Avant-propos

Les textes rassemblés dans ce volume sont le fruit de deux journées de réflexion et de travail fructueux qui, en mars 1999, portèrent sur cinquante années de théâtre britannique en France. Si l'on en juge par la qualité des communications et des débats, l'entreprise méritait que l'on s'y attachât. Unis par la passion du théâtre de langue anglaise et par leur appartenance à deux cultures, les participants au colloque n'en ont été que plus inspirés pour examiner le pourquoi et le comment de cette passion, pour analyser les modalités de passage d'un champ culturel à l'autre, d'un univers à l'autre, pour rendre compte de ce théâtre transplanté, greffé, transformé, relu et corrigé, passé à l'aune de nos codes culturels, et, d'une certaine manière, dépaysé.

D'une puissante originalité, le théâtre anglais contemporain a fortement marqué l'écriture et la pratique théâtrales dans notre pays. Son influence passe d'abord par la traduction, premier sas d'entrée, art impossible mais nécessaire, ainsi que le décrivait Vitez. Le colloque s'est appuyé sur les travaux du Centre d'Etudes de la Traduction (CET), laboratoire d'accueil de l'Université de Metz, dirigé par Annie Cointre, poursuivant, en quelque sorte, les travaux du colloque du laboratoire TASC, organisé par Nicole Vigouroux-Frey, à Rennes en 1992, et s'est ouvert aux différents aspects d'une problématique résolument transculturelle.

En effet, dans le droit-fil de la recherche en traduction, l'axe transculturel s'impose. Il occupe depuis trois ans le groupe de recherche Transculturalités Théâtrales, dans le cadre duquel Jean-Pierre Simard avait organisé une journée en février 1998, déjà sous l'égide du CET et du RADAC. La problématique

transculturelle, encore neuve et peu explorée, exige d'infinies précautions de la part du chercheur. Elle attend qu'un discours critique se mette en place pour en relier les fils épars. Essentiellement dynamique, car elle réunit les contraires, elle s'inscrit aussi dans un projet de nature anthropologique, qu'il convient d'explorer avec la distance nécessaire. On ne peut rêver meilleure défense du pluralisme, qu'il soit linguistique ou culturel.

Au mépris des embûches et des difficultés, les auteurs de communications ont proposé, avec une audace et un courage infinis, des sujets aussi neufs que variés, sur la traduction et la fortune de textes majeurs, sur la réception ou le refus d'auteurs essentiels, sur la traduction scénique de l'invisible, sur l'expérience de l'acteur et celle du pédagogue. A vrai dire, les missions de l'enseignant-chercheur sont multiples : traduire, transformer, faire voyager, partager, célébrer le passage, transmettre à l'infini, prolonger le rituel. Tel fut le programme de ces deux jours, que les nombreux et prestigieux participants ont permis de mener à bien.

En nous livrant la profondeur de leurs connaissances et l'étendue de leur expérience, Jean-Marie Besset, Arnold Wesker et Michel Didym, Jeanine Vedrenne, Henri Degoutin qui ont bien voulu honorer le colloque de leur présence, nous ont ouvert des champs encore inexplorés. Chacun nous a donné le privilège d'une lecture-spectacle assortie d'une communication, où se sont croisés les points de vue de l'auteur-adaptateur, du metteur en scène et de l'acteur.

Jean-Marie Besset, qui commença sa carrière de dramaturge à Metz en 1985, avec *Villa Luco*, avant de traduire des pièces anglaises et américaines et de s'orienter vers une écriture qui s'inspire des genres dramatiques anglo-saxons, nous a offert un dialogue inédit, extrait de *Commentaire d'amour*.

Arnold Wesker, auteur anglais très connu des étudiants et du public, dont les œuvres ont été largement traduites et interprétées en France, a orienté sa communication sur la problématique du "passage des frontières", et nous a proposé la lecture d'un de ses

célèbres monologues : *Whatever Happened to Betty Lemon (a play for one woman)*. Les grands acteurs que sont Janine Vedrenne et Henri Degoutin nous ont fait revivre les plus grands moments de la *Trilogie*.

Quant à l'acteur et metteur en scène Michel Didym (rattaché au Département "Arts du Spectacle" de l'Université de Metz), directeur de la compagnie "Boomerang" et de la "Mousson d'été", a retracé pour nous l'intense aventure du *Dépeupleur* de Samuel Beckett en langue française.

Les chercheurs anglais, français, allemands, les traducteurs, les écrivains, les hommes et femmes de théâtre, venus de tous les horizons pour dresser un bilan des cinquante dernières années de théâtre britannique en France, ont fait de notre rencontre une fête. De William Douglas Home à David Edgar (traduction de *Pentecost* par Marie-Claire Pasquier), en passant par Tom Stoppard, Caryl Churchill, Arnold Wesker, Howard Barker, Peter Brook, et sans exclure Brian Friel, nul ne manqua à l'appel. L'influence britannique a aussi laissé son empreinte sur le travail de terrain des jeunes compagnies, de ce côté-ci de la Manche. Ces Actes témoignent de la densité de la rencontre et de l'empreinte que laisse le théâtre anglais dans notre pays.

Le CET, l'Université de Metz et son Service d'Action Culturelle, à travers la personne de son Directeur, Alain Billon, RADAC, la Ville de Metz, le Conseil Général et la Région-Lorraine nous ont apporté leur concours financier. Madame Christiane Herreye-Neumann s'est chargée de la composition du présent volume. Qu'ils en soient tous vivement remerciés.

Nicole BOIREAU
Responsable du Groupe
Transculturalités Théâtrales
Université de Metz

Stoppard est-il intraduisible ?

Il n'est pas difficile de comprendre que la notion d'intraduisibilité préoccupe souvent l'honorable corporation des traducteurs, et davantage encore ceux qui osent enseigner la traduction : tout artisan a intérêt à définir d'avance les limites de son art, ne serait-ce que pour se défendre, tout en montrant qu'il n'y a pas de limites à l'ingéniosité. Les discussions portent en général sur la perte de la musique de la langue source, ou de ses résonances culturelles et sociales, ou bien de ses ressources linguistiques. "The ploughman homeward plods his weary way" lance un défi sérieux à la musique du français, "she shot the wrong man" à son lexique, "taken to task by the chief whip" à l'ouverture sur les mœurs parlementaires. L'on répond en général que les phénomènes d'économie langagière se traitent par la compensation, qu'il existe des musiques équivalentes, que la culture ou le social peuvent être expliquées[1].

Pourtant lorsque la traduction est soumise à des contraintes formelles ou fonctionnelles, la notion d'intraduisibilité peut se présenter de façon plus incontournable. Un sonnet est-il traduisible par un sonnet ? Difficilement par un bon sonnet. Or le texte théâtral, dès lors qu'on le conçoit non pas comme texte à lire mais comme texte à jouer, peut dans son économie même poser un obstacle à la volonté d'"expliquer en traduisant", ou de "trouver un équivalent". La dynamique du théâtre, qui repose sur un rapport de forces très précis entre comédiens et spectateurs, peut, dans le cas d'un auteur complexe comme Stoppard, se trouver bloquée, non par l'incompétence du traducteur, mais par un fait de langue que l'on ne peut pas reproduire. Je prendrai dans cet article trois exemples – le jeu sur la nature des énoncés, l'emploi du pastiche, et le détournement du dialogue par des formes poétiques.

La plupart des traducteurs de Stoppard, se rendant bien compte des problèmes posés par ce véritable horloger du texte dramatique, annoncent une "adaptation" plutôt qu'une traduction[2]. Mais est-ce suffisant ? Stoppard a bien fait, en 1998, son entrée au répertoire de la Comédie française (avec *Arcadia*), mais sans vouloir être puriste et malgré l'habileté de ses adaptateurs, j'affirmerai que beaucoup d'éléments de ses textes risquent de laisser les spectateurs français intrigués mais légèrement mystifiés.

Stoppard crée, au début de chacune de ses pièces, une situation originale où des effets de langue ont une très grande part. Il écrit pour un public averti, dont il exige une très grande attention dès la première réplique. Prenons le début de *Artist Descending a Staircase.* Deux artistes sur le retour écoutent une bande magnétique en boucle sur laquelle sont enregistrés les derniers instants de la vie d'un troisième artiste, qui vient de mourir d'une chute dans l'escalier menant au studio où ils vivaient à trois depuis trop longtemps. L'un des deux survivants, Beauchamp, conduisait des expériences en enregistrements silencieux en boucle (inutile de préciser que c'est un artiste d'avant-garde) et son magnétophone a capté les derniers instants du mort. Au cours de cette première scène, Beauchamp et Martello vont s'accuser mutuellement et avec les propos blessants que seuls des amis de longue date savent trouver, d'avoir tué le camarade Donner. Or il est essentiel pour l'intérêt dramatique que le spectateur ne sache pas lequel des deux a raison, car tous deux ont eu maille à partir avec leur ami, ni l'auteur ou l'origine du coup sourd que l'on entend avant la chute. La bande se déroule et la boucle recommence.

Martello:	I think this is where I came in	Martello : *Voilà. C'est ici que j'entre.*
Beauchamp:	And this is where you hit him.	Beauchamp : *Et maintenant, tu le frappes.*
Martello:	I mean it's going round again. The tape is going round in a *loop.*[3]	Martello : *Mais non, pas moi. Je voulais simplement dire : nous voilà revenus au point de départ*[4].

Le discours des deux amis va être caractérisé par une certaine méchanceté et une volonté de suprématie verbale. La première réplique non seulement donne le ton, mais parle au spectateur de façon particulière. La phrase de Martello est un énoncé figé (depuis l'époque des séances de cinéma permanent) signifiant "à présent, j'ai vu tout le spectacle", par implication "c'est le moment de sortir", et par extension métaphorique, "je vais commencer à m'ennuyer". Mais les énoncés figés peuvent également être pris dans leur sens littéral, et c'est ce que feint de faire Beauchamp (Tu es entré, et c'est donc toi qui l'as frappé). Elisabeth Janvier ne traduit sur le coup que le sens littéral : "Voilà. C'est ici que j'entre." L'énoncé ambigu est devenu monosémantique, l'accusation de Beauchamp semble être justifiée par l'aveu de Martello, et la dynamique de Stoppard, qui repose sur un parfait équilibre des soupçons jusqu'à la révélation finale, se trouve faussée. La traductrice a bien entendu vu le double sens, car elle utilise dès qu'elle le peut le procédé de compensation à la troisième réplique – remarque d'ailleurs curieuse en français, puisqu'on ne voit pas le rapport qu'elle peut avoir avec la phrase de départ : le procédé de "compensation" en traduction peut laisser des scories. D'ailleurs au théâtre il est déjà trop tard. Le spectateur aura déjà traité les données autrement.

En effet, ce qui compte avant tout au théâtre est la perception et le traitement des données par le spectateur, acteur essentiel dans le déroulement de l'irréversible linéarité du texte. L'énoncé ambigu, ou polysémique (c'est le cas d'un énoncé figé "délié"), propose à l'auditeur un choix entre deux (ou plusieurs) interprétations. Il va traiter en parallèle ces interprétations jusqu'à ce qu'une donnée du champ contextuel ou bien un nouvel énoncé lui permette d'affiner son traitement. Celui-ci se fait en deçà de l'attention de surface, qui, elle, est concentrée sur la réception des données qui vont suivre. Selon que l'attente est courte ou longue avant la résolution, la conscience de la dualité (ou de la pluralité) des données sémantiques, c'est à dire la conscience de l'ambiguïté, demeure plus ou

moins longtemps présente chez l'auditeur. Dans le cas d'un énoncé figé, lié par force d'habitude à une certaine situation, c'est ce choix qui sera retenu à moins que le contexte ne propose des signes éloquents du contraire[5].

Puisque le texte théâtral a de particulier qu'il s'adresse à deux auditeurs (l'auditeur personnage, et le spectateur), l'un des ressorts de la communication dramatique est ainsi bandé : l'écart possible (de degré ou de temps) entre la résolution de l'ambiguïté pour l'auditeur personnage et pour le spectateur. Ainsi, le *quiproquo* classique est une ambiguïté résolue par le spectateur avant le personnage. Pendant l'écart temporel ainsi créé, le spectateur, qui détient déjà la clef, rit du personnage ou craint pour lui, selon l'importance de l'enjeu. Chez Stoppard, un quiproquo peut porter, non sur un fait mal énoncé ou mal perçu (le "malentendu"), mais sur l'interprétation d'un énoncé ambigu, et se voir résoudre dans le degré plutôt que dans le temps : dans le triangle spectateur-Martello-Beauchamp, les deux premiers interprètent sur le coup "This is where I came in" comme énoncé figé et le troisième peut-être comme énoncé délié – c'est dans la résolution de ce "peut-être" (Beauchamp est-il sincère ou veut-il se disculper, ou est-ce qu'il ne fait que jouer sur le parallélisme des termes : "This is where I came in / Yes, and this is where you hit him"?) que réside le premier ressort dramatique de cette pièce. Dans la joute verbale qui suit, chacun des deux larrons croit (ou feint de croire) que c'est l'autre qui a tué le troisième. La question policière (sera-ce Beauhamp, sera-ce Martello ?) demeurera jusqu'aux dernières répliques, où d'ailleurs une belle surprise nous attendra.

Le spectateur français, par contre, (et même le comédien qui ne comprend pas l'ambiguïté anglaise) passera la scène à penser que c'est effectivement Martello qui est entré mais qu'il essaie de se reprendre, s'étant accusé par mégarde. D'une part, il ne participera pas pleinement à la joute verbale, qui lui paraîtra spirituelle mais sans importance, de sorte que le plaisir qu'il prendra au dénouement sera altéré. D'autre part, il sera moins bien préparé à

prendre garde à l'avertissement que Stoppard lui propose sur l'ambiguïté.

Je m'explique. Un énoncé figé est délié dans les toutes premières répliques. Attention, spectateur ! Les interprétations monosémiques ne suffisent pas, il faut décaper les énoncés ; de même, dans la réalité, les choses ne sont pas ce qu'elles semblent. Ainsi trouvera-t-on, à condition de rester sur le qui-vive, les rapports structurels entre ce point de départ, le drame humain que la pièce va retrouver dans le passé, l'entreprise artistique qui pour ces trois artistes a consisté justement à essayer des réalités parallèles, et même le coup de théâtre de la fin. Le drame de la jeune fille devenue aveugle a consisté à investir son amour dans un des trois artistes par malentendu, alors que c'était un autre qu'elle avait remarqué dans sa demi-cécité et qui d'ailleurs l'aimait. Toute une série d'incidents démontrent que ces artistes décapeurs tombent aussi facilement dans le panneau : ainsi, la rencontre d'escadrons allemands montant en ligne, que les trois promeneurs à pied continuent pendant toute une scène à prendre pour des soldats en manœuvres alors que l'on est le 2 août 1914. Pendant ce temps, le spectateur qui s'exerce à décrypter des messages ambigus, évitera éventuellement de donner dans le panneau sur un détail important jusqu'au dénouement.

Je dirai donc que si cette réplique est intraduisible dans son ambiguïté (et je crois que oui, car le français semble bien ne pas comporter d'énoncé lié équivalent), alors en un sens la pièce ne l'est pas non plus. On ne peut pas faire dire à Martello "la séance recommence", ou "en avant la musique", car cela ne donnerait pas à Beauchamp de prétexte formel pour commencer la série d'accusations.

Arcadia commence également par un jeu sur sur la nature des énoncés. Nous sommes dans une demeure aristocratique de la province anglaise au début du dix-huitième siècle. Une toute jeune fille étudie dans la bibliothèque, au milieu d'un cadre évoquant l'époque des Lumières, et en présence de son tuteur.

Thomasina: Septimus, what is carnal embrace?
Septimus: Carnal embrace is the practice of throwing one's arms around a side of beef.

Thomasina: Is that all?
Septimus: No... a shoulder of mutton, a haunch of venison, well hugged, an embrace of grouse ... caro, carnis; feminine; flesh.

Thomasina: Is it a sin?
Septimus: Not necessarily, my lady, but when carnal embrace is sinful, it is a sin of the flesh. QED. We had *caro* in our Gallic wars. "The Britons live on milk and meat" – "*lacte et carne vivunt*." I am sorry that the seed fell on stony ground.

Thomasina: That was the seed of Onan, wasn't it?
Septimus: Yes. He was giving his brother's wife a Latin lesson and she was hardly the wiser after it than before. I thought you were finding a proof for Fermat's last theorem[6].

Thomasina : *Qu'est-ce que c'est qu'une étreinte charnelle ?*
Septimus : *L'étreinte charnelle est... le mouvement par lequel on se saisit... d'un quartier de bœuf...*
Thomasina : *Est-ce là tout ?*
Septimus : *Non... D'une épaule de mouton aussi. Ou d'une cuisse de chevreuil, ou même d'une poule faisane. Du latin* caro, carnis, *nom féminin, la chair.*
Thomasina : *Est-ce un péché ?*
Septimus : *Pas forcément. Mais quand l'étreinte charnelle est un péché, c'est un péché de la chair. CQFD. Nous avons rencontré* caro *dans notre Guerre des Gaules : "Les Bretons vivent de lait et de viande",* Lacte et carne vivunt. *Je constate que la semence est encore tombée parmi les rochers.*
Thomasina : *Ça c'est le péché du prophète Onan, n'est-ce pas ?*
Septimus : *Oui. Il essayait d'inculquer un peu de latin à la femme de son frère, qui ne s'en trouvait pas plus sage pour autant. J'avais cru comprendre que vous cherchiez la démonstration du théorème de Fermat*[7].

Dès ces premières répliques (du moins en anglais) Stoppard ouvre simultanément trois canaux de communication superposés. Comme dans l'exemple précédent, la pièce commence par un énoncé figé valant euphémisme par registre savant ("carnal embrace"), compris de Septimus et du spectateur mais non de Thomasina. Septimus, gêné par la question de la petite Candide, évite d'y répondre, en déliant l'énoncé de façon à l'expliquer au sens littéral. Sur le canal Septimus-Thomasina, celle-ci reste dans l'ignorance, et celui-là conserve on rôle de tuteur. Sur le canal Septimus-spectateur, celui-ci est diverti par l'habileté de Septimus à contourner la difficulté, et par les images insolites qui en résultent. Jusque là, le texte français suit.

Cependant la petite Thomasina n'est pas bête, et sa réponse montre qu'elle est loin d'être convaincue. Septimus est obligé d'effectuer une deuxième esquive plus habile pour protéger son innocence en ouvrant (en anglais seulement) un troisième canal, fonctionnant cette fois en sourdine. En ayant l'air d'accumuler les exemples insolites, il s'agit de détourner l'espit perspicace de Thomasina en compliquant le processus de traitement de ses faux énoncés. Si "a shoulder of mutton" est anodin, par contre derrière "a haunch of venison well hugged" et "an embrace of grouse" se profilent par consonance deux autres énoncés : *well-hung venison* (du chevreuil bien faisandé) et *a brace of grouse* (une paire de grouses). Thomasina les connaît certainement, car on chasse beaucoup autour de cette demeure. Leur ressemblance avec les faux énoncés doit occuper son esprit et peut-être rendre ces derniers presque crédibles. Du côté du spectateur, même phénomène avec cependant une appréciation accrue de l'esprit de Septimus.

Ce troisième canal (celui des consonances) est semé d'embûches, car dès lors que les deux auditeurs de Septimus (Thomasina et nous) l'ont ouvert, ils risquent d'y découvrir d'autres consonances dues à des actes manqués. D'où le moment comique (en anglais) où "feminine ; flesh" (dont la prononciation ne se distingue qu'à peine de celle de "feminine flesh") représente soit un clin d'œil au spectateur soit un petit dérapage. Car Septimus est lui aussi préoccupé ce matin (et de façon moins théorique que la jeune fille) par l'étreinte charnelle, comme on l'apprendra au cours de la scène.

Il est très important dans le texte anglais que cette superposition d'énoncés esquivés ou entendus à demi-mot se poursuive, si l'on veut conserver la forte charge émotive qui lie Septimus et Thomasina. Elle est sa "dame" car elle est la jeune fille de la demeure et il n'est qu'un tuteur. Elle est aussi son élève et donc intouchable. Par contre, il existe entre eux une connivence et une complémentarité d'intelligence (chez lui, fruit de ses études ; chez elle, véritable génie) qui frôle constamment l'expression sexuelle :

après la tragique mort de Thomasina, Septimus se fera hermite en sa mémoire. Ce jeu pas tout à fait innocent continue dans le dialogue cité ci-dessus (en français aussi bien qu'en anglais) : Septimus tente une deuxième esquive, par le latin et manque de déraper par "feminine flesh", puis s'exhibe pour de bon et peut-être malgré lui par la métaphore figée à double consonance "the seed fell on stony ground", que Thomasina est probablement sur le point de délier comme il l'a fait pour "carnal embrace" lorsque Septimus la ramène d'autorité sur les lieux sûrs de à la théorie mathématique – non sans avoir proposé une explication à deux niveaux du péché d'Onan[8] : l'un, plaisant et actuel, étant destiné à Thomasina, et l'autre, jouant sur les deux sens de "connaître", clin d'œil au spectateur et maintien des harmoniques sexuelles de son rapport avec Thomasina. On verra que si le texte français reproduit une partie de ces jeux, il comporte nettement moins de niveaux que le texte anglais.

Un autre exemple se présente un peu plus bas, d'un énoncé délié pour Thomasina, mais figé pour le spectateur. Thomasina a entendu la cuisinière dire que l'on avait surpris Mme Chater (invitée en la demeure) dans une étreinte charnelle dans le temple de verdure :

Thomasina: [Mr Noakes] was taking bearings in the garden when he saw – through his spyglass – Mrs Chater in the gazebo in carnal embrace.	Thomasina : [Mr Noakes] *procédait à des arpentages dans le parc lorsqu'il a aperçu, au bout de sa lunette, Mme Chater dans le petit temple de verdure en pleine étreinte charnelle.*
Septimus: And do you mean to tell me that Mr Noakes told the butler?	Septimus : *Et d'après vous, M. Noakes l'aurait confié au majordome* ?
Thomasina: No. Mr Noakes told Mr Chater. Jellaby was told by the groom, who overheard Mr Noakes telling Mr Chater, in the stable-yard.	Thomasina : *Non. M. Noakes l'a rapporté à M. Chater. Jellaby l'a su de son palefrenier, qui a appris la confidence de M. Noakes à M. Chater, depuis la porte de l'écurie.*
Septimus: Mr Chater being engaged in closing the stable door.	(omis)
Thomasina: What do you mean, Septimus?	(omis)

La dernière remarque de Septimus, émise pour ainsi dire sur deux canaux, possède deux significations parallèles ("il fermait la porte de l'écurie", et "il s'y prenait trop tard pour rectifier la situation" – "closing the stable door after the horse has escaped"). Pour lui et pour le spectateur, toujours de connivence sur la question de l'étreinte charnelle, il s'agit d'une plaisanterie jouant sur l'opportunité saisie au vol d'un énoncé double. Mais sur le canal Septimus-Thomasina il est pris au sens littéral, et, détail que Septimus n'avait peut-être pas prévu dans le plaisir qu'il prend à plaisanter, Thomasina va se rendre compte qu'on lui cache quelque chose et reprendre l'interrogatoire sur l'étreinte charnelle.

Le traducteur a baissé les bras. La scène peut à la rigueur se passer de ces répliques, mais elle ne fonctionne plus que sur un canal, et le côté joueur de Septimus est gommé.

Ce qui est vrai au niveau de l'énoncé individuel l'est également au niveau du style. De même qu'un énoncé peut prendre un sens figé, de même un style peut évoquer à demi-mot un écrivain, un genre, un contexte social ou historique.

Citer un style, c'est opérer dans le "pastiche". Stoppard est maître de cet art. Dès sa première pièce (*Ronsencrantz and Guildenstern are Dead)* il prend l'habitude d'accrocher ses écrits à d'autres textes, soit dans un but de parodie, soit pour les présenter en "nuit américaine". Cette pratique est extrêmement difficile à traduire, car elle dépend d'une connaissance partagée, celle d'un public restreint et averti sur certains faits de culture, comme celui du West End, et comme on en trouve souvent dans l'histoire du théâtre. (Ainsi Giraudoux, qui opérait de façon semblable pour un petit cercle parisien, passe très mal en traduction.) Le pastiche a diverses fonctions dramatiques tournant autour d'une accointance ou d'une connivence culturelle. Justement, en voici un dès la sixième réplique de *Artist Descending a Staircase:*

Beauchamp: Round and round, recording layer upon layer of silence while Donner dozed after a heavy lunch, the spools quietly folding silence upon itself, yes like packing linen into trunks… Fold; fold until the footsteps broke it... and woke him – How peaceful it was, in the afternoon in the great houses before the Great War, to doze after luncheon with only a fly buzzing in the stuffy room and a sense of the maids somewhere quietly folding the linen into pine chests... Donner knew the post-prandial nap[9].

Beauchamp : *Le silence se dépose tout doucement sur cette bande, couche après couche, comme des draps pliés dans une armoire ; le silence s'enroule sur lui-même, tandis que Donner fait un somme, après son copieux déjeuner. Mais soudain, un bruit de pas... Donner se réveille – Ah ! Ces après-midi d'été tranquilles d'avant la Grande Guerre, quand nous faisions la sieste, dans nos vastes demeures. Seule une mouche venait de temps en temps troubler le silence de nos chambres closes, et nous avions l'étrange sentiment qu'à l'autre bout de la maison les servantes pliaient sans bruit du linge... Donner avait l'habitude de faire la sieste*[10].

La fonction dramatique de ce passage est aussi importante que celle de l'énoncé lié de la première réplique, analysée plus haut. Elle a pour but à la fois de distraire le spectateur et de lui communiquer une information sous une forme telle qu'il se la remémorera le moment venu lorsque, à la fin de la pièce, on s'apercevra que c'est en fait une mouche qui a causé la mort de Donner. Il faut donc que cette information soit mise en relief mais cachée aussitôt, qu'au moment de la dernière réplique il s'aperçoive que, comme dans les meilleures intrigues policières, on lui avait donné la clef et qu'il n'avait pas su s'en servir. Stoppard lui aura joué un tour, tout comme il a bandé le ressort de l'ambiguïté dès la première réplique.

Comment s'y prend-il ? En encastrant l'indice dans un pastiche, qui va proposer au spectateur un deuxième niveau de lecture, au delà du contenu référentiel, fait du plaisir à reconnaître l'imitation et à la juger. Pour ceci, il faut y concentrer son attention, car on aime à saisir l'ironie du pasticheur et éventuellement le surprendre sur un détail en porte-à-faux, ou exagéré. Nous sommes dans une situation semblable à celle de l'énoncé lié/délié, sauf que l'ensemble convenu se situe au niveau du paragraphe. Comme dans le cas précédent, le pastiche incorporé au texte théâtral exploite

pleinement la pluralité des canaux de compréhension, car il peut y avoir écart entre auteur et personnage sur la réussite du pastiche, donc appréciation double par le spectateur.

Ici, nous allons voir Beauchamp prendre son vol, d'abord en un passage évocateur sur le temps, où il s'établit comme un artiste du discours, quelqu'un qui se laisse aller à entretenir une relation sensuelle avec le langage ("round and round.... folding silence upon itself ... like packing linen into trunks"), puis arrive un pastiche de *Goodbye to All That* ou de multiples ouvrages de fiction sur l'époque édouardienne, qui expriment une nostalgie par rapport à la belle époque d'avant la Première Guerre mondiale. Son discours va cependant se révéler faussé pour le spectateur-juge, puisqu'il comporte une surcharge et des failles du signifiant. L'attention accrue envers le signifiant va bien entendu contribuer à cacher la mouche.

La faille qui attire l'attention, c'est la reprise manquée (ou ironique) de *great* dans "*great* houses...*great* war", qui fait sourire. La Grande Guerre a bien sonné le glas de ces grandes demeures, mais les connotations de "great" sont différentes ("nobles" et "terrible"). Beauchamp le fait-il ou non exprès ? L'attention de surface du spectateur porte en partie là-dessus. D'autre part, le jeu parapoétique des sonorités (*doze, buzz, stuffy*) le berce dans une atmosphère d'ironie jusqu'à la métaphore précieuse de la fin (le linge plié dans les malles, comme le silence avait été plié dans la bobine magnétique). Entre-temps, un détail important du donné, qui oriente le spectateur malgré lui (le fait que Donner dormait) passe presque inaperçu, n'ayant apparemment comme fonction que de fournir un "doze", auquel répondront "buzz" etc. Pour assurer la bonne mesure de la diversion, et se détacher de la responsabilité du pastiche, Stoppard accélère ensuite le rythme et la surcharge stylistique, non sans avoir donnée à Beauchamp l'occasion de placer une formule d'autosatisfaction ("the post-prandial nap"), c'est-à-dire une de ces formules que l'on aime à placer dans une conversation pour démontrer sa culture : dans cette optique "Donner savait les

mérites de la méridienne" aurait mieux fonctionné que "Donner avait l'habitude de faire la sieste"[11].

En ceci l'auditeur (comme d'ailleurs l'autre protagoniste, Martello), est dupé par Stoppard. L'indice crucial, qui servira à résoudre l'énigme de la mort de Donner, lui a été soufflé, mais il a été programmé pour ne pas le traiter de façon appropriée. L'indice, c'est la mouche, dont le bourdonnement est associé (mais par pastiche interposé) au bruit de la sieste de Donner. On verra celui-ci, à plusieurs reprises au cours de la pièce, démontrer son horreur des mouches. On n'y fera pas attention, distrait par d'autres facteurs. Pourtant, lorsque, par le coup de théâtre final, on comprendra que c'est en essayant de tuer une mouche qu'il est tombé dans l'escalier, Stoppard s'est assuré qu'on ne manquera pas de se souvenir de cette première mouche, ni du fait qu'il nous avait donné dès les premières répliques le mot de l'énigme. La diversion s'est faite d'abord par le pastiche, à l'intérieur duquel la mouche n'avait qu'une importance mineure, puis par la formule d'autosatisfaction, où l'attention du spectateur est attirée par le style de la formule (et ce que cela lui apprend de Beauchamp) au détriment de son contenu – il accepte sans conteste que Donner dormait. Or justement, il ne dormait pas.

Comment traduire ? Bien entendu, en respectant les fonctions dramatiques de ces artifices. Mais il faut pouvoir trouver des équivalents, non pas seulement au sens littéral de ces propos (qui constituent une série de diversions) mais aux formes linguistiques qui permettent d'en faire des diversions. On verra qu'Élisabeth Janvier a notamment abandonné la dualité de "great" (qu'elle traduit par "grande" et "vaste"). On pourrait discuter d'autres choix qu'elle a faits, et remarquer que toute suppression d'un détail dans un texte complexe laisse des scories – ainsi par exemple "l'étrange sentiment". Mais la question essentielle est de savoir comment introduire un pastiche ayant même poids dans le contexte culturel français, où, par exemple, la "vie de château" véhiculerait des connotations toutes différentes. Des solutions existeraient proba-

blement s'il ne s'agissait que de prose (on pense à Proust). S'agissant de théâtre, l'insertion dans l'économie d'une scène poserait des problèmes si compliqués que, là encore, la notion d'intraduisibilité se présente.

Si le pastiche accapare l'espace d'une tirade l'attention du spectateur, il arrive que Stoppard pousse plus loin l'association entre son texte et une forme extérieure au théâtre, qui envahit la structure de la scène et en devient un ressort essentiel, donnant à un signifiant complexe une supériorité momentanée sur le signifié. Sans doute le meilleur exemple des problèmes de traduction qui en résultent est la fonction des *limericks* dans *Travesties*. Scène 1 : Nous nous trouvons dans la bibliothèque municipale de Zurich. Lenine étudie et écrit en chercheur conventionnel ; Joyce dicte à une secrétaire des phrases disjointes qui ressemblent fort au début de *Portrait of the Artist as a Young Man* développé dans le style de *Finnegans Wake*; Tristan Tzara découpe et recompose à partir de bouts de papier qu'il agite dans son chapeau. Pendant toute cette scène la bibliothécaire passe et repasse de temps en temps en faisant "chut !" c'est à dire en anglais "shhh" à ces lecteurs bruyants. Lénine et Tzara sortent. Joyce, resté seul et ayant fini son travail, déclame :

Joyce:	A librarianness of Zurissh *only* emerged from her niche when a lack of response to *Nicht Reden! Silence!* Obliged her to uttter the plea –	Joyce : –	*À Zurich, une bibliothécaire* *Disait aux gens de se taire* *Mais elle rentrait sous terre* *Si on lui montrait son derrière*
Cecily:	- shhh![12]	Cecily : –	*Chut* ![13]

Si le *limerick*, genre faussement irlandais, puisque l'invention de deux Anglais au cours de vacances pluvieuses dans la campagne de Limerick, prend souvent des allures cocasses[14], sa première vocation est d'être funambulesque, surtout pour ce qui est des rimes *a* (dans le schéma *aabba*)[15]. Le *limerick* a une forme poétique bien arrondie (deux vers longs qui établissent une situation,

deux vers plus courts qui accélèrent le rythme, puis un vers plus long lié aux deux premiers par la rime et se terminant par une pointe. Le plaisir de composer des cocasseries plutôt mâles de façon culte, et les jeux d'esprit associés à la rime, en ont fait un jeu préféré d'intellectuels anglais. Noter que l'insertion de mots étrangers à la rime est particulièrement appréciée, surtout si elle est associée à un accent anglais[16].

