et humoristique d'un Giannetto, le parler populaire d'une Finetta et le langage plus

soutenu des nobles personnages. Il était indispensable en effet de respecter les registres et les niveaux de langue – ce qui semble être une des qualités majeures de cette traduction. Tout semble avoir été mis en œuvre pour faciliter l’oralité du discours et la pièce ainsi traduite se lit fort agréablement. Brigitte Urbani admet toutefois que « à l’épreuve de la scène [...], aménagements et réécritures seraient sans doute inévitables ». Mais ce scrupule, qui est tout à l’honneur de la traductrice, ne saurait diminuer le grand mérite du travail effectué ni la qualité de la traduction ici proposée.

Cette édition, en tout point conduite avec maîtrise, fournit, pour finir, une (courte) « bibliographie essentielle » qui peut permettre, éventuellement, de préciser certains points et deux index (des noms cités et des œuvres citées).

Maurice ABITEBOUL

***La comédie à l’époque d’Henri III.* Collection « Théâtre français de la Renaissance » (fondée par Enea Balamas et Michel Dassonville, dirigée par Nerina Clerici Balmas, Anna Bettoni, Magda Campanini, Concetta Cavallini, Rosanna Gorris Carnos, Michele Mastroianni, Mariangela Miotti), Deuxième Série, Vol. 8 (1580-1589), Florence, Leo S. Olschki editore, 2017, 682 pages.**

Le volume de 682 pages s’inscrit dans la Collection « Théâtre français de la Renaissance » et appartient à la deuxième série, qui fait suite à une première consacrée aux années 1550-1573, comportant neuf volumes : cinq sur la tragédie et quatre sur la comédie. Il s’agit ici du volume Huit de cette nouvelle série qui embrasse les années 1574 à 1589, dédié à la comédie au temps d’Henri III.

L’objectif de l’ouvrage est l’édition et la présentation de six comédies de cette époque : *L’Avaro Cornu* de Gabriel Chappuys, par Mariangela Miotti (p. 1-113) ; *Les Napolitaines* de François d’Amboise, par Jean Balsamo (p. 115-228) ; *Les Contents* d’Odette de Turnèbe, par Charles Mazouer (p. 229-366) ; *Les Écoliers* de François Perrin, par Nerina Clerici Balmas et Anne Bettoni (p. 367-480) ; *L’Enfer poétique* de Benoît Voron, par Concetta Cavallini (p. 481-627) et la *Comédie facétieuse et très plaisante du voyage de Frère Fecisti en Provence* de Jacques Bienvenu, par Eugenio Refini (p. 629-675).

Le volume se distribue en six chapitres. Chacun d’eux respecte un plan d’une grande rigueur scientifique. La présentation de l’auteur dans son contexte, le sujet de la comédie, les critères d’édition et les éléments bibliographiques précèdent l’édition elle-même. Les notes de bas de pages explicitent le sens de certains termes aujourd’hui désuets et complètent avec bonheur les références bibliographiques.

Les différents textes attestent comment les écrivains français se démarquent progressivement de l’influence incontestable de la littérature et de la comédie

transalpines. Ainsi, l'auteur traducteur qu'est Gabriel Chappuys reconnaît notamment l'héritage des *Mondi* d'Anton Francesco Doni tout en revendiquant la liberté et la possibilité d'une écriture personnelle. Il emploie la métaphore de l'étoffe en déclarant utiliser la serge de Florence pour confectionner un habit non pas à l'italienne mais à la française. François d'Amboise s'inspire de la nouvelle VII 6 du *Décameron* de Boccace avec l'intention de renouveler le genre de la comédie. Il situe l'action dans le Paris contemporain, marqué par des lieux précis, comme la maison des dames dans le Faubourg Saint-Germain, une chambre d'étudiant au Collège des Lombards et des allusions à la demeure du père d'un jeune homme dans la Grand Rue, c'est-à-dire la Rue Saint-Denis. Il n'entend plus imiter les Italiens en les traduisant ou en les adaptant, mais les met en scène en tant que personnages aux côtés des Français et d'un Espagnol. Sa comédie devait illustrer la supériorité française dans un domaine jusqu'alors réservé aux Italiens. Odet de Turnèbe illustre l'aboutissement de l'effort pour créer en France une « comédie nouvelle ». Comme les auteurs transalpins, il suit l'exemple latin et invente une comédie d'amours contrariées ; il acclimate cependant les mœurs à la vie parisienne du XVI^e siècle. Tout en suivant le poids de l'héritage, il présente une comédie « moderne et française », miroir de la vie, selon l'expression de Cicéron, avec un cadre historique, géographique, social et temporel précis. Il dépeint ainsi un microcosme théâtral totalement nouveau. Dès le Prologue des *Écoliers*, François Perrin affirme qu'il ne s'est pas inspiré des modèles grecs et latin, ni de la production contemporaine étrangère ; il revendique son inspiration française, « ... n'a pas voulu prendre / L'argument vers les Étrangers... / Car les fruits lui semblent meilleurs / En [ses] propres vergers qu'ailleurs. » Ses deux étudiants évoluent donc dans la société parisienne du XVI^e siècle. Benoît Voron, quant à lui, propose un poème didactique, fondé sur l'opposition entre les vices et les vertus. Les personnages sont empruntés à la littérature classique et aux Saintes Écritures, entre histoire et allégorie. La modernité de la pièce tient cependant à sa brièveté et à son caractère militant au bénéfice des catholiques. Enfin, Jacques Bienvenu propose, en seulement 532 vers et avec trois personnages, une farce anticatholique, favorable aux Huguenots. Un moine cordeliers de Romans-sur-Isère, Frère Fecisti, et Nostradamus font l'objet de la satire. Le moine se rend auprès de Nostradamus, à Salon-de-Provence, pour lui demander de l'aider à retrouver les clés du Paradis et de l'Enfer égarées par le Pape. Le but polémique devient encore plus explicite avec l'introduction du troisième personnage, Jean Antoine Lombard, dit Brusquet, le fou du roi qui avait remplacé le célèbre bouffon Triboulet à la cour de François 1^{er}. Bref, deux figures célèbres à l'époque évoluent dans un contexte français réel, bouleversé par les conflits religieux. En somme, l'ouvrage examiné illustre bien l'apparition d'une comédie nationale.

L'édition nouvelle de pièces théâtrales peu connues, le travail d'analyse des sources manuscrites, la présentation de comédies écrites et/ou représentées en France à l'époque d'Henri III, mais aussi l'originalité de la démarche confèrent à ce livre une grande valeur scientifique et constituent une contribution de premier

plan pour les chercheurs, spécialistes du théâtre en général, de la Renaissance en particulier.

Théa PICQUET

Maurice ABITEBOUL – *Être ou ne pas être Hamlet ?*, Columbia, SC, Create-Space, 2017, 297 pages.

Spécialiste de Shakespeare et du théâtre élisabéthain, Maurice Abiteboul, professeur honoraire à l'université d'Avignon, a consacré de nombreuses études à cette période dont la plus récente est *L'Esprit de la comédie shakespearienne* (L'Harmattan, 2013). Dans le présent ouvrage, il a rassemblé un certain nombre d'articles portant sur *Hamlet* et parus dans plusieurs cahiers de la revue *Théâtres du Monde*, pour poursuivre, comme il le dit lui-même, l'enquête entreprise précédemment dans l'ouvrage *Qui est Hamlet ?* (L'Harmattan, 2007). Il s'agit pour lui, par une analyse approfondie, de « restituer aussi exactement que possible les contours du personnage et la configuration de sa situation au cœur du drame ». Son objectif « constant est et demeure de mettre en évidence ce qui doit nous permettre de répondre à cette unique question, essentielle pour qui souhaite approcher Hamlet au plus près : (peut-on/faut-il) être ou ne pas être Hamlet ? (pp.12-13).

Suivent alors ces articles portant sur « La recherche du temps perdu dans *Hamlet* », « Qui est (le vrai) Hamlet ? », « Hamlet... entre autres : de l'*altérité* à l'*aliénation* et retour au *même* », « De l'importance de l'amour (et de l'amitié) dans *Hamlet* », « Présence de l'esprit philosophique », « Trahir Hamlet... ou ne pas traduire : à propos de la traduction française, au cours des siècles, du monologue *To be or not to be* (III,1, 56-90) ». L'auteur s'attache tout d'abord à montrer l'importance de la temporalité dans le comportement et le destin du héros tout pétri de contradictions, écartelé entre « temps d'urgence et temps immobile ». Constamment à la recherche d'un temps perdu, Hamlet ne retrouvera ce temps qu'après bien des vicissitudes, des attermoissements, une réelle souffrance, et l'accomplissement d'une mission qu'il tardera à remplir. Le second article examine l'itinéraire spirituel d'Hamlet et met en évidence son parcours mental entre *altérité* et *aliénation* et son retour au *même*. En rejoignant le monde des humains dont il s'était écarté, le prince retrouvera finalement force, équilibre et identité. Le thème de l'amour, de l'affection et de l'amitié occupe le troisième article. En fait, ces trois formes d'un même sentiment sont exprimées, dans *Hamlet*, par le seul mot « *love* » qui apparaît environ quatre-vingts fois dans la pièce, et joue un rôle important dans l'infléchissement du destin des personnages. L'article suivant est consacré à l'esprit philosophique qui imprègne la pièce. S'appuyant sur des réminiscences et des allusions à la sagesse antique, la pièce se réclame du scepticisme, du stoïcisme, voire d'une certaine forme d'épicurisme. Plus encore, elle revient sur cette question de l'Être, chère à Parménide, qui est au fond sa question centrale. Dans le dernier article, Maurice Abiteboul examine une quarantaine de traductions

portant sur le fameux monologue d'Hamlet, depuis la traduction de Voltaire (1729, 1761) jusqu'à celle de Jean-Michel Ribes (2016), en tenant compte du « rapport entre *rigueur* scientifique et *vigueur* esthétique » (p. 287). Tout en admettant que traduire ce monologue comporte le risque de le trahir (« traduire/trahir ou ne pas traduire, là est la question », p. 290), il tente lui-même de nous proposer une traduction, au demeurant excellente (pp. 289-290), et termine sur une note amusante, en nous offrant la traduction du monologue par Google. Comme quoi, la machine, malgré ses prouesses techniques, ne pourra jamais avoir l'esprit de finesse d'une intelligence humaine !

Jean-Pierre MOUCHON

Quelques publications récentes de nos rédacteurs :

Maurice ABITEBOUL – *Dans les sillons du temps*, Saint-Denis, Édilivre, 2017, 65 pages.

Notre collègue et ami Maurice Abiteboul a déjà consacré plusieurs de ses recueils de poèmes au thème du temps, depuis *Le Cabinet de curiosités* publié chez le même éditeur en 2012. Il exploite une fois de plus ce thème dans les quarante-neuf pièces de ce nouveau recueil dont certaines, composées d'un, de deux, de trois ou de quatre vers, ont la concentration de certains poèmes d'un Ungaretti. Ce temps fugace qu'un Lamartine aurait voulu suspendre pour jouir des bons moments de la vie, Maurice Abiteboul essaie de le contrer à sa manière, tout en sachant pertinemment, en bon joueur qu'il est, que la partie est perdue d'avance (« Perdre avec le sourire », « Du temps des belles vacances »). Ainsi, dans son parcours spirituel, il accorde peu de place à l'angoisse métaphysique (« Quelques instants ») et se ressaisit immédiatement (« Je lis, j'écris... »). Il considère qu'il faut aller résolument de l'avant (« En marche »), sans se préoccuper des contingences de la vie quotidienne (« En temps normal »). Si le passé réveille parfois des souvenirs agréables (« Les filles de l'été », « Du temps des belles vacances », « Les matins profonds »), s'il laisse des regrets, des frustrations (« Perte de vue », « Dernières nouvelles du paradis »), il importe peu (« Dernières nouvelles du paradis », « *So what ?* »), d'autant plus que, grâce à la mémoire dont le poète veut être le « bibliothécaire » (« Dans les recoins de la mémoire », « Alors il a fait beau »), il peut être toujours présent (« Tout le monde meurt à Sainte-Hélène »). Il vaut mieux « prendre la vie à bras-le-corps » (« Je lis, j'écris... », « Les sorciers du temps »), profiter de l'instant présent (« Pourquoi faut-il... ? », « Improviser »), des beautés de la nature (« Les portes du temps »), tout en prenant son temps avec le temps (« Je lis, j'écris... »).

« Avec l'oubli du temps qui passe,
nous sommes à nouveau éternels ».

Grâce aux « recoins obscurs de la mémoire » (« Dans les recoins obscurs de la mémoire », « Alors il a fait beau », « Comme un rêve étouffé »), qui ressuscitent le passé, le poète, en son atelier (« L'atelier du poète »), en gestation continue (« Cahier de brouillons »), ou tout en suggestions (d'où l'importance des points de suspension dans ses vers), accorde ainsi à son existence, en un bel oxymore, une « éphémère éternité » (« Dans les sillons du temps ») qui lui permet de se situer dans le cosmos, de « parler aux étoiles et aux siècles » et d'adopter une ligne de conduite.

« Il s'est remis debout,
il s'est remis en marche,
il a repris la route,
il va vers le soleil,
il va vers l'horizon,
et puis, au crépuscule,
il posera son sac
et, dans le vent du soir,
attendra les étoiles ».

Jean-Pierre MOUCHON

Maurice ABITEBOUL – *Dernières nouvelles du paradis*, Saint-Denis, Édilivre, 2017, 167 pages.

Universitaire distingué, remarqué pour ses publications consacrées au théâtre élisabéthain, Maurice Abiteboul est également écrivain et poète. À la suite de ses recueils de poèmes chez Édilivre (*Itinéraire bis*, 2012, *Le Temps de toutes les solitudes*, 2014, *L'Humeur vagabonde*, 2015, et *Dans les sillons du temps*, 2017), il revient à la nouvelle, qu'il avait déjà abordée dans *Marcel Proust et ma mère* (L'Harmattan, 2009). Comme toujours, l'auteur est sensible à la fuite du temps auquel il oppose sa bonhomie, sa philosophie sereine, sa douce ironie, son humour empreint de tendresse et d'une légère touche de mélancolie. Aussi, si des regrets pointent parfois dans ses récits, s'il se pose des questions d'ordre métaphysique (« Alors, mon vieux, ça va ? »), il se ressaisit vite. Les situations décrites, les réactions des personnages évoqués ne versent pas dans le tragique. Par exemple, dans « Une rencontre inattendue », Lisa pourrait paniquer, en présence d'un inconnu qu'elle a laissé entrer imprudemment chez elle, en l'absence de son petit ami, Michel. Le suspense est savamment ménagé et tient le lecteur en haleine jusqu'au

dénouement qui constitue ce qu'on appelle en littérature une gradation descendante (Les Anglais parleraient d'« *anticlimax* »). La note d'humour est toujours là pour détendre l'atmosphère. Bien entendu, certaines nouvelles nous reportent à la jeunesse de l'auteur, à ses joies, à ses illusions (« Tracy, la *girl-friend* de Léonard », « *Adagio ma non troppo* »), à ses réussites comme à ses déconvenues, à ses premières armes dans le métier d'enseignant, à ses rapports avec ses collègues, au comportement même de certains d'entre eux, comme en mai 1968 [« Avis de tempête (Ah, le joli mois de mai ! »)]. Des portraits d'inconnus pour nous (hommes et femmes) sont rapidement tracés (« Une rencontre inattendue », « Une jeune femme d'autrefois »). D'autres, au contraire, évoquent les rapports entre un grand-père, déconnecté de l'existence, plongé dans ses études, constamment amené à faire des citations, et sa petite-fille bien de son siècle (« En retard »), les trahisons ou les déceptions sentimentales (« Tout doit disparaître », « Une foutue journée de merde »), ou abordent des problèmes sociétaux et existentiels. Ce qui reste désormais, ce ne sont pas toutes ces femmes évoquées dans les nouvelles (Antonella, Élisabeth, Natacha, Francine et tant d'autres), emportées vers le pays où l'on n'arrive jamais (Cf. André Dhôtel), et qui nous font penser aux femmes des *Contes d'Hoffmann* d'Offenbach. Ce ne sont pas non plus les regrets d'un passé désormais révolu, ni la rancœur. Ce qui reste donc au poète, au romancier, au conteur, comme à l'universitaire longtemps absorbé par ses recherches et ses cours, au soir d'une vie bien remplie, c'est l'imagination. En effet, comme disait la petite fée d'Anatole France à l'illustre Sylvestre Bonnard, membre de l'Institut (*Le Crime de Sylvestre Bonnard*, II), « rien n'existe que ce qu'on imagine ». La réalité fait ainsi place au rêve. C'est cette imagination qui désormais préside à la recherche d'un paradis perdu. L'auteur conclut en effet son recueil sur ces mots : « Les fantômes de notre jeunesse ont disparu : ils ont continué à vivre dans une autre dimension. Celle qu'on a coutume de nommer l'imagination » (« Dernières nouvelles du paradis »).

Jean-Pierre MOUCHON

Jean-Pierre MOUCHON – *Cette année-là...*, Saint-Denis, Éditions Édilivre, 2017, 188 pages.

Notre collègue, Jean-Pierre Mouchon, auteur de plusieurs monographies consacrées à de grands chanteurs lyriques du passé (Caruso, Escalaïs, Journet) et aussi d'un récit, *Mes Vacances à l'hosto* (2013), et d'un recueil d'« historiettes et portraits », *Lina* (2015), publie en 2017 un roman, *Cette année-là...*

Cette année mémorable, vécue par un jeune agrégé en tout début de carrière, se situe – car maints indices qui traversent le texte le soulignent ou le laissent entendre – dans un passé récent. Le jeune Maxime Montagny, l'un des deux personnages centraux du roman (avec Louis Morturier, son collègue en fin de carrière et qui fait penser à ce qu'il sera devenu lui-même une trentaine d'années plus tard), vit ici ses premières expériences professionnelles et sentimentales. Cette année

mémorable, donc, sera pour lui l'année de toutes les découvertes, de toutes les espérances et de toutes les déceptions : il s'agit en effet ici d'une tranche de vie qui réunit à la fois une évocation de la vie culturelle de toute une génération (concerts, théâtre, voyages) et une « éducation sentimentale ». L'auteur tient bien à préciser cependant, dans son avertissement liminaire, que l'intrigue et les personnages « sont le fruit de l'imagination de l'auteur ».

Certes. Mais on veut bien croire aussi que la critique, parfois virulente, de l'auteur, elle, doit beaucoup à l'observation objective et lucide de certaines pratiques, postures ou prétentions rencontrées dans le milieu médical – qu'il a pu être amené parfois à fréquenter de près – ainsi que dans le cadre scolaire ou le milieu universitaire, qu'il a eu tout loisir de connaître, et dans ses moindres détails, tout au long de sa carrière. Car ce roman est aussi pour l'auteur l'occasion de se livrer à une critique, parfois féroce, d'une certaine fraction du corps enseignant, de la vie scolaire en général (crise de recrutement, rapports avec les parents d'élève, etc.) et des dérives de l'institution scolaire. (Mais le corps médical, les services d'urgence et les conditions de vie en milieu hospitalier, par exemple, sont aussi pour l'auteur une cible de choix.) D'où, notamment, quelques passages sans concession qui traduisent une sévérité, souvent justifiée, à l'égard de certains excès commis dans le domaine pédagogique et aussi à l'égard de l'étalage arrogant de théories « novatrices » pseudo culturelles. On ne peut donc qu'apprécier le côté satirique d'un tel texte (cette satire étant pourtant exprimée la plupart du temps, il faut le souligner, avec une causticité de bon aloi).

Il convient, pour être juste, de souligner aussi le côté touchant, émouvant même, de ce roman (avec, notamment, la visite au vieux maître en fin de vie ou encore les émois du jeune héros devant la beauté féminine, prêt à aimer, amoureux de l'amour).

Mais comment ne pas apprécier, également, l'habileté technique qui consiste à avoir dissocié, en deux personnages différents (qui sont donc appelés à se *rencontrer* en un même lieu alors qu'ils appartiennent *idéalement* à deux temps différents), une seule et même personnalité ? Vivre en même temps son âge mûr et sa jeunesse : le rêve (et la prouesse !) que seul peut se permettre de réaliser le romancier. Encore y faut-il l'habileté technique, voire le talent. L'auteur de ce roman n'en manque pas, assurément. Ainsi, le personnage principal, Maxime Montagny, et le personnage de Louis Morturier (son double plus âgé, manifestement) sont plus que complémentaires : ils sont contemporains dans le temps du déroulement de l'intrigue mais ils sont comme un prolongement l'un de l'autre dans le monde intérieur du personnage *bifrons* qu'ils incarnent tous les deux *idéalement* : le second, en effet, est au moins aussi intéressant que le premier (et pour cause) et occupe une place non négligeable dans le cours de l'histoire.