C'est ce type d'effet qui est illustré dans le *limerick* initial de Joyce : non seulement faire rimer *Zurich*, *niche* et *plea-shhh* partagé entre deux répliques, ainsi que *response* prononcé à l'anglaise et *silence* prononcé à la française, mais faire entrer un néologisme (*librarianness*, sonnant comme *lioness*), et des expressions allemande et française dans un poème anglais. Joyce, intellectuel sans complexes, joue de façon désinvolte à la rime funambulesque dans un genre qui porte un label irlandais. La nature minutieusement réglée des temps de réplique, déjà illustrée dans cette scène initiale, se voit confirmée pour le reste de la pièce.

On notera au passage que Guy Dumur, en essayant de "faire comme", a versé dans la rime pauvre et le faux cocasse de mauvais goût, tout en abandonnant la pointe du poème. Son Joyce sera perçu comme une personnage léger et vulgaire. Mais il y a plus. *À* la fin du *limerick* Stoppard fait sortir Joyce en chantonnant un couplet sentimental, pastiche de la chanson de l'Irlandais en exil :

If you ever go across the sea to Ireland... It may be at the closing of the day... You can sit and watch the moon rise over Claddagh... And watch the sun go down on Galway Bay...	*Quand vous viendrez par mer en Irlande* *Ce sera peut-être la fin du jour...* (le reste de la chanson se perd)

Puis, après un rapide changement à vue, apparaît Henry Carr, personnage narrateur :

He was Irish, of course. Though not actually from Limerick – he was a Dublin man,	*Un Irlandais, bien sûr... Et de Dublin par-dessus le marché. N'aurait pas pu écrire*

Joyce, everybody knows that, couldn't have written the book without. There was a young man from Dublin, tum-ti-tum-ti-ti troublin'... I used to have quite a knack for it[17].

son bouquin sans ça. "Il y avait un homme de Dublin – et bla-bla-bla et blin-blin-blin..." J'avais le chic pour ce genre de poèmes...[18]

Dumur tente la chanson, mais l'abandonne au bout de deux vers avec une didascalie saugrenue (probablement pour éviter Claddagh et Galway, qui ne seront pas reconnus du public français), et se voit ensuite obligé de ne pas parler non plus de Limerick, puisque cette forme a été abandonnée.

Or ces remarques gommées, et ces vers tronqués par le traducteur ne sont pas un jeu de surface. Dans l'économie très précise de ce début de pièce, ils servent à définir l'optique du spectateur par rapport à son vice-consul Henry Carr – vice-consul en titre à Zurich, mais aussi vice-consul du spectateur sur scène. Nous sommes de nouveau en présence d'un ressort de base du théâtre complexe, où le regard du spectateur passe constamment par un point de vue représenté par l'un ou l'autre des comédiens sur scène. Il arrive qu'un observateur attitré soit placé sur scène (le chœur, le narrateur), et telle est la position de Henry Carr, qui se remémore les événements racontés dans cette pièce. Mais, comme dans l'exemple par lequel j'ai commencé, il s'agit d'un rapport tripartite – spectateur/vice-consul, vice-consul/personnages, et spectateur/personnages – lequel doit être défini très vite. Voilà la fonction de ce passage.

Pour Henry Carr, qui a mauvaise mémoire, Joyce est un compromis entre deux stéréotypes de l'Irlandais – celui qui parle en *limericks* (versificateur de café bar) et celui qui chante des chansons au soleil couchant (adorateur des brumes celtiques). Or Joyce vient d'être présenté assez différemment au spectateur (dans la scène sur les trois styles de composition) comme un créateur indéchiffrable sachant échanger avec son compagnon de bibliothèque, Lénine, des politesses cosmopolites. Si le *limerick* commence par confirmer cette impression sur un mode plaisant, la

chanson pastiche introduit un élément de doute (ne serait-il qu'un Irlandais d'opérette ?), doute transféré immédiatement sur Carr dès la première réplique de celui-ci, puisqu'il révèle sans s'en rendre compte son ignorance sur la topographie poétique de l'Irlande et les productions littéraires de Joyce. La relation tripartite existe dès lors : le Joyce que voit le spectateur est un Joyce recréé par Carr – jusque dans ses répliques –, celui-ci est un grand naïf, et son entreprise littéraire, qui est d'évoquer la conjonction de Joyce, de Lénine et de Tzara avec lui, sera désormais perçue sur le mode ironique. Le plaisir propre à ce spectacle sera celui de naviguer entre les réalités et les erreurs tandis que les personnages voguent entre le trivial et le significatif. Or cette pièce traite justement de la trivialisation du réel par l'écriture, et de la réalité du trivial qu'elle néglige.

Preuve en sera d'ailleurs la scène de réception où la conversation entre Joyce, Tzara, Gwendolen et Carr sera accaparée par des *limericks* funambulesques à plusieurs voix, devenus signe de l'emprise de la trivialisation littéraire entre gens d'esprit sophistiqués. Dans la première mise en scène londonienne l'éclairage tournait au vert irlandais et Joyce (didascalie de Stoppard : "this Joyce is obviously an Irish nonsense") arrivait couvert de trèfles irlandais. Après un *limerick* initial où Joyce s'excuse d'arriver à l'improviste, la conversation s'engage sur le même mode. Je numérote les *limericks* suivants mais le dialogue est ininterrompu :

1. *Carr*:	I...sorry...would you say that again?	Carr :	*Pouvez-vous répéter ?*
Joyce:	Begob – I'd better explain	Joyce :	*Mieux vaut que je m'explique*
	I'm told that you are a –		*Pressé, je cherche une clique...*
Tzara:	Miss Carr!	Tzara :	*Miss Carr !*
Gwen:	Mr Tzara!	Gwen :	*Monsieur Tzara !*
Joyce:	B'jasus'. Joyce is the name	Joyce :	*Par Saint Patrick ! C'est Joyce que je suis !*
2. *Gwen:*	I'm sorry! – how terribly rude!	Gwen :	*À quoi pensais-je. ? I am sorry*
	Henry – Mr Joyce		*Mister Joyce... Mon frère Henry.*
Carr:	How d'you do?	Carr :	*Comment allez-vous*
Joyce:	Delighted	Joyce :	*Ravi, ravi*
Tzara:	Good day!	Tzara :	*Bonjour, bonjour.*

Joyce: I just wanted to say how sorry I am to intrude.	Joyce :	*Je voulais dire vite* *Que j'arrive à l'improviste.*
3. *Carr:* Tell me... are you some kind of poet?	Carr :	*Seriez-vous poète ?*
Joyce: You know my work?		(omis)
Carr: No – it's something about your deliv'ry – can't quite –		(omis) (omis) (omis)
Joyce: Irish.	Joyce :	*Non, irlandais*
Carr: From Limerick?		(omis)
Joyce: No, Dublin, don't tell me you know it!		(omis)
4. *Gwen:* He's a poor writer	Gwen :	*C'est un pauvre écrivain...*
Joyce: Aha! A fine writer who writes caviar For the general, hence poor –		(omis) *Un bon écrivain qui offre* *Des perles aux pourceaux, donc pauvre.*
Tzara: Wants to touch you for sure.	Tzara :	*Il veut vous taper, c'est net !*
Joyce: I'm addressing my friend, Mr...	Joyce :	*Je parle à mon ami, Mister...*
Carr: *(gulp)* Carr!	Carr :	*Carr !*
5. *Gwen:* Mr Tzara writes poetry and sculpts with quite unexpected results. I'm told he recites and on Saturday nights Does all kinds of things for adults	Gwen :	*Monsieur Tzara est poète et sculpte* *Avec tout ce qui en résulte...* *Il s'exhibe tous les samedis* *On croit tout ce au'il dit !* (omis)
6. *Joyce:* I really don't think Mr Carr is interested much in da-dah –	Joyce :	*Je ne crois pas que Mister Câr* *Soit intéressé par Dadâ.*
Tzara: We say it like Dah-da.	Tzara :	*Nous disons plutôt Dâ-da*
Joyce: *(to Carr)* The fact is I'm rather hard up	Joyce :	*Le fait est que je suis à sec*
Carr: Yes, I'm told that you are.		*Et comme on vous dit brave mec...* (omis)
7. If it's money you want, I'm afraid...	Carr :	*Si c'est de l'argent qu'il vous faut* *Il faudra vous lever tôt.*
Gwen: Oh Henry! – he's mounting a play, and Mr Joyce thought your official support...	Gwen :	*Oh ! Henry, Mister Joyce monte une pièce* *Et souhaite votre appui. Dites "Yes"*
Carr: Ah...!		(omis)
Joyce: And a couple of pounds till I'm paid.	Joyce :	(à part) *Plus deux livres sterling...*
8. *Carr:* I don't see why not. For my part, HMG is considered pro-Art.	Carr :	*Pourquoi pas ? Pour ma part* *Je suis plutôt pro-art.*
Tzara: Consider me anti.	Tzara :	*Et moi plutôt anti !*
Gwen: Consider your auntie?	Gwen :	*Anti-quoi, Monsieur Tzara ?*
Joyce: A pound would do for a start.	Joyce :	*Une livre ferait l'affaire.*
9. *Carr:* The Boche put on culture a-plenty for Swiss, what's the word?	Carr :	*En Suisse les Boches dépensent* (omis)
Joyce: Cognoscenti.		(omis)
Carr: It's worth fifty tanks.		*La valeur de cinq cent tanks !*
Joyce: Or twenty-five francs.	Joyce :	*Je me contenterais de vingt-cinq frank (s)*

Carr: Now... British culture...

Joyce: I'll take twenty.

10. *Tzara:* (*scornful*) Culture and reason!

Joyce: Fifteen.

Tzara: They give us the mincing machine!

Gwen: That's awf'ly profound.

Joyce: Could you lend me a pound?

Tzara: All literature is obscene!

11. The classics – tradition – vomit on it!

Gwen: (Oh!)

Tzara: Beethoven! Mozart! I spit on it!

Gwen: (Oh!)

Tzara: Everything's chance!

Gwen: Consider your aunts.

Tzara: Causality – logic – I ssssh –

Gwen: – awf'ly profound

Joyce: (*to Bennett*) Could you lend me a pound?

Gwen: I thought he was going to say "shit on it".

(Her hand flies, too late, to her mouth. Carr has been thinking hard)

12. *Carr:* By jove, I've got it! Iolanthe!

Tzara: Obscene!

Carr: Is it?

Tzara: Avanti!

Gut'n tag! Adios!

Gwen : Au revoir!

Tzara: Vamanos!

Bennett: Give my regards to your auntie.

(*Bennett closes the door behind Tzara and Gwen. The whole thing has been manic from beginning to end, and now it's finished Joyce is a leftover*)

13. *Joyce:* A Rumanian rhymer I met
used a system he based on roulette.
His reliance on chance
was a def'nite advance
And yet... and yet... and yet...

(*The light steps down between verses*)

14. An impromptu poet of Hibernia
rhymed himself into a hernia
He became quite adept
at the practice except

Carr : *Et la culture anglaise, pour être franc...*

Joyce : *Je descendrai à vingt francs !*

Tzara : (méprisant) *Culture et patrie !*

Joyce : *Quinze !*

Tzara : *C'est le fil à couper le beurre.*

Gwen : *Oh ! Comme c'est profond !*

Joyce : *Je voudrais rentrer dans mes fonds !*

Tzara : *Toute littérature est obscène !*
Les classiques, je les vomis !

Gwen : *Oh !*
(omis)
(omis)

Tzara : *Tout est hasard !*

Gwen : *Pensez à votre mère !*

Tzara : *Causalité, logique, je ch...*

Gwen : *Comme c'est profond !*

Joyce : *Pouvez-vous me prêter quelques ronds ?*

Gwen : *Je croyais qu'il allait dire "Je chie sur elles !"*
(la main sur la bouche) *Oh !*

(omis)
(omis)
(omis)
(omis)

Tzara : *Gutten Tag ! Adios ! Au revoir ! Goodbye*
(omis)
(omis)

Joyce : *Saluez pour moi Madame votre mère...*

(Tzara sort en claquant la porte. Gwendoline court après lui en l'appelant. Joyce s'apprête aussi à sortir. Entre chaque verset la lumière s'éteint et s'allume avec un bruit sec d'interrupteur)

Joyce : *J'ai rencontré un roumain poète*
Qui jouait ses vers à la roulette.
Mais comme il n'avait pas de chance
Il ne pouvait remplir sa panse.

Un poète amateur d'Hibernie
Faisait des vers sur sa hernie.
Il devint très fort à ce jeu
Excepté qu'il riait peu !

for occasional anticlimaxes.

15. When I want to leave things in the air
I say "Excuse me, Ive got to repair
To my book about Bloom –"
and just leave the room
(*He has gone. Pause. Low light on motionless Carr in his chair)*

Carr: Well, let us resume.
Zurich, By One Who Was There[19].

(omis)
Excusez-moi, je vais m'en aller.
À Ulysse, je vais travailler
(omis)

(Il sort. Obscurité, suivie aussitôt d'un projecteur sur Carr)

Carr : *Résumons. Titre : Zurich par quelqu'un qui y fut*[20].

L'impossibilité dans laquelle Guy Dumur se trouve de traduire les *limericks* en tant que tels (d'ailleurs, le ferait-il que le spectateur français non initié à leur forme aurait du mal à les reconnaître) supprime dans le texte français, donc dans toute mise en scène qui en découle, un certain nombre de fonctions dramatiques qu'on prendra plaisir à reconnaître dans le texte anglais. Parmi ces fonctions, l'éducation littéraire manquée de Carr (en sous-texte pour le spectateur habitué à certains jeux de société), et la mise en place de la distribution de *The Importance of Being Earnest* (faisant suite à la scène précédente, où Carr s'exprimait dans un style wildéen) : dans les deux cas, il y a connivence entre Stoppard et le spectateur par effet poétique interposé, tandis que, en surface, se déroulent la suite de la séduction de Gwendoline (sœur de Carr) par Tzara et la tentative de Joyce d'obtenir de Carr une subvention pour la mise en scène qu'il prépare. Je ne m'attarderai que sur la première fonction, liée directement à la forme du *limerick*, mais je me permettrai de le faire en détail.

Carr, notre benêt de vice-consul, revit son initiation manquée à la vie littéraire cosmopolite de Zurich dans une scène où il est pris de vitesse au cours d'une conversation allusive et plaisante. Le spectateur a, de plus (clin d'œil de Stoppard) le plaisir d'assister à cette scène sous la forme d'un jeu de société stylisé reprenant de façon ironique l'affirmation initiale de Carr concernant son talent quant aux *limericks*. Au début du 3 on le voit reconnaître vaguement qu'il y a de la poésie dans l'air (chose peu croyable dans ce qui reste de sa question du côté français...) *À* la fin du 4 les maîtres qui l'enguirlandent de leur esprit entreprennent son apprentissage

en lui proposant l'honneur (préparé dès le début, rime en aabba oblige) de compléter une strophe par son nom-honneur accepté *in extremis*, ce que souligne la didascalie *gulp*. Sa sœur reprend la parole au 5, et lui donne, en toute gentillesse, une petite leçon, qui est un *limerick* ininterrompu (comportant pourtant une allusion supplémentaire à des distractions interdites aux moins de dix-huit ans, destinée à ne pas laisser se décontracter l'attention du spectateur). Au 6, l'apprentissage avance encore d'un pas : le nom de la tête de Turc est donné par Joyce à la première rime comme une perche tendue, de sorte qu'il a le temps de préparer la rime finale, qu'il réussit sur un mode plutôt plat et qui fait contraste avec le niveau de sophistication des autres ; car entre-temps Tzara a essayé de saboter la rime -ar, vexé de voir le nom de son mouvement incorporé à un jeu de société, en en renversant l'accent tonique, tentative habilement esquivée par Joyce, qui retombe à peu près sur ses pieds avec la consonance "rather".

Carr, se retrouvant tout à coup sur ce qu'il aime à considérer comme son propre terrain (la diplomatie culturelle), donne avec confiance le coup d'envoi du 8, repris plaisamment et avec esprit par la compagnie (les vers 3 et 4 étant des homophones ne se distinguant que par l'accent employé), et celle-ci commence à lui prêter le rôle d'une Célimène à rebours. Il recommence, mais trébuche très vite après le départ du 9, justement sur un mot "culturel" que Joyce est obligé de lui souffler mais auquel il ne trouve plus de rime (d'où ses hésitations au vers 5, qui continuent au cours des 10 et 11, de sorte qu'il se trouve temporairement exclu du terrain de jeu). Dans le 11, où la violence verbale de Tzara, qui veut impressionner Gwendoline, la choque, elle essaie de le ramener à la société polie en se référant à la tante homonyme du 8, devenue gardienne imaginaire des bienséances. Puis, comme il est incorrigible et qu'il se prépare non seulement à dire "shit" en bonne compagnie, mais à finir le 11 par une répétition plutôt que par une rime au premier vers, elle brise à son tour les règles du jeu et propose une seconde rime intermédiaire. Toutefois, une fois la règle brisée,

la chronologie dérape (comme à beaucoup d'endroits de cette pièce – c'est un élément important de la dramaturgie) et elle répète le troisième vers du 10, ce qui amène Joyce, en comédien rodé, à accepter sa réplique et à répéter le quatrième vers du 10. Emue, Gwendoline brise simultanément les deux conventions en terminant le 11, devenu *limerick* allongé, par la fin prévue par Tzara.

La partie de *limericks* devrait normalement être terminée ou Gwendoline et Tzara éliminés. Cependant, Carr vient de trouver sa rime (plutôt mauvaise, et révélatrice de sa culture *middlebrow*) à *cognoscenti* et donne ainsi le coup d'envoi d'une prolongation non désirée par les deux joueurs, qui marquent leur sortie de la partie en développent ce premier vers par des formules d'adieu. Ils sont sur le point de disparaître sans finir le 12 lorsque Bennett, en parfait majordome, le clôt avec dignité et non sans ironie envers la tante gardienne surgie du jeu poétique. Resté seul, Joyce commence à mettre élégamment Tzara en boîte, c'est-à-dire pour lui en *limerick* (comme il se vengera de Henry Carr en le mettant dans *Ulysse*), puis retourne l'ironie sur lui-même (le poète d'Hibernie se faisant hernie pour les besoins de la rime), et la redouble en composant le 14 où le dernier vers tombe à plat par manque de rime, la forme rejoignant ainsi le fond[21]. Enfin, puisque les lignes de force sont sur le point de converger et de se croiser en fin de scène, Stoppard nous ramène à l'éducation littéraire de Carr, qui reprend et termine l'ultime *limerick* de Joyce, et, ce faisant, trouve le titre de ses Mémoires, qu'il cherchait depuis le début de la pièce. Le divertissement débouche sur une réalité (par un jeu de mémoire ou par l'imagination), le fait trivial est noté au passage, et la scène suivante donnera le départ d'un autre jeu, de type différent mais où un énoncé littéraire implicite va de nouveau se greffer sur la réalité apparemment explicite : il s'agit de l'assimilation de la situation de Carr à celle du personnage principal de *The Importance of Being Earnest*.

L'on pourra constater que, faute de jeux de *limericks* en français, la dimension essentielle de cette scène devient méconnais-

sable dans la version française. Il reste certes les significations de surface (rapports entre Tzara et Gwendoline ; aumône culturelle demandée par Joyce), mais on ne saurait s'en contenter. D'ailleurs les propos gommés par le traducteur laissent en français des scories non expliquées (les tanks, la mère de Tzara), des jeux de scène tronqués, et même certaines répliques ré-attribuées. Le traducteur, prenant l'artifice poétique pour de l'idiotie, ne semble pas voir que le "mincing machine" de Tzara n'est qu'une première version métaphorique ("culture et raison nous donnent les boulons") de ce qu'il dira en clair au 11. Dans la version de Guy Dumur, la civilité foncière du *limerick*, effet de sa structure rigide, et de la formalité des règles du jeu (jusqu'au manque de retenue de Tzara au 11) est tournée en rimailles souvent de mauvais goût et sans rapport avec le filon psycho-poétique que je viens d'évoquer.

Stoppard est-il intraduisible ? Question provocatrice, très ancienne, et en fin de compte inutile, puisque dans l'interculturalité moderne tout *doit* être traduit, ne serait-ce que pour faire sentir dans une langue ce qui fait le propre de l'autre. Traduire, c'est toujours travailler dans un mode pragmatique.

Néanmoins, le texte théâtral a un certain nombre de particularités fonctionnelles contre lesquelles la traduction ne peut éviter de buter. Le théâtre raconte des faits humains par des mots, des gestes, et une scénographie. Il est convenu que les gestes, comme la scénographie, peuvent être réinventés dans une mise en scène étrangère, comme ils le sont d'ailleurs fréquemment lorsqu'une pièce est montée de nouveau dans sa propre langue. Mais le texte, seul élément permanent et frêle legs de l'auteur à ses interprètes à venir, en comporte d'autant plus de messages implicites. Telle une production informatique en mode *hypertexte*, il contient des "points chauds" par lesquels on accède (si l'on possède la clef) à des liens qui sont des fonctions poétiques ou déictiques essentielles. Or l'identification du point chaud et de la clef pour ouvrir les mécanismes dramatiques qu'il met en marche, peuvent passer, dans le cas d'un théâtre axé sur les artifices de langue et de style, par un

élément incontournable dont j'ai donné ci-dessus quelques exemples.

Si la traduction du point chaud est impossible (chose courante chez Stoppard, et non pas seulement par la faute de ses traducteurs) le texte est privé de certaines fonctions dramatiques, metteur en scène, comédiens et spectateurs participent à un spectacle étrangement amorphe, et le théâtre se trouve malade d'adaptation.

Christophe CAMPOS
Institut Britannique de Paris

Notes

1 Voir par exemple les diverses solutions proposées à différents problèmes dans F. Antoine (éd), *L'Intraduisible.* Université de Lille 3, 24, 2000.

2 Stoppard écrit depuis trente-cinq ans, mais n'est traduit en français que depuis quinze ans.

3 T. Stoppard, *Artist Descending a Staircase* and *Where Are They Now ?* (London: Faber, 1973), p. 13.

4 T. Stoppard, *Artiste descendant un escalier* (adaptation d'É. Janvier, Editions du Laquet, Martel, 1998), p. 6.

5 Un grand nombre de plaisanteries ou d'histoires drôles repose sur la surprise imposée à la conscience de l'auditeur par une erreur de traitement à laquelle il s'est laissé ou ne s'est pas laissé prendre. Voilà une bonne recette pour la confection de plaisanteries – prendre un énoncé figé et trouver une phrase qui le délie. Par exemple :

– How do you do ? – This is where I came in.
– I don't, I just teach how to. – So your second name's Bogart ?

6 T. Stoppard, *Arcadia* (Faber, London, 1993), pp. 1-2.

7 T. Stoppard, *Arcadia* (adaptation de J.-M. Besset, Actes Sud-Papiers, Paris, 1998), pp. 11-12.

8 C'est d'ailleurs une référence tronquée. Onan versa sa semence sur la terre pour ne pas engrosser sa belle-sœur (malgré les ordres venus d'en-haut – *Genèse,* 38, 9). *Matthieu* (13, 5) et *Marc* (4,5) rapportent la parabole du Christ, indépendante de la première, selon laquelle une semence répandue dans une terre pierreuse fleurit trop vite et meurt de chaleur. Je ne prétends pas que même le spectateur West End idéal interprète sur le champ cette double référence (alors que le contraire aurait été vrai à l'époque à laquelle est située cette pièce). Elle sonne cependant faux, et voici un plaisir supplémentaire proposé par Stoppard à celui qui va vérifier ses Écritures saintes : Thomasina fait de ce propos une référence au péché d'Onan, qu'elle n'est peut-être pas en mesure de comprendre et qu'elle va sans doute essayer d'élucider. Septimus, de son côté, dont le subconscient ne peut manquer de rapporter cette référence à ce qui s'est passé tout à l'heure "à la perpendiculaire" dans le temple de verdure (on l'appendra par la suite), est également inspiré par Quelqu'un qui connaît l'avenir : en effet, la semence (métaphorique cette fois) qu'il vient de répandre pour l'éducation de Thomasina fleurira trop vite et brûlera. Thomasina la précoce sera brûlée vive la nuit suivante par un accident de chandelle.

9 T. Stoppard, *Artist Descending a Staircase*, *op. cit.*, pp. 13-14.

10 T. Stoppard, *Artiste descendant un escalier, op. cit.*, p. 7.

11 Suggestion que je dois à l'un des étudiants de mon cours de maîtrise, dont l'identité a malheureusement été voilée par le feu de la discussion.

12 T. Stoppard, *Travesties.* New Yok, Grove Press, 1973, p. 20.

13 T. Stoppard, *Parodies* (adaptation de Guy Dumur, Cahiers du Rideau, Bruxelles, 8, janvier 1978), p. 36.

14 Voir D. Oliver *et al.*, 'The Lads in the Bar, or the "Very Few" : *Limericks* et *cleirhues* sont arrivés !', *Franco-British Studies*, 10, automne 1990.

15 Pour les non-connaisseurs, je me permets de citer deux exemples qui illustrent comment la cocasserie ne passe que grâce à l'habileté de la pointe. La première est due à un ancien recteur de l'Université de Londres.

A widow called Mrs O'Reilly	On the tits of this barmaid in Yale
Admired her late husband so higly	Was tattooed the price of the ale
She had an umbrella handle	And on her behind
(Though it caused some scandal)	For the sake of the blind
In the shape of his membrum virile	The same information in Braille.

16 *À* la limite, on les compose même en langue étrangère : George Cruickshank en a publié toute une série dans *Punch* au cours des années

1890. Celui qui suit a besoin d'être prononcé avec un accent anglais à la Laurel et Hardy :

C'était un jeune curé de Dijon
Qui avait mal appris sa religion
Il disait 'ma foi,
Je les confonds tous trois,
Le père, le fils, et le pigeon.'

17 T. Stoppard, *Travesties, op.cit.*, p. 21.

18 T. Stoppard, *Parodies, op. cit.*, p. 37.

19 T. Stoppard, *Travesties, op. cit.*, pp. 33-36. Stoppard note "The whole scene is going to take a limerick form, so for clarity's sake the lay-out of the text is modified." Cependant, la mise en page est normalisée à tort à deux reprises (aux *limericks* 6 et 12), et je me suis permis de la rectifier ci-dessus.

20 T. Stoppard, *Parodies, op. cit.*, pp. 49-53.

21 Retourner les exigences du genre contre lui-même (par "anti-funambulisme") est un raffinement bien connu des auteurs de *limericks*. Tous les *cognoscenti* peuvent citer des exemples tels que

There was a young poet called Dan
Whose verses would never quite scan.
When asked just why
He was heard to reply
Well, you see, it's because I try to get as many words into the last line as I possibly can.

France, Angleterre, États-Unis : Synergies d'écriture

"Renoncer à traduire", disait Antoine Vitez, "c'est renoncer à la civilisation, renoncer à la vie." Il est vrai que vivre dans deux civilisations constitue une source permanente d'enrichissement, parce que l'on joue sans cesse le rôle de l'autre, de l'étranger. Cette gymnastique constante du dedans/dehors, de l'*outsider / insider* est une discipline de travail, une philosophie d'existence.

Quant au frottement constant des vocables, des mots que l'on ne cesse de convoquer, de comparer, de choquer les uns contre les autres lorsqu'on existe à plein dans deux langues, ils conduisent, à proprement parler, à mener une double vie.

Je prétends en effet que "je" est absolument un autre quand "je" parle anglais. C'est comme lorsque notre corps, si mobile et si lourd sur la terre, devient si léger et si lent dès que nous plongeons dans la mer. Vivre, penser, parler dans une autre langue procure un léger état d'euphorie permanent. Parce que c'est un autre état de l'être. Socialement euphorique, lorsqu'il est en plus un autre état de l'être "cultivé". Ce qui nous amène à l'expérience du spectateur de théâtre.

Un voyageur en séjour à l'étranger se trouve confronté à la langue parlée. Expérience déconcertante mais basique. Que ce soit séjour d'affaires ou de loisir, il maîtrise bientôt un vocabulaire restreint mais suffisant aux impératifs de sa vie quotidienne. Or, voici qu'on l'invite au théâtre. Et là, notre petit Français qui se retrouve assis au Théâtre Royal de Stockholm, au Haymarket de Londres, à la Schaubühne de Berlin, fait la cruelle expérience des limites de ce qu'il se figurait déjà être son bilinguisme.

D'abord, il ignorait que cette langue étrangère-là pouvait se parler si vite. Ensuite, il est entouré de gens qui rient de mots qui lui ont échappé, et ont l'air ému de phrases qu'il n'a pas comprises. Et ce qui est pire, voici qu'il a compris tous les mots de telle réplique et qu'il ne voit pas ce qui en fait la valeur, parce que la "musique" lui a échappé.

Imaginez en sens inverse un étranger qui aurait du français quelques rudiments, et qui se retrouverait à la Comédie-Française et verrait autour de lui les gens se pâmer en entendant : "Que le jour recommence et que le jour finisse / Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice", où chaque mot est d'une simplicité infinie, où le sens est somme toute banal, et où c'est leur seule alliance dans le vers qui, tout à coup, amène le cœur au bord des lèvres. Car il s'agit de "musique". Le théâtre est en effet de la poésie destinée à être parlée.

Il y a longtemps que les choses que je viens d'évoquer me sont arrivées. J'avais quatorze ans lorsque je me retrouvais en Irlande dans une famille inconnue ; j'en avais vingt-trois lorsque je me retrouvais à Londres dans une salle du West End à ne pas comprendre un mot de la comédie de Tom Stoppard *The Real Thing*. Pourtant ces premières impressions (appréhension de ne pas comprendre, crainte de ne pas saisir la musique, échec à interpréter le sens caché des choses) ne cessent de venir à l'esprit lorsque l'auteur, l'adaptateur que je suis devenu entreprend d'écrire ou d'adapter une pièce de théâtre.

Écrire, en effet, c'est, de toute façon, traduire. C'est adapter. Une impression une émotion, un sentiment. Prétendre le restituer pour un dialogue, une situation, une intrigue. L'adapter aux oreilles du spectateur dans la salle, comme on réglerait une fréquence.

Je préfère dire "adapter" que "traduire". Car, en matière d'art, de texte de fiction, de corpus culturel, si vous voulez, il n'y a pas de traduction possible. On traduit la notice d'utilisation de la machine à laver, mais on ne traduit pas *Le Misanthrope*. On adapte. C'est-à-dire qu'on tâtonne dans le noir, on cherche des

équivalences, on réinvente une œuvre, le but recherché étant que le spectateur français assis dans un théâtre à Paris ait une expérience identique, ou du moins équivalente, à celle du spectateur anglais assis dans un théâtre à Londres, pour la pièce portant le même titre.

Je voudrais prendre un exemple précis. Soit la première phrase d'un faux monologue d'Alan Bennett, intitulé "Un lit parmi les lentilles", l'histoire d'une épouse de vicaire anglican, qui n'a plus la foi, déteste son mari et s'adonne à la boisson.

"Geoffrey's bad enough but I'm glad I wasn't married to Jesus." une traduction littérale serait : "Geoffrey est suffisamment difficile comme ça, mais je suis contente de ne pas avoir épousé Jésus". J'ai finalement opté pour : "C'est déjà assez dur avec Georges, alors qu'est-ce que ce serait si j'avais épousé Jésus !" Cette version restitue la musique de la réplique, la replace dans un répertoire, son style et son humour. Le français est plus long et pourtant plus rapide. Aussi mordant et insolent. Enfin, j'ai changé le nom de "Geoffrey" en "Georges". Pourquoi ?

Parce que je pense que, contrairement au lecteur qui peut toujours revenir en arrière pour épeler un nom, en assimiler l'orthographe, le spectateur n'a qu'une seule chance, qu'une seconde. La compréhension doit être immédiate. Une comédienne française ne peut pas prononcer un mot anglais à l'anglaise dans un texte français. Elle ne dira pas "Geoffrey", mais "Geoffr**ay**". Elle dira donc autre chose que ce qu'a écrit Bennett. Elle dira d'autant plus autre chose que ce qu'a voulu Bennett, que Bennett a sans doute choisi le prénom "Geoffrey" dans un but précis. Ce prénom a un contexte culturel donné pour une oreille anglaise. Peut-être, chez nous, Léon, Jules ou Eugène. Je me suis donc attaché à rebaptiser le vicaire d'un prénom qui soit le même en anglais qu'en français, et qui se prononce de façon assez identifiable dans l'une et l'autre langue. Ce faisant, j'ai privilégié la compréhension immédiate, et la musique en deux syllabes du

nom, mais au détriment de son contexte culturel puisque "Georges" n'a assurément pas la même connotation que "Geoffrey".

L'histoire des noms m'a suffisamment tracassé pour rebaptiser, avec la bénédiction de Tom Stoppard, deux des personnages d'*Arcadia*. Pour les mêmes raisons de clarté et de prononciation française, Lady Croom, que je ne supportais pas d'entendre devenir "Lady Croum", est devenue "Lady Gray", et Septimus Hodge est devenu "Septimus Duncan". Je voulais des noms anglais qui sonnent juste et clair une fois prononcés par des acteurs français. Toujours la musique.

L'adaptation, autant que faire se peut, doit, au théâtre, toujours concilier la musique et le sens. Pour ma part, si je n'arrive pas, en dernière analyse, à restituer les deux, je privilégie toujours la musique. Au moins, la phrase française sera "en bouche" pour l'acteur qui aura à lui insuffler la vie. Une bonne adaptation résulte toujours d'un arbitrage réussi entre le sens et la musique.