Le récit, comme le titre choisi, *Cette année-là...*, nous invite à le constater, couvre une année scolaire intégralement – même si, on l'aura compris, il s'agit sans doute d'une condensation/compression temporelle, une sorte de synthèse *idéale* d'une tranche de vie ramassée en quelques mois. Unité de temps, unité de

lieu, certes, une certaine unité d'action aussi, sauf, dans ce dernier cas, que... l'action se limite – mais c'était inévitable vu la méthode de construction adoptée – à un récit plutôt linéaire, délibérément chronologique, et donc allégé de toute complication inutile de l'intrigue. Faisant volontairement l'économie d'un banal *suspense*, ne recherchant ni rebondissements ni surprise, ce texte pourrait peut-être faire penser à une chronique autant qu'à un roman. Cette distinction purement formelle mise à part, toutefois, le récit, écrit avec un souci constant du détail et de la précision (descriptions minutieuses, listes quasi exhaustives, énumérations scrupuleusement détaillées, paraissant parfois vouloir ne rien passer sous silence, voire semblant tenter d'épuiser le champ du réel) – ce qui a parfois pour effet, inévitablement, d'en ralentir le déroulement –, se lit avec un intérêt constant.

Si l'on prend un très vif plaisir à la lecture de ce roman, c'est que Maxime Montagny (ou Louis Morturier ?) pourrait être chacun de nous... Comme le héros de ce roman, chacun de nous, qui aura eu l'âge des amours et puis qui, plus tard, aura vu passer le temps de sa jeunesse comme une éphémère éternité, aura sans doute en effet vécu lui aussi, à sa manière, *cette année-là*, une année mémorable.

Maurice ABITEBOUL

Christian ANDRÈS – *Miettes valéricaines*, Paris, Éditions Complicités, 2017, 78 pages.

Ce petit livre, *Miettes valéricaines*, (80 pages environ), à la fois très savant et très subjectif, nous convie à une promenade intelligente (et attendrissante) à travers les rues de Saint-Valery-sur-Somme. Constitué d'« observations et impressions personnelles au cours de promenades et lectures faites depuis 2004 », nous signale l'auteur, Christian Andrès, il s'agit en fait, pourrait-on dire, d'un guide touristique d'un genre très particulier, une sorte de « guide amoureux de Saint-Valery » à l'intérieur duquel se mêlent parfois des évocations autobiographiques.

L'auteur y fait entrer des considérations parfois minimalistes (plusieurs pages sur le chapeau de sa cheminée), ou intimes (un rapprochement entre la vie et la mort de son père et la mort tragique d'un jeune résistant dans la rue même où il a une petite maison de pêcheur), des connaissances sur l'histoire de Saint-Valery-sur-Somme (« De ce port / en 1066 / Guillaume de Normandie / partit / à la tête d'une flotte de 400 voiles / pour la conquête de l'Angleterre »), l'évocation de peintres qui furent inspirés par la Baie de Somme (Eugène Boudin, Edgar Degas), une analyse de tableaux d'un certain Louis Braquaval, etc...

L'auteur s'attarde régulièrement devant les plaques commémoratives apposées sur les façades de vieilles maisons et autres lieux de longue mémoire qui jalonnent son parcours : tout au long de ce parcours buissonnier à travers les rues et quartiers de « Saint-Val' », l'auteur se livre à « un travail de collecte d'impressions, notes et observations diverses » qu'il transcrit ensuite consciencieusement.

sement, méticuleusement, sur son petit carnet qui ne le quitte jamais. Il nous restitue ainsi avec un souci constant d'exactitude et de précision, en vrac et sans projet délibéré, et toujours avec une spontanéité touchante, des évocations de gloires locales (Nicolas Lajoille, Jean-Baptiste Anguier du Peuple, etc.) ou d'écrivains tels que Fernand Calmettes ou Robert Mallet et surtout Anatole France qui y composa en 1886 son roman autobiographique *Pierre Nozières*. Mais dans cette région qu'il célèbre avec tant d'amitié, il sait aussi apprécier parfois une certaine forme de solitude, celle qui permet de se fondre dans la nature et dans l'intime d'un paysage.

L'éclairage qu'apporte ici Christian Andrès, qui est celui du mémorialiste, certes, mais également, assez souvent, celui du peintre (qu'il est aussi) et qui témoigne d'une connaissance érudite de ce lieu – pour lequel il éprouve un réel et profond attachement –, nous donne envie de visiter Saint-Valery-sur-Somme (ou d'y retourner) : c'est d'un œil neuf que nous verrons alors cette charmante et pittoresque localité.

Ce petit livre est, en vérité, un très bel hommage rendu à Saint-Valery-sur-Somme et son écriture, par son souci des détails, minuscules parfois, du quotidien nous rappelle, dans un autre registre certes, certains textes de Marcel Cohen (*Détails*) ou de Pierre Michon (*Vies minuscules*).

Maurice ABITEBOUL

Michel AROUIMI – *Maeterlinck ou Naître par la mort*, Paris, Éd. Orizons, coll. *Profils d'un classique*, 2017, 132 pages.

Dans son livre *Maeterlinck ou Naître par la Mort*, Michel Arouimi se propose, contre le goût moderne, dit-il, de remettre en honneur les essais critiques du dramaturge belge un peu tombés dans l'oubli. Il suppose que les textes plus explorés que sont par exemple *Le Trésor des Humbles* et *La Sagesse et la Destinée* demeurent dans la mémoire, même inconsciente, du public, comme une *aura*, et s'attache donc à des publications moins connues, telles qu'*Onirologie*, *La Mort*, *Le Grand Secret*, *Devant Dieu*...

Il se livre à une exégèse fine et précise de ces ouvrages, qu'il mêle en les comparant, pour tenter d'abord de dégager la tentation métaphysique, et même mystique, de Maeterlinck, qui va au-delà de toute allégeance à un dogme chrétien, comme elle dépasse, en les frôlant, les cadres posés par la kabbale. Les influences avérées de Maeterlinck sont explorées, dont celle, majeure, du mystique flamand Ruysbroek. Michel Arouimi reprend et rejoint à cet égard une partie des travaux de Paul Gorceix, qu'il cite.

L'originalité de la perspective adoptée par Michel Arouimi réside en sa recherche d'influences plus secrètes, que Maeterlinck manifesterait dans ses œuvres, sans forcément les avouer vraiment. Ainsi, une étude stylistique, jointe à

l'impression d'une communauté d'esprit, rapprocherait de façon frappante Maeterlinck de Rimbaud, que pourtant Maeterlinck ne cite pas parmi ses modèles. Tout un chapitre est consacré à cette donnée, possiblement éclairante quant à l'œuvre d'essayiste du dramaturge.

Plus loin, Michel Arouimi explore les liens qui uniraient éventuellement l'univers de Maurice Maeterlinck et celui de la Kabbale juive, sans voiler les saillies identifiées par lui comme antisémites de son essayiste, qui les place et les contredit aussi bien, dans *La Grande Porte* en particulier. Michel Arouimi rapproche les expériences spirituelles de Maeterlinck de celles de Kafka (notamment dans *Odradek*), en ce qui concerne le pressentiment d'un cosmos mystérieusement organisé, dont la finalité profondément interpelle et souvent échappe, ce qui justifie, selon les propos mêmes du dramaturge, l'apparence peu ordonnée de la suite des essais maeterlinckiens, comme la mise en place, en résonance –forme-sens– d'une poétique du fragment, et une revendication pascalienne partielle avérée, dans un monde perçu comme celui où Dieu serait hypothétique ou caché.

La ferveur des interrogations maeterlinckiennes est rendue par le ton ardent du critique, qui met l'accent sur l'importance de la thématique de la violence, et la référence exemplaire au mythe de Caïn. Vie littéraire, réflexion philosophique et vie personnelle selon lui s'entre-croisent, selon une logique que ne saurait saisir qu'un initié, ou un néophyte consentant.

Michel Arouimi n'est pas tendre envers la civilisation contemporaine, qu'il crédite d'un matérialisme dommageable, que Maeterlinck aurait prophétisé.

On pourrait lui objecter que le théâtre d'aujourd'hui semble soucieux, plus que jamais peut-être, ou de façon très significative, dans un contexte anxieux des commencements et des fins, de conjoindre monde matériel et monde de l'esprit, *via* par exemple un intérêt marqué pour des références à la physique quantique : on marcherait ainsi sur les traces du dramaturge belge « alchimiste », comme à la lumière d'un phare (que nous pourrions qualifier, suivant la méthodologie de notre critique, de « baudelairien »).

En témoignent les nombreuses mises en scène récentes, et les dossiers de presse ou écritures afférentes, qui selon nous ne se contentent pas de considérer le langage de Maeterlinck dans une dimension « pauvre » : non reliée à la problématique, sinon de la divinité, du moins du mystère, mort et espérance comprises (nous pensons par exemple aux expériences menées en 2017 au T2G et à la Comédie-Française, institutions qui ne relèvent pas vraiment de la confidentialité des *happy few*).

Michel Arouimi, recoupant les intuitions maeterlinckiennes des communications qui défient les temps et les espaces, insiste *in fine* sur le motif de la réincarnation, qu'il déploie comme une hypothèse théorique, puis envisage comme un point d'application, numérologie et onomastique d'après lui symboliques à l'appui.

Cette démarche de foi lui permet de rendre un vibrant hommage à sa propre mère, qui nous apparaît comme la dédicataire absolue de l'ouvrage.

Si nous adhérons peu ici à sa méthode, qui convoque des approches souvent, et à la fin franchement selon nous fantaisistes (même si l'on peut invoquer une *Phantasie* germanique rêvée...), ou approximatives : où 32 – chiffre kabbalistique – égalerait 33 – nombre des poèmes des *Serres Chaudes* de Maeterlinck –, où des noms, à quelques lettres près, équivaldraient à d'autres, par la « grâce rigoureuse » d'une logique sémantique apparemment obscure, effectivement éblouissante, nous ne renierons pas pour autant la lecture instructive et « sympathique » au sens fort du terme, d'un livre animé d'une connaissance et d'une passion indéniables pour le facteur d'essais à certains endroits lumineux, ailleurs assez abscons ou vaguement ténébreux, qui n'en demeure pas moins un inspirateur magistral, un dramaturge archi-novateur, qui, à la faveur de telles initiatives – jointes à d'autres –, vit encore aujourd'hui.

Marie-Françoise HAMARD

NOTICES SUR LES AUTEURS

NOTICES SUR LES AUTEURS

Maurice ABITEBOUL

Professeur honoraire de première classe de littérature et civilisation anglaises de la Renaissance à l'Université d'Avignon. Chevalier des Palmes Académiques.