Prenons maintenant quelque recul par rapport à cette approche technique de l'adaptation théâtrale, pour faire quelques remarques d'ordre plus macro-économique. Je développerai trois points :

1) l'adaptation de pièces étrangères est, pour un dramaturge, un dialogue fécond avec son art, une manière de formation continue ;

2) ce dialogue avec l'œuvre étrangère influence l'œuvre même de l'auteur-traducteur ;

3) ce travail constitue un devoir à l'égard du théâtre anglais de cette fin du XX^{e} siècle, parce qu'il traverse ce qu'il faut bien appeler un "âge d'or".

Sur le premier point, cet aspect cours complémentaire de l'adaptation pour un auteur dramatique, disons que plus généralement l'imitation a été une source constante d'écriture. C'est en

partant des pièces de Plaute que Molière a fini par inventer la comédie moderne de mœurs et de caractères. Dès le siècle suivant, Sheridan sort tout armé de Molière. Au point que la scène des portraits du *Misanthrope* rend presque inutile, pour un spectateur français, d'adapter *L'École de la médisance* de Sheridan. Au XIX[e] siècle, le dialogue est constant : Dion Boucicault vient à Paris chercher des intrigues sur le boulevard. Il adapte, sans les citer, les œuvres de Dumas fils.

Plus tard, Noël Coward s'approprie *Occupe-toi d'Amélie* sous le titre *Look After Lulu*. Et lorsqu'on demande à Harold Pinter quel est l'auteur qui l'a le plus influencé, il répond que c'est Jean-Jacques Bernard, auteur français tombé dans l'oubli ici, mais qui reste pourtant le théoricien du théâtre de l'inexprimé. Aujourd'hui, le dialogue, de part et d'autre de la Manche, se poursuit : Koltès a adapté *Le Conte d'hiver* de Shakespeare, Michael Frayn a adapté Anouilh, le poète Ted Hughes a adapté *Phèdre* de Racine, Yves Bonnefoy a adapté Hamlet et *Le Roi Lear*, Christopher Hampton a adapté *Art* de Yasmina Reza, qui a adapté *La Métamorphose* de Berkoff (d'après Kafka), et s'intéressait à *Arcadia* de Stoppard jusqu'à ce que celui-ci tranche en ma faveur.

L'adaptation faite par un auteur dramatique d'un autre auteur dramatique devient ainsi une œuvre à part entière. De même qu'il semble qu'Edgar Poe soit un meilleur styliste en français parce que Baudelaire l'a traduit, Ruskin est peut-être plus grand parce que Proust l'a fait parler français. *Le Conte d'hiver* de Koltès est définitivement la "version Koltès" de la pièce de Shakespeare. J'aime à penser aussi que je me suis suffisamment approprié la dizaine d'œuvres que j'ai adaptées de l'anglais, et qu'on y reconnaîtra mon style, ma marque de fabrique.

Monsieur Campos a donné, tout à l'heure, les limites de ma version d'*Arcadia*. J'aime à penser qu'il m'est arrivé, quelques fois, de donner à l'œuvre en français des couleurs qu'elle n'avait pas en anglais. Dans *Arcadia*, de Stoppard, la dame du château,

Lady Gray, fait reproche au précepteur de sa fille, Septimus Duncan, d'avoir risqué la mort en se battant en duel. La scène est dans un petit matin de la campagne anglaise en 1809, Septimus revient du duel avec un lapin qu'il a tué en route. Lady Gray lui reproche une lettre d'amour qu'il avait laissée dans sa chambre en cas de malheur :

> Lady Croom: Addressed to me!
> Septimus: Left in my room, in the event of my death...
> Lady Croom: Pah! What earthly use is a love letter from beyond the grave?
> Septimus: As much surely, as from this side of it.
>
> Lady Gray: La belle utilité qu'un poulet écrit de l'au-delà!
> Septimus: Aussi peu utile, manifestement, qu'un lapin d'ici-bas.

Stoppard est, je crois, très satisfait de mon petit échange, et se demandait comment le traduire en anglais. En étendant cette remarque à l'ensemble de l'œuvre, et poussant le paradoxe, il constatait, devant le correspondant parisien du *Times*, que si un traducteur anglais se mêlait d'adapter en anglais ma version d'*Arcadia*, il aboutirait à une troisième pièce, qui n'aurait que peu de rapport avec la pièce de Tom Stoppard intitulée *Arcadia*.

L'adaptation, parce qu'elle est connaissance intuitive et privilégiée de l'œuvre adaptée, influence en retour l'œuvre même de l'auteur adaptateur. Je viens de dire que j'imprimais ma marque à l'œuvre que j'adapte. Mais je n'en sors pas indemne, et l'œuvre adaptée imprime aussi sur moi sa marque. Il faut ainsi parler de dialogue, de va-et-vient continuel entre l'auteur et l'adaptateur. Par exemple, le théâtre anglais et le théâtre américain auront été pour moi, dramaturgiquement, des forces libératrices. Même si je ne respectais pas absolument la règle des cinq actes et des trois unités, je gardais un schéma assez classique dans la tête ; parce que, finalement, notre tradition dramatique est telle que nous avons ces idées-là, ces principes plus ou moins dans la tête,

et qu'on les retrouve à des degrés divers chez Marivaux, Beaumarchais, Musset, Hugo, Labiche, Feydeau, Rostand, Jules Renard, Jean-Jacques Bernard, Porto-Riche, Bourdet, Cocteau, Montherlant, Anouilh. Or, tout à coup, les Anglais, les Américains, écrivent des pièces en dix scènes (*Un Tramway nommé désir*), articulées arbitrairement, certaines rapprochées dans le temps, d'autres éloignées. Toute leur tradition vient de Shakespeare, ce qui leur donne leur totale liberté d'action.

L'auteur américain Tony Kushner va même, dans *Angels in America*, jusqu'à mêler les styles les plus divers, le ton passant de Brecht à Woody Allen, en passant par le cabaret ou le théâtre yiddish. En Angleterre, Michael Frayn se révèle un génie de la construction dramatique : *Benefactors*, *Copenhagen*, alternent, d'une réplique à l'autre quatre ou cinq époques, sauts constants dans le temps. Sa "farce" *Noises Off* est écrite sur une page divisée en trois colonnes. Alan Bennett réinvente le genre du monologue avec ses *Talking Heads*. Tom Stoppard, lui, innove dans la pyrotechnie verbale, les jeux de pistes culturels et signe, avec *Arcadia* la première comédie de salon post-moderne. Il y a, dans cette école anglaise, un foisonnement où nous pouvons prendre des leçons.

Ce qui m'amène à mon troisième point, l'âge d'or du théâtre anglais de cette fin du XX^{e} siècle. Jamais, sans doute, depuis l'époque de Wilde et Shaw, le théâtre anglais n'aura été aussi brillant. La génération Pinter, qui n'a pas soixante-cinq ans, comprend Stoppard, Bennett, Frayn, aurait inclus Orton, s'il avait vécu. Elle permet peut-être, en retour, à l'écriture dramatique française de connaître un renouveau. Ce qui arrive aujourd'hui par Koltès, qui aurait dix ans de plus que nous, à Reza, à Durringer, à Grumberg, à votre serviteur, a été rendu possible peut-être par l'idée, qui ne survivait plus au cours des années soixante-dix et quatre-vingt qu'en Angleterre, du caractère premier et fondamental de l'auteur.

En France, la génération de soixante-huit, dans l'euphorie d'un anarchisme de gauche, avait déclaré mort l'auteur dramatique. Il n'était question que de création collective et de spectacles fondés sur des textes pris sur le vif, le soi-disant "vécu" de la société (comptes rendus d'assemblées générales, de comités d'entreprises, de conseils de classe...). Ariane Mnouchkine est aujourd'hui la dernière survivante de cette époque révolue.

C'est peut-être, là encore, l'école anglaise, l'exemple anglais, qui aura permis au théâtre français de renaître, en étant un gage de continuité.

Jean-Marie BESSET
Auteur dramatique
Traducteur

Résonances et dissonances franco-anglaises chez trois dramaturges britanniques contemporains : William Douglas Home, Ray Cooney, Alan Ayckbourn

Michel Rouzières, qui avait été directeur du théâtre du Palais-Royal à Paris, écrivait en 1987, dans la préface de la comédie de Ray Cooney, *C'est encore mieux l'après-midi :*

> Bien que Londres soit plus proche de Paris que Lyon, il est bien difficile aux auteurs, qu'ils soient français ou britanniques, de franchir les 350 kilomètres qui séparent les deux capitales. Parmi les productions théâtrales des deux pays, rares sont les œuvres qui connaissent les feux de la rampe de chaque côté du Channel.

Cependant, depuis 1969, les œuvres de William Douglas Home, de Ray Cooney et d'Alan Ayckbourn ont été abondamment jouées en France, comme dans les pays francophones limitrophes. Mais elles le furent avec un bonheur inégal, et notre propos est de tenter de comprendre pourquoi certaines pièces comiques anglaises s'enracinent avec succès dans le sol français, alors que d'autres, telles des boutures malheureuses ne parviennent pas "à prendre". Une brève analyse de la carrière de ces trois auteurs dramatiques révèle entre eux un trait commun, celui d'avoir, tous, été extrêmement prolifiques.

À sa mort en 1992, William Douglas Home laissa 46 pièces publiées, jouées pour la plupart non seulement en Grande-Bretagne, mais aussi aux États-Unis, et dans divers pays d'Europe

et du Commonwealth. Il avait également écrit 8 scripts de films et 4 pour la télévision.

À ce jour, Ray Cooney a écrit 24 comédies-farces interprétées au théâtre ; 3 le furent à la radio et 3 autres à la télévision.

En ce qui concerne Alan Ayckbourn, la librairie théâtrale de Londres, Samuel French, présente dans son catalogue de 1999, 55 titres de cet auteur. À cette production théâtrale il faut ajouter son œuvre télévisuelle et cinématographique. Son film *Smoking, no Smoking* fut un succès considérable.

William Douglas Home, Ray Cooney et Alan Ayckbourn ont tous trois écrit des pièces qui "font rire", mais là s'arrête leur ressemblance, car, en effet, presque tout les sépare : leur origine sociale, leur parcours de vie, et surtout la nature de leur comique.

William Douglas Home (1912-1992)

De William Douglas Home, je peux vous apporter une information de source directe, car j'ai eu la chance de le rencontrer à de très nombreuses reprises, à Londres, chez lui dans le Hampshire, à Paris, et à Lille à l'Ecole Centrale où il était venu faire une conférence et assister à sa comédie *Le Canard à l'orange* interprété par mes étudiants. William Douglas Home était un "gentleman" extrêmement charmant, d'une très grande culture, et qui avait un sens de l'humour totalement ravageur. Il parlait exactement comme dans ses comédies, c'est à dire avec beaucoup de gaîté, de raffinement et d'élégance. Il était né à Edimbourg en 1912 dans une des plus grandes familles aristocratiques d'Ecosse. Le fait qu'il soit écossais est très important pour le public français, car Douglas Home pose, dans ses comédies, sur les Anglais le regard de l'étranger ; un peu comme nous le faisons, nous, et c'est peut-être une des raisons du succès de certaines de ses pièces en France.

Douglas Home avait fait de très brillantes études classiques à Eton et Oxford. Il parlait le français, passait toutes ses vacances en

France et était extrêmement francophile.

Pour compléter son portrait, il faut ajouter qu'un de ses frères, sir Alec Douglas Home, fut Premier ministre en 1963, qu'il eut un neveu directeur du *Times*, et comme ami intime, entre autres célébrités, le président John Kennedy. Idyllique dans sa jeunesse, la vie de William Douglas Home fut brisée pendant la Seconde Guerre mondiale. Son histoire est devenue célèbre : officier au moment du débarquement, il refusa de participer au bombardement du Havre, car les civils n'avaient pas été évacués. Il ne voulait pas être responsable de ce qu'il considérait être un "crime de guerre". Il y a eu, en effet, ce jour-là, 2 000 morts parmi la population civile de la ville du Havre. Son acte de rébellion lui valut de passer en cour martiale où il fut dégradé et condamné à un an de travaux forcés. Il me dit, à plusieurs reprises, que sa dégradation avait été pour lui bien pire que son séjour en prison. Comme Oscar Wilde, il fut un dramaturge qui connut l'incarcération. Douglas Home tira de cette expérience plusieurs pièces tragiques, la plus célèbre étant *Now Barabas*, de 1947, dont l'action est entièrement située dans une maison de détention et qui est un violent réquisitoire contre la peine de mort.

Au décès de William Douglas Home en 1992, tous les journaux lui ont consacré une ou deux pages entières et *The Guardian* titra : "Levity with a conscience". Trois de ses pièces ont été jouées et publiées en France : *Le Canard à l'orange, Ne coupez pas mes arbres* et *Le Martin-pêcheur.* Douglas Home a été interprété par les acteurs les plus prestigieux, en Angleterre comme aux États-Unis ou en France : Celia Johnson, Ralph Richardson, Peggy Ashcroft, Rex Harrison, Claudette Colbert, Jean Poiret, Geneviève Page, Hélène Duc, Christiane Minazzoli, Marie Bell, Robert Lamoureux, Danièle Darrieux, Guy Trèjean, Daniel Ivernel, Micheline Boudet, etc.

Le Canard à l'orange est constamment joué, beaucoup par des troupes d'amateurs mais aussi par des acteurs professionnels.

Le théâtre Daunou à Paris le reprendra en 1985 et en 1992. La directrice de cette salle parisienne, Madame Petitdidier, affirme que "lorsqu'un théâtre a besoin de renflouer ses caisses, il lui suffit de monter *Le Canard à l'orange*". La pièce a eu une version cinématographique en Italie. À l'INAthèque qui vient de s'installer à la Bibliothèque de France, on relève, entre 1971 et 1997, 19 passages de la pièce à la télévision française sur les chaînes nationales et périphériques. Ces retransmissions ont le plus souvent eu lieu au moment des fêtes de fin d'année. *Le Canard à l'orange* eut même l'honneur de l'antenne le 1er janvier 1997 pour une cinquième rediffusion sur FR3. *Ne coupez pas mes arbres* n'a été télévisée que trois fois seulement.

On pourrait définir les comédies légères de William Douglas Home, toujours fort élégantes, en les situant entre celles de Marivaux, de Musset, de Sacha Guitry et de Marcel Achard.

Ray Cooney (né en 1932)

Ray Cooney mit en scène, en 1972, au Savoy Theatre de Londres, la comédie de William Douglas Home *Lloyd George Knew My Father.* Bien que les deux hommes aient été professionnellement amis, en fait, tout les oppose. Ray Cooney est issu d'un milieu ouvrier. Il est né à Londres en 1932. Son père était charpentier et sa mère vendeuse. Ray fut un "enfant de la balle" dès l'âge de 14 ans. Sa carrière dramatique est très comparable à celle de Noël Coward. Tous deux furent des techniciens de la scène, à la fois, acteur, metteur en scène, et auteur. Ray Cooney apprit son métier auprès du grand homme de théâtre, Brian Rix, directeur du Whitehall, théâtre célèbre pour la mise en scène de farces. Dans une interview de 1992, Cooney a dit que sa grande chance avait été de ne pas avoir fait d'études. Il ajoutait que s'il avait été à l'université, il aurait, quand même, certainement, été dramaturge, mais de manière différente. Il aurait écrit une toute autre forme de

théâtre. N'ayant pas de culture, il fut obligé d'écrire avec les moyens qui étaient les siens, c'est à dire de se cantonner dans les gags, les portes qui claquent, les amants qu'on cache dans les placards. Dans sa technique, Ray Cooney a pour habitude d'essayer ses pièces en province, de polir et de réécrire ses gags, suivant les réactions du public, avant de les amener à Londres où la comédie arrive comme "une Rolls Royce bien rodée dont il connaît tous les rouages". Ray Cooney est intimement convaincu que pour écrire une farce, il est absolument indispensable d'être acteur, d'avoir pratiqué soi-même toutes les possibilités techniques d'un plateau. Si l'on examine les 10 adaptations qui ont été faites de ses œuvres en France, et qui ont eu un très grand succès, on remarque que la moitié d'entre elles ont été faites par des acteurs : Jean Poiret, Jean Le Poulain, Christian Clavier, Michel Blanc et Gérard Jugnot. Il est évident que Ray Cooney, l'auteur, écrit pour Ray Cooney, l'acteur. Ayant eu la chance de voir Ray Cooney jouer dans une de ses pièces, *It Runs in the Family*, je peux assurer que ses prouesses sur les planches, qu'il brûle littéralement, représentent un moment de théâtre exceptionnel. De même en France, lorsque l'adaptation d'une farce de Cooney est écrite à l'intention d'un acteur précis, on obtient un succès équivalent à celui de Londres. En 1987, par exemple, j'ai vu Michel Leeb dans *3 partout* où il jouait simultanément trois personnages, dont celui d'un noir, et je puis affirmer qu'il était époustouflant ; cette farce se trouvait particulièrement bien acclimatée, chez elle, au théâtre Marigny de Paris. On peut citer aussi une nos plus grandes actrices, la spécialiste d'Eugène Ionesco, Tsilla Chelton qui fit de la pièce de Ray Cooney, *Le Saut du lit,* une réussite inoubliable. Cette représentation à laquelle j'ai assisté en 1988 au théâtre des Variétés restera un de mes meilleurs souvenirs de théâtre. Il ne faut pas oublier, non plus, la performance de Villeret dans *C'est encore mieux l'après midi,* celle de Christian Clavier dans *Double mixte* et *Panique au Plazza,* ou encore celle de Gérard Jugnot dans *Espèces menacées.* En ce mois de mars 1999, cette dernière comédie se donne d'ailleurs toujours

à Paris au théâtre de la Michodière ; mais maintenant Francis Perrin a repris le rôle de Gérard Jugnot. Dans ce genre de farce où l'essentiel se trouve dans le jeu très physique des acteurs, lorsque ceux-ci sont aussi excellents à Paris qu'à Londres, la réussite de la pièce est aussi bonne des deux côtés du Channel. Quand une dramaturgie est presque uniquement bâtie sur des portes qui claquent, force est de constater que les portes claquent de la même manière en Angleterre et en France.

En 1983, Ray Cooney fonde The Theatre of Comedy Company qui regroupe une trentaine d'acteurs vedettes. Ray Cooney a été traduit en vingt langues. L'INAthèque signale *que Le saut du lit* a été diffusé à la télévision deux fois en 89 et 91 (le 19-8-1989 et le 21-8-1991), *Double mixte*, une fois en 89, (le 28-9-1989) et *Le Vison voyageur,* deux fois, en 84 et 98, (le 8-9 1984 et le 18-6-1998) soit 5 passages à la télévision française contre 22 pour William Douglas Home. Si l'on devait comparer la technique dramaturgique de Ray Cooney avec celle d'auteurs français, on pourrait la situer entre celle de Feydeau et celle de Camoletti.

Alan Ayckbourn (né en 1939)

Alan Ayckbourn, né en 1939 à Hampstead, appartient à un monde aussi différent de celui de William Douglas que de celui de Ray Cooney. Comme tous les personnages de ses comédies, il est profondément ancré dans la bourgeoisie moyenne de l'Angleterre contemporaine. Son père était violoniste au London Symphony Orchestra, et sa mère, auteur de romans sentimentaux, se remariera avec un directeur de banque. Alan Ayckbourn quittera l'école à 18 ans, avec deux A levels en anglais et en histoire[1]. À partir de ce moment-là, il apprend sur le terrain son métier d'homme de théâtre ; il sera électricien, assistant régisseur, apprenti comédien, d'abord au festival d'Édimbourg puis à Scarborough avec Stephen Joseph au Theatre-in-the-Round. En 1970 Alan Ayckbourn

deviendra directeur de production à Scaborough. Depuis, il écrit environ une à deux pièces par an, les essaie systématiquement dans son laboratoire de Scarborough qu'est devenu le théâtre expérimental de Stephen Joseph. Et lorsque ses comédies sont bien huilées, elles sont transportées à Londres, soit au West End, soit au National Theatre. Après avoir eu les plus grandes récompenses, Plays and Players Best Director Award en 1987 et la même année, The Evening Standard Best Play Award pour sa pièce, *A Small Family Business,* qu'il avait produite au National Theatre, Alan Ayckbourn reçut l'honneur suprême d'être anobli. Depuis 1997, il est sir Alan Ayckbourn.

Lorsqu'on se rend à Scaborough on comprend mieux pourquoi Alan Ayckbourn est si populaire en Angleterre, et pourquoi ses comédies n'ont, peut-être pas en France une pareille célébrité. Scarborough, petite ville balnéaire du Yorkshire, c'est l'Angleterre profonde, repliée sur ses traditions, ses aspirations et ses mesquineries, entre sa tasse de thé et son petit jardin. Cette Angleterre, qui n'a rien de spectaculaire, qui est faite de mille petites subtilités imperceptibles, ravit les spectateurs anglais qui s'amusent avec connivence, mais elle est assez difficile à percevoir véritablement et à imaginer depuis l'étranger. Alors qu'Ayckbourn est omniprésent sur la scène britannique, il est beaucoup moins joué en France que Ray Cooney ou que William Douglas Home avec son *Canard à l'orange.* Selon l'INAthèque, aucune pièce de théâtre d'Alan Ayckbourn n'a été, à ce jour, retransmise à la télévision française. Seuls deux de ses films, *Charmante soirée* et *Fantôme sur l'oreiller* ont été diffusés respectivement en 1990 et 1998.

Pour tenter d'analyser combien il est peut-être difficile pour le grand public français de saisir véritablement et d'apprécier l'humour comme l'univers extérieur et intérieur d'Alan Ayckbourn, il faut citer quelques lignes d'une interview qu'il donna en 1977 à propos de l'adaptation en France de sa pièce, *Bedroom Farce*, sous le titre *3 lits pour 8* :

Question : Qui êtes-vous ?
Alan Ayckbourn : Très bien, merci. Oh ! pardon j'avais entendu "comment allez-vous" ?

Question : À part ça, comment avez-vous trouvé le spectacle ?
Alan Ayckbourn : Aucune idée, j'étais au bar.

Question : Pourquoi écrivez-vous ?
Alan Ayckbourn : Celles de mes pièces qui ont du succès, je les écris pour de l'argent ; celles qui marchent moins bien, c'est un besoin profond et inconscient d'améliorer le monde qui me pousse à les écrire.

Question : Combien de temps avez-vous mis pour écrire *Trois lits pour huit* ?
Alan Ayckbbourn : Trois ou quatre nuits blanches il y a deux ans.

Question : C'est-à-dire ?
Alan Ayckbour : Je déteste à un tel point le fait même d'écrire, que j'essaie toujours d'en finir le plus vite possible. Je suis typiquement l'homme d'une pièce par an. Pendant 360 jours je pense écrire, je considère et envisage la chose et parviens finalement à l'éviter. En fait je n'écrirais jamais rien si ce n'était cet autre moi, qui dirige le théâtre de Scarborough – lequel a déjà annoncé son programme, et extorqué de l'argent sous de faux prétextes à un public qui attend cette pièce non écrite – et que, il faut bien, je dois écrire.

Question : Pourquoi dites-vous, de votre pièce, tantôt que c'est une "comédie" et tantôt que c'est une "farce" ?
Alan Ayckbourn : La comédie – ai-je lu quelque part – met en scène des personnages "grossis" dans des situations vraies, la farce – en revanche – dépeint des personnages vrais projetés dans des situations invraisemblables. *Trois lits pour huit* est une comédie qui dépeint des personnages vrais, projetés dans des situations invraisemblables et qui, du coup, se mettent à agir d'une façon "grossie" à mesure que les situations leur apparaissent trop horriblement vraies.
Je partage d'ailleurs le point de vue de Tchékov sur ce point. Il qualifiait ses pièces de comédie ou de farce, selon ce qui lui chantait... Probablement pour embrouiller Stanislavsky.

Question : Pourquoi ne m'amusez-vous pas ?
Alan Ayckbourn : Parce que vous ne m'avez pas payé pour.

Question : Comment vous décrivez-vous ?
Alan Ayckbourn : Grand, avec quelques kilos en trop, et difficile à vivre.

Question : Votre succès vous fait-il peur ?
Alan Ayckbourn : Oui, mais je n'y peux rien. Tel que je suis aujourd'hui je ne peux guère espérer rivaliser avec l'auteur que j'étais – selon les critiques – il y a deux ou trois ans.

Question : Pourquoi y a-t-il trois lits dans votre pièce ?
Alan Ayckbourn : J'aime le chiffre 3, c'est un chiffre comique et je m'en sers beaucoup. Un gag est souvent payant au troisième coup. Un bébé vous fera un sourire au troisième guili-guili – si c'est un bébé qui a de l'humour. Le 3 est un chiffre à la fois symétrique et déséquilibré. La plupart de mes pièces traitent d'ailleurs de gens surpris dans un moment de déséquilibre. Confidentiellement, je vais vous dire aussi que la scène de mon théâtre ne peut pas contenir plus de trois lits à la fois.

Question : Pourquoi préférez-vous vivre à Scarborough plutôt qu'à Londres ?
Alan Ayckboun : Je ne suis pas réellement un citadin, mais les gens de théâtre sont plus ou moins obligés de vivre à proximité des grandes agglomérations. Scarborough – plus petit qu'une ville, mais plus grand qu'un village – me paraît être un très heureux compromis. Sur le plan professionnel, j'y ai un théâtre auquel je me consacre et une troupe que je peux diriger dans un calme relatif, en respirant l'air marin. Sur le plan personnel, c'est un endroit auquel je m'identifie bien.

Question : Que souhaitez-vous ?
Alan Ayckbourn : Continuer à avoir du succès, sans pour autant être adopté par les penseurs du théâtre qui se prennent au sérieux ; surtout ne jamais voir mes œuvres dans les programmes scolaires pour en arriver à être haï par toute une génération d'écoliers ; écrire ce que je rêve et non ce que j'écris en réalité ; aimer une pièce cinq ans après l'avoir écrite.

Question : Vous avez déclaré que vous étiez paresseux. Perdre son temps, pour vous qu'est ce que c'est ?
Alan Ayckbourn : Pondre un livre sur l'art d'écrire des pièces ; essayer de convaincre un producteur américain que je ne souhaite pas nécessairement voir mes œuvres faire l'objet d'une coûteuse production ; assister à un séminaire international de dramaturgie ; prendre un train anglais le dimanche[2].

Cet exemple d'humour de l'absurde, si prisé des Britanniques, est une des composantes essentielles des œuvres d'Ayckbourn ; mais il n'est pas toujours très bien perçu par les

spectateurs français auxquels il manque tout un système de références pour pouvoir l'apprécier véritablement. Cette forme de comique déconcerte parfois le public parisien, comme ce fut le cas pour une de ses pièces, *Woman in Mind.* En 1986, cette comédie avait eu un immense succès au Vaudeville Theatre de Londres, alors que l'année suivante, elle ne tint que quelques petites semaines l'affiche au théâtre de la Renaissance à Paris sous le titre *Un jardin dans le désordre.* Cette comédie qui traitait des problèmes existentiels de la femme d'un pasteur n'a pas "pris" sur notre sol, car la femme du pasteur ne fait pas partie de nos références comiques habituelles. Pour cette pièce, le public français n'a pas suivi.

Par contre, une autre œuvre d'Alan Aycbourn, *Entre nous soit dit,* adaptée de *Relatively Speaking* par Stephen Meldegg et Attica Guedj, connut un beaucoup plus grand succès car, semble-t-il, moins étroitement comique, elle exprimait davantage, sur le mode grinçant, la désespérance universelle de l'homme conscient de son impuissance à fuir la routine de sa vie et le tragique de sa condition.

Rappelons enfin qu'Ayckbourn et Cooney sont eux-mêmes également des adaptateurs de pièces étrangères. Le National Theatre à l'heure actuelle joue *The Forest* d'Alexandre Ostrovsky dans une adaptation d'Alan Ayckbourn, et Ray Cooney a adapté *Le Dîner de cons* sous le titre *One Good Turn.*

Conditions indispensables pour le succès d'une adaptation étrangère

Succès nécessaire de la pièce dans son pays d'origine

Pour synthétiser, il faut rappeler une évidence : pour qu'une comédie anglaise s'épanouisse en France, il faut d'abord qu'elle ait eu un succès exceptionnel dans son pays d'origine, il faut qu'elle se soit fait remarquer par les gens de théâtre à l'étranger. Pour les trois auteurs considérés, il n'a jamais été observé qu'une

pièce triomphe à Paris, alors qu'elle aurait été ignorée du public londonien. Par exemple, *Le Canard à l'orange*, sous le titre *The Secretary Bird* avait tenu l'affiche 5 ans au Savoy Theatre de Londres, ce qui est considérable ; quant à *Run for your Wife* de Ray Cooney, la pièce fut jouée pendant dix années consécutives dans différents théâtres londoniens.

Nécessité de symbiose entre l'auteur anglais et l'adaptateur français.

Deuxième condition : il faut qu'il y ait sympathie profonde, symbiose presque entre l'auteur et l'adaptateur. Dans ce genre de comédie, il semble que certains couples auteur-adaptateur fonctionnent mieux que d'autres. Dans l'excellence, il y a Douglas-Home-Sauvajon, Cooney-Poiret, Cooney-Mithois, Cooney-Dabadie, Cooney-Clavier, Cooney-Blanc. Par contre il ne semble pas qu'Alan Ayckbourn ait encore trouvé son alter ego français. Pour expliquer le moindre succès d'Alan Ayckbourn en France, on pourrait émettre l'hypothèse qu'en France, le public aime bien les classifications, or il ne sait pas où situer Ayckbourn, ce n'est pas du Pinter, mais ce n'est pas non plus entièrement du boulevard. Il n'y a peut-être pas encore un public prêt à l'accueillir véritablement. L'opinion des critiques belges, quand ils reçoivent des comédies anglaises adaptées en France est très intéressante car ces journalistes jugent avec un recul plus lucide. Ainsi le journal belge *Le soir,* a écrit le 24 décembre 1971, à propos de la pièce d'Alan Ayckbourn, *Du côté de chez l'autre* : "il s'agit d'un vaudeville britannique, avec une mécanique typiquement française, mais accommodée à la sauce anglaise. C'est Feydeau dans le melon du major Thompson. Dans ce succès très parisien on se demande de quel côté a passé l'humour anglais." De manière générale la presse belge et suisse reproche aux productions françaises de saupoudrer de trop de parisianisme certaines pièces anglaises qui deviennent alors incohérentes.

Obligation de choisir entre accentuer "l'anglicité" de la comédie ou la "franciser" totalement.

En troisième lieu, pour qu'une pièce comique anglaise s'exporte bien en France, il faut, semble-t-il, que l'adaptateur choisisse entre deux attitudes opposées, soit accentuer l'anglicité de la comédie, soit, au contraire la franciser totalement. Il me semble mortel pour une adaptation de garder des personnages anglais supposés vivre à Londres et les faire parler, vivre, manger comme des banlieusards parisiens. L'art de Marc-Gilbert Sauvajon est précisément d'avoir souligné l'anglicité des pièces de William Douglas Home, sans pour autant les dénaturer. Il nous montre les Anglais comme nous aimons les imaginer : thé, whisky, parapluies, chapeaux melons et panse de brebis farcie. C'est ce comique de l'exotisme que le public français attend d'une pièce anglaise et qui est toujours d'une grande efficacité scénique.

À ce rire, s'oppose un comique de proximité qui est assuré de faire mouche à tout coup. C'est le parti pris par les meilleurs adaptateurs de Ray Cooney, Jean Poiret, Marcel Mithois, Christian Clavier, lorsqu'ils transposent intégralement les farces en France, avec des personnages français qui parlent et réagissent comme des Français. Ainsi, l'hôtel Westminster qui abritait les amours coupables d'un député britannique dans la farce de Ray Cooney, *Two Into One*, devient "l'hôtel de l'Hémicycle" dans *C'est encore mieux l'après-midi,* l'adaptation de Jean Poiret.

Transposition indispensable du comique toponymique et patronymique

À ce propos, il faut souligner l'importance, dans cette forme de théâtre du comique toponymique et patronymique. Ce sont des ressorts classiques du rire. Chez Molière, il y a le Docteur Purgon, Trissottin, Monsieur et Madame de Sottenville. Pour obtenir ce comique inhérent à cette forme de théâtre, une transformation des

noms propres est indispensable. Ainsi une vieille fille inénarrable, l'Agatha Christie de la littérature enfantine avec sa série *Mes Toutous et moi*, qui s'appelle Miss Olive Harriet Smythe dans *Move over Mrs Markham*, va devenir "Mademoiselle Marie-Odile Dumur des Rosiers", originaire de Romorantin dans *Le saut du lit.* Et ses deux éditeurs deviennent à Paris "Philippe Sébastien" et "Henry Bottin", clin d'œil à la célèbre maison d'édition de la rue Sébastien Bottin. Cette petite plaisanterie montre combien le comique est souvent fragile ; c'est un produit régional délicat qui supporte mal le transport.

Fragilité du comique dans l'espace et le temps et nécessité d'une cohérence interne de ce comique dans l'adaptation étrangère

Et si les plaisanteries germanopratiennes (de Saint-Germain des Prés) parviennent difficilement à franchir la Seine pour être comprises sur la rive droite, alors que dire de l'humour venu de Londres ! Il faut beaucoup d'habileté à l'adaptateur pour parvenir à l'acclimater sur un sol étranger.