Agrégé d'anglais. Auteur d'une thèse de Doctorat d'État, *Les Rapports de l'éthique et de l'esthétique chez Tourneur, Webster et Middleton* (1984 ; Lille, ANRT, 1986), de plus d'une centaine d'articles sur le théâtre élisabéthain et les théâtres anglophones du XX^e siècle, de plusieurs ouvrages sur le théâtre anglais de la Renaissance, notamment *Le Drame jacobéen et la crise de la Renaissance* (Avignon, PU, 1992), *L'Esthétique de la tragédie jacobéenne* (Avignon, PU, 1993) et *Théâtre et spiritualité au temps de Shakespeare* (Avignon, PU, 1995). A contribué à la rédaction du *Dictionnaire Shakespeare* (Paris, Ellipses, 2005). Derniers ouvrages parus : *William Morris. "News from Nowhere". La tradition utopique et l'esprit du temps* (Nantes, Éditions du Temps, 2004), *Le Monde de Shakespeare : Shakespeare et ses contemporains entre tradition et modernité* (Nantes, Éditions du Temps, 2005), *Qui est Hamlet ? Problèmes et enjeux dans 'Hamlet'* (Paris, L'Harmattan, 2007), *Dames de cœur et femmes de tête : la femme dans le théâtre de William Shakespeare* (Paris, L'Harmattan, 2008), *L'Esprit de la comédie shakespearienne* (Paris, L'Harmattan, 2013) et *Être ou ne pas être Hamlet ?* (CreateSpace, 2017).

A coordonné et édité de nombreux ouvrages collectifs concernant des œuvres de Shakespeare, tous parus dans la collection « Lecture d'une œuvre » aux Éditions du Temps à Paris : sur *Hamlet* (1996), sur *As You Like It* (1997, rééd. 2016), sur *Venus and Adonis* (1998) et sur *Richard III* (1999). A animé le groupe de recherche « Mythes, Croyances et Religions dans le monde anglo-saxon », et a coordonné et édité une dizaine de numéros de la revue du même nom (qu'il a co-fondée et dirigée de 1988 à 1998). Dirige et édite, depuis sa fondation en 1991, la revue *Théâtres du Monde* dont il a coordonné tous les numéros. Dirige également la collection « *Theatrum Mundi* » (Université d'Avignon, ARIAS). Membre co-fondateur de la Société Française Shakespeare (SFS).

A publié récemment deux recueils de nouvelles, *Marcel Proust et ma mère* (L'Harmattan, 2009) et *Dernières nouvelles du paradis* (2017), un roman, *Encore un virage avant la dernière ligne droite* (2009) et un recueil de poèmes, *Traces* (2011). Auteur d'une pièce de théâtre, *Hamlet n'est pas mort* (2012) et de plusieurs recueils de textes brefs : *Le Cabinet de Curiosités* (2012), *Par les temps qui courent* (2012) et *Mes Îles Borromées* (2012) [repris groupés dans *Itinéraire bis* (2012)], et aussi *Le Temps des solitudes remarquables* (2013) et *Le Temps des solitudes ordinaires* (2014) [qui constituent les deux volets de *Le Temps de toutes les solitudes* (2014)], ainsi que *Le Livre du silence* (2015) et *Le Livre des promesses* (2015), [repris dans le diptyque *L'humeur vagabonde* (2015)], enfin *Dans les sillons du temps* (2017).

Olivier ABITEBOUL

Professeur de philosophie à Nice, docteur en philosophie de l'Université de Provence (Aix-Marseille I), chercheur associé au centre de recherches « Littérature et poétique comparées » (EA 3931) de l'Université de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, membre du comité de rédaction de la revue *Théâtres du Monde* (PU d'Avignon) depuis 1994 et, depuis 2016, secrétaire-adjoint de cette même revue.

Il est l'auteur d'une quinzaine d'ouvrages : *Diagonales. Essai sur le théâtre et la philosophie* (PU d'Avignon, Editions ARIAS, 1997 ; rééd. Scotts Valley, CA, CreateSpace, 2012), *Le paradoxe apprivoisé* (Paris, Flammarion, 1998), *Présence du paradoxe en philosophie* (Villeneuve d'Ascq, PU du Septentrion, 1998), *Crépuscule des préjugés* (Paris, Publibook, 2001), *La rhétorique des philosophes. Essai sur les relations épistolaires* (Paris, L'Harmattan, 2002), *Essai sur la nature et la conduite des passions et affections avec illustrations sur le sens moral* (deuxième partie) de Francis Hutcheson, Avant-propos et traduction inédite (Paris, L'Harmattan, 2003), *Fragments d'un discours philosophique* (Paris, L'Harmattan, 2005), *Fascinations musicales. Musique, littérature et philosophie* (Paris, Desjonquères, 2006) [et al./dir. C. Dumoulié], *Une brève histoire de la philosophie à*

travers les textes (Paris, L'Harmattan, 2007), *Comprendre les textes philosophiques. Concepts en contexte* (Paris, L'Harmattan, 2008), Francis Hutcheson. *Epistémologie de la morale*, Avant-propos, introduction et traduction inédite (Paris, L'Harmattan, 2010), *La Fabrique du sujet. Histoire et poétique d'un concept* (Paris, Desjonquères, 2011) [et al./dir. C. Dumoulié], *Bonne année... philosophique !* (Scotts Valley, CA, CreateSpace, 2012), *Il ne faut pas penser du mal du paradoxe* (Scotts Valley, CA, CreateSpace, 2012), *Petite philosophie de la littérature* (Scotts Valley, CA, CreateSpace, 2012), *Pulsations. Essai sur l'intelligence du coeur* (Scotts Valley, CA, CreateSpace, 2013), *Le paradoxe du paradoxe : 1. L'aporétique du paradoxe* (Scotts Valley, CA, CreateSpace, 2015) et *Le paradoxe du paradoxe : 2. Le sens du paradoxe* (Scotts Valley, CA, CreateSpace, 2017).

René AGOSTINI

Il a été professeur à l'université d'Avignon. Il est retraité depuis septembre 2016.

Il a publié de nombreux travaux sur l'Irlande, poètes, dramaturges, mythes et récits épiques, ainsi que divers textes sur le monde celtique, la religion druidique et la christianisation. Il a notamment contribué à diverses publications collectives, sur le théâtre, la poésie et la mythologie en Irlande. Il travaille à présent sur la Civilisation Mégalithique, en Irlande et ailleurs, et sur ses Symboles gravés dans la pierre, ainsi que dans le cadre d'une recherche collective sur la source ou souche commune de toutes les Traditions spirituelles. Il a aussi publié divers textes, essais, traductions et recueils de poèmes, et il continue d'écrire. Il est aussi musicien (percussionniste) et donne, en duo (*Nomade*) ou trio (*Shiva*), des récitals de musique composée collectivement autour de ses poèmes.

Parmi ses plus récentes publications de recherche :

**La traduction n'existe pas, l'intraduisible non plus*, Éditions Universitaires d'Avignon, Coll. « Entrevues », 2011 (texte d'une conférence donnée à la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon, le 29 avril 2010, dans le cadre de la Sonde Code/Traduction, organisée par Emmanuel Guez) ;

**Théâtre poétique et/ou politique ?*, L'Harmattan, 2011 (colloque organisé, en novembre 2008, par René Agostini, à la Maison Jean Vilar, en Avignon) : il a, dans ce recueil des communications, publié une lecture critique et une traduction de *Mountain Language* de Harold Pinter ;

**The Megalithic Symbols of NewGrange, Ireland ; -Translating poetry* : deux conférences données, sur invitation, au Sierra Nevada College, Lake Tahoe, USA, en mars 2013.

*« Esthé-logie et Idéo-tique : 'regards sur le monde actuel' (P. Valéry) – ou la 'culture' de 'l'art' », in *Aesthetics and Ideology in contemporary literature and drama/Esthétique et idéologie dans la littérature et le théâtre contemporains*, Cambridge Scholars Publishing, 2015 (texte de la conférence inaugurale donnée par René Agostini au Colloque organisé, en juin 2013, à l'Université d'Avignon par Madelena Gonzalez et René Agostini) ;

*« 'I Sing the Body Electric/J' chante le Corps Electrique' de Walt Whitman : texte de jouissance : présentation critique et traduction du poème », in *Genre et Jouissance* (dir. Catherine Flepp et Nadia Mékouar-Hertzberg), Coll. Créations au Féminin/Études, L'Harmattan, Paris, 2017.

Christian ANDRÈS

Professeur émérite de langue, littérature et civilisation espagnoles du Siècle d'Or à l'Université de Picardie Jules Verne à Amiens.

Agrégé d'espagnol, auteur d'une thèse de Doctorat d'Etat, *Connaissances et croyances au Siècle d'Or d'après l'œuvre théâtrale de Lope de Vega* (Paris X-Nanterre, 1987 ; ANRT, Lille III, 1987), de divers ouvrages sur le Siècle d'Or dont *Visión de Colón, de América y de los indios en el teatro de Lope de Vega* (Acta Columbina 7, Kassel, Ed. Reichenberger, 1990), *Visión de los Pizarros, de la conquista del Perú y de los indios en el teatro de Tirso de Molina* (Acta Columbina 10, 1991), d'une édition critique d'intermèdes du XVII^e siècle, *Entremeses de Luis Quiñones de Benavente* (Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas 333, 1991), d'une édition critique d'une *comedia* de Lope de Vega, *La bella malmaridada o la cortesana* (Madrid, Editorial Castalia / Comunidad de Madrid, Clásicos Madrileños, 2001), d'un manuel sur le théâtre classique espagnol publié dans la collection *Theatrum Mundi, Regards sur le théâtre du Siècle d'Or espagnol. Des origines à l'agonie d'un genre : la comedia* (Avignon, Ed. ARIAS, PU, 2004), de nombreux articles (une soixantaine) et d'une vingtaine de communications dans des colloques et congrès internationaux (France, Espagne, Angleterre, Alle-

magne) portant principalement sur le théâtre de Cervantès, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, mais aussi sur le genre romanesque et poétique.

Il a traduit en français pour la première fois un long (près de 5000 vers) poème héroïque de Lope de Vega publié à Valence en 1598 (*La Dragontea*, Editions Publibook, 2005), coordonné trois ouvrages collectifs (Actes de colloques, sur le roman posthume de Cervantès, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, en 2003 ; sur le roman picaresque dont le *Buscón*, de Quevedo, en 2006 ; et sur «L'Espagne des Validos» en 2009, où il est question d'une *comedia* peu connue de Quevedo : *Cómo ha de ser el privado*). Comme cervantiste, il a rédigé l'entrée « Brujería » [« Sorcellerie »] de la *Gran Enciclopedia Cervantina* (Vol. II, Editorial Castalia, Madrid, 2006, p. 1513a-1521a). A publié récemment (juillet 2014) sa troisième édition critique (en espagnol) d'une œuvre théâtrale, *La malcasada, comedia* de Lope de Vega, aux Éditions Orbis Tertius, Villeurbanne.

Membre du Comité de lecture et de rédaction de *Théâtres du Monde*, membre élu du Comité directeur de la Société des Hispanistes Français (S.H.F.) de 2002 à 2010.

Florence BAILLET

Professeur en études germaniques à l'Université Sorbonne Nouvelle, membre du CEREG (EA 4223) et spécialiste de théâtre. Dernières publications : * monographie, *Le Regard interrogé – Lulu ou la chair du théâtre*, Paris, Champion, 2013 ; * direction d'ouvrage, *L'œil et le théâtre – Études théâtrales et études visuelles : approches croisées* (avec Mireille Losco-Lena et Arnaud Rykner), *Études théâtrales*, n° 65, 2017 ; * sur la traduction du théâtre, « Traduction et corporalité : le cas de *La Boîte de Pandore, une tragédie-monstre* (1894) de Frank Wedekind », in Céline Frigau Manning, Marie Nadia Karsky (dir.), *Traduire le théâtre. Une communauté d'expérience*, Saint-Denis, PUV, 2017, p. 41-62.

Élyette CHAMPAGNE

Doctorante en études germaniques à l'Université de Lorraine (site de Metz). Membre du CEGIL (Centre d'Etudes Germaniques Interculturelles de Lorraine), EA 3944.

Prépare depuis novembre 2017 une thèse de doctorat sur *Heinz Schwarzingger, un passeur engagé entre la France et l'Autriche*. Laboratoires impliqués : EA 3944, laboratoire CEGIL, Université de Lorraine et EA 4343, laboratoire CALHISTE, Université de Valenciennes. Co-directeurs de thèse : Marc Lacheny, Professeur à l'Université de Lorraine (site de Metz) et Stephanie Schwerter, Professeur à l'Université de Valenciennes.

Ses recherches portent sur les transferts culturels entre la France et l'Autriche, la traductologie et la traduction théâtrale, notamment en lien avec le traducteur Heinz Schwarzingger.

Jacques COULARDEAU

Professeur agrégé d'anglais, il a enseigné aux Universités de Paris I Panthéon-Sorbonne, Paris 12 Créteil et CEGID Boulogne Billancourt. Titulaire de deux Doctorats, en linguistique anglaise (*Vers une Synthèse en Linguistique*) et en études anglaises (*La didactique de l'anglais du point de vue de la psychomécanique : pour une approche cognitive de la pédagogie*). Il a publié de nombreux articles et études, notamment sur Shakespeare (Paris : Éditions du Temps) et aussi dans les domaines de la linguistique anglaise et générale, de la littérature fantastique anglo-saxonne, de la culture multi-média. Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Ayant quitté l'institutionnel public (principalement la Sorbonne) en 2010 pour cause de limite d'âge, puis l'institutionnel privé (Synopsis-Paie de Nice) en 2016, il se consacre désormais à sa recherche. Il développe sa position de consultant didactique et de traduction de diverses startups de haute technologie, principalement médicale ou paramédicale, ou de communication professionnelle. Il est partenaire copyrighté rémunéré auprès d'un site d'autoédition américain (Medium Corporation). Il vient d'achever deux étapes dans la publication de ses recherches longues.

Cette recherche comporte d'abord **Freedom of Expression and Copyright, The Foundations of All Liberties**, de leur émergence à la reconnaissance et protection de la propriété Intellectuelle, de 1100 à aujourd'hui, de l'Angleterre au monde globalisé, Éditions La Dondaine, 2017. La recherche personnelle @Amazon's Kindle Stores, 500 pages, **ASIN : B06XNJZ4W6**. Tous les documents, environ mille pages, en *free open access* (libre accès gratuit) sur Academia.edu @

https://www.academia.edu/31829015/Freedom_of_Expression_and_Copyright_The_Foundations_of_All_Liberties. Puis, en co-autorat avec Ivan EVE, **Cro-Magnon's Language, Emergence Of Homo Sapiens – Invention Of Articulated Language – Phylogeny Of Language – Migrations Out Of Africa – Three Articulations – Three Linguistic Families**, Éditions La Dondaine – 2017, @Amazon's Kindle Stores, 760 pages, ASIN : B074DXJM5C. Le deuxième volume de cette dernière recherche sur la psychogenèse du langage en co-autorat avec Ivan Eve fera l'objet de communications dans plusieurs séminaires universitaires et conférences internationales dans les mois qui viennent. Le troisième volet de cette recherche sur la phylogénie des cultures n'est encore qu'une ébauche.

Edoardo ESPOSITO

Agrégé d'italien et docteur en philologie romane (Université Paris IV-Sorbonne), il est maître de conférences d'italien à l'Université d'Avignon depuis 1988, où il enseigne essentiellement dans la filière LEA. Il est titulaire d'une habilitation à diriger des recherches de l'Université Stendhal-Grenoble III, obtenue en 2002. Ses travaux portent, depuis plusieurs années, sur la relation entre texte et systèmes culturels, notamment dans le théâtre du XX^e siècle (en particulier Luigi Pirandello, Eduardo De Filippo et Dario Fo).

Il a écrit une soixantaine d'articles scientifiques sur la littérature, la civilisation et le théâtre italiens (dont plusieurs parus dans *Théâtres du Monde*) des XIX^e et XX^e siècles ainsi que deux monographies sur la totalité de l'œuvre théâtrale d'Eduardo De Filippo (*Repères culturels dans le théâtre d'Eduardo De Filippo*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 2002 et *Eduardo De Filippo : discours et théâtralité. Dialogues, didascalies et registres dramatiques*, avec une préface de Thierry Gallèpe, Paris, L'Harmattan, 2004). Il est également l'éditeur de l'ouvrage *Autour du texte théâtral. Analyses de spectacles et témoignages du travail de mise en scène*, L'Harmattan, 2009.

Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Marie-Françoise HAMARD

Maître de conférences en Littérature générale et comparée à l'Université de Paris 3-Sorbonne-Nouvelle. Chevalier dans l'ordre de la Légion d'Honneur.

Ancienne élève de l'École Normale Supérieure. Agrégée de Lettres Modernes. Auteur d'une thèse de Doctorat sur les figures de l'écrivain au début du siècle passé et de nombreux articles.

Domaines de recherche : Littératures et Arts, Musique, Danse, Théâtre, Opéra. Séminaire sur le motif vénitien. Étude des mises en abyme de la vocation créatrice : enjeux éthiques et esthétiques. Nombreuses publications afférentes.

Elle est membre du comité de lecture et du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Marc LACHENY

Professeur en études germaniques à l'Université de Lorraine – site de Metz.

Agrégé d'allemand, auteur d'une thèse de doctorat à l'Université Sorbonne nouvelle – Paris 3 (dir. : Gerald Stieg) sur *La réception de l'œuvre de Johann Nestroy par Karl Kraus : mécanismes et enjeux* (2006) et d'une habilitation à diriger des recherches à l'Université de Toulouse 2 – Le Mirail (garant : Jacques Lajarrige) sur *Réceptions, médiations, filiations : la littérature autrichienne du XVIII^e au XX^e siècle dans le contexte européen* (2013).

Auteur d'une cinquantaine d'articles et de comptes rendus parus dans des ouvrages ou des revues en France et à l'étranger (*Austriaca*, *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, *Cahiers d'études hongroises*, *Études Germaniques*, *Europe*, *Germanica*, *Le texte et l'idée*, *Nestroyana*, *Théâtres du Monde*, *The Conversation France* notamment), ainsi que des ouvrages suivants : *Pour une autre vision de l'histoire littéraire et théâtrale : Karl Kraus lecteur de Johann Nestroy*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008 ; « *Au nom de Goethe !* » *Hommage à Gerald Stieg*, textes réunis avec Jean-François Laplénie, Paris, L'Harmattan, coll. « Les Mondes germaniques », 2009 ; *Literarisches – Kulinarisches / Art littéraire – Art culinaire. Hommage à Jutta Périssou-Waldmüller*, études réunies avec Ute Weinmann = *Austriaca* n° 70 (2010) ; *Les relations de Johann Nestroy avec la France*, études réunies avec Irène Cagneau = *Austriaca* n° 75 (2012) ; *Littérature et cinéma dans l'espace germanophone contemporain : jeux intermédiaires, modes de transfert, adaptations*, textes réunis avec

Elisabeth Kargl = *Germanica* n° 53 (2013) ; *Littérature « d'en haut », littérature « d'en bas » ? La dramaturgie canonique allemande et le théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy*, Berlin, Frank & Timme, coll. « Forum : Österreich », vol. 2, 2016 ; *Théâtre et philosophie*, ouvrage collectif dirigé avec Maurice Abiteboul = *Théâtres du Monde* n° 26 (2016) ; *Modernité du mythe et violence de l'altérité : La Toison d'or de Franz Grillparzer*, ouvrage dirigé avec Jacques Lajarrige et Éric Leroy du Cardonnoy, Rouen, PURH, coll. « Études autrichiennes », vol. 15, 2016 ; *Le travail de retour sur le passé à l'époque de la Seconde République autrichienne*, études réunies avec Anne-Marie Corbin = *Austriaca* n° 82 (2016).

Ses recherches portent sur la littérature et l'histoire des idées et des représentations en Autriche du XVIII^e au XXI^e siècle, en particulier sur le théâtre populaire viennois dans ses interactions avec la littérature « d'en haut » (la dramaturgie canonique allemande), sur les transferts culturels entre la France et l'Autriche du XIX^e au XXI^e siècle (traduction, réception, discours croisés sur la culture de l'autre), ainsi que sur la satire, la polémique et la critique du langage dans les lettres autrichiennes.

Il est membre du comité de rédaction des revues *Austriaca* (Rouen) et *Germanica* (Lille), ancien directeur adjoint de l'équipe de recherche CALHISTE, EA 4343 (Université de Valenciennes), membre du CEGIL (Centre d'Études Germaniques Interculturelles de Lorraine), Université de Lorraine, EA 3944, et directeur du master LEA à l'Université de Lorraine. Il est par ailleurs membre élu du comité directeur de la Société Internationale Nestroy de Vienne depuis 2012.

Il est également membre du comité de lecture et de rédaction de *Théâtres du Monde* et, depuis 2016, en est le rédacteur en chef.

Aline LE BERRE

Professeur de langue et littérature allemandes à l'Université de Limoges.

Agrégée d'allemand, auteur d'une thèse de Doctorat sur *Johann Christian Günther, héritier de la tradition poétique baroque* et d'un travail d'habilitation sur *Criminalité et justice dans les Contes nocturnes de E.T.A. Hoffmann* (Bern, 1996). A également publié *Prémices et avènement du théâtre classique en Allemagne 1750-1805* (Avignon, PU, Coll. *Theatrum Mundi*, 1996). Est l'auteur de plusieurs études sur le théâtre (Lessing, Goethe, Schiller, Schnitzler, Hofmannsthal, etc.) et d'un tout récent ouvrage, *Les déboires du juste ou « les malheurs de la vertu » dans les nouvelles de Kleist* (Limoges, Pulim, 1999). Elle est membre du comité de lecture et de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Catherine MAZELLIER-LAJARRIGE

Maître de conférences en Études Germaniques à l'université Toulouse-Jean Jaurès (UT2J) et membre du CREG (Centre de Recherches et d'Études Germaniques, <http://creg.univ-tlse2.fr>).