Un autre exemple. Dans la pièce de Ray Cooney, *Out of Order,* la ravissante député travailliste s'appelle Pamela. En France, sous la plume de Christian Clavier dans *Panique au Plazza,* la député socialiste se nommera Ségolène[3]. Ce seul prénom provoque, à l'heure actuelle, au théâtre Marigny de Paris, des cascades de rires incontrôlables.

Si ce comique de proximité est très fragile dans l'espace, il l'est également dans le temps. À quelques années d'intervalle une même plaisanterie peut perdre de son intelligibilité ou simplement de son efficacité. Dans 50 ans ou même avant, Ségolène ne fera plus rire, Il faudra changer de prénom.

Ainsi, en 27 ans, l'adaptation de Marcel Mithois, *Le Saut du lit* a dû évoluer pour s'adapter au comique du moment : en 1972,

le best seller de Mademoiselle Dumur des Rosiers, dont le titre anglais est *Isle of Dogs Hounditch Barking,* s'intitulait en 1972 *Moi, mon toutou et Mao Tsé-Toung*, 16 ans plus tard en 1988, le titre sera réactualisé en *Moi, mon toutou et Gorbachev.* Aujourd'hui, on dirait plutôt *Moi, mon toutou et Eltsine* ou peut-être mieux encore *Moi, mon toutou et Clinton.*

Enfin, ce qui importe essentiellement c'est que l'adaptation ait une cohérence interne. Ce qui est fatal pour une pièce, c'est un manque d'unité dans le comique. C'est ce qui se produit lorsque la pièce est adaptée en deux temps par deux personnes différentes ; le premier adaptateur, bilingue, présente une traduction fidèle de l'œuvre anglaise, tandis que le second est chargé d'ajouter au texte d'origine des plaisanteries nouvelles destinées à plaire au public français. Mais ces bons mots sont parfois incongrus, incompatibles avec la psychologie des personnages et le ton général de la pièce. Ils se comportent comme des kystes, des tumeurs mortelles pour la comédie. Ainsi, les "gauloiseries" qui, afin de la "franciser", furent greffées sur l'élégante comédie si poétique de William Douglas Home, étaient d'une telle vulgarité qu'elle transformèrent *The Kingfisher* en un *Martin-pêcheur,* sorte de monstre non viable par son incohérence. L'œuvre qui avait été un succès considérable à Londres et à New York avec des interprètes tels que Ralph Richardson, Celia Johnson, Claudette Colbert et Rex Harrison, ne tint l'affiche que quelques semaines à Paris bien qu'elle ait été défendue par des acteurs aussi prestigieux que Micheline Boudet, Guy Tréjan et Daniel Ivernel.

En vérité, c'est une étrange, mystérieuse, et très difficile entreprise que d'adapter une comédie sur un sol étranger. Il n'y a pas de recette infaillible pour réussir. L'importance c'est de faire rire, mais le rire, comme le dirait Lady Bracknell "is like a delicate exotic fruit; touch it and the bloom is gone." L'importance donc, c'est de transposer ce rire, comme on peut, tout en essayant impérativement de respecter le ton de l'œuvre, et surtout la nature de

son comique. L'essentiel pour l'adaptateur d'une comédie étrangère est de tenter de faire rire, "rire à en pleurer, car c'est la façon la plus élégante de contempler le néant"[4].

Hélène CATSIAPIS
Ecole Centrale (Lille)

Notes

1 Équivalent du baccalauréat littéraire.
2 Programme de *3 lits pour 8,* Théâtre Montparnasse, 1977.
3 En référence au ministre socialiste Ségolène Royal.
4 Frédéric Ferney, *Le Figaro,* 25 février 1999.

LA TRILOGIE d'Arnold Wesker : Récit d'une transposition

Avant-propos

Bien que ce colloque se passe dans un cadre universitaire, et que je sois moi-même universitaire, j'ai choisi ce matin de porter mon autre casquette, celle de la traductrice et de la collaboratrice d'une aventure qui a commencé, pour moi, en 1992, et qui se prolonge aujourd'hui par la présence notamment de l'auteur et de deux des comédiens qui ont joué dans *La Trilogie*. C'est pourquoi ma communication comportera, en plus d'une présentation plus traditionnelle, des aspects personnels, affectifs, parfois anecdotiques, mais qui sont, pour moi, inséparables du travail que j'ai effectué. M'étant engagée dans ce travail en tant qu'interprète et traductrice, l'ayant vécu de l'intérieur, je refuse d'adopter le "nous" académique qui est normalement de rigueur et qui permet de créer une distance, pour justement essayer de vous faire un récit, celui de la transposition de *La Trilogie* d'Arnold Wesker. J'espère que vous me le pardonnerez.

Introduction

Le défi qui se posait à moi il y a maintenant sept ans était le suivant : comment traduire en français trois pièces de théâtre qui avaient été écrites en 1959-1960, couvraient la période de 1936 à 1959, se situaient en Angleterre, et qui devaient être jouées devant

un public français en 1994 ? En outre, comment travailler avec un co-traducteur, metteur en scène et père de ce projet, qui ne parlait pas l'anglais ? En réalité, je ne me suis pas posé ces questions à l'époque, je me suis trouvée embarquée dans cette aventure à la suite d'un concours de circonstances, et ce n'est qu'après que je me suis rendu vraiment compte de l'ampleur de la tâche.

Mais avant d'entrer dans le vif du sujet, je voudrais donner quelques éléments autobiographiques, qui expliqueront peut-être certains enjeux personnels, la raison de certains de nos choix, ainsi que l'enthousiasme partagé pendant tout le temps qu'a duré cette aventure. Elle avait commencé, cette aventure, lorsque Jean-Pierre Loriol, le metteur en scène, avait lu *La Trilogie* dans la traduction de Philippe Léotard et avait eu l'idée de la monter dans son intégralité, chose inédite en France jusqu'alors.

Cette aventure s'était poursuivie avec les premières prises de contact épistolaires entre le metteur en scène et l'auteur, avant que je n'entre en scène, et s'était terminée, provisoirement, avec la dernière représentation de *La Trilogie* au TEP (Théâtre de l'Est Parisien) en février 1996. Comme je viens de le dire, elle se poursuit, d'une certaine manière, aujourd'hui. Entre ces deux dates il y a eu la première rencontre de Loriol et de Wesker (j'étais l'interprète) chez l'auteur au Pays de Galles, la traduction proprement dite, le travail avec les comédiens, le tout étayé par de nombreux échanges épistolaires et téléphoniques entre l'auteur et nous.

Mais je m'éloigne des éléments autobiographiques. Je suis anglaise, d'un milieu culturel juif, dans lequel j'ai baigné pendant mon enfance, je travaille à Paris depuis 1972 et j'ai une très bonne maîtrise des deux langues et des deux cultures anglaises et françaises. En outre, de par mon milieu, je partage un certain vécu et une certaine sensibilité yiddishophone avec l'auteur, c'est-à-dire que j'ai très souvent entendu cette langue autour de moi sans pour autant la parler. Ceci m'a aidée dans la relecture surtout de la première des trois pièces, où je pouvais "entendre" les personnages parler et même imaginer certaines expressions

yiddish, très bien transposées en anglais par Wesker. Mais j'anticipe, j'y reviendrai plus tard. Enfin, j'avais un engagement familial et personnel, mon père ayant participé en 1936 à la bataille de Cable Street, grande manifestation antifasciste dont il est question tout au début de *Chicken Soup*.

Depuis de nombreuses années, j'enseigne l'anglais juridique à l'université Paris I (Panthéon-Sorbonne) et je suis également traductrice professionnelle, mais dans le domaine de l'informatique en général et de l'intelligence artificielle en particulier. Alors, comme vous le voyez, mon passé personnel me prédisposait davantage au travail qui m'attendait que mon expérience professionnelle directe.

Les conditions de travail étaient très particulières. Je n'avais jamais traduit de texte littéraire, encore moins une pièce de théâtre, avec toutes les difficultés du texte parlé ; je traduisais de ma propre langue vers une langue étrangère. Enfin, comme je l'ai déjà dit, mon co-traducteur ne parlait pas un mot d'anglais mais connaissait bien le(s) langage(s) du théâtre. Tout cela était compensé, toutefois, par de nombreux éléments positifs, dont le fait d'avoir pu soumettre notre traduction à "l'épreuve du gueuloir", c'est-à-dire que les comédiens lisaient notre texte à haute voix et nous disaient s'il était, ou non, bien en bouche[1].

Je voudrais maintenant, si vous le voulez bien, raconter un peu dans le détail notre méthode de travail, notre démarche concrète, car elle a évolué tout au long des cinq mois que nous avons passés sur la traduction et je pense que cette évolution est le reflet à la fois d'une intimité croissante avec les pièces et d'une confiance réciproque qu'il a fallu construire, jour après jour, avec nos compétences et nos connaissances différentes et complémentaires. Nous y avons mis nos tripes, la présentation plus universitaire qui va suivre n'étant qu'une faible chose à côté de la réalité de notre expérience de traducteur.

Notre démarche concrète

Jean-Pierre Loriol connaissait déjà très bien, trop bien je dirais, la traduction de *La Trilogie* qu'a faite Philippe Léotard en 1969. Pourquoi trop bien ? Parce que la traduction était non seulement datée[2] – les critères d'une bonne traduction ne sont pas immuables, surtout en littérature et dans le théâtre – mais par moments carrément mauvaise. En plus des erreurs et des coupes de toutes sortes, ces dernières étant décidées par le traducteur sans s'en référer à Wesker, le ton était souvent trop enjoué et ne correspondait pas du tout à celui donné par l'auteur. Les relations entre les personnages se trouvaient donc faussées, avec pour résultat des questions que Loriol posait à Wesker et que ce dernier trouvait saugrenues, voire incompréhensibles.

Au début nous étions très méfiants l'un de l'autre. Jean-Pierre n'arrivait pas à se détacher du texte de Léotard, tandis que de mon côté je ne voulais ni ne pouvais me sentir liée par ce document. Alors nous avons débuté de la manière suivante. Je traduisais un échange, une série de répliques entre les personnages, que je lisais à haute voix. J'essayais, à ce stade, de faire une traduction parlée, pas une traduction littérale. Jean-Pierre suivait sur le Léotard. Lorsque l'écart était trop énorme, il me demandait de lui faire une traduction littérale, qu'il essayait de suivre sur le texte anglais. Puis, il prenait ma feuille et il la corrigeait, pour en faire le premier jet de la traduction proprement dite, qu'il me lisait pendant que je suivais le texte anglais. En fonction de mes remarques, nous reprenions la traduction ou nous la mettions provisoirement de côté.

Petit à petit, Jean-Pierre s'est affranchi du Léotard, qu'il a fini par rejeter, comme l'on fait d'une béquille quand on est capable de tenir debout tout seul, lorsqu'on n'a pas peur de marcher, quand on a confiance en l'autre. Parfois, il nous arrivait de regarder ce que Léotard avait mis, par curiosité, et même d'intégrer un mot ou un ton dans notre traduction. Mais cela devenait de plus en

plus rare.

Je dois préciser ici que nous avons entièrement retraduit la première et la troisième pièce de *La Trilogie*, à savoir *Soupe de poulet à l'orge* et *Je vous parle de Jérusalem*, mais nous nous sommes contentés de "faire un toilettage" sur la deuxième pièce, *Racines*, et ceci pour plusieurs raisons. Tout d'abord, les mêmes personnages interviennent dans *Soupe* et *Jérusalem*, avec les mêmes tics de langage, le même milieu social (plus ou moins), ce qui pose les mêmes difficultés de traduction. *Racines*, en revanche, est située dans un milieu tout autre et les problèmes de traduction ne sont pas les mêmes. En plus, nous avions des délais à respecter car il fallait que la traduction soit prête à la fois pour les comédiens et pour la maison d'édition, qui sortait les pièces en un seul volume. Par ailleurs, il nous semblait que le choix de fond adopté par Léotard pour cette pièce était bon.

Avec le temps, Jean-Pierre suivait systématiquement le texte anglais ; quant à moi, je donnais deux traductions, la plus littéraire et la plus littérale, ce qui lui permettait d'avoir l'anglais à l'oreille (souvent il me demandait de lire les répliques en anglais afin de mieux saisir la musique de la langue, les allitérations, les répétitions, la poésie, le rythme). Mais il ne faut pas croire que ce travail était linéaire et qu'une fois une traduction trouvée, elle était arrêtée définitivement. Au contraire, nous laissions souvent des répliques en blanc, nous notions des mots récurrents mais avec des sens légèrement, voire totalement différents, nous revenions sur notre traduction car nous avions tout d'un coup besoin d'un mot et donc il fallait modifier le premier jet, nous vérifiions la cohérence interne d'un personnage à l'autre, d'une réplique à l'autre, d'une pièce à l'autre. Et puis, nous avions des questions de fond auxquelles il fallait trouver des réponses. Je voudrais en étudier quelques-unes avec vous et vous présenter nos solutions.

L'une des difficultés auxquelles se heurte tout traducteur d'un dialogue en français est celle du choix entre le tutoiement et le vouvoiement pour traduire le *you* anglais. Cette difficulté a déjà

été analysée et je ne m'y attarderai pas ici[3]. Aujourd'hui je vous parlerai des difficultés suivantes : 1) Comment traiter les références culturelles ; 2) Les choix lexicaux ; 3) Les répétitions ; 4) Comment traduire l'anglais "non-standard" ; 5) Le coefficient de foisonnement.

Afin de rendre cette partie plus vivante, j'invite Arnold Wesker, ainsi que Jeanine Vedrenne et Henri Degoutin, deux des comédiens qui ont joué dans *La Trilogie* à Paris, a venir me rejoindre. Ce sont eux qui vont lire les répliques qui serviront d'exemples.

1. Les références culturelles

Le premier problème, qui n'est pas spécifique au théâtre, est celui des références culturelles. Autant elles devraient être claires pour le ressortissant du pays d'origine de la pièce, autant elles peuvent être absconses pour l'étranger. Une lecture superficielle situe les pièces dans des lieux précis en Angleterre à une époque précise. Mais l'auteur cherche à toucher un public au-delà des frontières géographiques et temporelles, il veut que ses pièces voyagent dans le temps et dans l'espace[4]. A-t-il réussi ? Et comment faire pour ne pas le trahir ? J'y répondrai en exposant certaines de nos questions, ainsi que les solutions que nous avons adoptées.

Alors, faut-il laisser les références, que ce soit dans les répliques ou dans les didascalies, telles quelles, avec ou sans notes de bas de page ? Doit-on chercher des équivalents, ici français ? Faut-il traduire à tout prix[5] ? Il n'y a pas une seule réponse, une règle unique à suivre, coûte que coûte. Notre règle d'or était de garder à l'esprit le fait que ce n'était ni une dissertation, ni une explication de texte, mais un texte parlé. À la rigueur, quelques notes de bas de page pour aider le metteur en scène à comprendre des références, mais ces notes ne sont d'aucun intérêt pour le public.

1.1 Je commencerai cette partie avec les références aux gâteaux et desserts. Il y en a trois et notre démarche a été chaque fois différente. Dans *Soupe de poulet à l'orge*, un personnage apporte du *strudel* (*WT*, 16[6]). C'est un gâteau d'Europe centrale, étranger donc par rapport au pays où se situe l'action, et le nom n'est pas anglais non plus. Puisqu'on trouve le même gâteau avec la même appellation en France, nous n'avons pas traduit le nom (*T*, 25).

Le deuxième gâteau est un *sponge cake*, préparé par Beatie Bryant dans *Racines* (*WT*, 113). Puisqu'il existe la même chose en France, nous avons tout simplement pris le nom français *gâteau de Savoie* (*T*, 163). Le troisième, le *trifle*, est un dessert typiquement anglais qui sera servi lors d'un repas de fête (*WT*, 125). Il n'existe pas de traduction mais on trouve en France un dessert similaire, la *charlotte,* qui pourrait bien être servie dans des circonstances comparables. Nous avons donc choisi cet équivalent.

1.2 Étudions maintenant d'autres exemples qui illustrent des problèmes et donc des choix différents. Dans le premier, Monty laisse entendre que si Harry n'a pas dormi ce n'est pas qu'il souffre d'insomnie mais qu'il a passé la nuit à faire l'amour.

> Dave: Harry, you look as though you didn't sleep last night.
> Monty: He didn't – the old cossack. [To the tune of "All the nice girls love a sailor"] For you know what cossacks are ... Am I right, Harry?
> (*WT*, 16-17)

La chanson dont il est question dans la didascalie est bien connue des Anglais et la réplique est une parodie d'un vers "*For you know what sailors are*". Pour les Français, en revanche, la référence est incompréhensible. Nous avons choisi de la supprimer et de modifier la réplique tout en gardant le sens.

> Dave: Harry, tu as l'air de quelqu'un qui n'a pas fermé l'œil de la nuit.
> Monty : Ça c'est sûr, sacré vieux lascar. Allez va, on sait ce que c'est, hein Harry ? (*T*, 26)

1.3 Ici, il va falloir traduire une expression en anglais, *up West*, par une autre.

Harry: I didn't bring her up – she's all your work.
Sarah: That's just it! You didn't bring her up. You weren't concerned, were you? You left it all to me while you went to your mother's or to the pictures or out with your friends.
Harry: Yes. I went out with my friends. Sure!
Sarah: Well, didn't you? May I have so many pennies for the times you went up West to pictures. (*WT*, 44)

Harry : Ce n'est pas moi qui l'ai élevée – c'est toi.
Sarah : C'est bien là le problème ! Tu ne l'as pas élevée. Tu ne te sentais pas concerné, n'est-ce pas ? Tu m'as laissé tout faire pendant que tu allais chez ta mère ou au cinéma ou que tu sortais avec tes amis.
Harry : Oui. Je sortais avec mes amis. C'est ça !
Sarah : Et comment ! Que j'aie autant de pièces d'un penny que tu es allé de fois au cinéma dans le West End. (*T*, 65)

1.4 Le problème de l'exemple suivant, extrait des résultats des élections annoncés à la radio (la BBC), est celui de la traduction de Transport House, siège du TGWU (Transport and General Workers' Union – syndicat des routiers), où se trouvaient également à l'époque les bureaux du Parti travailliste. Cette information n'apporte rien à la pièce et c'est pourquoi nous avons déformé la vérité institutionnelle et politique anglaise pour trouver une traduction plausible.

ANNOUNCER: [...] These latest results bring the Conservative majority up to 93 and will ensure the return to power in the House of Commons of the Conservative Party for a third time in succession since the end of the war. Mr Gaitskell went to Transport House this morning to confer with other Labour leaders – he looked very tired – (*WT*, 208)

SPEAKER : [...] Ces derniers résultats portent à 93 sièges l'avance du Parti conservateur et lui assurent son retour au gouvernement pour la troisième fois consécutive depuis la fin de la guerre. Mr Gaitskell s'est rendu au siège du Parti travailliste ce matin afin de discuter avec d'autres dirigeants – il semblait extrêmement fatigué. (*T*, 299)

Avant de quitter cette partie sur les références culturelles, je voudrais parler d'une référence cachée, qui est à la fois une question culturelle et lexicale. Dans le texte anglais, Wesker utilise le mot

"madness", que nous avons choisi de traduire par le mot "loufoquerie".

> SARAH: What you humming for? Humming! All of a sudden she does this humming when I talk to her. A new madness. Stop it Ada. Stop it! Silly girl. (*WT*, 167)

> SARAH : Pourquoi tu chantonnes ? Chantonner ! Tout d'un coup elle chantonne quand je lui parle. Encore une nouvelle loufoquerie. Arrête, Ada. Arrête ! Idiote. (*T*, 240)

ou bien

> ADA: What are you sitting down in your raincoat for?
> RONNIE: Somehow I feel, I feel - I... [*unable to explain*]
> ADA: Yes, yes, but why are you eating with your raincoat on?
> SARAH: Another madness! Every so often he gets a madness into his head and you can't shake him out of it. I get so annoyed. Ronnie, take your raincoat off! (*WT*, 171)

> ADA : Mais pourquoi tu t'assieds avec ton imper ?
> RONNIE : Je ne sais pas moi, je me sens, je sens, je... [*Incapable d'expliquer.*]
> ADA : Oui, d'accord, mais pourquoi tu gardes ton imper pour manger ?
> SARAH : Encore une de ses loufoqueries ! De temps à autre une loufoquerie lui traverse l'esprit et il n'y a plus moyen de lui faire entendre raison. Ça m'énerve. Ronnie, enlève ton imper ! (*T*, 245-6)

Un soir, après la représentation, la comédienne qui jouait le rôle de Sarah m'a dit que sur scène elle a failli dire "méchégué" à la place de "loufoquerie". Elle m'a expliqué que c'était le mot qu'employait sa grand'mère juive, de langue turque. Or, lorsque Wesker employait le mot "madness" en anglais, c'était déjà la traduction des mots yiddish "meshuga", "meshugunah" et "mishagas" qu'aurait employés Sarah, aussi bien en parlant yiddish qu'anglais. Nous sommes ici devant une triple transposition et je trouve formidable qu'une comédienne francophone retrouve le yiddish en passant par l'anglais, le

français et le langage des juifs turcs.

2. Les choix lexicaux

Dans toute traduction, la question des choix lexicaux est bien délicate. Comme vous le savez, la dénotation et la connotation d'un mot ne correspondent pas forcément tout à fait dans les deux langues, parfois il existe un mot dans une langue et plusieurs dans l'autre, parfois aucune traduction n'existe qui tienne compte de toutes les nuances de sens du mot d'origine, parfois un même mot peut être traduit de façon différente selon la personne qui parle.

2.1 Je commencerai par un mot apparemment simple, le verbe *to take*. Comment faut-il le traduire ? Il y a au moins deux traductions possibles en français – *prendre* et *accepter* – mais la connotation n'est pas tout à fait la même. C'est en discutant avec l'auteur que nous avons pu faire notre choix, choix essentiel car la réplique revient plusieurs fois dans *La Trilogie*.

> HARRY [*wandering away from him; he does not know what to say*]: What I am - I am. I will never alter. Neither you nor your mother will change me. It's too late now; I'm an old man and if I've been the same all my life so I will always be. You can't alter people, Ronnie. You can only give them some love and hope they'll take it. I'm sorry. It's too late now. I can't help you. [*He shuffles miserably to his room, perceptibly older.*] Don't forget to have supper. Good night. (*WT*, 56)

> HARRY, *s'éloignant de lui, ne sait pas quoi dire* : Je suis ce que je suis. Je ne changerai jamais. Ni toi ni ta mère ne me changerez jamais. Il est trop tard maintenant ; je suis vieux et si j'ai été comme ça toute ma vie c'est que je le serai toujours. Tu ne peux pas changer les gens, Ronnie. Tu peux juste leur donner un peu d'amour et espérer qu'ils l'accepteront. Je suis désolé. Il est trop tard maintenant. Je ne peux pas t'aider. (*Malheureux, il se dirige vers sa chambre en traînant les pieds. Il a sensiblement vieilli.*) N'oublie pas de dîner. Bonne nuit. (*T*, 81-2)

2.2 Examinons maintenant le problème de l'absence d'un seul mot pour tenir compte de toutes les nuances du mot d'origine. Le

mot par excellence est le verbe *care*, qu'il faut traduire par plusieurs mots en français, tout en essayant de garder une cohérence interne selon les différents sens. De plus, ce verbe est ce que Françoise Morvan a appelé un mot-clé, qui a plusieurs usages : "entre autres, pour aller droit à l'essentiel, ils ont la charge de faire surgir par variations sur les récurrences les thèmes essentiels de la pièce. Le travail de traduction en est rendu très difficile parce que chaque mot entre donc en relation avec des synonymes ou des mots adjoints de sens complémentaires et, problème plus terrible encore pour le traducteur, trouve des emplois divers dans la durée de la pièce selon le contexte dans lequel il entre".[7] Je ne donnerai que quelques exemples, les occurrences de *care* étant très nombreuses.

2.2.1 Ici, la forme affirmative de *care* a le sens d'une activité militante :

> SARAH: So what, we shouldn't care any more? We must all run away?
> ADA: Care! Care! What right have we to care? How can we care for a world outside ourselves when the world inside is in disorder? Care! Haven't you ever stopped, Mother – I mean stopped – and seen yourself standing with your arms open, and suddenly paused? [...] (*WT*, 43)

> SARAH : Alors, il ne faut plus s'occuper de rien ? Il faut que tout le monde baisse les bras ?
> ADA : S'occuper ! S'occuper ! De quel droit pouvons-nous nous occuper des autres ? Comment pouvons-nous nous occuper de quoi que ce soit alors qu'il nous faut d'abord remettre de l'ordre en nous-même ? S'occuper ! T'es-tu jamais arrêtée maman – je veux dire arrêtée vraiment – as-tu jamais pris le temps de réfléchir et de te voir, les bras grands ouverts ?
> (*T*, 64)

2.2.2 Dans la réplique suivante nous avons, pour traduire la forme négative *to not care*, adopté plusieurs solutions :

> SARAH: [...] We didn't have money because he didn't care to work and I didn't know what to do. [...] But Daddy had the relief money. Someone told me they saw him eating salt-beef sandwiches in Bloom's. He didn't

care. Maybe it was his illness *then* – who knows! [...] All I did was fight him because he didn't care. Look at him now. He doesn't care to live. He's never cared to fully undress himself and put on pyjamas; never cared to keep shaved or washed; or be on time or even turn up! And now he walks around with his fly-buttons and his shoelaces undone because he still doesn't care to fight his illness – and the dirt gathers around him. He doesn't care! And so I fought him because he didn't care. I fought everybody who didn't care. [...] (WT, 74)

SARAH : [...] On n'avait pas d'argent parce que ça ne l'intéressait pas de travailler et je ne savais pas quoi faire. [...] Mais Papa, lui, avait l'argent de l'aide sociale. Quelqu'un m'a dit qu'il l'avait vu en train de manger des sandwiches au pastrami chez Bloom's. Il s'en fichait pas mal. Peut-être que c'était déjà sa maladie – qui sait ! [...] Tout ce que je faisais, c'était de me battre contre lui parce qu'il se fichait de tout. Regarde-le aujourd'hui. Il ne fait pas l'effort de s'accrocher à la vie. Il n'a jamais fait l'effort de se déshabiller entièrement et de mettre un pyjama ; il n'a jamais fait l'effort de se raser ou de se laver ; ou d'arriver à l'heure ou même d'arriver tout court ! Et maintenant il se promène avec sa braguette ouverte et ses lacets défaits parce que cela ne l'intéresse toujours pas de se battre contre sa maladie – et la saleté s'accumule autour de lui. Il s'en fout ! Et moi je me suis battue contre lui parce qu'il s'en foutait. Je me suis battue contre tous ceux qui s'en foutaient. [...] (*T*, 108-9)

3. Les répétitions

Il est bien connu que les Français qui écrivent et parlent bien cherchent à éviter les répétitions et à utiliser des synonymes. En anglais la répétition est beaucoup plus communément admise, sans que cela soit un signe de paresse intellectuelle ou de pauvreté lexicale. Dans *La Trilogie*, plusieurs répliques sont reprises au sein d'une même pièce, voire dans les trois, que ce soit pour brosser des portraits, créer une complicité entre les personnages, produire des effets comiques ou tragiques, transmettre un message. Une traduction qui ne respecte pas ces reprises casserait toute l'architecture si soigneusement construite par l'auteur. Or, trop souvent les traducteurs français s'acharnent à faire des effets de style à la française et trahissent, par là même, l'écriture de l'auteur. Dans

Chicken Soup, la répétition est très importante, dès les premières répliques.

3.1 Ici, elle sert pour brosser un portrait du couple Sarah et Harry ; si elle n'est pas respectée, la personnalité de chacun ainsi que les relations entre eux sont faussées dès le départ.

> SARAH [*from the kitchen*]: You took the children to Lottie's?
> HARRY [*taking up book to read*]: I took them.
> SARAH: They didn't mind?
> HARRY: No, they didn't mind.
> SARAH: Is Hymie coming?
> HARRY: I don't know.
> SARAH [*to herself*]: Nothing he knows! You didn't ask him? He didn't say? He knows about the demonstration, doesn't he?
> HARRY: I don't know whether he knows or he doesn't know. I didn't discuss it with him – I took the kids, that's all. (*WT*, 13)

> SARAH, *de la cuisine* : Tu as emmené les enfants chez Lottie?
> HARRY, *prenant un livre* : Je les ai emmenés.
> SARAH : Ils n'ont pas râlé ?
> HARRY : Non, ils n'ont pas râlé.
> SARAH : Est-ce que Hymie vient ?
> HARRY : Je ne sais pas.
> SARAH, *pour elle-même* : Il sait jamais rien ! Tu ne lui as pas demandé ? Il ne l'a pas dit ? Il est au courant pour la manifestation, au moins ?
> HARRY : Je ne sais pas s'il est au courant ou pas. Je n'en ai pas parlé avec lui. J'ai emmené les gosses, voilà tout. (*T*, 21-22)

3.2 Dans cet exemple nous avons le problème de trouver une traduction qui permette de respecter la répétition tout au long de l'échange. Il s'agit de traduire le verbe *missing* sans rien tronquer et sans arriver à un non sens.

> HARRY: Christ! The General Strike! That was a time, Sarah, eh?
> SARAH: What you asking me for? You want I should remember that you were missing for six days when Ada was ill?
> HARRY: Yes, I was missing, I'm sure.
> SARAH: Well, sure you were missing?
> HARRY: Where was I missing?

SARAH: How should I know where you were missing. If I'd have known where you were missing you wouldn't have been missing. (*WT*, 19)

Notre première idée était de traduire *missing* par "absent", ce qui aurait donné comme suit :

HARRY : Putain ! La grève générale ! Quelle époque, hein, Sarah ?
SARAH : Pourquoi que tu me demandes ça ? Tu veux que je me souvienne que t'es resté absent pendant six jours, alors qu'Ada était malade ?
HARRY : C'est ça, j'étais absent, bien sûr.
SARAH : Dis-moi, tu es bien sûr que tu étais absent ?
HARRY : Et où est-ce que j'étais absent ?
SARAH : Comment tu veux que je sache où tu étais absent ? Si j'avais su où tu étais absent t'aurais pas été absent.

Le problème est évident. Le mot "absent" fonctionne bien au début, mais pas à la fin. Voici comment nous avons choisi de résoudre le problème.

HARRY : Putain ! La grève générale ! Quelle époque, hein, Sarah ?
SARAH : Pourquoi que tu me demandes ça ? Tu veux que je me souvienne que t'es resté introuvable pendant six jours, alors qu'Ada était malade ?
HARRY : C'est ça, j'étais introuvable, bien sûr.
SARAH : Dis-moi, tu es bien sûr que tu étais introuvable ?
HARRY : Et où est-ce que je me trouvais ?
SARAH : Comment tu veux que je sache où tu te trouvais ? Si j'avais su où tu te trouvais t'aurais pas été introuvable. (*T*, 29)

4. L'anglais "non-standard"

Passons maintenant au problème de l'anglais "non-standard". Deux cas de figure se présentent, d'une part celui des non-anglophones, d'autre part celui des Anglais, ouvriers agricoles, de la campagne. Dans les deux cas, il faut savoir par rapport à quoi leur anglais n'est pas standard, puis ensuite comment rendre ces différentes façons de parler sans ce que soit ni caricatural ni trompeur. Etant ici dans le domaine du théâtre et donc du texte parlé, le texte écrit peut être librement interprété. Il peut donc être transcrit la plupart du temps en "bon" français, le travail des comédiens étant

d'exprimer les origines géographiques et sociales des personnages. D'ailleurs Wesker lui-même précise, en note de bas de page lors de la première réplique d'Annie Wobbler dans la pièce du même nom (1983), la chose suivante :

> In Part One I have indicated Cockney dialect only here and there by dropping the odd "h". It would have made tiresome reading to have carried it throughout. But Annie Wobbler is certainly a Cockney.

4.1 Prenons d'abord le cas des personnages non-anglophones, chez qui il peut s'agir d'un accent étranger ou d'une syntaxe erronée. Que faut-il faire pour rendre ces déviations par rapport à l'anglais dit standard ? La première solution serait de faire une traduction littérale – si, en anglais, il y a inversion entre sujet et verbe, on pourrait faire la même chose en français. La seconde solution serait de traduire en un "mauvais" français équivalent, parlé par un non-francophone de même origine ; en l'occurrence des immigrés juifs d'Europe centrale. Nous avons adopté un mélange des deux solutions, pour des raisons de légèreté, et pour éviter de tomber dans le piège de la caricature de la mère juive, dont il n'est absolument pas question ici.

4.1.1 Dans les exemples qui suivent, il s'agit d'inversions. Dans le premier cas l'inversion est remplacée par une autre erreur, dans le second elle est respectée en partie.