Ses recherches et publications portent sur le théâtre des XX^e et XXI^e siècle, la pantomime, ainsi que les phénomènes de sécularisation dans la littérature germanophone.

Elle dirige aux Presses Universitaires du Midi les collections « nouvelles scènes » (théâtre contemporain étranger) et en codirige la déclinaison « nouvelles scènes • allemand ».

Sélection de publications : co-responsable (avec Antonella Capra) du n° 4/2016 de la revue numérique *La Main de Thôt* : « Traduire ensemble le théâtre » ; « Jouer le théâtre contemporain en langue étrangère : Universscènes à l'Université de Toulouse-Le Mirail » (en collaboration avec H. Inderwildi), in Robert Germay et Philippe Poirrier (éd.), *Le théâtre universitaire. Pratiques et expériences*, Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2013, p. 235-244 ; *Le théâtre contemporain de langue allemande. Écritures en décalage*, textes réunis et présentés par Hilda Inderwildi et Catherine Mazellier, Paris : L'Harmattan (coll. « De l'allemand »), 2008, 272 p.

Jean-Pierre MOUCHON

Professeur agrégé d'anglais, licencié d'italien, docteur de 3^e cycle en musicologie (Aix-Marseille, 1969) et en anglais (Clermont-Ferrand, 1975), docteur ès lettres (Sorbonne-Paris 4, 1978), il a enseigné dans deux collèges (Le Cheylard, Marseille), trois lycées (Langres, Marseille), à l'IUFM de Marseille et à l'Université d'Aix-Marseille I. Pendant de nombreuses années, il a également assuré des cours d'agrégation au CNTE de Vanves (1973-1987), et fait partie du jury du CAPES d'anglais (1979-1981). Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Par ailleurs, chanteur lyrique depuis les années soixante (baryton-basse), il s'est produit en différents lieux (O.R.T.F., Opéra et églises de Marseille, concerts multiples en France, en Grande-Bretagne et aux États-Unis) et a enregistré de nombreux disques (45 t., 33 t., CD).

Depuis 2001, il s'occupe des deux associations qu'il a fondées, « Terra Beata », société historique et littéraire, qui publie une revue (*Les cahiers de Terra Beata*), et l'« Association internationale de chant lyrique TITTA RUFFO », du nom du célèbre baryton international italien, qui publie une revue trimestrielle (*Étude*) essentiellement consacrée aux chanteurs lyriques historiques.

Il a écrit de nombreux ouvrages depuis 1965, dont *I falsi amici della lingua italiana* (Marseille, Terra Beata, 2001, 2 vol., 500 p.), *À travers la poésie italienne*. Édition bilingue (Marseille, Terra Beata, 2003, 347 p.) et *Esquisse de l'enseignement de l'anglais et des études anglaises en France au XXe siècle* (Marseille, Terra Beata, première édition, 1995, 305 p., réédition refondue en 2007, 517 p., ill.) et publié, depuis 1964, des articles et des traductions dans des revues pédagogiques, universitaires et lyriques, en France, en Grande-Bretagne et en Italie. En 2005, il a été nommé membre à titre étranger de l'Académie internationale « Greci Marino » (Vinzaglio, Italie). Depuis, il a été fait chevalier de l'Ordre de la même académie (2007).

Il a publié récemment, aux Éditions Édilivre, *Le Ténor Léonce Escalaïs* (2014), *Lina, historiettes et portraits*, (2015) et *Une basse française d'exception : Marcel Journet*, 2 vol. (2015).

Théa PICQUET

Professeur émérite de classe exceptionnelle à l'Université d'Aix-Marseille. Agrégée d'italien, élève de Christian Bec à Paris IV-Sorbonne, elle a soutenu sa thèse à la Sorbonne (Grand Palais) et une Habilitation à diriger les recherches à l'École Pratique des Hautes Études en Sciences Sociales portant sur la pensée politique des Républicains florentins de la Renaissance.

Spécialiste de littérature et de civilisation de la Renaissance, elle a orienté ses travaux vers l'histoire des mentalités au XVI^e siècle. Auteur d'articles sur des textes rares ou inédits, elle a publié notamment *L'humanisme italien de la Renaissance et l'Europe*, Aix-en-Provence, PUP, 2010, *Donato Giannotti, 'Della Repubblica fiorentina'*, Rome, Aracne, 2011, *Les mots du politique*, Aix-en-Provence, PUP, 2015, *Le peuple, théories, discours, représentations*, Aix-en-Provence, PUP, 2017, *La comédie italienne de la Renaissance, miroir de la société*, Rome, Aracne, 2018.

Élue au Conseil Scientifique d'Aix-Marseille Université, chargée de mission Europe d'Aix-Marseille Université, elle est aussi l'un des cinq membres français du Conseil Scientifique de l'Université Franco-Italienne (2015). Rattachée à l'École doctorale *Espaces, cultures, sociétés*, co-directrice de l'axe 1 du Centre Aixois d'Études Romanes, « La pensée et l'action en politique » (2016), membre de l'axe « Lien social, lien moral : éthique et politique (XI^e-XVII^e siècles) » de l'UMR TELEMME, Théa Picquet fait aussi partie du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Paola RANZINI

Professeur d'Études théâtrales et italiennes à l'Université d'Avignon, ses recherches portent sur le théâtre européen du XVIII^e siècle à nos jours. Elle a mené à bien un programme pluriannuel de recherche sur la citation au théâtre (« La citation au théâtre », *Parole rubate/Purloined Letters*, no 15, juin 2017) et, dans le cadre d'un projet cofinancé par la Commission Européenne, sur les cinq sens au théâtre (« Il teatro e i sensi », *Itinera*, no 13, juin 2017). Elle a travaillé à l'édition critique de deux comédies (*Il Ventaglio*, *Gli amanti timidi*) pour la nouvelle édition nationale des *Opere di Carlo Goldoni* (Venise, Marsilio). Parmi ses derniers ouvrages : *Théâtre italien contemporain : des auteurs pour le nouveau millénaire* (2014) et le volume collectif : *Littératures de la Corne de l'Afrique : regards croisés* (2016) où elle propose une étude des formes narratives du théâtre « migrant » postcolonial.

Henri SUHAMY

Professeur émérite de classe exceptionnelle à l'Université de Paris X Nanterre. Chevalier des Palmes Académiques.

Ancien élève de l'École Normale Supérieure. Agrégé d'anglais et Docteur d'État ès lettres, auteur d'une thèse intitulée *Le vers de Shakespeare* (Paris, Didier, 1984). Il est l'auteur de nombreux ouvrages dont : *Sir Walter Scott* (Paris, Éditions de Fallois, 1993, 464 p) qui a obtenu le Grand Prix

du Romantisme 1993 (Jury Chateaubriand de la Vallée aux Loups) et le Grand Prix de l'Académie Française 1994, catégorie biographie littéraire.

Auteur aussi notamment de *Stylistique anglaise* (Paris: P.U.F., collection « Perspectives anglo-saxonnes », 1994, 313 p.) [Il a été le fondateur et président de la Société de Stylistique anglaise de 1977 à 1992], de *Henri VIII* (Paris et Monaco, Éditions du Rocher, 1998, 401 p) et, parmi ses ouvrages récents, de *Guillaume le Conquérant* (Paris, Ellipses, 2008, 424 p.).

Il est aussi l'auteur d'une centaine d'articles sur Shakespeare et le théâtre élisabéthain ainsi que sur divers autres auteurs anglais. Il a édité et/ou traduit notamment Shakespeare, Emily Brontë, Walter Scott – en particulier pour le Livre de Poche et pour la Bibliothèque de la Pléiade. Il a aussi participé à de nombreux ouvrages collectifs et en a dirigé plusieurs dont le *Dictionnaire Shakespeare* (Paris, Ellipses, 2005).

Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

José VALVERDE

Acteur et metteur en scène. Directeur artistique du Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis (1965-1976), de la compagnie José Valverde (1967-1978) et de la compagnie Les Pavés de Paris (1977-1980) puis du Théâtre Essaïon à Paris, « José Valverde s'appuie sur une conception du théâtre populaire misant sur la communion des classes sociales rassemblées pour l'événement théâtral. Pour lui, la vocation première du théâtre est de provoquer le public à réfléchir en montrant les contradictions de la société et en réduisant les conflits sociaux à des "conflits de mots", cette réduction attestant la fonction unificatrice du théâtre. »

<http://www.sens-public.org/article217.html?lang=fr>, consulté 10 juillet 2017.

Claude VILARS

Son mémoire de Maîtrise sur plusieurs pièces de Sam Shepard, soutenu à l'université d'Avignon, et suivi de celui du DEA, l'a amenée à approfondir sa recherche sur cet auteur dans une thèse de Doctorat intitulée *Théâtre et Identité dans le Théâtre de Sam Shepard*, thèse soutenue à l'université de Montpellier III. Elle a eu l'occasion d'écrire quelques articles sur cet auteur correspondant aux thèmes explorés annuellement par la revue *Théâtres du Monde*, éditée par l'université d'Avignon, entre 1997 et 2001, soit cinq articles, puis trois autres depuis 2010.

Cet auteur américain, méconnu en France et pourtant le plus grand actuellement aux États-Unis, est joué sur de nombreuses scènes en permanence et continue à produire des pièces dont les « premières » sont souvent jouées à Dublin : ces œuvres cernent toujours de plus près l'objet d'une de ses obsessions. Un projet d'écriture lié à son œuvre – qui concerne la mémoire, sa transmission et, d'une certaine façon, l'immortalité que permet la mémoire, projet mis en place dans ses grandes lignes – devrait se concrétiser dans le courant de cette année.

Elle est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Ouriel ZOHAR

Visiting Professor à HEC et Paris VIII. Professeur de théâtre à l'Université de Technion à Haïfa (Israël).

Directeur artistique du « Théâtre du Technion » de Haïfa où il a monté de nombreuses pièces. A traduit en hébreu des pièces de Molière. Animateur de groupes et de rencontres artistiques judéo-arabes. Auteur de pièces de théâtre et du livre *Rencontres avec Peter Brook* (1990). Metteur en scène récompensé par un prix au Festival de Saint-Jean-d'Acre en 1993 pour *Saison de la migration vers le Nord* du Soudanais Tayeb Salih. Vice-Président de l'Association Internationale des Théâtres à l'Université. Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

SOMMAIRES PRÉCÉDENTS

SOMMAIRES DES NUMÉROS PRÉCÉDENTS

Thèmes traités dans les numéros précédents :

*n° 1 (1991)	L'homme en son théâtre (168 p.).
*n° 2 (1992)	<u>Autour du texte dramatique</u> (186 p.).
*n° 3 (1993)	<u>Le théâtre jadis et naguère... et aujourd'hui</u> (206 p.)
*n° 4 (1994)	<u>Penser le théâtre, aimer le théâtre</u> (210 p.).
*n° 5 (1995)	<u>Contours de l'échec au théâtre</u> (198 p.).
*n° 6 (1996)	<u>Théâtre et société : la famille en question</u> (274 p.).
*n° 7 (1997)	<u>Théâtre(s) engagé(s) ?</u> (224 p.).
*n° 8 (1998)	<u>La norme et la marge au théâtre</u> (222 p.).
*n° 9 (1999)	<u>Voyages et voyageurs au théâtre</u> (230 p.).
*n° 10 (2000)	<u>La promesse et l'oubli au théâtre</u> (212 p.).
*n° 11 (2001)	<u>La parole, le silence et le cri au théâtre</u> (333 p.).
*n° 12 (2002)	<u>Rêves et cauchemars au théâtre</u> (316 p.).
*n° 13 (2003)	<u>Magie, sorcellerie, merveilleux au théâtre</u> (270 p.).
*n° 14 (2004)	<u>Tradition et modernité au théâtre</u> (320 p.).
*n° 15 (2005)	<u>Hasard, destin et Providence au théâtre</u> (230 p.).
*n° 16 (2006)	<u>Théâtre au féminin ; féminisme et féminité</u> (265 p.)
*n° 17 (2007)	<u>La folie au théâtre : théâtre en folie</u> (275 p.).
*n° 18 (2008)	<u>Histoire et théâtre</u> (317 p.).
*n° 19 (2009)	<u>Le théâtre dans le théâtre</u> (231 p.).
*n° 20 (2010)	<u>Théâtre en fête : rire et sourire au théâtre</u> (540 p.).
*n° 21 (2011)	<u>Le vrai / le faux au théâtre</u> (402 p.).
*n° 22 (2012)	Mythes et croyances au théâtre (472 p.).
*n° 23 (2013)	Le Mal et le malheur au théâtre (350 p.).
*n° 24 (2014)	Théâtre et temporalité (376 p.).
*n° 25 (2015)	De l'amour au théâtre (392 p.).
*n° 26 (2016)	Théâtre et philosophie (392 p.).
*n° 27 (2017)	L'étranger (l'autre) au théâtre (384 p.).

Les numéros 1-26 sont téléchargeables gratuitement sur le site
www.theatresdumonde.com

Théâtres du Monde – Sommaire du N° 20 (numéro-anniversaire) **THÉÂTRE EN FÊTE : RIRE ET SOURIRE AU THÉÂTRE (n° 20, 2010)**

INTRODUCTION : THÉÂTRE EN FÊTE

Maurice ABITEBOUL

Introduction : Théâtre en fête / rire et sourire au théâtre

DÉFINITIONS

Maurice ABITEBOUL

Quelques considérations sur le rire et le sourire

Henri SUHAMY

L'Écume du rire ou le comique amer

**DE L'ANTIQUITÉ (en Grèce) AU MOYEN ÂGE (aux Pays-Bas) ET DE LA RENAISSANCE
(en Italie) AU SIÈCLE D'OR (en Espagne)... ET AU XX^e SIÈCLE (en Roumanie)**

SOMMAIRES DES NUMÉROS 20 (2010), 25 (2015), 26 (2016) et 27 (2017) ET THÈMES TRAITÉS DEPUIS LE NUMÉRO 1

Georges BARTHOUIL	Le refus du mariage d'Eschyle à Camil Petrescu
Josée NUYTS-GIORNAL	Théâtre en fête : les épousailles entre le rire de la place publique et la morale humaniste
Théa PICQUET	Rire et sourire avec la comédie érudite du <i>Cinquecento</i> : <i>Il Pedante</i> de Francesco Belo
Christian ANDRÈS	Rire et sourire dans <i>El Vergonzoso en Palacio</i> (<i>Le Timide au palais</i>) de Tirso de Molina

DE LA RENAISSANCE ET DE L'ÂGE D'OR ÉLISABÉTHAIN À LA RESTAURATION (en Angleterre) ET AU GRAND SIÈCLE (en France)

Maurice ABITEBOUL	De l'esprit comique dans le théâtre de Shakespeare et dans la comédie de la Restauration
Raymond GARDETTE	Vers une définition du rire élisabéthain : quelques exemples shakespeariens
Jean-Luc BOUISSON	La parodie du duel et la mise en scène de la fête dans la comédie shakespearienne
Pierre SAHEL	Rires et sourires dans <i>Hamlet</i> : Yorick, Osric et Cie
Jacques COULARDEAU	La justice et la fête dans le théâtre de Ben Jonson : <i>Bartholomew Fair</i> (1614)
Nadia J. RIGAUD	George Etherege, auteur de comédies
René DUBOIS	Cap sur le rire et rire sous cape : <i>The School for Scandal</i> (<i>L'École de la médisance</i>) de Sheridan
E. WILTON-GODBERFFORDE	Rire et sourire... telle est la question : <i>Dom Juan</i> de Molière et la réponse du spectateur

AU COURS DU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE (en Allemagne, en Autriche et en France)

Éric LECLER	Le rire de Méphistophélès : de quelques morts faustiennes (Goethe, Stendhal, Valéry)
Christine CAMERA	Les aspects comiques dans <i>Der Zerbrochne Krug</i> (<i>La Cruche cassée</i>) de Heinrich Von Kleist (1803)
Marc LACHENY	Formes et fonctions du rire : théâtre populaire viennois de Hanswurth à Johann Nepomuk Nestroy
Brigitte URBANI	Benvenuto Cellini au XIX ^e siècle : de l'autobiographie au théâtre (Hector Berlioz, Lauro Rossi, Lorenzo Sonzogno)
Marie-Françoise HAMARD	Reliques poudreuses, ou avatars des fêtes dramatiques chez Théophile Gautier
Michel AROUIMI	Lire <i>L'Homme qui rit</i> de Victor Hugo (1869)
René AGOSTINI	Ubu roi, notre Dieu (1888)

UN PETIT DÉTOUR PAR L'OPÉRA (en Italie)

Jean-Pierre MOUCHON	La Fête dans le théâtre lyrique
Richard DEDOMINICI	L'Éclat de rire d'un damné : <i>Gianni Schicchi</i> de Giacomo Puccini (1918)

LES ANNÉES CINQUANTE ET SOIXANTE... ET LA SUITE (en Suisse, en France, aux USA, en Argentine, en Espagne)

Aline LE BERRE	La Fête dans <i>La Visite de la vieille dame</i> de Friedrich Dürrenmatt (1955)
Guy CHEYMOL	<i>Rhinocéros</i> d'Eugène Ionesco : un animal sur les planches de la dérision (1959)
Emmanuel NJIKE	Le travestissement de la tragédie par le rire : <i>La Tragédie du roi Christophe</i> d'Aimé Césaire (1963)

SOMMAIRES DES NUMÉROS 20 (2010), 25 (2015), 26 (2016) et 27 (2017) ET THÈMES TRAITÉS DEPUIS LE NUMÉRO 1

Claude VILARS	L'alliance du rire et de l'horreur dans le théâtre de Sam Shepard (1964...2002)
Maurice ABITEBOUL Jean-François PODEUR	<i>Dieu</i> de Woody Allen ou le triomphe de la dérision (1975) <i>Periconesi de Mauricio Kartun</i> : le rire dans tous ses états (1987)
Emmanuelle GARNIER	« Le rire dans le labyrinthe » : <i>Berna</i> , de Lluïsa Cunillé (1991) et <i>D.N.I.</i> , de Yolanda Pallín (1996)
Françoise QUILLET	<i>Rivages</i> de Jean-Marc Quillet ou le sourire d'un <i>Nô</i> paradoxal (2000)
VU SUR SCÈNE	
Louis VAN DELFT	(<i>vu sur scène</i>) La Fontaine et les SDF
Anne LUYAT	(<i>vu sur scène</i>) Fenêtres sur cour : <i>Ciels</i> de Wajdi Mouawad (2009)

RÉFLEXIONS ET COMMENTAIRES

Ouriel ZOHAR	Le théâtre de la fête spirituelle et médicale
Olivier ABITEBOUL	(Un) peu d'humour chez les philosophes : correspondances philosophiques et techniques argumentatives au XVII ^e siècle

NOTES DE LECTURE

Aline LE BERRE	Marc Lacheny, <i>Pour une autre vision de l'histoire littéraire et théâtrale</i> . Karl Kraus, lecteur de Johann Nestroy
Olivier ABITEBOUL	Éric Lecler, <i>L'opéra expressionniste</i>

NOTICES SUR LES AUTEURS

SOMMAIRES PRÉCÉDENTS

Théâtres du Monde – Sommaire du N° 25 (2015) DE L'AMOUR AU THÉÂTRE

SOMMAIRE

INTRODUCTION : DE L'AMOUR AU THÉÂTRE

Maurice ABITEBOUL	De l'amour au théâtre
-------------------	-----------------------

ÉTUDES SUR L'AMOUR AU THÉÂTRE

Jacques COULARDEAU	Le défi de la christianisation d'un mythe oral celtique : Tristan et Yseult
Théa PICQUET	L'amour dans la comédie du <i>Cinquecento</i> – <i>L'Assiuolo</i> de Giovan Maria Cecchi, 1549
Christian ANDRÈS	Aspects médicaux de l'amour dans le théâtre profane de Lope de Vega
Henri SUHAMY	L'amour mis à l'épreuve, de Shakespeare à Marivaux
Maurice ABITEBOUL	De l'importance de l'amour (et de l'amitié) dans <i>Hamlet</i> de Shakespeare
Thérèse MALACHY	La politesse amoureuse et problème de la liberté de Corneille à Molière
Aline LE BERRE	Amour et instabilité dans <i>Stella</i> de Goethe
Marc LACHENY	Trois éclairages sur l'amour et le mariage dans le théâtre (populaire) autrichien des XVIII ^e et XIX ^e siècles : Kurz, Raimund, Nestroy