> SARAH [*to herself*]: Nothing he knows! You didn't ask him? He didn't say? He knows about the demonstration, doesn't he? (*WT*, 13)

> SARAH, *pour elle-même* : Il sait jamais rien ! Tu ne lui as pas demandé ? Il ne l'a pas dit ? Il est au courant pour la manifestation, au moins ? (*T*, 22)

4.1.2

> DAVE: Any chance of a last cup of tea before we go Mum?
> SARAH: Tea I can always make.
> RONNIE: Tea she can always make.
> There ain't a lady livin' in the land

What makes tea like my dear old mum –
No there ain't a lady livin' in the land
What –
What rhymes with "mum"?
SARAH: Everything he makes into a joke. (*WT*, 209-10)
DAVE : C'est possible d'avoir une dernière tasse de thé avant de partir, Maman ?
SARAH : Du thé je peux toujours en faire.
RONNIE : Du thé elle peut toujours en faire.
Vous ne trouverez pas de dame dans tout le pays
Pour faire le thé comme le fait ma chère vieille maman
Non vous ne trouverez pas de dame dans tout le pays
Pour[8]
Qu'est-ce qui rime avec "maman" ?
SARAH : Il transforme tout en plaisanterie. (*T*, 302)

4.2 Quant aux personnages anglophones, est-ce que leurs "erreurs" viennent d'une classe sociale identifiable, d'une région identifiable ? Rappelez-vous qu'en Angleterre une personne peut être identifiée à la fois par son accent régional et par son accent social (de classe). Mais comment faire pour transcrire en français un accent de la campagne qui ne soit ni identifiable avec une région bien précise en France, ce qui serait un non-sens pour une pièce dont l'action se déroule en Angleterre, ni ridicule (parler "péquenaud"). Nous avons adopté la même solution que Philippe Léotard, le premier traducteur de *La Trilogie*, à savoir un français incorrect mais sans régionalismes particuliers, car nous avons estimé, comme je l'ai dit au début, que son choix de principe était bon.

4.2.1

STAN: Rum thing to git a cold in summer, what you say Daphne?
MRS BRYANT: What'd you have me say my manny. Sit you down bor and rest a bit. Shouldn't wear such daf' clothes.
STAN: Daf' clothes? Blust woman! I got on half a cow's hide, what you sayin'! Where's the gal?
MRS BRYANT: Beatie? She "ent come yit. Didn't *you* see her?

STAN: Hell, I was up too early for her. She always stay the week-end wi" Jenny "fore comin" home?
MRS BRYANT: Most times.
[STAN *sneezes*.] (*WT*, 106-7)

STAN : Drôle de truc d'attraper froid l'été, hein, Daphné ? Qu'est-ce que t'en dis ?
MRS BRYANT : Qu'est-ce que tu veux que je te dise ? Assieds-toi et repose-toi un peu. Tu ne devrais pas t'habiller comme ça n'importe comment.
STAN : N'importe comment ? Putain ! J'ai la moitié d'une peau de vache sur le dos ! Qu'est-ce que tu racontes ! Où est la fille ?
MRS BRYANT : Beatie ? Elle est pas encore là. Tu l'as pas vue ?
STAN : Penses-tu ! Je me suis levé trop tôt pour elle. Elle fait toujours ça, de rester le week-end chez Jenny avant de venir ?
MRS BRYANT : Le plus souvent, oui. (*Stan éternue.*) (*T*, 154-5)

5. Le coefficient de foisonnement

Le dernier problème, ou plutôt phénomène, que je souhaite juste mentionner aujourd'hui et qui est un problème général, est celui du coefficient de foisonnement. En effet, un texte traduit est souvent plus long que le texte d'origine et ceci est particulièrement vrai pour des traductions d'anglais en français, où le coefficient peut atteindre 1,25. Or, nous sommes ici dans le domaine du théâtre et si la pièce dure deux heures, lorsqu'elle est jouée en anglais, elle ne doit pas dépasser de trop cette durée lorsqu'elle est jouée en français. Il a fallu donc y être très attentif et chercher la traduction qui rende le mieux les idées (fond) dans un niveau de langue équivalent (forme) dans un laps de temps à peu près identique.

Je voudrais, pour conclure, faire une première remarque qui, pour les traducteurs, est une évidence mais qui est parfois oubliée, pour des raisons souvent de temps, dans des cours de traduction. Je me permets donc de vous rappeler que traduire un extrait d'une œuvre et traduire l'œuvre complète sont deux exercices très différents. Ce qui paraît être une bonne traduction dans le premier cas, et qui l'est souvent, peut s'avérer discutable, voire impossible

dans le second. Le travail du traducteur est un continuel va-et-vient pour trouver le mot juste dans la bouche de tel ou tel personnage à tel ou tel moment, pour respecter les tics de langage et bien faire ressortir la façon de parler des uns et des autres, et ceci sur des dizaines voire des centaines de pages. Les extraits que je vous ai présentés aujourd'hui ne peuvent donc pas être lus en tant que tels mais en gardant à l'esprit le fait qu'ils sont tirés d'une *Trilogie* complète. J'ajouterai qu'une traduction de qualité n'est pas une traduction parfaite, sans défauts, cela n'existe pas. Mais une bonne traduction est celle qui résulte d'une démarche d'amélioration constante[9]. Nous pensons avoir travaillé dans ce sens.

Deuxièmement, et là non plus je ne dis rien d'original, traduire une œuvre romanesque et traduire une pièce de théâtre sont également deux exercices différents. Dans le premier cas, le lecteur est généralement seul devant un texte écrit, devant la page imprimée, et dans certaines éditions il bénéficie d'un appareil de notes qui expliquent certaines références. Dans le second cas, le spectateur n'est pas seul, et tout passe par la parole, le geste, le jeu.

Mais dans les deux cas, l'essentiel est de produire un texte qui fasse oublier au lecteur ou, dans le cas du théâtre, au public francophone que l'original n'était pas écrit dans sa langue. En outre, il faut, dans le cas présent, faire vibrer des personnages d'une autre époque et d'une autre culture que celles du public qui vient voir les pièces. Il est évident que le premier hommage doit être rendu à Wesker, d'avoir su traverser les frontières temporelles et spatiales, d'avoir su communiquer avec des générations différentes. La force de son écriture réside en partie là. Le deuxième hommage va à Jean-Pierre Loriol, qui a compris cela et qui a eu le courage, l'énergie et la vision de monter ce projet et de le porter du début jusqu'à son aboutissement. Le troisième, enfin, va aux comédiens, sans lesquels les pièces seraient restées couchées sur papier.

Je terminerai par citer Didier Plassard[10] qui cite Antoine Vitez en exergue de son article : "La traduction, pas plus que le théâtre, ne peut être considérée en elle-même. Elle est toujours située dans le champ des forces politiques, elle est l'objet d'un enjeu politique et moral." Plassard à son tour s'exprime en son nom propre : "[...] le geste de traduire, à lui seul, revêt une signification. Extraire une œuvre de son contexte d'origine pour la proposer, ici et maintenant, à un autre public que celui auquel elle fut primitivement destinée : cette démarche, surtout lorsqu'elle ne s'exerce pas dans le secret du livre, mais sur la scène, dans la présence vivante de ce public, procède d'une série de choix – de choix politiques, de choix moraux, comme le souligne Vitez ; j'ajouterai, plus modestement, de choix culturels". Je ne peux qu'être d'accord.

Rosalind GREENSTEIN
Université Paris I (Panthéon-Sorbonne)

Notes

1 "Traduire le théâtre contemporain nécessite-t-il un travail autre que celui mis en œuvre pour traduire un roman, un article de journal ou un livre médical ? La réponse est sûrement positive à cause de la nature essentiellement parlée d'un texte théâtral. [...] Comme les écrivains de théâtre aujourd'hui cherchent surtout à mettre dans la bouche de leurs personnages le langage qu'ils entendent autour d'eux, le problème du traducteur porte sur le rendu de ce langage parlé dans une langue étrangère [...]". Collette Hagley, "Le théâtre de Louise Page en traduction", *Traduire le Théâtre aujourd'hui* ? p. 237.

2 "La traduction [...] est en résonance avec le discours de la société à laquelle on la destine. [...] une norme discursive concrétisée par des cons-

tantes de l'écriture dramaturgique, codes plus ou moins tacites et pourtant consensuels qui varient dans le temps et suivant les lieux institutionnels de la production théâtrale, [...] la traduction est conjoncturellement, historiquement soumise à des règles d'acceptabilité [...]. Puisque l'opération translative est soumise à la double contrainte de l'adéquation au texte original et de l'acceptabilité discursive [...] propre à un état de société [...], toute la gamme des modifications est possible *a priori*. Le problème est de découvrir en quoi les modifications apportées isolément par les traducteurs sont *systémiques* et en quoi elles sont *fonctionnelles dans une conjoncture socio-historique donnée*". Annie Brisset, "L'identité en jeu ou le sujet social de la traduction", *Traduire le Théâtre aujourd'hui* ? pp. 11-15.

3 Monique Prunet, "Une traduction de *Été* (Edward Bond)", *Traduire le Théâtre aujourd'hui* ? pp. 223-235.

4 Douglas R. Hofstadter, "There's always a trade-off between bringing the original poem fully into one's own place, time and style, and leaving various trace elements in it, residues of its provenance. Doing the latter retains a sometimes-desirable quality of distance and alienness, while doing the former makes the experienced world more immediate and familiar. Which is preferable? And who can say?", *Le Ton beau de Marot, In Praise of the Music of Language*, BasicBooks, New York, 1997, Poems IV, p. 17a.

5 Collette Hagley, "Le théâtre de Louise Page en traduction", *Traduire le Théâtre aujourd'hui* ? pp. 237-241.

6 Les références *WT* et *T* correspondent respectivement à la *Wesker Trilogy*, en anglais, et à *La Trilogie*, en français.

7 Françoise Morvan, "Les options de la traduction du *Baladin* pour le TNB", *Traduire le Théâtre aujourd'hui* ? p. 176.

8 Ici Ronnie joue, en les déformant légèrement, avec les paroles d'une vieille chanson de music-hall très connue en Angleterre, *My Old Dutch*.

9 Cette définition, donnée lors d'une Table ronde sur la qualité, organisée en juin 1995 par la Société Française des Traducteurs, visait essentiellement des traductions techniques, souvent dans un contexte industriel. Mais elle est tout aussi valable dans le cas de traductions littéraires.

10 Didier Plassard, "Traduire, adapter : quel répertoire pour le TNP de Jean Vilar ?", *Traduire le Théâtre aujourd'hui* ? p. 37.

Bibliographie

Dyson, Steve. "La qualité en traduction", *Traduire* n° 168/169, 2e trimestre 1996.

Henderson, Kathie. *My Song is My Own*, Pluto Press, 1979.

Hofstadter, Douglas R. *Le Ton beau de Marot*, BasicBooks (HarperCollins), 1997.

Mounin, Georges. *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, 1963.

TUC. *The History of the TUC 1868-1968. A pictorial survey of a social revolution*, TUC, 1968.

Vigouroux-Frey, Nicole (sous la direction de). *Traduire le Théâtre aujourd'hui ?* Presses Universitaires de Rennes, 1993.

Wesker, Arnold. *The Wesker Trilogy*. Volume 1, Penguin, 1979.

Wesker, Arnold. *Annie Wobbler.* Volume 5, *One Woman Plays*, Penguin, 1989.

Wesker, Arnold. *LaTrilogie*, Le Manteau d'Arlequin, Gallimard, 1994.

What Makes a Work of Literature Last Through Time and Able to Cross Frontiers?

– the DNA of a play.

The question is often asked: what makes a play last through time and able to cross frontiers? To answer this question we need to break down the structure of a dramatic work into its DNA. If we can identify the DNA structure of a play we might then be able to identify which part of the structure makes it last through time. To do this I would like briefly to look at my own work which, it is supposed, I know most about.

The first observation to be made is that we are not talking about categories. All writers hope that the texture of their work is too rich and varied to be reduced to the simple categories frequently applied by journalists who are too rushed to reflect at any serious level, and by some academics who should know better. If you've heard of me at all it will probably be under the nonsense category of "social realist" – a term which means little and blinds a public to the many other aspects of my work which I've struggled to cultivate: the lyrical, the paradoxical, the absurd, the ironic, the musical, the farcical and so on.

To begin – a confession: my power for invention is slight. I can invent nothing more extraordinary than what happens around me, or what I'm told happens to others. I mostly write about what I experience. The plays do not pursue what is absurd if what I've experienced does not call for the absurd. When it does call for it, I use it! Nor is irony employed when tenderness is called for; nor is

the mood pervaded with lyricism if the mood requires harsh naturalism. Life comes at me too multifaceted to make a fetish of only one aspect of it, reality is too complex to be recreated in only one mould which then becomes a mannerism. I worry about writers who straight-jacket their material into personal mannerisms which are then described mistakenly as their "voice", or their "style". I try to allow my material to dictate its own *inherent* style.

No doubt you will find critics and academics who do not share a view of my work as rich and varied. They may be right. After all they are wise men and women who are honored for their wisdom by being appointed academics and critics. But no one is surprised to find a writer who believes his work *is* rich and varied. Rich and varied in what, though?

Let us try to imagine the thought process applied by academics and literary commentators to the categorizing of works of drama. You might find one who had lumped together my first five plays – *The Kitchen, The Trilogy, Chips With Everything* – in order to show how they were mainly autobiographical. Those academics might then go on to describe the next two – *Their Very Own and Golden City* and *The Four Seasons* – as being works of a metaphorical nature because the plays use strong images to represent something else: the cycle of the four seasons as a metaphor for the cycle of love coming and fading away; the failure to build the cities of our dreams as a metaphor for the compromises life forces upon us. They might then put *The Wedding Feast, Shylock,* and *Caritas* together and show how these plays had their roots in other people's stories – one based on a story by Dostoevsky called "A Nasty Incident"; one based on the same medieval stories Shakespeare used for "The Merchant of Venice"; the last, based on a true story about an Anchoress of the 13th Century. Or they'd put *Shylock* and *Caritas* together with *Blood Libel* and talk about them as historical plays – *Blood Libel* being about the first ever calumny of blood libel leveled at the tiny

Jewish community of Norwich in 1144. They might, if they had a sense of humour, then go on to talk about "Wesker's blue and bawdy period" citing *One More Ride on The Merry-Go Round* and *Lady Othello* – both very Rabelaisian love stories. What they would really enjoy talking about is something they'd probably label as my "minimalist period", academics love labels like that. Minimalist! for which they might lump together *Chips With Everything, The Old Ones, Caritas, Annie Wobbler* and the entire cycle of *Plays For One Woman.*

All that would be a way of looking at the work: neat groupings, tidy and orderly, packaged for study in university. But I don't think such packaging would be rewarding. Far more rewarding – I'd humbly suggest – would be to consider the DNA of plays under the headings of "Elements, subjects, themes, qualities, narrative and perceptions". Such a breakdown might discover the work to be richer and more varied than was previously thought.

Let's look at the first of the parts - **element**. What do we mean by "element"? I offer four examples of what I mean by "element". The first is "relationship". The basic element in all literature is relationships – lovers, friends, parent/child; oppressor/oppressed; employer/employee; brother/sister ... you yourselves can complete the list. Relationships – the first example of an "element".

"Nature" in literature is another example of an "element". Just as historians have come to recognise that geographical situation and climate affect the evolution of a people – those who live in the mountains are different from those who live by the sea, those in the cold north are different from those who live nearer the equator – so nature can affect the course of events in the unfolding of a drama. Nature – the second example of an "element".

I would name "femininity" as another **element** in art. ("Masculinity", too, but I'm more interested in women.) The feminine nature is a strong and determining factor in the telling of

a tale. When discussing the feminine nature passions seethe and become hot but it can't be denied that from that first of all myths to have shaped Western civilization – the story of Eve (the woman who knew a good thing when she saw it and courageously bit the apple of knowledge, unlike Adam who wanted to remain a good boy stuck forever in boring old paradise) – since the story of Eve the nature of femininity has been an animating **element** in all art.

"Food" is a fourth example of another element. It is said that "we are what we eat". And within **element** is found **subject, theme, and qualities.**

Let's look at **subject** and **theme** together. I can give a simple example of what I mean by **"subject"**. If a writer uses in drama the **"element"** of "femininity" then they have many choices of **subject** through which to explore this **element.** "Mother" for example, or the mistress, the daughter, the wife. The nature of femininity is the **element;** wife, mother, mistress or daughter is the **subject** through which the nature of femininity can be explored.

If the nature of femininity was the **element** and mother was the **subject** then we could surf through literature, or drama and discover an author who has chosen to write about the mother in order to explore the **theme** of "possessiveness", or "jealousy", or "love", or "sacrifice" and so on.

Femininity is the **element**, mother is the **subject,** sacrifice is the **theme.**

We come to **qualities.**

Qualities are to do with the method the writers use to explore their **elements, subjects** and **themes.** But unfortunately, to complicate matters, there are two categories of quality: **personal quality**, and **quality of technique.**

Quality of technique is to do with the way a work is visualized, its construction, rhythm, the quality of its dialogue. The visual setting, for example, is an intrinsic part of a story, often a metaphor for the **theme.** I wrote a play called *Caritas* in which

the devotional cell, where a young woman had asked to be walled up so that she could live as pure a life as possible away from the chaos of everyday life, becomes a metaphor for the prisons we all create for ourselves whether of religious belief, political ideology or marriage. Our metaphors as dramatists are part of our technique.

So, too, is the play's construction. The play needs to be constructed dynamically. The scenes or episodes within the play need to be rhythmically placed alongside each other. The dialogue demands its own kind of musicality. The way we assemble our moments, string out a character's lines – all this is to do with the **quality of technique.**

Personal quality is to do with the feelings with which a writer handles material. Qualities like humour, irony, gaiety, malice, pity. How sensitive is the writer? What **personal quality** of feeling does the writer have for their characters and their character's predicament?

Embracing, or coloring, or perhaps the word "informing" is a more accurate word to use – *informing* all these first four aspects of playwriting is the fifth: **perception.**

Perception is to do with the emotional and intellectual power a writer brings to bear on the understanding of his or her material. A playwright may select an important theme, handle it with a skilful quality of technique, and paint it with an attractive personal quality of humour but – *if the writer's capacity to perceive a deep truth about their theme is weak then the work is weak.*

A writer's "voice" is identified not by an instantly recognizable trick of dialogue – but by the way their intelligence and sensitivity perceives their experience of life. We may admire technical skills but they are not what makes a work of drama great enough to last through time. We may say of a writer: "Oh, they handle dialogue so expertly, you can hear it comes out of the mouths of *real* people", but dialogue is not what carries a play across frontiers – we all know what can be lost or changed in

translation. Something more is needed. Besides, technical skills are pre-requisites, they are the *least* we expect from a playwright. It is like saying the carpenter handles his tools expertly. Yes! but is the chair beautiful to look at? And the joints may fit together with great precision but has the carpenter understood the shape and needs of the body so that the chair is comfortable to sit on?

So with the play: vibrant dialogue, effortless structure, recognizable characters, a noble theme, but – how powerful is the intelligence, how sharp is the sensitivity that has informed the writer's perceptions? At what depth has human motivation been perceived? What perceptive insight has illuminated the human condition? Skills invite our admiration but perceptions touch hearts and stimulate intellect, and in such a way that they may even change our lives.

Surrounding all these aspects of writing is the last part of this DNA structure – **narrative**. The story! The framework within which we come to know the **elements, subjects, themes, qualities** and **perceptions** of the writer. Sometimes it is just simply the story which carries the power of the writer's perceptions.

> There was a man in the land of Uz whose name was Job; and that man was perfect and upright, and one that feared God, and eschewed evil.

And God said to Satan "look what a splendid man is my servant, Job". To which Satan replied "yes, but that's because you've made things easy for him. Of course he'll praise you and follow in your laws – you've blessed him with so much. But", Satan said to God:

> But put forth thine hand now and touch all that he hath, and he will curse thee to thy face.

And God said to Satan "OK. Do it! I give you permission to give Job hell and see what he'll say." And so Satan gave Job hell. But - Job remained firm and faithful and God gave him back the cattle he lost and the sons and daughters Satan had caused to die.

A powerful story. Not one about an eternal truth – for we know that sometimes no matter how righteous we are, no matter how much we may please God yet we still often lose what is dear to us. But it's a marvelous biblical story about the truth of human *aspirations*. We all desire to be firm and faithful to something or other. Few of us succeed but the story of Job echoes a vivid human dream that remains on and on, a dream of the ideal person we'd all like to be.

This is a brief exploration of the question: what makes a work of art travel through time and across frontiers? Much more can be said. You can disagree with my "DNA structure" and substitute your own parts. I've not touched on the role of language for example, that texture of prose which can be a continuous source of delight making the work last through the centuries. But prose, as with dialogue, comes up against the problem of translation. Balzac's novels or the novels of Dostoevsky don't speak to us over the years because of the French or Russian language. Few of us speak those languages well enough. If the prose is a contributing quality making Flaubert's *Madam Bovary* last in France it is not one to which we can claim in English-speaking countries. If the novel lasts for us then we must look to identify something else, some other parts. If it is the strength of Chekhov's dialogue that make his plays constantly performed in Russia, that is not a quality we can claim in English. If Chekhov lasts for us through time then we must look for other explanations than the strength of his dialogue. And I put it to you, I suggest to you, that of all the DNA parts of a work of drama it is the writer's power of perception which carries his or her work over the centuries and across national frontiers.

Arnold WESKER
Auteur dramatique

La traduction de *Judith* de Howard Barker dans la mise en scène de Jerzy Klesyk (Paris 1998)

Judith (A Parting from the Body) de Howard Barker, publiée en 1992[1], fut montée à Riverside Studios à Londres en janvier 1995 dans la mise en scène de l'auteur lui-même. *Judith ou Le Corps séparé* fut montée en janvier 1998 au Théâtre des Songes à Paris dans une mise en scène de Jerzy Klesyk. La traduction en français[2], à ma connaissance non encore publiée, est de Philippe Regniez qui a traduit d'autres pièces de Howard Barker pour les éditions L'Atalante à Paris. Si la mise en scène de *Judith* en anglais m'est inconnue, en revanche la version française présentée à Paris en janvier 1998 m'a beaucoup émue. Dans la préparation de cette communication, j'ai eu la chance et le privilège de bénéficier de l'aide de Jerzy Klesyk qui m'a fait connaître le texte de la version française de la pièce. Jerzy Klesyk, metteur en scène d'origine polonaise, directeur de la compagnie le Théâtre Va-Nu-Pied, travaille à Paris depuis plusieurs années et s'intéresse particulièrement à Howard Barker. Je tiens donc à le remercier chaleureusement pour l'entretien qu'il m'a accordé afin de me parler de sa mise en scène.

Mon propos sera d'abord de présenter une brève synthèse de la pièce, puis d'étudier la traduction de Philippe Régniez en mettant en relief les aspects qui m'ont paru les plus frappants et enfin d'établir l'originalité de la mise en scène de Jerzy Klesyk.

1. La pièce de Howard Barker

La *Judith* d'Howard Barker est inspirée de l'histoire biblique du Livre de Judith, qui n'appartient pas à la Bible hébraïque : en effet, l'original hébreu a été perdu, les textes grecs se présentent sous trois formes différentes et celui de la Vulgate est encore différent. Le Livre de Judith a été écrit au II[e] siècle avant J.-C., dans l'ambiance d'exaltation nationale et religieuse qui avait suivi le soulèvement des Maccabées. L'histoire de Judith et Holopherne a été la source non seulement d'œuvres littéraires mais également d'une multitude de représentations picturales à travers les siècles. L'héroïne éponyme chez Barker se démarque sensiblement de la Judith biblique. Sans vouloir entrer dans les détails, il me semble nécessaire de souligner quelques-unes des différences qui m'ont paru essentielles.

Alors que, dans la Bible, Judith passe trois jours et trois nuits dans le camp d'Holopherne avant d'être conviée au banquet du général la quatrième nuit, Barker a procédé à une réduction du temps, puisque Judith arrive le soir dans la tente d'Holopherne et en repart à l'aube. Dans la pièce de Barker, il n'y a pas de joyeux banquet où le général et ses officiers font ripaille et boivent généreusement, ce qui, dans le récit biblique, permet à Judith, seule avec Holopherne ivre, de lui trancher la tête sans difficulté apparente. Au contraire, Barker met en scène un Holopherne qui pourrait être membre d'une société de tempérance si l'on en juge par la remarque acide qu'il adresse à Judith, au moment où, à peine entrée, elle débouche une bouteille : "I do not drink, which if you were not a stranger, you would know. Obviously you believe in rumours" (243).

Alors que, dans le récit biblique, Judith et Holopherne sont seuls, après le départ des officiers, le général sombre dans un lourd sommeil, complètement ivre – "he had drunk much more wine than he had drunk at any time in one day since he was born"

(Judith 12 : 20) – chez Barker, il philosophe sur la mort et la guerre. Sa puissance d'évocation rappelle Roger Caillois :

> La guerre, non moins que la fête, apparaît comme le temps du sacré, la période de l'épiphanie du divin. Elle introduit l'homme dans un monde enivrant où la présence de la mort le fait frissonner et confère une valeur supérieure à ses diverses actions[3].

Quand Holopherne consent à dormir, bercé par Judith, ce n'est en réalité qu'un sommeil d'apparence, car, au moment même où elle tient le glaive au-dessus de sa tête, il lui dit :

> I'm not asleep. I'm only pretending. (*Pause. The sword stays.*)
> My dear.
> My loved one.
> I'm not asleep. I'm only pretending (257).

On imagine mal le général en chef des armées de Nabuchodonosor renonçant à se défendre et acceptant d'être vaincu d'avance !

Dans le récit biblique, la servante anonyme, qui est un personnage secondaire et effacé, se tient à l'extérieur de la tente pendant que Judith décapite Holopherne de bon cœur. Au contraire, chez Barker, sa présence ininterrompue devient obsessionnelle, témoin encombrant mais nécessaire ; complice non sans voyeurisme, elle colle à la trame de la pièce et c'est elle qui achève la décapitation entamée par Judith : "Judith staggers back, leaving the sword in place. The servant leaps to it and saws energetically" (258). Mais selon les indications du dramaturge, n'est-elle pas une idéologue et non une simple domestique ? D'où la puissance et la persuasion de son langage qui transcende les limites de l'accomplissement pur et simple du meurtre. Je citerai l'exemple de sa litanie incantatoire pendant qu'elle finit de trancher la tête d'Holopherne :

> Immaculate deliverer!
> Oh, excellent young woman!
> Oh, virgin!

Oh, widow and mother!
Oh everything! (*She saws in ecstasy.*) (258)

Il convient de souligner également les changements dans l'attitude de Judith après la mort d'Holopherne. Dans le récit biblique, elle prend la tête du général, la donne à sa servante qui la met dans la besace à vivres et elles sortent toutes les deux du camp comme elles l'avaient fait les nuits précédentes quand elles allaient prier dans le ravin et se laver à la source près du poste de garde. La Judith de Barker est incapable de passer la tête à sa servante, qui accomplit à sa place les gestes d'enveloppement de la tête et la met elle-même dans la besace, usurpant ainsi le rôle de sa maîtresse, à ce moment-là saisie par la folie du désir irrationnel de faire l'amour avec le corps décapité d'Holopherne. Le désarroi de Judith devant l'impossibilité matérielle la conduit à la paralysie physique : elle ne peut se mettre debout et ce sont les exhortations de sa servante prosternée à ses pieds qui finissent par lui faire entendre raison. Mais à cet instant, Judith, la nécrophile, est devenue une autre : elle reprend le pouvoir en empoignant le glaive qui devient instrument d'humiliation pour la servante, obligée d'en essuyer le sang avec sa chevelure, puis de couper cette même chevelure. En posant le pied sur le corps de sa servante prosternée, Judith s'identifie alors au vainqueur dont les conquêtes sont indéniables, mais sa transformation est surprenante : elle se métamorphose en une créature maléfique, méprisante et monstrueuse, bien loin de la Judith biblique vénérée jusqu'à sa mort par un peuple reconnaissant. Écoutons-la déclarer :

> I shall so luxuriate in all the honours, I do not care what trash they drape me with, what emblems or what diadems, how shallow, glib and tinsel all the medals are, **I'll sport them all** [...] No, I shall be unbearable, intolerably vile, inflicting my opinions on the young, I shall be the bane of Israel (264)

Dans le récit biblique, elle montre la tête aux gens de Béthulie et remercie Dieu qui l'a aidée dans sa victoire. La pièce

de Barker se clôt sur une incantation exaltée dans laquelle Judith devient la chair même d'Israël :

> My body was but is no longer
> Israel
> Is
> My
> Body! (266)

Le dramaturge a transformé Judith en une héroïne tragique, au sens où il entend la tragédie : "La tragédie ne connaît aucun plaisir mais connaît beaucoup d'extase. Que cette extase provient de la douleur, la tragédie seule le sait"[4].

2. La traduction de Philippe Regniez

Le langage de Barker, défini par Ian McDiarmid, comme "terriblement musculaire et physique"[5], traduit l'intensité et la violence des passions par une structure qui alterne les phrases longues et construites avec des phrases brèves, elliptiques, inachevées. Le texte français de Philippe Regniez a su fidèlement rendre la puissance du souffle poétique de Barker. Sans me permettre d'exprimer une simple opinion personnelle, je rapporte celle de Jerzy Klezyk qui a été "profondément séduit par la magie du texte, par la puissance du langage surtout"[6]. Mon étude de la traduction française de *Judith* sera loin d'être exhaustive, je me suis limitée à deux aspects qui m'ont paru les plus frappants.

La traduction du titre de la pièce, en anglais *Judith (A Parting from the Body)* traduit par *Judith ou Le Corps séparé,* appelle quelques remarques. La traduction littérale, "Une séparation du corps", aurait pu paraître bizarre en français. La suppression de l'article indéfini "a" et la transformation du substantif verbal "Parting" en un participe passé adjectivé qualifiant "corps" paraît enlever toute l'incertitude qui aurait pu s'attacher à l'article

indéfini dans le titre anglais. L'article défini, "Le" renforce cette certitude. Par ailleurs, alors que l'on aurait pu voir dans "Parting" une action en cours d'accomplissement, voire encore non accomplie, le participe "séparé" ne laisse aucun doute sur l'antériorité et donc l'irrémédiable. Alors que le titre anglais d'une certaine façon laissait un choix, le titre français impose une image picturale évidente.

Passer de l'anglais au français dans le dialogue théâtral implique obligatoirement la traduction de "you" par "tu" ou "vous". Dans *Judith*, le jeu rare et subtil du passage au "tu" au "vous", alors que les règles semblent bien établies au départ, mérite de s'y attarder. Les rapports entre les trois personnages sont complexes : rapports de force ou rapports de séduction, l'emploi du "tu" ou du "vous" est déterminant pour affirmer l'autorité, la dépendance, la passion ou le mépris.

La traduction d'un "you", a priori tout-à-fait neutre, demeure la même en ce qui concerne la servante. Judith et sa servante emploient toujours le "tu" entre elles, que ce soit dans leur complicité ou leur affrontement. Le tutoiement en français employé par Judith à l'égard de sa servante paraît naturel ; il s'agit d'un épisode biblique, mais également d'un rapport de hiérarchie : la maîtresse détient le pouvoir sur sa servante, même si celle-ci joue le rôle de confidente ou de complice selon le bon vouloir de sa maîtresse.

Le tutoiement de Judith par sa servante est justifié par l'usage biblique du "tu" mais également par la grande familiarité existant entre le maître et le serviteur qui fait depuis toujours partie de la maisonnée. La Bible nous apprend d'ailleurs qu'avant sa mort, Judith a affranchi sa servante. Quel que soit le contexte du moment dans la pièce, complicité ou conflit, la servante tutoie sa maîtresse. Ainsi, alors que Judith se tient muette devant Holopherne, les yeux baissés, sa servante l'encourage, comme on encouragerait une petite fille timide : "go on, show the gentleman how much you. Go on. How well you. Judith. Show him" (244), en

français : "allez vas-y, montre au monsieur ce que tu peux faire. Vas-y. Comme tu fais si bien. Judith. Montre-lui" (3). À la fin de la pièce, alors que Judith étale son mépris, ou sa haine, pour sa servante, complice du meurtre, en la traitant de "filth" (264), traduit par "immondice" (41), celle ci tente de se défendre devant une insulte qui lui paraît injustifiée : "Do you have to call me –" (264), "Est-ce qu'il faut vraiment que tu m'appelles –" (42). L'emploi du "vous" à ce moment-là paraîtrait incongru et pourrait suggérer une peur non maîtrisée de la servante qui ne perd pas son sang-froid et se résigne à subir les humiliations de Judith.

Quant à Holopherne, lui aussi emploie le tutoiement en français dans ses échanges avec la servante, ce qui n'a rien d'étonnant : d'abord, c'est un homme dans une société patriarcale ; ensuite, c'est un général couvert de gloire, précédé par sa réputation de cruauté. Il n'a aucun respect pour la servante. "I think you are a poor liar" (244), lui dit-il, "Je pense que tu es une piètre menteuse" (2). Elle est pour lui un bien dont on dispose ; quelques instants plus tard, il la saisit et l'étrangle presque, donnant ainsi à Judith la preuve de son droit de vie ou de mort sur autrui en cas de déplaisir.

Le jeu du "tu" et du "vous" devient plus subtil dans les échanges entre Holopherne et Judith. À une exception près, tout au long de la pièce, le "you" de Holopherne à Judith – qu'il ne connaît pas – est traduit par "tu", quelles que soient les circonstances. Au début de la pièce, dans la dérision, Holopherne se moque de Judith qui est entrée dans le camp interdit aux civils : "There are notices everywhere, or can't you read? What possible use are you to me if you can't read" [...] (244), traduit par : "il y a des écriteaux partout, mais peut-être ne sais-tu pas lire ? Comment pourrais-tu m'être utile si tu ne sais pas lire [...]" (4). Dans l'un des grands moments d'intensité dramatique de la pièce, alors que Judith tient le glaive au-dessus d'Holopherne, il lui dit : "Of course you lied, and I lied also" (258), en français : "Bien sûr que tu as menti, et j'ai moi aussi menti" (29). Si dans le premier

exemple, "tu" est employé avec un mépris et une ironie d'autant plus humiliants que Judith est une veuve respectable, il n'en est pas de même dans le second. Alors qu'il sait que sa vie est en suspens et qu'il sera vaincu, le "tu" d'Holopherne est imprégné d'une immense tendresse, invite à l'accomplissement d'une union qui trouvera son apothéose dans la mort.

Toutefois, il y a un seul moment dans la pièce où le "you" de Holopherne est traduit par "vous". Judith, qui a longtemps hésité à obéir à l'ordre brutal qu'il lui a donné : "Déshabille-toi" (7), comme à une putain que l'on paye, est maintenant torse nu, à moitié dévêtue. Holopherne a lui aussi ôté une partie de ses vêtements, l'un après l'autre et les a remis à la servante. En dépit de la tension croissante, ils paraissent l'un et l'autre étrangement vulnérables l'un à l'autre. Holopherne explique à Judith :

> Sometimes, like tonight, I think I want to see a woman naked, but usually, seeing her, I realise it is not what I wanted at all. [...] If I had allowed you to be naked, or you had allowed yourself, I should have dismissed you long before now. (250)

En français :

> Il y a des fois comme ce soir, où je pense que je veux voir une femme nue, mais en fait, quand je la vois, je réalise que ce n'était pas du tout ce que je voulais. [...] Si je vous avais autorisée à être nue ou si vous vous l'étiez permis, je vous aurais déjà renvoyée depuis longtemps. (14)

L'emploi du "vous" ici peut paraître déroutant, mais c'est une trouvaille astucieuse du traducteur. À mon sens, "vous" établit une démarcation, une fracture dans la pièce. Le général sanguinaire et menaçant devient humain, il bascule et perd du terrain, Judith a l'avantage et saura en tirer parti plus tard. Dans ce "vous", le traducteur semble avoir voulu signaler de façon tangible pour le spectateur le respect de l'homme-Holopherne pour la femme-Judith, qui n'est plus une marchandise ni même une ennemie. C'est comme si ce "vous" était une clé qui ouvre la porte à une

autre relation entre les deux personnages et c'est à partir de cet instant que leur dialogue sur la mort et l'amour les rapproche, en dépit d'une violence sous-jacente, et que Judith, libérée, peut mener à bien son entreprise de séduction.

Dans sa relation avec Holopherne, Judith emploie toujours le "vous", sauf immédiatement après la décapitation quand elle s'adresse au corps inerte. Le contenu de ce "vous" est multiforme. Il peut être le signe de la distance qu'elle tient à marquer envers un ennemi qu'elle a la mission d'abattre. Par exemple : "You are killing my property" (244), "Vous êtes en train de tuer ce qui m'appartient" (4), déclare-t-elle à Holopherne qui est en train de serrer le cou de la servante. Le "vous" peut devenir suppliant : "I can't undress with you" (247), "Avec vous je ne peux pas me déshabiller" (8), soulignant la vulnérabilité de Judith à ce moment-là. La grande scène de séduction-vérité, après un échange de confidences, vraies ou fausses, Holopherne sur son enfance et son art d'utiliser le langage comme une arme mortelle, Judith sur l'art de la simulation et le mensonge – elle va même jusqu'à annoncer sur le mode badin son intention de le tuer – amène les deux personnages dans les bras l'un de l'autre. Mais Judith ne troque pas pour autant le "vous" pour un "tu" plus intime.

> Holofernes : I can't be loved...!
> Judith : You are ! You are loved! (255)

En français :

> Hol. Je ne peux pas être aimé... !
> Jud. Mais vous l'êtes ! Vous êtes aimé ! (25)

On peut voir dans ce maintien du "vous" la volonté de Judith de ne pas s'abandonner à son désir tout en protestant de sa sincérité. Si "you" avait été traduit par "tu" ici, il aurait introduit une élément de familiarité réducteur de l'élan dramatique de la scène.

En revanche, l'emploi du "tu" quand Judith s'adresse au corps d'Holopherne ajoute au tragique de son désir désespéré. Une Judith, que l'on pourrait qualifier d'enfantine à ce moment-là, découvre avec innocence le corps de l'amant qu'elle ne connaîtra jamais. Son désir accru, semble-t-il, par l'accomplissement de sa mission, la pousse à cette familiarité qu'elle ne s'était pas permise jusqu'alors. Non seulement l'ennemi est désarmé, mais il n'a plus de tête et il lui appartient : "Lover, lover, respond to my adoring glance, it's not too late, is it? We could have a child, we could, come, come, adored one...! (260)". L'intensité du désir nécrophile de Judith se trouve dramatisée en français par l'emploi de l'impératif à la deuxième personne du singulier qui établit immédiatement une intimité passionnée entre Judith et le corps décapité, qui n'a jamais pu et ne pourra jamais se concrétiser : "Amant, ô doux amant, réponds à mon regard adorant, il n'est pas trop tard, n'est-ce pas ? Nous pourrions avoir un enfant, nous le pourrions, viens, allez viens, mon adoré" (33). Dans la traduction française ceci est suivi par : "c'est seulement la politique qui nous a séparés ! (33)", phrase explicative dont je n'ai pas trouvé trace dans l'édition que j'ai utilisée (Calder 1996) et qui, me semble-t-il, brise inopportunément la folie du rêve irréalisable de Judith.

Il convient d'accorder une place de choix à un autre aspect intéressant de la traduction, fidèle et vivante, de Philippe Régniez, un aspect d'ordre lexical. Le langage de Barker, est à la fois direct, puissant, évocateur et poétique. Il serait fastidieux de me perdre dans les détails de la traduction et d'éplucher tel ou tel mot. Toutefois, j'ai été frappée par la variété des différentes traductions de "fuck" et de son dérivé "fucker". J'ai relevé 16 emplois de ce terme – dont 9 dans la même page – et 8 traductions différentes. Celles-ci vont du très raffiné "forniquer" au très grossier (vous m'excuserez) "trou du cul", en passant par "baiser", "merde" ou "foutu". Il m'a donc paru scientifiquement intéressant de tenter

d'interpréter le choix du traducteur qui adapte chaque fois sa traduction au locuteur.

Le premier "fuck" est prononcé par Holopherne, qui ne l'utilise d'ailleurs qu'une fois dès le début de la pièce, alors que la servante est en train de s'étouffer sous sa poigne. Judith lui fait remarquer que ce qui lui appartient ne peut plus respirer, et Holopherne lui répond, ce qui ne se rapporte pas a priori à la remarque : "I do not wish to fuck tonight" (244), en français : "Je n'ai pas envie de forniquer ce soir" (4). Le terme convient dans la bouche d'un général qui sait manier le verbe aussi bien que l'épée ; Holopherne emploie peu les formes verbales contractées, son vocabulaire est recherché, voire élégant, il semble donc que cette traduction convienne parfaitement, alors que le terme anglais, couramment employé, est beaucoup plus grossier et manque de finesse.

Le second "fuck" apparaît beaucoup plus loin, dans la bouche de Judith, quand Judith et Holopherne, à demi dévêtus, parlent de l'amour et de la mort. Aiguillonnée par sa servante : "Off with yer skirt, darling! (*She chuckles.*) No, I've seen it. We picked the wrong night" (252), Judith se redresse et déclare de façon inattendue : "All right, let's fuck" (252), traduit par : "Très bien, puisque c'est comme ça, baisons" (18). La familiarité vulgaire du terme reflète celle du mot en anglais, mais, employé par Judith, le terme dans l'une et l'autre langue provoque un effet de surprise. En outre, en utilisant ce terme en anglais au lieu de "lie with you" (251) comme elle l'a fait précédemment ou de "make love" (256) comme elle le fera plus tard, Judith lance un défi, à elle-même d'abord et également à Holopherne et à sa servante. La traduction par "baisons" semble bien refléter la provocation dont elle fait preuve.

Plus loin, alors que Judith et Holopherne se re-connaissent dans un échange de mensonges et de contre-vérités et de déclarations amoureuses – Holofernes : "We love, then" (255) – la servante, témoin ou voyeur de la scène, évoque la terreur qui précède

l'arrivée d'Holopherne et sa propre fuite en avant : "I whip the horses. Off I go. Fuck the war and fuck the wounded" (255), en français : "Je fouette les chevaux. Et hop, au galop ! Au cul la guerre et au cul les blessés" (24). L'expression est vulgaire ici mais vidée de sa référence sexuelle.

Quelques instants plus tard, admirant les talents de séduction de sa maîtresse, la servante recommande la prudence : "But she must be careful, for with lying, sometimes, the idea, though faked, can discover an appeal, and then we're fucked!" (256), en français : "Mais elle doit être prudente, parce qu'en mentant, il arrive que l'idée, quoique camouflée, elle peut révéler un recours, et alors on est foutu !" (25). "Foutu" ici paraît un peu affadi par rapport au "fuck" du texte anglais, plus vulgaire et plus fort.

La servante emploie le mot "fuck" une seule autre fois, alors qu'elle est en train de trancher la tête d'Holopherne en récitant une litanie à la gloire de Judith. Puis elle s'exclame : "fuck this! Hard going this!" (258), en français : "Quelle merde ! Que c'est dur tout ça !" (30). Ici la traduction ne semble exprimer que la difficulté de l'acte physique de la décapitation. Or, en même temps, Judith rampe sur le sol en poussant des gémissements qui s'apparentent davantage à ceux du plaisir que de la douleur. À mon sens, la traduction de "fuck" par "quelle merde" paraît avoir escamoté la connotation sexuelle qui relie l'exclamation de la servante à l'état paroxystique de Judith.

Reprenant ses esprits et comme soulagée d'un grand poids, Judith s'accuse d'avoir tergiversé et elle laisse échapper ses reproches en un torrent ordurier, dans lequel on ne compte pas moins de 6 emplois de "fuck" répétitifs. "I was. So fucking silly. Nearly fucked it, didn't I? Nearly fucked it with my" (259), en français : "Si. Complètement conne. J'ai presque tout fait foirer, pas vrai ? Presque tout fait foirer avec mon" (31). On ne peut que constater l'impuissance du français à traduire les différences de ces divers "fuck". "Complètement" enlève sa violence grossière à

"so fucking silly", alors que "foirer" paraît un peu dérisoire quand on pense à l'enjeu politique que représentait la mort d'Holopherne.

Judith s'exclame presqu'aussitôt : "Oh, fuck, yes, a proper slag and bint there – [...]. Nearly poxed the job, the silly fucker I can be sometimes, a daft bitch and a cunt brained fuck arse –" (259), ce qui donne en français : "Et merde, oui, une véritable conne et une pétasse là – [...] Presque queuté le boulot, la conne d'enculée que je peux être parfois, une cinglée de conne et un trou du cul de con fêlé" (31). Voilà donc une grande variété de traductions pour le même mot et ses dérivés. Je ne les reprendrai pas l'un après l'autre, mais je souhaitais présenter cet échantillonnage qui a dû exiger du traducteur une certaine dextérité.

Dans la même scène, pendant que la servante fait preuve d'autorité en enveloppant la tête d'Holopherne, Judith, encore chancelante répète trois fois : "I want to fuck", "No, I must fuck. I must", "With him. I want to fuck with him" (259). Dans les trois cas, "fuck" est traduit à juste titre par "baiser". Judith a changé de registre : la référence n'est ici que sexuelle, "fuck" ne sert plus de terme commode pour exprimer angoisse, colère, impatience ou mépris.

Je n'ai sélectionné que ces deux aspects de la traduction de *Judith*, faute de temps pour exploiter la richesse du texte. La traduction de Philippe Régniez, ceci du point de vue du metteur en scène lui-même, est restée fidèle au texte de Barker. Sur scène, la pièce en français, du moins dans sa version parisienne de 1998, était dense, vivante et vibrante et l'on y retrouvait l'intensité dramatique et le souffle propre à Barker. C'est pourquoi il semble approprié d'étudier maintenant la mise en scène de Jerzy Klesyk et la façon dont il a abordé la pièce.

3. La mise en scène de Jerzy Klesyk à Paris (1998)

Lors d'un récent entretien avec Jerzy Klesyk, j'ai soulevé un certain nombre de questions sur le décor et les costumes, sur le jeu des acteurs et enfin sur sa conception propre de la mise en scène.

Judith au Théâtre des Songes, se déroulait dans une salle en sous-sol, une sorte de cave, dans une atmosphère intimiste, où les spectateurs, une soixantaine environ, étaient assis sur une structure de gradins face à la scène. Les murs étaient couleur ocre ; au milieu de la scène, le lit d'Holopherne s'imposait, large, envahissant, ce qui doit, pour Klesyk, être à la fois symbole d'érotisme et de violence. Sur le mur, à la tête du lit, un grand panneau vertical de carrelage blanc évoquait une salle de douches d'hôpital. Ce carrelage blanc à première vue pouvait paraître incongru tant il se détachait de la couleur du mur. L'idée en est venue à Klesyk lors des répétitions, car il y avait un carrelage dans la salle de répétitions. Le côté insolite du lieu – après tout, il s'agit de la tente d'un général en campagne – pourrait très bien s'expliquer, selon le metteur en scène, par le mélange particulier dans la pièce entre l'ancien et le contemporain, évident dans l'utilisation du glaive, arme ancienne, et celle du langage contemporain de Barker. Selon Jerzy Klesyk, on pourrait imaginer une guerre urbaine et des troupes stationnant là où elles peuvent : une vieille usine délabrée ou une piscine, d'où la salle de douches. En outre, il a voulu établir un contraste de sensation entre le carrelage froid et le sang chaud qui jaillira du cou tranché, opposition entre la mort et la vie.

Au départ, Jerzy Klesyk ne choisit pas les costumes, car le costume doit s'adapter à la mise en scène et non pas le contraire. Toutefois le rouge de la robe que porte Judith en entrant est un rappel du trait rouge sur le glaive, accroché au mur, et de l'ocre des murs. Quand Judith ordonne à sa servante de retirer sa robe pour obéir à Holopherne – "Il me veut nue. Alors" (9), dit-elle à la fois hésitante et résignée – elle apparaît en sous-robe blanche et corset que la servante ôtera également.

À moitié dévêtue, elle pourrait évoquer les interprétations picturales de Judith à travers les siècles dans lesquelles les peintres, de la Renaissance italienne en particulier, l'ont convertie en ce que la féministe américaine Margarita Stocker, dans *Judith, Sexual Warrior*, appelle "bordello art"[7]. Mais ici il n'en est rien, la demi-nudité de Judith la rend vulnérable, voire fragile. Marie Louinici, l'actrice qui interprétait le rôle, avait des cheveux d'un blond roux, conformément à l'iconographie traditionnelle, telle par exemple la Judith au regard glacial de Cranach qui se trouve au musée de Stuttgart. Toutefois, pour Jerzy Klesyk, son choix de l'actrice n'a pas été motivé par la tradition, de même que l'apparence de la servante interprétée par Anaïs de Courson, brune, portant une jupe noire et une chemise marron, souligne visuellement les différences entre les deux femmes. Quant à Holopherne, à la différence de Keith Osborn qui, dans la mise en scène de Barker à Londres en 1995 était imberbe et avait le crâne rasé, Mathieu Lagarrigue, vêtu de clair, évoque l'iconographie traditionnelle : il est brun et barbu, ce qui rappelle, par exemple, le Cranach de Stuttgart.

Le choix des couleurs tranchées et le contraste entre le rouge et le blanc magnifient le caractère particulièrement coloré de la pièce. Quand on sait que Barker est également peintre, il convient de reconnaître que le metteur en scène est resté fidèle à la qualité picturale du langage. Pour Jerzy Klesyk, les images surgissent d'elles-mêmes dans son imaginaire si la situation le permet. Or, l'écriture de Howard Barker provoque la naissance d'images ; comme dans le cas d'Apollinaire, c'est un poète qui écrit : "Une poésie tailladée dont les tissus précisément ouverts laissent voir, à vif, l'émotion et la beauté, d'une douleur provoquée"[8]. Dans la mise en scène de Jerzy Klesyk, l'un de ces moments où l'émotion et la beauté sont à vif est celui de la décapitation, violente et sanglante.

Jerzy Klesyk a choisi de montrer la décapitation d'Holopherne sans artifice aucun, un jet de liquide rouge vif sur le carrelage blanc. Dans un entretien avec le dramaturge en février 1998, Mike Sens, autre traducteur de Howard Barker, avouait qu'il n'avait pas pu supporter la vue du sang dans la mise en scène parisienne et qu'il était sorti de la salle. Barker lui-même ne croit pas "au sang sur scène parce que les gens savent bien que ce n'est pas du sang. C'est toujours la métaphore de la cruauté qui est la plus efficace"[9]. Jerzy Klesyk a opté délibérément pour la décapitation au naturel. Après avoir écarté la possibilité d'une lumière rouge qui envahirait la scène[10], inspiré par le carrelage dans la salle de répétitions, il a fait "le choix d'une violence qui soit aussi offensive pour les spectateurs qu'elle est censée l'être pour les personnages"[11]. Il a essayé de raconter une histoire en mélangeant la violence au contexte amoureux, en présentant des moments de beauté-choc : violence dans la décapitation elle-même et violence extrême dans le désir de Judith après.

On pourrait être tenté d'interpréter le jet de sang sur le carrelage mural comme l'éjaculation ultime d'Holopherne qui, dans son renoncement à se défendre, accepte l'union définitive avec Judith dans la mort. De même, quand Judith, au paroxysme de son désir, se couche sur le corps d'Holopherne, mort et amour sont d'autant plus intimement liés qu'elle ne sera plus la même après : la Judith d'avant s'est donné la mort dans le meurtre d'Holopherne et, ce faisant, a acquis une nouvelle identité.

Si Jerzy Klesyk insiste sur "le naturel" comme dans la tragédie grecque, c'est parce qu'il déteste le théâtre qui laisse le spectateur indifférent. Refusant ce qui pourrait être un reportage sur la vie, à ses yeux, Judith est une femme comme les autres, mais qui s'est servi de son destin à des fins politiques. Les gestes des comédiens sont donc travaillés dans les moindres détails afin d'obtenir le plus grand niveau de naturel. Pour Jerzy Klesyk, comme en cuisine, il ne s'agit pas de suivre des recettes mais d'inventer des plats en matière de mise en scène et de gestuelle,

non sans difficultés, car l'écriture de Barker, puissante et ramassée, offre un texte peu classique. L'abondance des phrases interrompues en particulier oblige à trouver le sens et l'intention de jeu. La répétition des "mais" employés par la servante dans son dialogue avec Judith après la décapitation en est un exemple. Judith gémissante semble frappée de paralysie et ne peut se relever, malgré les exhortations de sa servante : "tu me pardonneras, mais –", "C'est ce que je fais, mais –", "Je ne crois pas que nous puissions faire des suppositions de cet ordre, mais – ", "Je suis désolée, mais –" (37). Tout est déjà compris, il faut donc exploiter les possibilités de ces "mais" en surprenant le spectateur et l'imagination parce que "mais" ouvre l'imagination, aiguise la curiosité et arrache la langue du quotidien. C'est ce que Klesyk qualifie de travail "artisanal".

Il faut également souligner les phrases dans lesquelles le verbe est sous-entendu, mais n'apparaît pas : la phrase s'arrête brusquement, il y a un point dans le texte écrit. On sent tout le poids du non-dit qui laisse au spectateur la possibilité d'interpréter selon les intonations du comédien. J'en donnerai pour exemple l'émouvante déclaration d'Holopherne alors que Judith tient le glaive au-dessus de sa tête : "Mais dans les mensonges nous. À travers les mensonges nous. Sous les mensonges nous" (29), plaidoirie inachevée, à chacun de compléter la phrase.

Quant à l'interprétation des personnages, on peut être intrigué par l'ambiguïté du rapport de Judith à sa servante. Au-delà de la complicité, n'y a-t-il pas une lutte de l'une contre l'autre pour la conquête du pouvoir, dont l'enjeu serait Holopherne ? Par ailleurs, après avoir hésité à empoigner le glaive, Judith ne passe à l'acte meurtrier qu'après avoir été mise au défi par sa servante, acte qu'elle s'avère incapable d'accomplir jusqu'au bout. En outre, la relation entre les deux femmes ne laisse-t-elle pas planer une certaine ambiguïté d'ordre sexuel ? La servante anonyme, décrite comme une idéologue dans la présentation des personnages, est qualifiée par Klesyk de "fonctionnaire", car elle sert non seule-

ment sa maîtresse mais Israël. Jerzy Klesyk n'a pas voulu imposer au spectateur telle ou telle interprétation de la relation Judith/ servante : elles peuvent être fascinées l'une par l'autre, relation de deux sœurs ou de deux amantes. Au moment où Holopherne s'endort dans les bras de Judith, la servante s'étonne. Judith devient alors agressive et lui lance : "Tu ouvres grand les yeux, parce qu'il ne me jette pas sur le sol [...]. Tu détestes vraiment les hommes ! Oh, comme tu les détestes !" (26). La phrase en dit long ou plutôt on pourrait lui en faire dire long sur la sexualité de la servante. Mais le metteur en scène s'est refusé à une réduction homosexuelle, pas plus qu'il n'a voulu imposer une interprétation psychanalytique.

Émouvante, riche, vibrante, la mise en scène de Jerzy Klesyk ne manque pas d'interroger le spectateur et ne le laisse pas insensible. Mais il faut que le spectateur se prenne au jeu. Maintenir l'illusion, tel est le but du metteur en scène, car "la fonction du théâtre n'est pas une explication, mais une interrogation"[12], conception du théâtre qui fait écho à celle de Howard Barker pour qui "la tragédie seule connaît le secret de l'existence. Ce secret est que la vie ne suffit pas. [...] C'est un secret que l'on découvre seulement dans un endroit [...] qui est l'apothéose du secret [...]. Cet endroit, c'est LE THÉÂTRE"[13].

Monique PRUNET
Université de Paris IV-Sorbonne

Notes

1 Édition utilisée : Howard Barker. *Collected Plays: Volume 3*, London, Calder Publications Limited, 1996. Les citations du texte anglais seront indiquées entre parenthèses par le N° de la page de cette édition.

2 Les citations du texte français de *Judith* seront indiquées entre parenthèses par le N° de la page de cette édition non publiée.

3 Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950 (2ème éd.), p. 228.

4 Howard Barker, "La tragédie – une forme artistique pour ceux qui aiment la vie", traduction de Mike Sens, *Alternatives théâtrales 57*, Mai 1998, p. 23.

5 "Le langage de Barker est terriblement musculaire et physique", Entretien avec Ian McDiarmid, *Alternatives théâtrales 57*, Mai 1998, p. 18.

6 Sarah Hirschmüller, "Des événements réels qui appellent les mots", *Alternatives théâtrales 57*, Mai 1998, p. 73.

7 Citation dans le compte rendu critique de Margarita Stocker, *Judith, Sexual Warrior: Women and power in Western culture*, Yale University Press, 1999, *TLS*, January 15 1999, p. 30.

8 Corinne Rigaud, "Introduction à la poétique d'Howard Barker", *Alternatives théâtrales 57*, Mai 1998, p. 65.

9 "Mon théâtre parle de secret", Entretien avec Howard Barker, *Alternatives théâtrales 57*, Mai 1998, p. 27.

10 Sarah Hirschmüller, "Des événements réels qui appellent les mots", *Alternatives théâtrales 57*, Mai 1998, p. 74.

11 *Ibid.*

12 Entretien personnel avec Jerzy Klesyk le 5 mars 1999.

13 Howard Barker, "La tragédie – une forme artistique pour ceux qui aiment la vie", traduction de Mike Sens, *Alternatives théâtrales 57*, Mai 1998, p. 23.

Caryl Churchill et la France

Ce dont il s'agit ici c'est de considérer l'éventuel succès du théâtre de Caryl Churchill en France, auprès d'un public non anglophone, recevant un texte-source linguistiquement codé dans une langue seconde, autrement dit en traduction.

Traduire, adapter : la corde raide du traducteur

Le terme "traduction" a mauvaise presse, peut-être en raison de ses relents de travail universitaire. D'une manière générale, et *L'Officiel des spectacles* en porte témoignage, on lui préfère généralement les termes de "adaptation", "texte français" comme si, par le détour du mot, on cherchait à naturaliser l'œuvre étrangère, à la confondre avec la création locale dans une parodisation, une satire implicite du théâtre de langue française. Le terme "traduction" effraie car il réclame l'imitation, car il est refus de l'étrangeté, de l'altérité.

Le mot "traducteur" "qui pourtant suppose la transparence du sujet traduisant, sa non-intervention dans le texte original, qui est le texte d'un autre", remarque Annie Brisset[1], est évité, gommé, comme pour mieux revendiquer une identité qui n'en demeure pas pour autant d'emprunt. Il ne s'agit pas de faire ici le procès de l'adaptation qui, en soi, n'est pas quelque chose d'illégitime. Adapter c'est aussi s'ouvrir à cet Étranger qui charrie dans son texte-source un univers de rapports humains, de perceptions du monde parfois fort éloigné de celui que la communauté d'arrivée s'apprête à recevoir.

Dans *Après Babel*[2] George Steiner évoque complaisamment cette tension permanente entre le différent, qui résiste à la traduction, et le familier, qui s'impose intuitivement. Le traducteur doit assurer la trajectoire, viser à la translucidité engendrée par un conflit, jamais résolu, entre ces deux forces.

Laissons à Jean-Luc Denis, québécois et co-responsable du n°56 de la revue *Jeu*, le mot définitif en ce domaine :

> Les traducteurs de théâtre tombent constamment de Charybde en Scylla. (...) J'estime qu'en théâtre le traducteur doit accepter de demeurer sur la corde raide entre vernaculaire et normatif, entre étranger et familier, de manière à rendre le maximum d'éléments de sens présents dans l'œuvre qu'il traduit. (...) Quant à l'adaptation, elle doit être reléguée le plus vite possible au territoire qu'elle n'aurait jamais dû quitter : celui du phénomène épisodique[3].

Caryl Churchill en texte français : pourquoi ?

En 1988 et 1992 les éditions l'Arche ont proposé à la francophonie deux textes dramatiques de Caryl Churchill, *Top Girls* et *Septième ciel*, deux "textes français" est-il précisé, terme qui atteste assez la difficulté d'un rite de passage entre l'Étranger et le Familier, de la juxtaposition de deux univers linguistiques. Pour le Québécois Pierre Lavoie, le choix de ce terme n'est pas innocent :

> Il ne s'agit plus uniquement de s'approprier "la part de l'Autre", le discours de l'Etranger, d'usurper son identité, mais bien plutôt de reconnaître sa *différence* radicale, inaliénable, d'approcher au plus près, de *chercher à transmettre* son essence propre[4].

Pourtant conçues dans un Royaume-Uni déjà arrimé à la Communauté Européenne, les singularités de *Top Girls* (écrite en 1982, traduite en 1988) et de *Septième ciel* (écrite en 1978, traduite en 1992) n'en demeurent pas moins étonnantes, d'autant que les textes français, déshabillés des remarques, préfaces ou postfaces de la dramaturge que l'on trouve à l'envi dans toutes les éditions en anglais, se donnent à lire dans une étrange nudité.

Pour que passe le discours de la traduction, il faut qu'il y ait résonance avec le discours de la société réceptrice, une résonance immédiate dans le cas du théâtre que l'on s'accorde à considérer comme le plus "national" des genres. Si l'ordre du dicible caractérise un état de société, il s'exerce au théâtre à l'intérieur d'une institution caractérisée par ses modes de fonctionnement, ses appareils de production : édition, mise en scène, réception. Bref, réfléchir sur la traduction théâtrale c'est aussi réfléchir sur un discours social, immédiatement contemporain. La traduction, on le sait, vieillit vite, à la différence du texte-source car elle est "un dispositif de raréfaction et de censure ; elle détermine ce qui est nommable et innommable, idoine et étranger"[5] écrivait déjà Marc Angenot en 1889, il y a donc plus d'un siècle.

En effet, la traduction asseoit le travail théâtral sur la textualité, dépouille volontairement le texte (et c'est bien ce que propose l'Arche en dépouillant le texte des notes de son auteur), le débarrasse des scories de la représentation, satisfait à la tentation académique de la lettre morte. L'approche retenue par les éditions l'Arche en témoigne d'emblée : elle nous livre les textes français sous une couverture blanche ne portant que le nom de l'auteur, le titre, le nom de la maison d'édition, sans aucune de ces illustrations porteuses de sens qui, de nos jours, accompagnent les textes-sources dans les collections spécialisées. On peut alors s'interroger sur la perversité de la politique éditoriale qui refuse toute piste. Car enfin, traduit-on des textes pour leur valeur intrinsèque, leur contribution au patrimoine humain, ou bien parce qu'un auteur jouit, à un moment donné, d'une réputation établie ? Dans le cas d'un intérêt français pour le théâtre de Caryl Churchill il est probable que l'impulsion a été donnée par le succès international (à Londres, et presque que simultanément à New York) de *Top Girls* dans les années 1982-83.

De la traduction d'Isabelle Famchon à celle d'Anika Scherrer

Une première traduction, non publiée, a été faite "à chaud", destinée au théâtre La Bruyère à Paris, traduction d'Isabelle Famchon, aussitôt mise en scène par Stephan Meldegg toujours à l'affût du théâtre étranger de langue anglaise. Très proche de la mise en scène du modèle londonien, le "Royal Court", il s'agissait en fait d'une sorte de duplication du modèle mère, d'une parturition gémellaire. Re-présentation précipitée dans une langue d'arrivée dont les cadres linguistiques demeurés trop étroits ne pouvaient faire justice à un langage scénique qui s'épuisait à assouvir, par l'imitation, le fantasme de l'appropriation. L'origine britannique de la pièce n'était pas seulement textuelle ; *Top Girls* tendait à devenir citation autobiographique du rapport théâtral entre Caryl Churchill et Max Stafford-Clark (metteur en scène), paysage muséal admirable certes mais hélas peu consommable parce que ne procédant pas du dicible générique propre à l'hexagone. Empaillée dans une langue textuelle et scénique de trop fraîche importation, la pièce méritait que passe le temps, que la mise en scène première, si brillante qu'elle fût, cesse d'influencer la perception d'un lecteur en mal d'authentique nouveauté. Il fallait que, débarrassées d'une inutile servitude au modèle londonien, les actrices éventuelles puissent retrouver une individualité, tisser le jeu des échanges, découvrir le poids de tel mot, l'amplitude de tel geste. Pour cela il fallait laisser passer le temps, trouver une langue parlée qui aurait une incidence sur l'action projetée, même si le processus devait entraîner un risque non négligeable de déperdition dans un texte aussi lourdement chargé de codes historiques. Lorsque la traduction d'Anika Scherrer paraît en 1988, la situation nationale et internationale de Mrs Thatcher, Premier ministre au féminin qui prête son poids et son concours au "top" de *Top Girls*, n'a rien de comparable à celle de 1982 et des années de son triomphe. Raisonnablement rares, les didascalies concourent à la mise à distance temporelle. Fidèle à la lettre dans la présentation du texte, Anika

Scherrer propose un travail qui omet pourtant de rappeler, – comme cela est le cas dans les éditions anglaises –, la distribution initiale qui nous montre comment chaque actrice (à l'exception de Marlène presque toujours en scène) se voyait (se voit ?) attribuer deux rôles. Elle est tour à tour personnage historique (acte I) et personnage du temps présent. Cette double articulation fait jouer les personnages entre eux, les colore d'une donnée dont l'importance ne peut échapper au spectateur attentif ainsi convié à passer par une distanciation historique pour appréhender l'immédiat. Cette distribution en écho installe pourtant dans le texte un réseau de sonorités, de gestuelles qui font sens à partir d'une sensibilité, d'une sensualité duales. En niant ce chassé-croisé relationnel, la traduction installe un guidage minimal qui a pour effet pervers de détourner l'attention du lecteur/spectateur de détails visuels ou vocaux. En principe il permet toutefois d'agrandir la marge de liberté du metteur en scène. La traduction devient littéraire, comme immunisée contre la tentation, la contamination du modèle initial. Le décalage et l'interface n'en seront que plus fertiles, du moins on l'espère. Pourtant, en oblitérant la notion de double potentiel (lady Nijo = Win ; Isabella Bird = Joyce ; Dull Gret = Angie, etc.), la traduction s'écarte d'une certaine fidélité au texte-source qui instituait un principe de confrontation et partant, de translucidité. Il ne s'agit pas tant de retrouver la voix ou la gestuelle d'un actant que d'établir des concordances. Le personnage historique et sa doublure contemporaine ne sont pas le reflet l'un de l'autre. C'est plutôt l'éternel humain qui transparaît dans ce jeu théâtral en palimpseste.

Septième ciel (1992), texte français de *Cloud Nine* (1978) par Jean-Pierre Carasso se rend également "coupable" d'une semblable omission. C'est d'autant plus regrettable, semble-t-il, que Caryl Churchill avait, en 1989, commis une postface précisant que : "The doubling can be done ni any way that seems right for any particular production"[6].

Le reste de la postface qui rappelle les circonstances précises, les lieux et le temps écoulé, n'est pas d'avantage repris dans la

traduction. Toute personne pratiquant le théâtre de Caryl Churchill sait pourtant l'importance, ne serait-ce que pour la stricte compréhension de l'œuvre, des préfaces et postfaces dont elle accompagne avec bonheur ses textes. Sujétion au modèle initial des années 80 ou déficit d'information, dans un cas comme dans l'autre c'est la lisibilité du texte qui en fait les frais.

Le texte, rien que le texte

Tout lecteur sait l'importance de la quatrième de couverture qui généralement le met en appétit. Ici encore, qu'il s'agisse de *Top Girls* ou de *Septième ciel*, l'information demeure minimale et confirme la politique éditoriale de renvoi du lecteur à une citation du texte dramatique.