**SOMMAIRES DES NUMÉROS 20 (2010), 25 (2015), 26 (2016) et 27 (2017)
ET THÈMES TRAITÉS DEPUIS LE NUMÉRO 1**

Jean-Pierre MOUCHON	Amour humain et amour divin dans <i>Roméo et Juliette</i> de Charles Gounod (Livret de Jules Barbier et Michel Carré)
Brigitte URBANI	Francesca da Rimini et Paolo Malatesta : une histoire d'amour italienne
Emmanuel NJIKE	Amour du pouvoir, pouvoir de l'amour : <i>La Reine morte</i> de Montherlant
Edoardo ESPOSITO	Le théâtre d'Eduardo De Filippo ou la grande difficulté d'aimer
Claude VILARS	L'amour, la femme, dans le théâtre de Sam Shepard.
Ouriel ZOHAR	À propos de l'amour d'un Juif et d'une Palestinienne : <i>La Palestinienne</i> de Joshua Sobol
Marie-Françoise HAMARD	L'amour au théâtre : réflexions et convulsions, le parcours d'Angélica Liddell, jusqu'au <i>Viol de Lucrece</i>

COMMENTAIRES ET RÉFLEXIONS SUR L'AMOUR ET LA PASSION

Olivier ABITEBOUL	Des amours au désamour
-------------------	------------------------

ATELIER D'ÉCRITURE

Jean RIGAUD (adaptation théâtrale : Eva BARBUSCIA)	<i>Jeu de piste</i>
René AGOSTINI	Esthé-logie et idéo-tique : regards sur le monde actuel (ou la « culture » de l' « art »)
Louis VAN DELFT	Les folles amours de Perplexe et de Stultitia
VU SUR SCÈNE	
Marcel DARMON	* <i>Così fan tutte</i> – Opéra en deux actes (musique de Mozart – Livret de Lorenzo Da Ponte) * <i>Eugène Onéguine</i> – Opéra en trois actes de Piotr Ilitch Tchaïkovski et K. Chilovski

NOTES DE LECTURE

Jacques COULARDEAU	* James V. Hatch & Ted Shine, eds. <i>Black Theater USA. Plays by African Americans, The Recent Period 1935-Today.</i>
--------------------	--

Quelques publications récentes de nos rédacteurs :

Maurice ABITEBOUL	* Jean-Pierre Mouchon, <i>Le ténor Léonce Escalaïs.</i> * Jean-Pierre Mouchon, <i>Lina.</i> * Louis Van Delft, <i>Perplexe ou la Folisophie.</i>
Jean-Pierre MOUCHON	* Maurice Abiteboul, <i>Le Temps de toutes les solitudes.</i> * Maurice Abiteboul, <i>Le Livre du silence.</i>

NOTICES SUR LES AUTEURS

SOMMAIRES DES NUMÉROS PRÉCÉDENTS

**Théâtres du Monde – Sommaire du N° 26 (2016)
THÉÂTRE ET PHILOSOPHIE**

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS

Maurice ABITEBOUL	Pourquoi « théâtre et philosophie » ?
-------------------	---------------------------------------

INTRODUCTION : THÉÂTRE ET PHILOSOPHIE

Marc LACHENY	Théâtre et philosophie
--------------	------------------------

**SOMMAIRES DES NUMÉROS 20 (2010), 25 (2015), 26 (2016) et 27 (2017)
ET THÈMES TRAITÉS DEPUIS LE NUMÉRO 1**

ÉTUDES SUR « THÉÂTRE ET PHILOSOPHIE »

Théa PICQUET	Un philosophe de comédie : <i>Le Philosophe</i> de l'Arétin (<i>Il Filosofo</i> de Pietro Aretino)
Christian ANDRÈS	Microcosme humain et macrocosme dans la <i>comedia lopesque</i>
Henri SUHAMY	Shakespeare et la philosophie
Maurice ABITEBOUL	Présence de l'esprit philosophique dans <i>Hamlet</i>
Éric LECLER	Iago antiphilosophe dans <i>Othello</i> de Shakespeare
Thérèse MALACHY	Du bon usage des doctrines médicales au théâtre à travers les âges (Molière etc.)
Jacques COULARDEAU	Philosophie et religion chez Voltaire : <i>Le Fanatisme, ou Mahomet le Prophète</i> (1741), <i>Traité sur la tolérance</i> (1763) et <i>Les Guèbres, ou la tolérance</i> (1769)
Aline LE BERRE	Déterminisme et libre arbitre dans <i>Egmont</i> de Goethe
Marc LACHENY	Théâtre et philosophie : l'exemple du théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy
Ouriel ZOHAR	Du théâtre à la philosophie et de la philosophie à la vie (Ibsen, Balzac, etc.)
Jean-Pierre MOUCHON	Ombre et lumière dans <i>Mireille</i> (1864) de Charles Gounod (Livret Michel Carré)
Edoardo ESPOSITO	À propos du pirandellisme
Marjorie BERTIN	Le théâtre de Pirandello, un lieu d'impressionnisme et d'expérimentation philosophique
Claude VILARS	Sam Shepard, sa vision de l'« Amérique »
Olivier ABITEBOUL	À propos d'un théâtre philosophique : la philosophie dans le théâtre (trois mises en scène de la philosophie : <i>Solo</i> , de Joshua Sobol, <i>L'Entretien de M. Descartes avec M. Pascal le Jeune</i> , de Jean-Claude Brisville, et <i>Emmanuel Kant</i> , de Thomas Bernhard)
Marie-Françoise HAMARD	<i>Via lucis, via crucis</i> . Partition inachevée pour Angélica Liddell

PORTRAIT / ÉVOCATION

Marc LACHENY	Raimund en France, Raimund et la France : bibliographie commentée
--------------	---

ATELIER D'ÉCRITURE

Louis VAN DELFT	Restent les moralistes...
-----------------	---------------------------

VU SUR SCÈNE

Michel AROUIMI	<i>Le Petit Chaperon rouge</i> mis en scène
Jean-Pierre MOUCHON	<i>Le Trouvère</i> de Verdi
Marcel DARMON	<i>La Clémence de Titus</i> de Mozart

NOTES DE LECTURE

Jacques COULARDEAU	* Jean Racine, <i>Athalie</i> , 1691
--------------------	--------------------------------------

Quelques publications récentes de nos rédacteurs :

Aline LE BERRE	* Marc Lacheny, <i>Littérature « d'en haut », littérature « d'en bas » ? La dramaturgie canonique allemande et le théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy.</i>
Maurice ABITEBOUL	* Aline Le Berre, <i>Le théâtre allemand. Société, mythes et démythification</i>
	* Henri Suhamy, <i>Roméo et Juliette</i>
	* Jean-Pierre Mouchon, <i>Une basse française d'exception : Marcel Journet</i>

**SOMMAIRES DES NUMÉROS 20 (2010), 25 (2015), 26 (2016) et 27 (2017)
ET THÈMES TRAITÉS DEPUIS LE NUMÉRO 1**

Jean-Pierre MOUCHON

* Maurice Abiteboul, *L'Humeur vagabonde, entre silence et promesse*

NOTICES SUR LES AUTEURS

SOMMAIRES DES NUMÉROS PRÉCÉDENTS

**Théâtres du Monde – Sommaire du N° 27 (2017)
L'ÉTRANGER (L'AUTRE) AU THÉÂTRE**

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS

Maurice ABITEBOUL Un projet humaniste

INTRODUCTION : L'ÉTRANGER (L'AUTRE) AU THÉÂTRE

Marc LACHENY L'Étranger (l'autre) au théâtre

ÉTUDES SUR « L'ÉTRANGER (L'AUTRE) AU THÉÂTRE »

- | | |
|------------------------|--|
| Théa PICQUET | L'Autre dans <i>La Venexiana</i> , comédie anonyme du Cinquecento |
| Christian ANDRÈS | Le <i>guanche</i> de Ténérife dans une <i>comedia</i> de Lope de Vega : un étranger ennemi, un sauvage ou un barbare ? |
| Henri SUHAMY | L'étranger dans le théâtre de Shakespeare |
| Maurice ABITEBOUL | Hamlet... entre autres : de l'altérité à l'aliénation et retour au même |
| Aline LE BERRE | Le père étranger dans <i>Don Carlos</i> de Schiller (1787) |
| Marc LACHENY | Un théâtre « qui ne fait de mal à personne » ? Pour une relecture des <i>Bourgeois à Vienne</i> (1813) et des <i>Étrangers à Vienne</i> (1814) d'Adolf Bäuerle |
| Jean-Pierre MOUCHON | <i>L'Étranger</i> , poème et musique de Vincent d'Indy (1903) |
| Jacques COULARDEAU | Benjamin Britten. L'étranger, l'enfant et la mort dans ses opéras |
| Edoardo ESPOSITO | Une énigme venue d'ailleurs dans une pièce de Pirandello |
| Marc LACHENY | Karl Kraus, de la Sorbonne à la Comédie-Française |
| Thérèse MALACHY | Le commissaire Maigret de Georges Simenon et « les autres » |
| Claude VILARS | Quand apparaît l'« autre » dans le théâtre de Sam Shepard |
| Marie-Françoise HAMARD | <i>Place des héros</i> de Thomas Bernhard : altérité et aliénation – identification et ipséité |
| Sepideh SHOKRI-POORI | Le théâtre iranien comme moyen d'intervention : le discours interculturel dans <i>Hé ! Macbeth, seul le premier chien sait pourquoi il aboie</i> |
| Sepideh SHOKRI-POORI | Marina Abramović : un regard médusant |
| Ouriel ZOHAR | Le mariage mixte dans <i>Elle voyait dans les champs étrangers</i> (d'Ouriel Zohar) |
| Bruno MANCINI | Le [bouffon du] roi est mort, vive le [bouffon du] roi ! Souvenir de Dario Fo, dernier Prix Nobel italien de littérature |

COMMENTAIRES ET RÉFLEXIONS

Olivier ABITEBOUL L'autre philosophe : quand les philosophes se donnent en spectacle ou la relation épistolaire impossible

ATELIER D'ÉCRITURE

**SOMMAIRES DES NUMÉROS 20 (2010), 25 (2015), 26 (2016) et 27 (2017)
ET THÈMES TRAITÉS DEPUIS LE NUMÉRO 1**

Michel AROUIMI *Marie Stuart ou Migration des reines*
Maurice ABITEBOUL *Le Revenant ou l'autre en je(u)*

VU SUR SCÈNE

Jean-Pierre MOUCHON Chorégies d'Orange – *La Traviata* – Opéra en trois actes (musique de
Giuseppe Verdi et livret de Francesco Maria Piave)
Marcel DARMON *Turandot*, opéra de Puccini

NOTES DE LECTURE

Ingrid LACHENY * Elena Randi, *François Delsarte : la scène et l'archétype*

Quelques publications récentes de nos rédacteurs :

Aline LE BERRE * Marc Lacheny, Jacques Lajarrige, Éric Leroy du Cardonnoy (dir.),
Modernité du mythe et violence de l'altérité.

Maurice ABITEBOUL * Christian Andrès, *Triptyque*

NOTICES SUR LES AUTEURS

SOMMAIRES DES NUMÉROS PRÉCÉDENTS