Septième ciel reprend la dernière strophe de la chanson qui termine la scène 3 de l'Acte II et qui donne son titre à la pièce. Sorte d'écho parodique au *Songe d'une nuit d'été*, la scène se situe dans un parc, par une nuit d'été. Libérés des tabous sociaux par l'ivresse, les personnages se livrent à une étrange cérémonie orgiaque au cours de laquelle apparaît le fantôme du militaire tué là-bas, de l'autre côté de l'eau, dans le conflit irlandais. Il crache son ressentiment de victime expiatoire avec une éloquence sommaire, aux accents scatologiques, comme pour affirmer que notre siècle s'inscrit comme celui de la désacralisation. En une tirade de 13 lignes, 16 "fuck" ou "fucking" stigmatisent la vie du militaire consigné dans les casernes.

Le ras-le-bol soldatesque est comme glorifié par la langue du polar. La répétition abusive martèle le discours ; l'éloquence primaire, le cri douloureux du narrateur forcent notre attention, cheminent dans nos consciences, remettent brutalement en question les valeurs héritées de l'Empire. La folie carnavalesque et permissive d'une nuit d'ivresse répond parodiquement à l'évocation d'une autre nuit, d'une autre ivresse, là-bas, en Afrique que l'homme

blanc a voulu "civiliser" il y a environ un siècle. Clive y gouverne au nom de la reine Victoria, et c'est à ce même Clive vieilli, claquemuré dans des valeurs surannées, que Caryl Churchill prête les dernières paroles (mais non les derniers gestes) de la pièce :

> And Africa is to be communist I suppose. I used to be proud to be British. There was a high ideal. I came out onto the verandah and looked at the stars[7].

Clive et le soldat ne sont en aucune façon frères d'armes ou de valeurs. C'est cette distance entre le moi conscient de l'un et de l'autre que trahit la langue, véhicule de l'émotion. Le "dur désir de durer" (Eluard) taraude ironiquement le vainqueur vaincu au Carnaval de la Mort :

> It'll be fine when you reach Cloud Nine. (...)
> The wife's lover's children and my lover's wife, Cooking in my kitchen, confusing my life.
> And it's upside down when you reach Cloud Nine[8].

Ce bout d'une chanson proposant (Acte II, scène 3) une situation parodique à la "normalité" de celle de l'acte I constitue la quatrième de couverture de *Septième ciel*

> Les amants de ma femme, la femme de mon amant, vivent en concubinage dans mon appartement, c'est le monde à l'envers, quand t'es au septième ciel. (p. 86)

Qu'importe que l'on choisisse fidélité au texte ou adaptation ? Ce qui importe c'est de traduire, de penser le texte-source dans le contexte situationnel de la société réceptrice. Traduit ou reconsidéré, le texte étranger devient partie intégrante du discours immédiat, lui aussi soumis à des exigences propres à un moment donné de l'Histoire. Comme le souligne Patrice Pavis (*Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990), le traducteur tend avant tout à rendre intelligible. *Septième ciel* évoque sur le mode carnavalesque des situations politiques sérieuses, inaliénables :

militarisme, famille, homosexualité. On ne saurait donc en vouloir à J.-P. Carasso de s'être refusé à décliner des "foutre" peu académiques au profit d'un lexique plus diversifié, plus proche de celui de la traduction française du comique populaire, j'allais dire troùpier.

Au Royaume-Uni, les suffragettes ont su obtenir pour les femmes le droit de vote bien avant que les Françaises y accèdent à leur tour. Si *Cloud Nine* (écrite en 1978) n'a pu être traduite qu'en 1992, il faut donc y lire le signe, positif, d'une accélération bénéfique du temps de l'Histoire en France. Le monologue de Gerry (II, 3, p. 3), prônant l'infidélité dans le couple homosexuel comme hygiène de vie et de pensée, accuse encore le décalage entre la Grande-Bretagne et la France, à l'heure où l'homosexualité, dans le contexte socio-politique français de 1998-1999, traîne jusqu'à nous des lambeaux d'interdits et de tabous. On imagine mal *Septième ciel* sur la scène française dans ce contexte et dans sa version intégrale. Ce n'est pas tant une question de lexique que de *doxa*. Ce sont les conditions de la réception qui entraînent le constat fait par Heira Schwarzinger, en 1989 :

> On doit souligner la nécessité absolue de refaire en France quasiment tous les textes de littérature dramatique étrangère traduits avant, mettons, 1970-75, et encore ...[9]

L'hégémonie discursive de la société réceptrice détermine les répertoires dominants, fonctionne en système régulateur qui établit ce qui est énonçable comme les modalités de son énonciation. *Septième ciel* est une œuvre dramatique tout à fait remarquable ; mais la hardiesse du propos et d'une thématique tripartite, sa création collective avec "Joint Stock" dans le cadre du "Royal Court" expérimental, consignée par une femme dans le texte imprimé la rendait sans doute impropre à la traduction et à la diffusion dans une France théâtrale qui frémissait encore au souvenir des transgressions d'un Jean Genet, pourtant auteur au masculin.

Incontestablement, la société française a, pour des raisons diverses, évolué à pas plus mesurés que la société britannique ; ceci explique peut-être le décalage entre l'écriture du texte (1978) et sa traduction (1992).

Même si elle se veut novatrice, une politique éditoriale s'inscrit dans le courant d'ensemble, et est – dans des maisons de la réputation de l'Arche – rarement suicidaire. Les textes de Caryl Churchill cultivent, presque systématiquement, la double entente. Il faudra donc laisser à l'histoire sociologique française le temps de rattraper son homologue britannique, déporter le sens du texte vers certains *topoï* inscrits dans le discours de la société réceptrice, modifier le parler, substituer des rythmes familiers à ceux, plus hermétiques, de l'Étranger. Les comptines forgées par le dramaturge remplissent à cet égard une fonction exemplaire, répondant à de multiples impératifs de rythme, de rime, de logique interne et linguistique.

Le traducteur d'un théâtre d'une immédiateté étrangère est comme écartelé entre deux pôles : d'une part l'actualité de l'original inscrit dans la production discursive d'un espace-temps défini, de l'autre l'actualisation de l'œuvre en traduction dans l'espace-temps de sa réception et donc son rapport à la *doxa* de la société réceptrice. Ce n'est qu'en 1992 environ que *Septième ciel* est devenue porteuse d'une pertinence discursive française : interrogations sur l'Armée, sur le SIDA, sur la famille éclatée, sur la garde des enfants, sur l'identité (du fait, en autres, des pressions féministes sur le dictionnaire de l'Académie). Mais pour que l'on pense à retrouver Caryl Churchill il aura fallu l'incontestable succès international de *Top Girls* (1982) mûrie par l'auteur dans les années 70. Le geste de traduire revêt à lui seul une signification : "La traduction, pas plus que le théâtre, ne peut être considérée en elle-même. Elle est toujours située dans le champ des forces politiques, elle est l'objet d'un enjeu politique et moral"[10], affirmait Antoine Vitez. Ajoutons qu'elle porte la trace de choix culturels, du souci de proposer au public un répertoire susceptible de le tou-

cher immédiatement. Bon an, mal an, selon *L'Officiel des spectacles*, environ un tiers des œuvres proposées au public parisien proviennent d'un répertoire étranger. Pour Evelyne Pisier la plupart des traductions ont pour origine des textes classiques ou contemporains du continent européen :

> Le traducteur joue un rôle essentiel au sein de la Communauté Européenne. (...) En Europe, les œuvres traduites correspondent à la moitié des traductions éditées dans le monde. (...) Les Britanniques sont bons derniers, avec un trentième seulement de traductions dans la production éditoriale[11].

Le traducteur est-il un passeur de tous les mots ?

Dans le texte français, *Top Girls* a conservé son titre d'origine, et ce pour des raisons évidentes explicitées en quatrième de couverture par le choix d'une citation extraite de l'entretien de Louise avec Win (Acte II, scène 1), collaboratrice de Marlène dans l'agence londonienne de placement "Top Girls" que cette dernière dirige depuis peu. C'est cette ultime fonction, tout au haut de l'échelle que Marlène a célébrée à l'Acte I, en compagnie des modèles féminins du passé qui furent les siens, qui tous portent en eux un peu d'elle-même ou de ses proches. Il y a : Isabella Bird, grande voyageuse écossaise ; Dame Nijo, courtisane de l'Empereur du Japon ; Dull Gret, personnage central d'un tableau de Bruegel, qui, en armure et en tablier, mène ses compagnes combattre les démons de l'Enfer ; Griselda, l'épouse trop soumise des contes de Chaucer ; la truculente papesse Jeanne, sorte de cerise sur un gâteau de fête. Au travers de leurs histoires c'est une approche "populaire" de l'Histoire de la réussite féminine que nous offre l'acte I. De milieux sociaux divers, de cultures et d'époques diverses, nous mesurons au fil du discours tout ce qui sépare ces femmes, ce qui les rassemble aussi dans un même militantisme. À force de persévérance dans une voie plus ou moins choisie, toutes ont acquis une certaine notoriété toutes méritent par leur courage de figurer dans la mémoire de la sororité. Les filles de l'Acte II

reconnaissent en elles (et ici la distribution en écho, en double, des personnages prend toute sa valeur) des mères spirituelles dans une sorte de parturition gémellaire.

L'idée initiale de la dramaturge était simple : "Staging a play in which a lot of women from the past have coffee with a woman in the present"[12]. Les choses se sont compliquées car le danger se précisait. Le temps n'était plus la joie simpliste qu'avait inscrite, début 70, le succès du "Women's Lib". En Grande-Bretagne, Margaret Thatcher est au pouvoir. Le militantisme des féministes américaines, repues de succès sporadiques, tiédit. Caryl Churchill infléchit donc le message, selon son propre credo :

> Feminism tends to be much more connected with socialism and not so much to do with women succeeding on the sort of capitalist ladder. All those ideas fed into Top Girls[13].

Top Girls coïncide donc avec un tournant dans l'histoire du féminisme, exprime l'urgence qu'il y a, début des années 80, à reconsidérer le mouvement dans sa complexité. Le temps est venu d'articuler la sororité militante en termes de droit à la différence. La traduction d'un tel texte semble ne pouvoir porter qu'une signature féminine. Construite en échos, en modulations linguistiques, jouant de la rupture, de la brisure, des effets de chevauchement dans le discours des personnages, *Top Girls* affiche, au-delà du discours plurivoque de ses personnages, un message militant, explore toute une gamme de niveaux de langue. Confronté aux soudaines et multiples inflexions de la langue, il importe que le traducteur suive les conseils de Rosemarie Bélisle :

> Le traducteur doit avant tout se poser la question suivante : comment cela se dit-il ? Et pour y répondre il doit souvent se poser une foule de questions connexes : qui parle ? à quel milieu social ce personnage appartient-il ? comment parle-t-on, ici, dans le milieu social correspondant ? [14]

J'ajouterais volontiers : comment pense-t-on ? Traduire c'est peut-être d'abord poser un regard sur son environnement,

considérer les choses telles qu'elles sont. La langue française parlée aujourd'hui est imprévisible. Les registres sont multiples. Traduire *Top Girls* nécessite de restituer toute la palette d'un riche nuancier linguistique, le raffinement maniéré de Dame Nijo/Win, mais aussi les grossiers borborygmes des disgracieuses Gret/Angie. C'est peut-être là la tâche la plus difficile du traducteur car il faut user d'une langue ignorée des linguistes, une langue qui évolue dans l'ombre. Claude Duneton se plaisait (en 1973) à rappeler que la France ne parle français que depuis peu :

> Eh bien, si ! Il faut se rendre à l'évidence : la langue française c'était, au début du siècle, la langue d'une infime minorité de la population française. C'est curieux à dire, mais la France n'est francophone que depuis cinquante ans à peine[15].

Au-delà de la boutade il y a la vérité des faits. Dans les communes de la France profonde les notables, souvent d'importation, étaient presque exclusivement l'instituteur et le curé, les deux "Messieurs". Aucun des deux ne pouvait cependant mener à bien sa mission sans partager le parler local, langue de la confession, de la crise, des situations graves. Certes, on apprenait le français ; mais on ne le parlait pas. La transition fut longue, houleuse ou douloureuse, mais le français s'est enrichi, comme en dépit de lui-même. À présent la situation est inversée. Le français résiste, assimile d'autres langues pour mieux affirmer sa vitalité. L'enjeu est d'importance si, comme le rappelle Evelyne Pisier :

> Les traducteurs sont des passeurs de mots faisant de leur langue une terre d'accueil pour la parole des autres, répandant des pensées, des connaissances, des cultures suffisamment sûres d'elles-mêmes pour être assimilées par d'autres peuples[16].

Top Girls s'inscrit dans une problématique analogue. La langue de l'Acte I met en valeur les différences culturelles et linguistiques qui séparent les témoins des siècles et pays choisis. Marlène y fonctionne en témoin de notre mode de pensée

linguistique. Ses interventions d'interviewer sont courtes, claires, factuelles, en contraste flagrant avec la rhétorique de cour de Dame Nijo, avec l'hyperbole philosophique mâtinée de latin de la papesse Jeanne, avec la description clinique lourdement adjectivisée où excelle Isabelle, avec l'éructation/éjaculation langagière d'une Gret sortie de ses gonds. Autant de codes que le traducteur pourra restituer sans trop de mal dans la langue classique de la farce ou de la tragédie. Les choses se compliquent aux Actes II et III où l'on passe de l'Angleterre des *yuppies* londoniens à la province défavorisée, du succès insolent aux sacrifiés sociaux, en une série de ruptures, de brisures langagières véloces, aggravées par le principe de chevauchement des répliques. Le problème est bien ici de parvenir à faire de la langue de la société réceptrice une terre d'accueil, au sens plein du terme. Expert en ce domaine, Jean-Michel Déprats précise :

> La traduction est éphémère, caduque, elle sait qu'elle vieillira, qu'elle sera dépassée en raison de l'évolution imprévisible des langues. En raison de l'évolution de la pensée de la traduction[17].

Le traducteur est à la croisé de tous les courroux. Signataire d'un texte français dont la pensée échappe à son contrôle, sa tâche ingrate est toute d'humilité. Fonction essentielle cependant si notre vieux continent veut échapper à la babélisation, comme le souligne Umberto Eco, dans un hommage appuyé au traducteur :

> Le traducteur est quelqu'un qui a un profond respect pour le texte original et un amour profond pour sa propre langue d'origine, et il cherche à construire un équivalent. Voilà l'idée de l'Europe[18].

Traduire le théâtre de Caryl Churchill c'est donc aussi construire un peu l'Europe.

Nicole VIGOUROUX-FREY
Université de Rennes 2

Notes

1 Annie Brisset, "Tremblay, traducteur lauréat", *Jeu n° 56*, Montréal, 1990, p. 105.

2 George Steiner, *After Babel*, OUP, 1975.

3 Jean-Luc Denis, "Traduire : comment ? pourqui ?", *Jeu n°56, op. cit.,* p. 17.

4 Pierre Lavoie, Préface à *Jeu n° 56, op. cit.,* p. 7.

5 Marc Angenot, *Un état du discours social*, Montréal, coll. L'Univers du discours, 1889, réédition 1989, p. 13.

6 Caryl Churchill, *Cloud Nine*, London, N.H.B, 1993, non paginé.

7 *Ibid.*, p. 87.

8 *Ibid.*, p. 78.

9 Heira Schwarzinger, *Sixième Assises de la traduction littéraire*, S. Monod éd., Arles, Actes Sud, 1989, p. 85.

10 Antoine Vitez, *Théâtre / Public*, n° 44.

11 Evelyne Pisier, "Traduire l'Europe", *Traduire l'Europe,* F. Barret-Ducrocq éd., Paris, Payot, oct. 1992, p. 12.

12 Caryl Churchill, interview de Lynne Truss, *Plays and Players*, janvier 1984, p. 8.

13 *Ibid.*

14 Rosemarie Bélisle, *Jeu n° 56, op. cit,* p. 22.

15 Claude Duneton, *Parler Croquant*, Paris, Stock Plus, 1973, p. 31.

16 Evelyne Pisier, *op. cit.,* p. 16.

17 Jean-Michel Déprats, *Traduire le théâtre aujourd'hui ?* N. Vigouroux-Frey éd., Rennes : PUR, 1992, p. 100.

18 Umberto Eco, *Le Monde*, 23/9/92.

Making the Invisible Visible: Peter Brook's Productions of *The Tempest*

Peter Brook's seminal influence on theatre after World War II is universally acknowledged. Already a decade ago a critic predicted:

> If at the turn of this century Constantin Stanislavsky was the great patriarchal figure not only of Russian but of world theatre, there is little doubt that Peter Brook will dominate the close of this century when he will be seventy five. Brook is among those who see that deep change is necessary but he no longer believes that conventional theatre can provide such change[1].

Since his controversially discussed *Marat/Sade* of 1964 and *A Midsummer Night's Dream* of 1970, both of which established Brook as the most daring among the directors of the RSC, and after the subsequent foundation of the International Center for Theatre Creation (ICTC), Brook's productions have been received as both courageous and sensitive efforts to stake out the theatrically possible. *Orghast*, which he directed at Persepolis in 1971, *The Conference of the Birds* which premièred in 1973, *The Tragedy of Carmen* in 1981, as well as the spectacular *Mahabharata*-project of 1985 have been acclaimed as landmarks of contemporary theatre. With these productions Brook also helped to pave the way for an understanding of the experimental work of younger innovative directors such as Ariane Mnouchkine, Pina Bausch, or Robert Wilson. In 1990, the ICTC made headlines again with *The Tempest*. Although this production premièred at Zürich, it had been prepared at the Théâtre des Bouffes du Nord in

Paris which since 1974 has served as the home base of Peter Brook's international company.

However, a survey of the most favourable reviews which *The Tempest* received in 1990, as well as on its subsequent tour, still leaves one wondering. The reviews give the impression that after many years of exploration of what theatre can be, the mature director Brook eventually did turn to what is considered by many as Shakespeare's most mature play, to the Bard's farewell to the stage and to his legacy to the world. What is never mentioned though is that Brook has directed no other play more often than *The Tempest*. There is not only the production of 1990. Brook staged *The Tempest* as early as 1957, and in the same year he took this interpretation of the play to the Théâtre des Nations Festival at Paris. Altogether, Brook has directed *The Tempest* four times; after 1957 again in 1963. Both these productions were done for Stratford and the meanwhile founded RSC respectively; both were transferred to London subsequently. Thereafter, Brook returned to *The Tempest* in 1968, in the same year in which he published his seminal study *The Empty Space*. He staged this version of *The Tempest* because Jean-Louis Barrault had asked him to contribute a Shakespeare production to the Théâtre des Nations-Festival, and it is then that the history of Brook's "French" or rather "non-British" approaches to *The Tempest* did begin.

The gap of more than two decades which was to follow thereafter encompasses the years in which Brook experimented with the ICTC. In this phase he expanded his concept of a "holy theatre" – the seminal ideas of which he had outlined in *The Empty Space* – into the understanding of performance as a "communion" between actors and audience, as an attempt to make the invisible visible[2]. And it is because of this that the 1990 production of *The Tempest*, the return to his favourite Shakespeare play, gains in weight. There is no need to stylize the 1990 production into the sum and summery of Brook's work. However, against the background of the previous stagings, *The Tempest* of

1990 does provide the unique possibility of tracing Peter Brook's development as a director within a clearly defined frame of reference.

Already in *The Empty Space*, Brook has said of *The Tempest* that to him it is Shakespeare's "complete final statement, and that it deals with the whole condition of man"[3]. His high esteem of Shakespeare's last play becomes even more apparent in an ironic "Open Letter to William Shakespeare", published in *The Shifting Point*. In the "open Letter", Brook ridicules those reviewers who in line with a supposed public taste advocate neither *King Lear* nor *The Tempest* but *As You Like It* as Shakespeare's best play:

> I suppose that bit by bit I should have been preparing myself to realize that *The Tempest* was your [i.e. Shakespeare's] gravest mistake. I of course had wrongly held that it was your finest play; I had imagined it to be a *Faust* in reverse, the last in your final cycle of plays about mercy and forgiveness, a play that is throughout its length a storm, reaching calm waters only in its final pages. I had felt that you were in your right mind when you made it hard, craggy and dramatic. I felt that it was no accident that in the three plots you contrast a lonely, truth-seeking Prospero with lords crude and murderous, with greedy and darkly wicked clowns. And I felt that you had not suddenly forgotten about the rules of playwriting, such as the one of "making every character like someone-or-other in the audience," but you had deliberately put your greatest masterpiece a little farther away from us onto a higher level[4].

Brook's praise is generous, but it is also evident that this praise is rooted in a director's perspective. *The Tempest* with its three concurrent plots is seen as a major challenge to any director, even more so because of its "higher level", its supposed remoteness which demands to be interpreted and mediated in the act of performance. If the "Open Letter to William Shakespeare" does explain why Brook was to take up this challenge four times, his but recently published memoirs *Threads of Time* do provide an additional clue. At the age of twenty-one Brook had been asked by the now legendary impresario Sir Barry Jackson to direct *Love's Labour's Lost* for the Stratford season of 1946. That season was to

be opened by *The Tempest*. Brook, aware of his as yet limited experience in directing, took advantage of the possibility to watch a fellow director at a costume rehearsal:

> Standing in the shadows, I was overwhelmed, both dazzled and at the same time secretly jealous as the actors proudly demonstrated their new clothes and one brilliantly coloured confection of velvet and lace followed another. [...] Yet on the first night of *The Tempest*, seeing the overdressed figures in front of the elaborately painted scenery, I realised that nothing in the theatre has any meaning out of its context in performance. Now that they were in action, the dresses had mysteriously lost all their beauty and had become an ugly impediment to the play, until the text was drowned like the great realistic galleon of the opening scene. This was an important lesson[5].

At the very beginning of Brook's career at Stratford and thereafter with the RSC, and tied to the experience of *The Tempest*, there is the recognition that the ornate, realistic "Granville-Barker"-style of doing Shakespeare[6] had to be discontinued. Already as early as 1946, for his production of *Love's Labour's Lost*, Brook claims to have thought of a Shakespeare-play not as "an enormous skein of interrelated words" but as a "set of images"[7]. However, as evidenced by his early productions of *The Tempest*, the austere images which he eventually was to create in 1990 were as yet unthought of.

After his debut at Stratford, Brook waited for eleven years before he tried his hand at *The Tempest* for the first time. The Shakespeare plays he directed in between include *Romeo and Juliet*, *Measure for Measure*, *The Winter's Tale*, *Titus Andronicus* and *Hamlet*. In retrospect it is difficult to conceive of Brook's first *Tempest* as trail-blazing. Fairness requires though not to judge this production out of its contemporary context. On the brink of the millennium, it is not easy to remember the theatrical setup which Brook entered in 1944 after five short war-time terms in modern philology at Oxford. There was as yet no Arts Council to support experiments, nor an English Stage Company which encouraged

young directors as well as emerging young playwrights. British post-war theatre was uninhibitedly commercial. Innovative artistic commitment on the side of the directors was restrained by impresarios who had to make sure that the money invested would yield the expected returns. Fifty years later, Mrs Thatcher was to speak of "arts organizations as businesses" which should increase their turnover by "getting out there and selling"[8], and to recall this hostile attitude towards artistic experiment. Moreover, dated technical prerequisites impeded new approaches as well. Only a few theatres had revolving stages, and the picture-frame stage with its transparent fourth wall was still universally taken for granted. Indeed, as late as the seventies, when the new National Theatre on the South Bank was under construction, there was a heated discussion as to whether a proscenium stage should be included or not. The calcinated realism of the well-made play, to which the Shakespeare productions did abide as well, dominated the post-war stage.

According to his memoirs, Brook did not challenge this setup outrightly. He did not enter the theatrical scene as a revolutionary, which then would have been suicidal in any case. As evidenced by the above quotes, he felt the necessity of change and renewal. How these were to be achieved though he himself was not sure of as yet. The 1957 *Tempest* gave evidence of this indecision, even more so because Brook produced it as "director's theatre". He himself took over the entire *mise en scène*; he was responsible for the sets, the costumes, and the lighting, as well as the choice of music. Recalling his Stratford experience, Brook had no realistic stately galleon dragged onto the stage in the opening scene. The storm-tossed ship which succumbs to Prospero's magic was indicated by a swinging mast-head lantern only. However, this sparing use of realistic detail was counterbalanced by flying streamers which graphically suggested seaweed and the eerie underwater world evoked in Ariel's "Full fathom five thy father lies" (*Tempest*, I, 2, 397). Nor did Brook challenge the requirements of stage realism in

the scenes thereafter. Although he mildly questioned the "willing suspension of disbelief" by having the sets quite often changed in view of the audience, Brook employed conventionally realistic decor and costumes to create a cavernous, tangled world as an expressive background for the "introspective and obsessive" Prospero he had envisaged[9]. A contemporary critic's comment, "never [was] the scenery more obtrusively scenic"[10], was quite appropriate.

Although quite a number of reviewers did not take to Brook's sombre interpretation of Prospero, even they acknowledged that John Gielgud was the ideal cast. However, this too added to the impression of a predominantly conservative production. Unaffected by anything even remotely related to what Lee Strasberg was then exploring at the Actor's Studio, Gielgud gave Prospero in the best rhetoric tradition of the Royal Academy of Dramatic Art. In his study of Brook's productions, Jones characterizes the *Tempest* of 1957 adequately by stating that it "was thoroughly traditional and dignified, embodied best in the performance of John Gielgud as the magus who loses his magic charms but gains human wisdom."[11].

The *Tempest* of 1963 was produced for the meanwhile founded RSC, of which Brook had become Peter Hall's co-director a year earlier. Brook staged the play in collaboration with Clifford Williams. Clive Barnes, who reviewed the production for *The Daily Express*, voiced the impression of many fellow critics when he stated that this collaboration of two directors had failed to produce a lasting impression. Partly, this may have been a consequence of Brook's numerous other engagements in that year, engagements which tied him more to Paris than to Stratford. At Paris he directed a French production of Arden's *Serjeant Musgrave's Dance,* co-directed with Francois Darbon, Hochhuth's *The Representative*, and staged *King Lear*. All this did not leave much time for a reconsidered and innovative approach to *The Tempest.* The RSC production earned some tempered praise for its

pictorial and decorative effects, and the musical score by Raymond Leppard was favourably mentioned as well[12]. In terms of Brook's permeation of the play though, 1963 did not mark an advance.

However, when Brook was to return to *The Tempest* in 1968, the changes in his approach were significant. These changes were due to various interrelated developments and influences. The 1968 production gives evidence of the political unrest outside of the theatres in France, and, much more moderately though, in Britain. At the same time it mirrors the increasing need on the side of the directors to create theatre for a post-war generation whose aesthetic suscepitiblity was to be more and more preconditioned by the cinema and by TV. Both aspects had begun to shape Brook's work in the sixties. Although Hochhuth's *The Representative* with its wooden dialogues and clumsy construction is utterly unsuitable for theatrical experiment, in terms of Brook's biography the Paris production of this play indicates the beginning of Brook's involvement with overtly politically committed theatre. *The Representative* was to be followed by the aesthetically much more demanding *Marat/Sade* at the Aldwych, the RSC's London base, and, two years later, by *US*, the RSC's controversial comment on the war in Vietnam. Both the *Marat/Sade* and *US* have to be seen against the background of Brook's exploration of Artaud which he had undertaken together with Charles Marowitz and which had resulted in the 1964 "Theatre-of-Cruelty" season. Then it seemed to many critics that the already renowned Shakespeare-director Brook was leading the RSC away from its proper territory. His memoirs give evidence though that in these experiments he always kept Shakespeare in mind:

> [...] although theatre theory had never interested me much and I found in Artaud's extreme visions very few of the specifics that practical work demands, both Marowitz and I admired the burning intensity of the positions Artaud took in relation to the safe theatre of his day. Our own Shakespeare theatre was playing comfortably to tourists in a reassuring

> way, but in many of us there was a nagging suspicion that this was very far from the daring of the Elizabethan age, with its passionate enquiry into individual and social experience and its metaphysical sense of terror and amazement[13].

From *Marat/Sade* onwards Brook began to revise his role as a director. Peter Weiss's play-within-a-play, enacted by the inmates of the asylum at Charenton, allowed for new forms of actor-participation in the production. The actors, who were supposed to be madmen and madwomen as well as the protagonists in the play directed by the Marquis de Sade, were not "cast" any longer by the director. Instead, they were asked to experiment with character traits until they found modes of expression which linked their paricular "madness" to their role in the play-within-the play. Similarly, in *US*, for which there was no fixed script because the playwright Charles Wood left the project in mid-rehearsals, the actors were given even more freedom in developing their part. Brook encouraged them to improvise their personal response to the Vietnam war, and thereafter he created the performance out of these responses. Conservative reviewers condemned the production and raged about the final symbolic gesture, the burning of a butterfly, which, however, was of paper. What they failed to notice though was that both *Marat/Sade* and *US* were conscious efforts on the side of Peter Brook to transform the RSC into a group theatre. Brook was not only trying to break away from the Stratford traditions. From the late sixties onwards, he envisaged a company such as Jerzy Grotowski's, whom he had called upon to advise on the production of *US*.

However, the RSC was still a very British company, relying on actors whose cultural background was British. And even if RADA no longer sneered at Strasberg's "The Method", its graduates were trained for a career in British theatres. As evidenced by *The Empty Space*, Brook though had moved beyond that. He did not think any longer of theatre as but a medium of intra-

cultural communication. His "Holy Theatre" which was supposed to make the invisible visible was to transcend the borderlines of national cultures. That audience reaction could be lastingly confined by indigenous culture, race or creed was no longer acceptable. Brook's "Holy Theatre" was meant to both express and to appeal to the universal rather than the particular.

Brook felt he could overcome the limits which the "Britishness" of the RSC imposed on his ideas when he began to rehearse the production commissioned by Barrault with an international company:

> In Paris in 1968, I stepped tentatively into a new experiment without realising how far it would take me in the future. [...] the work we had begun in London with the Theatre of Cruelty had already revealed some surprising resources within the human body. But those bodies had all been British, and now like an Elizabethan explorer I wished to discover continents remote from my native land[14].

One of the decisions which resulted from this exploratory approach was to have a young Japanese actor, Yoshi Oida, whom Brook had met in Barrault's office, play Ariel – in spite of Oida's but very limited command of Shakespeare's language – "no more than two or three words in basic English" –, as Brook remembers[15]. Even if, according to Brook, Oida was capable of expressing the "invisible" in Ariel – the decision to cast a central part in *The Tempest* with an actor who was not trained to render Shakespeare's verses adequately (at least by British standards) also indicates that from 1968 onwards Brook's productions would consciously subordinate the dramatic text to the non-verbal expressivity which an actor is capable of.

In the producion of 1990, Oida, who has stayed with Brook since 1968, was to play the "honest old councillor" Gonzalo. However, measured against this production, both the achievements and the shortcomings of *The Tempest* of 1968 do stand out. The international company which Brook formed in Paris encompassed

members of the RSC as well as of the Living Theatre; supplemented by a few chance additions such as Oida, and a couple of French as well as some migrant Canadian actors. The rehearsals took place in an empty space of the Mobilier National, a warehouse for government furniture. Due to the international cast, a text-based rendering of *The Tempest*, even in a severly cut version, was out of question:

> The "text" which Brook selected for workshop purposes was *The Tempest* but "translated" into a new hourlong "adaptation", in reality an original creation based loosely on some buried and not-so-buried themes in the play : magic, dreams, ambition, pride, violence, and hate. The director, no longer bound by his customary interpretive function, goes beyond the text to something of his own authorship[16].

When Brook took this adaptation to London, by the very choice of location he made it clear that he was to discontinue the Stratford conventions. Instead of using the Aldwych he decided to perfom at the Roundhouse, a former railroad building that had been used to reverse engines. Within the empty space of this venue he installed a huge circus-like canvas tent. The spectators were given a choice of seats. There were so-called "safe" seats, bordering the various places of action, and there were seats mounted on movable scaffoldings which could be rolled right into the midst of the performance. Thus, the seats were conceived of as physical equivalents of the passive audience of theatre as it used to be, as well as of the new, participating audience which the new playwrights and the new generation of directors alike sought after.

However, not only in this the *Tempest* of 1968 radically abandoned the picture-frame stage. Before the performance started, the actors – dressed in work clothes, except for Ariel who wore a kimono, and Prospero, wo wore a karate suit – did their warming-up exercises and their voice training among the audience. Out of these exercises they rushed onto the stage to perform the shipwreck and to begin the play. During their performance,

Shakespeare's text was quoted but in excerpts; reduced to the purple passages mostly, and even those were rendered ametrically:

> Brook's mirror to *The Tempest* proved more a distorting lens, capturing hidden gesture and action, under, over, and against the Shakespearean text[17].

This evaluation is substantiated by Leiter:

> They treated Shakespeare's text as so many words and images which they felt free to alter, mutilate, rearrange, and cut at will; the method was reminiscent of Marowitz's collage *Hamlet*. A scrambled plot, newly devised character relationships, startling time shifts, choral chanting, words as sound effects rather than as symbols of meaning, incantations, overt sexual imagery, acrobatics, disparate costumes, Grotowski face masks [...] – all were features of this much criticized experiment[18].

In comparison to the "safe", traditional Shakespeare productions done at Stratford, Brook's *Tempest* was provocative. However, an aesthetically consistent production it was not. In his eagerness to demonstrate how very differently Shakespeare could be staged, Brook just tried to do too much at the same time. Moreover, he did not really follow his own inspiration but tried to create scenic images which expressed Jan Kott's interpretation of *The Tempest*. In 1961, Kott, a professor of literature at the University of Warsaw, had published his essays on Shakespeare in a volume entitled *Shakespeare Our Contemporary*, which was to become the bible of many directors for the next decade and a half. Nothing of what Kott had argued was really new to Shakespeare scholars. However, Kott's delineation of Shakespeare's "dark side", the misogyny of the comedies, the wheel-of-fortune-pattern of the histories, the "existential" despair the Polish critic read into the tragedies, all this appealed to directors, especially British directors, who were tired of eulogizing the Bard as the great humanitarian. Kott's chapter on *The Tempest* is the longest in his study; not so much a consistent interpretation but a series of impressions which deconstruct the concept of the wise magician in

favour of the play's raw and grotesque elements. Brook's *Tempest* tried to recreate these divergent impressions, at the price of the consistency the production. In the course of this, Brook also took advantage of the abolition of theatre censorship in Britain in 1968. Kott's accentuation of the crude physicality that can be found in *The Tempest* became a central part of Brook's rendering. This is perhaps best exemplified by the love at first sight between Miranda and Ferdinand. In line with the "animalistic" dimension which Kott had discovered in Shakespeare's love-plots, the first encounter of these lovers-to-be is stripped of all the romanticism which Shakespeare wrote into act one, scene two. In the Roundhouse, for Miranda and Ferdinand it was to meet and mate.

During the twelve years which were to follow, Brook welded his company out of the haphazard international team he had started with. Only after he had scored the initally mentioned successes, he ventured to stage *The Tempest* again. The memoirs give a succinct description of how for three years Brook and his company toured the world in search for new forms of expression, before he decided to settle down at the Bouffes du Nord. According to Brook, the African tour of 1972 was the most formative experience. He and his company would enter a randomly chosen African village and would spread a carpet on a public square. That was to be the stage. Then the actors would begin to improvise, and out of these improvisations a performance would grow. If the villagers expressed their understanding of what they were seeing, the company had passed its test – the performance had become a communion. Throughout the African tour, the ICTC company explored visual rather than verbal communication and deliberately sought that communication on a very basic level.

In *The Tempest* of 1990 Brook invoked the experiences of the African tour in many ways. A rectangle of white sand, surrounded by dark sand, designated the island stage which, apart from one single rock, was an empty space. Out of this sand, Ariel playfully formed cakes for Gonzalo, visible signs of the friendship which

Prospero still extends to the old councillor – and which Gonzalo, in the pursuit of his dream of an ideal state, was to destroy again.

The contrast of colours used for the stage was mirrored in the costumes. While the inhabitants of the island were clothed in white or light-coloured floating gowns, the shipwrecked wore narrow, straight dark coats which were expressive of the confining world which still shaped them, the world which Prospero not only had left behind but had overcome on his island. Moreover, Brook had no qualms about employing race to enforce this basic colour contrast. Prospero and Ariel were played by the two African actors Sotigui Kouyaté and Bakary Sangaré, Miranda, underscoring her status "in between", by the Indian actress Shantala Malhar-Shivalingappa. The only white inhabitant of Brook's Island was Caliban, embodied by the small-statured German actor David Bennet. Caliban's affinity to the white shipwrecked, his thirst for power, was thus given visual expression. Moreover, with Yoshi Oida playing Gonzalo, race was again employed to designate the honest councillor's ambivalent position among the Caucasian actors who played the courtiers.

By making use of the possibilities of casting, Brook effortlessly deconstructed traditional as well as more recent clichés associated with *The Tempest*. In the wake of the post-colonial debate, over and over again productions, Jonathan Miller's of 1970 having been one of the first, had exposed Prospero as a white colonialist who has no qualms about the exploitation of the native islanders. Brook's casting of a black Prospero and a white Caliban made it clear that another post-colonial reading of the play was not his concern. The issue of colonialism was not totally discarded though: when Ariel fooled around with the wooden model of the ship he had bewitched, he playfully balanced it on his head – and evoked in his triumph an image of his suppression. After all, Prospero too had arrived by ship. However, this passing reference did not detract from the deeper affinity between Prospero and Ariel which Brook's

production accentuated. Ariel was not the light and blithe spirit that was so often given by boyish actresses. In Brook's view, Prospero and Ariel were fellow magicians, although the physical contrast between the tall, lean, and regal Sotigui Kouyaté and the equally tall, but sturdily-built Sangaré underscored the difference between master and servant at the same time[19].

If *The Tempest* of 1968 called for an audience literally prepared to move along with a fast moving action, *The Tempest* of 1990 presupposed an audience prepared to contemplate. In terms of quantity, there was more of Shakespeare's text in the 1990 production than there was in 1968. Brook did not use the original text though. His actors conversed in a colloquial French translation by Jean-Claude Carrière which sought not to detract the attention from the visually performed. Visual perception, perhaps best exemplified in the contemplation of a painting, presupposes silence. Because of this, picture galleries are not the place for animated chatter. Brook heeded this. Not only that the sand on the stage silenced the movements of his mostly bare-footed actors: Scenes which had been played out as dramatic heightenings in the earlier procutions, such as Prospero's subjection of Caliban, now were reduced to gestures. Prospero but raised his staff, and Caliban succumbed.

Moreover, the rogues Trinculo and Stephano, who provided drunken comic relief not only for Elizabethan audiences, were so subdued at Zurich that they would not have given offence in any fashionable bar along the Limmat. One of the critics did not fail to notice that at least two actors – Sotigui Kouyaté and David Bennet – were most expressive not in their gestures but with their eyes. However, the perhaps best example of Brook's deliberate toning down of the actionism of 1968 is the already referred-to opening scene. In the former hippodrome at Zurich, Ariel did not attempt to evoke the full force of a hurricane. Sangaré created the storm through nothing else but the shaking of a wooden pipe full of pebbles, while the ship's crew tossed wooden rods above

Gonzalo to indicate the power of the waves which were breaking over the doomed vessel. As a critic put it: "destruction, pain of death, despair. The terror of all that is plainly visible, although nobody sweats or shouts"[20].

At Zurich, Brook did not visualize the contradictory and volatile interpretation of Kott, but his own, now consistent understanding of *The Tempest.* According to the critics, this resulted in a production which was gripping because complexity was achieved through simplicity. Moreover, as vouchsafed by the critics again, in the terms of Brook the communion between stage and audience was achieved. When *The Tempest* was performed at Frankfurt, a young woman in the front row, while watching attentively, like Ariel began to play with the sand under her feet - unconsciously expressing participation and involvement at the same time[21].

However, as much as *The Tempest* of 1990 may be considered an advance on the 1968 production, what both approaches shared was a focus on the predominant and overt themes of the play which were rendered visually. This dominance of the visual over the text also defines the demarcation line between the first and the latter two productions. In an interview which he gave to *Theatre Quarterly*, Brook stated, "I do not believe in the word much today, because it has outlived its purpose. Words do not communicate, they do not define"[22]. Although there was more of Shakespeare's (translated) text in the production of 1990, because of its consistency the visual impact was stronger than in 1968.

One hesitates to call this "Shakespeare light", since even renowned Shakespeare translators do judge many lines of Shakespeare as virtually untranslatable for contemporary audiences. Nor can any production whatsoever claim to have done justice to the totality of a Shakespeare play – Shakespeare scholars will always point at what has been, what had to be omitted. Maybe because of this, Brook's visualizations of *The Tempest* are perhaps an adequate way of mediating Shakespeare to audiences which

otherwise would not venture to see a Shakespeare play at all. Nor can the dedication and the artistic competence of Brook's interpretations be questioned. However, for the minority of those who, while listening to Shakespeare's verses, can imagine the worlds he created on an empty Elizabethan stage, even such dedicated approaches as Brook's will remain but an approximation.

Bernhard REITZ
Université de Mayence

Notes

1 Roose-Evans, James. *Experimental Theatre from Stanislavsky to Peter Brook*, London, Routledge, 1990, p. 193.

2 Brook, Peter. *The Empty Space*, London, Penguin, 1976, p. 80.

3 *Ibid.*, p. 106.

4 Brook, Peter, *The Shifting Point: Theatre, Film, Opera 1946-1987*, New-York, Harper & Row, 1987, p. 74.

5 Brook, Peter. *Threads of Time: A Memoir*, London, Methuen, 1998, p. 37.

6 Brook, Peter, *The Shifting Point, op. cit.*, p. 77.

7 *Ibid.*, p. 76, p. 78.

8 Banks, R. et al. *The Arts: The Next Move Forward. A Plurality of Riches, A Plurality of Funding*, London, The Conservative Political Centre, 1987, p. 10.

9 Shakespeare, William. *The Tempest*, Oxford UP, 1994, p. 83.

10 Walker, Roy. "Unto Caesar: A Review of Recent Productions", *Shakespeare Survey* 11, 1958, p. 135.

11 Jones, Edward Trostle. *Following Directions: A Study of Peter Brook*, New York, Peter Lang, 1985, p. 108.

12 *Ibid.*

13 Brook, Peter. *Threads of Time, op. cit.*, p. 134.

14 *Ibid.*, pp. 142-43.

15 *Ibid.*

16 Jones, Edward Trostle. *Op. cit.*, p. 109.

17 *Ibid.*, p. 110.

18 Leiter, Samuel L. *From Belasco to Brook: Representative Directors of the English-Speaking Stage*, New York, Greenwood Press, 1991, p. 232.

19 Henrichs, Benjamin. "Shakespeare, Zauberkönig und Volksfeind." *Die Zeit*, 21 September, 1990.

20 Stadelmaier Gerhard. "Einfach ein Wunder", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17 September 1990, (my translation).

21 Hs. "Sanft säuselnde Luft", *Frankfurter Rundschau*, 2 May 1991, p. 10.

22 Bernard Kenneth. "Some Observations on the Theater of Peter Brook", *Theater* 12, 1980, p. 74.

Sous le signe du refus :
L'accueil du théâtre britannique en France

Les metteurs en scène français ont, pour la plupart, longtemps manifesté une méfiance envers le théâtre britannique contemporain. L'examen de ce choix, comme celui des exceptions à ce refus, ou, aujourd'hui, l'engouement pour certains auteurs permet d'évoquer la nature politique complexe de ce théâtre qui refuse ou non le consensus artistique et social et de proposer une hypothèse. Comme pour les textes sources, les choix semblent en partie dépendre de la composition du public destinataire. Si cette double catégorisation du propos doit, pour une large part, son inspiration à l'expérience personnelle, elle vise sans hésitation à dégager des principes de généralité de cette exemplarité.

Depuis 1956 et l'essor d'un théâtre politique représentant les classes populaires, jusqu'à nos jours, deux grands courants semblent, dans la production théâtrale contemporaine britannique, survivre au double effondrement physique et symbolique du Mur de Berlin et des grandes narrations. Un théâtre de texte qui se veut universel, écrit dans la solitude, et destiné à la postérité, même s'il aborde certains problèmes sociaux ou humains, cherchera à situer son discours dans un consensus. Ces auteurs se sentent investis d'une mission de messagers des valeurs humaines communes à l'ensemble du corps social. Moins directement nourries du vécu du public, leurs œuvres sont préférées par le metteur en scène ou le traducteur, mieux reçues par les médias. Elles contribueront à offrir chez nous une vision sélective du théâtre britannique. Elles côtoient un théâtre alternatif du refus aux multiples facettes, qui adresse un message immédiat à un

public cible. Il est produit aujourd'hui encore par des compagnies indépendantes ou en résidence dans un lieu sensible, des auteurs en résidence dans un tel lieu, un théâtre de communauté. Les conditions du passage en France des pièces diffèrent nettement selon leur appartenance à l'une ou l'autre de ces deux catégories. L'examen succinct de quelques exemples éclairera ce propos qui, s'il prend en compte les analyses passées de Bakhtine, de Raymond Williams[1], ou les réflexions et la pratique de John McGrath[2], s'inspire surtout, aujourd'hui, dans l'ère de la post-modernité, de celles de Pierre Bourdieu[3], certes, largement appliquées à un autre champ culturel, mais parfaitement transférables à la réception du texte de théâtre britannique en France. Inévitablement, s'y ajoute la question de la place faite au public second, compris tantôt comme unique et générique, tantôt comme captif, et spécifique en termes sociaux, culturels, ethniques, religieux, régionaux, nationaux ou sexuels. Surgit ainsi l'éternelle opposition entre l'universalité et l'enracinement.

Dès lors, les passeurs de texte vers le public français[4] se doivent, traducteur (ou adaptateur) et metteur en scène, de connaître et de rechercher l'intimité avec un public aussi proche que possible du public cible dans la culture source, porteur de questionnements et de vécus culturels semblables. Aujourd'hui, avec l'éclatement en sous-cultures, en communautés périphériques multiples, cette démarche est paradoxalement facilitée, d'autant que les outils nouveaux de communication transnationale rapprochent les différences sans les aplanir et développent des communautés de préoccupations culturelles et d'habitus jusque dans la revendication entre périphéries similaires. Elles puisent dans l'imitation ou l'échange la force d'affirmer une spécificité qui nourrit le théâtre anglo-saxon contemporain, plus ouvert depuis 1956 aux sensibilités de la société et à l'expression de ses crises que ne l'est le théâtre français.

En deçà des cohérences nationales ou régionales communément prises en compte en France, l'émiettement culturel s'étend à d'autres

catégories sociales populaires (chômeurs, sans-abri, sans-papiers, jeunes des banlieues, etc.), ethniques, sexuelles religieuses ou générationnelles. On peut, ici, citer la diversité du mouvement féministe, ou celui des homosexuels, que la tradition anglo-saxonne a inscrit dans le concept de minorités. En conséquence, l'essor contradictoire, universalisant ou revendicatif des théâtres de l'homosexualité masculine ou féminine interroge de plus en plus la notion d'identité générique. L'expression esthétique de ces infra-cultures favorise les échanges entre nos deux pays en écho aux cohérences nées d'une lutte, souvent commune, pour la reconnaissance. Une autre catégorie mérite désormais notre attention : la jeunesse, doublement exclue, doublement repliée dans une myriade de sous-cultures alternatives avec des vecteurs transnationaux de cohérence, de désespérance, d'expression culturelle, qu'elle soit simplement vestimentaire, ou musicale, théâtrale, romanesque, picturale, notamment avec les tags et les grafs qui sont en passe de conquérir un droit de cité non seulement dans l'art pictural, mais surtout comme participant d'une forme nouvelle du spectacle vivant identitaire proposé au public universel[5]. On constate, dans une désespérance qui semble une conséquence des années Thatcher, que la marque dominante de ce théâtre soit la provocation métaphorique où le recours au sexe et au sang désignerait une nouvelle forme de protestation[6]. Enfin, relevant plus directement de l'art de l'oralité spectaculaire, essence de la représentation théâtrale, cette catégorie a recours à des sociolectes propres que reflètent des écritures dramatiques nouvelles[7]. Le corpus des pièces qui explorent ce matériau sociologique, d'auteurs reconnus ou anonymes, ne peut désormais être négligé[8]. Ils ont rarement droit de cité sur les scènes françaises. L'accueil en Lorraine de David Greig, que l'on ne peut certes pas classer directement dans cette catégorie semble néanmoins contredire ce propos. Qu'il choisisse les scènes officielles, avec *Europe, The Architect* ou *Victoria*, ou alternatives, avec *Petra* ou *Caledonia Dreaming* réservant à un public jeune et populaire des textes construits en commun avec sa troupe Suspect Culture ou

encore parfois avec 7:84, il adresse un cri de révolte sociale et politique direct. Il privilégie le discours parallèle complexe de personnages représentatifs de multiples marginalités. Cet affrontement est rendu dans une langue qui, elle, se refuse aux particularismes pour traduire l'incertitude des sociétés désormais éclatées. Il est significatif que sa pièce *Europe* ait été créée en France par le Théâtre Populaire de Lorraine qui, avec à sa tête une directrice sensible à ces questionnements, est devenu Centre Dramatique Régional, mais demeure porteur d'une histoire alternative ancrée dans un milieu social similaire à Thionville[9].

Le néo-libéralisme thatchérien a mis à mal le riche tissu des compagnies alternatives, et les salles de théâtres ont des moyens financiers dérisoires. Tony Blair et le New Labour poursuivent en ce sens, par exemple à Glasgow où les subventions aux compagnies écossaises viennent d'être dramatiquement réduites. La protestation de l'Union des écrivains écossais s'est exprimée par la voix de D. Greig et D. Harrower[10]. Les lieux et compagnies qui ont survécu tentent d'offrir à un nombre important de jeunes auteurs en résidence la possibilité de s'exprimer. Les théâtres français issus de la tradition populaire vont volontiers, aujourd'hui encore, chercher les textes de ces auteurs.

L'exemple de la Comédie de Saint-Étienne paraît représentatif. Premier lieu, avec Jean Dasté, de la décentralisation d'un théâtre national, le choix s'est porté sur un théâtre populaire développant des efforts constants pour gagner ce public. À côté des classiques et d'un répertoire universel, une attention constante a été portée à l'écriture contemporaine, et souvent, à des textes d'origine britannique que l'on va débusquer sur place dans les théâtres partenaires. L'année 1989 avait vu la création de la convention théâtrale européenne permettant ces rapprochements, donnant immédiatement naissance à un festival tournant dans les pays participants. Cinquante compagnies de 15 pays d'Europe furent, cette année-là-là, réunies à Saint-Étienne, parmi lesquelles trois britanniques, dont la compagnie noire alternative

Temba Theatre de Notting Hill plus une compagnie irlandaise. En 1992 *This Story of Yours, M comme Baxter*, en français, de John Hopkins est à l'affiche dans une mise en scène de John Berry. La production régulière de pièces plus anciennes, notamment de Shakespeare, s'est toujours faite également avec un souci similaire de traduction esthétique qui fait signe au public cible, à travers qui le public universel est également visé. Ce choix n'exclut dès lors pas d'inclure des inter-textes ou de privilégier une scénographie postmoderne. Avec *Roméo et Juliette*, destinée en 1993 à la jeunesse, Daniel Benoin répond à la fois à cette tendance et au souci d'inscrire son discours en écho au vécu social local et national[11]. Puis, J. McGrath a été invité avec *Watching for Dolphins*, après nombre d'autres compagnies anglaises. En 1995 Daniel Benoin a choisi *L'Absence de guerre* de David Hare, soulevant dans une coproduction en Allemagne et à Saint-Étienne la question du pouvoir des médias et portant un regard cordial sur les dirigeants travaillistes aux prises avec eux. La double saison 1999-2001 accueillera un nombre important de pièces britanniques nouvelles. Un comité de lecture en liaison avec l'université permet de signaler les textes importants aux yeux des universitaires et surtout des étudiants, d'origine modeste dans cette ville. Cette volonté d'associer le public au choix et de tisser des liens avec les compagnies britanniques trahit une démarche très éloignée de celle d'autres passeurs travaillant pour les grandes scènes nationales parisiennes ou de villes qui imitent le modèle central et privilégient les auteurs du consensus idéologique dans un spectre allant d'Edward Bond à Tom Stoppard.

Dans le passé, H. Pinter ou Beckett ont été les valeurs sûres de ce deuxième type de choix, mais au prix de quelle classification ! On a inventé en France ce terme de théâtre de l'absurde qui édulcorait la force de la dénonciation d'un monde à l'envers. On a privilégié une mise en scène à l'esthétique dramatique univoque solennelle qui faisait l'admiration des élites parce que les codes esthétiques et

culturels leur étaient perceptibles quand leur étrangeté déconcertait et rebutait le public populaire.

Chez Beckett, l'expression close du discours théâtral devant un public dont la participation n'est pas envisageable, a justifié ce refus de toute lecture clownesque. Cependant, de même que Sganarelle est chez Molière l'intercesseur impertinent auprès du public de personnages qui, par ailleurs, seraient trop dramatiques, les personnages de Beckett ont ailleurs été assimilés au couple roi-bouffon en référence à Shakespeare. Vladimir et Estragon, bien sûr, mais également Pozzo et Lucky, soutenus par la structure même de la pièce qui rappelle les jeux du cirque, sont la métaphore évidente des personnages du *Roi Lear*. L'intégration par l'auteur du clown dans son drame pour en souligner l'ampleur et favoriser rire et dérision du pouvoir ou de la raison même de vivre, permet, tant aux personnages qu'au spectateur, d'éviter de sombrer dans le désespoir ou la folie[12]. On sait que Beckett, à Londres et à Berlin, avait proposé au public une mise en scène de *Fin de Partie* privilégiant le rire. Avec l'angoisse pour partenaire de la dérision et en interdisant tout échange avec la scène, Beckett plonge son public dans les affres de l'empathie. L'humour détourne son courroux. Jean Anouilh l'avait bien perçu lorsqu'il déclarait, évoquant plus précisément *En Attendant Godot* ou *Fin de partie*, que l'œuvre de Beckett serait "les pensées de Pascal mises en scène et jouées par Fratellini."

Quelle responsabilité pour Jérôme Lindon et les éditions de Minuit, légataires des droits de Samuel Becket lorsqu'ils s'opposent à toute audace, à toute proposition alternative de metteurs en scènes iconoclastes en France qui souhaiteraient faire des lectures originales de ces textes. Pièce radiophonique, *Tous ceux qui tombent* est interdite de plateau alors que plusieurs demandes ont été faites pour lui donner sa mesure. Seul le lecteur peut l'imaginer, aujourd'hui où le théâtre radiophonique n'a plus cours dans ce pays. Cette exclusion est d'autant plus dommageable que Beckett avait choisi la France, et, souvent, notre langue, pour produire une œuvre donnant un relief

universel à cet exemple particulier du lien entre nos deux cultures théâtrales.

Ne peut-on, paradoxalement juger similaire la réception de certains textes du refus britanniques enracinés dans la culture populaire lorsqu'ils ont été importés dans le passé pour être banalisés dans les théâtres privés. N'est-ce pas par exemple le sort qui fut trop souvent réservé à *The Kitchen* d'Arnold Wesker, sa pièce la plus représentée dans notre répertoire ? Pourquoi n'avoir pas cherché à traduire l'enthousiasme de la quête d'un public populaire au fil des expériences qu'il a conduites dès Centre 42 ? Pourquoi aujourd'hui ignorer *When God Wanted a Son*, recréée à Londres au New End Theatre, Hampstead en février 1997, en ouverture de la New Jewish Plays Season au cours de laquelle a ensuite été créée *St-Joan* de Julia Pascal[13]. Dans *Sainte-Jeanne*, les monologues épiques sont récits historiques et permettent à la jeune Joan britannique, métissée caraïbe et juive russe d'exprimer son cauchemar. Elle se croit une réincarnation de Jeanne d'Arc, se culpabilise pour les affrontements impérialistes entre la France et l'Angleterre, et surtout pour la récupération de son mythe par l'extrême droite. L'auteur, d'origine juive, reste hantée par les holocaustes de l'histoire et la haine raciste. Cette dramaturge partage son temps entre la France et Londres, où elle a sa compagnie de théâtre, (c'est comme John McGrath quelqu'un qui a l'expérience du plateau). Le transfert est facilité, puisque inscrit dans le texte totalement biculturel. Jeanne-fantasme est lorraine et française, et notre histoire ne souffre ici aucune erreur d'interprétation, quand Joan est londonienne.

Mais aujourd'hui, Edward Bond est à la mode. Chantre de l'universel, de la philosophie humaniste honorable, il instille ses affres de conscience par la confidence itérative privilégiant des monologues complexes peu spectaculaires. Celui qui est volontiers comparé à Shakespeare permet des exercices de style post-modernes brillants aux tenants de la solennité quand le public manifeste plus d'ennui que d'enthousiasme. Le clivage oppose les passionnés de

lecture abstraite et les tenants du aprtage d'un moment de théâtre, d'une aventure culturelle avec un plateau vivant.

Au fil des *Règles de l'Art*[14], Pierre Bourdieu dessine une sociologie politique de l'écriture lorsqu'il explique comment les grands romanciers, et proposerais-je, quand il s'agit de théâtre, les grands passeurs de textes, inscrivent en toute sincérité leur discours esthétique et idéologique dans un cadre inhérent à leur origine et à leur position sociale, tout en affirmant la libre puissance de la pensée. Les notions d'acceptabilité politique et esthétiques, modelées par une pratique ancienne génèrent une forme d'autocensure, une peur du risque. L'audace de substitution trouve refuge dans la redécouverte de textes anciens rarement joués, jugés audacieux soudain, comme *Dommage qu'elle soit une putain*[15] *Virginia*[16] ou *Le Roi Jean*[17]. Cette démarche honorable ne traduit-elle pas par son effet de mode le désir de rechercher, afin de répondre aux attentes du public d'aujourd'hui, des garanties dans le passé, irrémédiablement liées à la marchandisation du spectacle vivant dans les théâtres publics, trop souvent accusés d'être des gouffres financiers pour oser proposer des auteurs actuels moins connus, mais qui poseraient avec une audace plus grande les problèmes de société dévoilés dans ces œuvres ? Sans atteindre l'équilibre financier, au moins faut-il assurer un taux de fréquentation ou d'innovation à moindre risque qui réduise les détracteurs au silence. À l'inverse, les centres dramatiques avec un passé de pratique sociale et populaire persévèrent, parfois à grand peine, certes, pour drainer un public plus large moins hermétique au théâtre politique qui saura goûter aux formes épiques ou carnavalesques d'origine populaire défendues par Bakhtin et admirablement exploitées et analysées par John McGrath notamment[18]. Les spectateurs savoureront la mise à distance esthétique de leur propre vécu culturel dans des spectacles aux marges des deux genres, voire totalement ancrés dans le refus du statu quo.

Le passage en France du texte théâtral britannique néglige souvent cette double spécificité. Destinée à la représentation à

laquelle assiste le public cible pris en compte par l'énonciateur initial, une telle pièce interpellera un public cible étranger auquel le passeur se réfèrera, lui, qui, dans la délicate position de récepteur cible intermédiaire unique, doit assumer la responsabilité du choix d'un texte dont il devient l'énonciateur second, empêtré dans la contradiction d'être auteur et reproducteur. Et cela est vrai tant pour le traducteur, responsable du texte dit sur scène, que pour le metteur en scène, qui devra transférer ce dit dans un univers spectaculaire et esthétique respectueux de l'ensemble de ces paramètres s'il aspire à produire dans le public cible qu'il s'est choisi un ensemble d'échos esthétiques, culturels et idéologiques aussi proches que possible que ceux qu'avaient adressés le dramaturge et le metteur en scène britanniques à leur propre public cible.

Cet acte s'inscrit inévitablement dans l'historicité. Annie Brisset écrit : "Toute création est en résonance avec le discours de la société à laquelle on la destine, à l'intérieur d'une institution caractérisée par des appareils, les différentes instances qui autorisent ou entravent l'édition d'un texte dramatique, sa production, sa mise en scène, sa réception, sa canonisation"[19].

P. Bourdieu n'ajouterait-il pas : en résonance d'abord avec le discours de la société qui l'a produite ? Ces appareils produisent une norme discursive concrétisée par des constantes de l'écriture dramaturgique, codes plus ou moins tacites et pourtant consensuels qui varient dans le temps et suivant les lieux institutionnels. Aujourd'hui précisément avec l'éclatement, et les formes nouvelles de revendication et d'expression des minorités culturelles qui inspirent des thématiques nouvelles, un élargissement partiel des possibles existe, à des degrés divers. Ainsi, l'expression culturelle des minorités ethniques a-t-elle désormais largement trouvé sa place dans le consensus actuel. Elle est même souvent privilégiée, et introduite, comme inter-texte, ou référence esthétique, musicale ou autre dans des pièces ou des mises en scène. Il commence d'en être de même des cultures régionales, ou d'une grande partie des textes féministes.

De fortes réticences subsistent, notamment en France, à la différence de l'Angleterre lorsqu'il s'agit d'accepter, dans le corpus des pièces féministes, celles qui explicitement intègrent désormais la dimension sexuelle, notamment homosexuelle[20]. On constate que traducteur, ou metteur en scène, sensibles aux barrages, hésiteront à se mettre à la tâche, ou qu'en tout cas ils/elles ne seront pas soutenu(e)s dans leur effort, aussi riche soit le texte britannique qu'ils/elles offrent à notre culture. Ainsi en est-il des pièces sur l'homosexualité masculine. Mettre en scène *Compromised Immunity* d'Andy Kirby[21] aujourd'hui impose de transférer à un public français les messages culturels et les émotions du spectacle créé en ces années d'explosion du SIDA. L'un des enjeux est celui du seuil d'acceptabilité à franchir. Cette pièce revendiquait une visibilité gay qu'il s'agissait de faire partager à un public hétérogène. On constate que l'état des sociétés diffère, puisque cette question résolue avec un succès de deux ans, à Londres et en tournée dès 1985-87 se posait avec hésitation en France en 1996-97. Esthétiquement, la présence épique d'un narrateur s'adressant directement au public, courante en Angleterre, représente un mode de communication plus rare en France. Cela impose de procéder à une traduction méticuleuse qui gomme souvent l'hypotaxe au profit de la parataxe, afin d'alléger la lourdeur didactique, l'impression de récit, pour inscrire cette forme dans l'oralité, dans la légèreté du discours théâtral, tout en veillant à ne pas franchir le seuil du contresens de lecture qui amoindrirait la fonction de confidence, de témoignage partagés directement avec le spectateur.

Le passeur se doit donc d'évaluer l'acceptabilité des thématiques et des formes narratives, de ce qui est énonçable en coïncidence avec le discours social du moment, autrement dit de l'ensemble des facteurs qui permettent ou limitent ses interventions éthiques, culturelles, esthétiques ou simplement politiques dans l'expression de ses choix thématiques ou scénographiques.

Lorsqu'il évoque les questions d'acceptabilité sociale de l'écrivain populaire ou commercial, P. Bourdieu tient des propos que

l'on peut appliquer à l'auteur issu d'une minorité non reconnue, même lorsque ce dernier utilise une langue jugée digne s'il ne privilégiait un discours et des choix thématiques outrepassant les seuils d'acceptabilité :

> La définition la plus stricte et la plus restreinte de l'écrivain (etc.), que nous acceptons aujourd'hui comme allant de soi, est le produit d'une longue série d'exclusions ou d'excommunications visant à refuser l'existence en tant qu'écrivains dignes de ce nom à toutes sortes de producteurs qui pouvaient se vivre comme écrivains au nom d'une définition plus large et plus lâche de la profession[22].

Pourtant, ajoute-t-il plus loin :

> C'est déjà exister dans un champ que d'y produire des effets, fût-ce de simples réactions de résistance ou d'exclusion[23].

Dès lors, on peut surenchérir avec la proposition d'Annie Brisset selon qui :

> Une œuvre étrangère est appelée dans une société, dans une littérature ou dans un répertoire générique parce qu'elle y est fonctionnelle à ce moment-là[24].

Au-delà de la caution à deux voix sollicitée ici, les seuils d'acceptabilité sont aujourd'hui plus vastes, plus complexes, plus divers, car, et c'est là que réapparaît la notion de public, la création de pièces peut être envisagée à l'intention de publics spécifiques, appartenant à la même minorité que celle de la culture source. On est alors assuré de rencontrer un seuil élevé d'acceptabilité, voire une chance de mythification de l'objet spectaculaire, largement supérieurs à ceux que tolère le grand public. C'est la liberté, l'art de la perception des possibles par le porteur du texte qui favorisera l'éclosion du phénomène. Si la force du texte est réelle, sa diffusion, son écho pourront favoriser l'élargissement des publics, l'ouverture du champ d'acceptabilité, la rencontre et la compréhension d'une minorité avec la majorité ou une frange éclairée plus ou moins large

de celle-ci. On mesure que dans ce contexte, le passeur culturel aura fait œuvre d'intervenant politique. Ainsi, répondre à la question de la fonction du passeur, de ce qu'il doit faire passer, à qui et comment, peut aider à définir ce qu'on entend aujourd'hui par un théâtre populaire.

Quel que soit le public source reflété par et destinataire de l'œuvre alternative, le passeur se doit, à la suite de l'auteur source de le prendre en considération pour lui substituer à partir de ses discours, de ses habitus, voire de ses sociolectes, ceux du public cible français, par exemple en introduisant dans une forme épique complexe les chansons, les modes de narration et de médiation, l'humour que ce public reconnaît, afin qu'il identifie une œuvre étrangère complexe et ambitieuse comme sienne, jusque dans son discours, ressentant la double fierté de comprendre et d'appartenir, voyant sur scène des vies semblables à la sienne mises à distance par l'altérité nationale, traduisant ses passions, interpellant ses propres faiblesses. La difficulté pour le passeur réside dans la découverte d'un ensemble de référents culturels complexe aussi riche, de sociolectes, de formes esthétiques qui favorisent une fierté semblable à celle qu'a pu ressentir le public destinataire initial. Et si d'aucuns persistent à juger paradoxale l'identification à une minorité dans ces temps d'universalisme, on pourra, dans un tout autre champ d'exclusion, citer la contribution de Françoise Morvan au colloque *Traduire le théâtre* de Rennes[25]. Elle appuie sa traduction poétique du *Baladin du Monde Occidental* de Synge[26] sur les mêmes fondements, quand elle explique qu'elle rend tant le rythme que la poésie ou l'irlanditude de la phrase de Synge en recourrant au sociolecte régional rural de l'ouest breton. On examinera avec un intérêt semblable la traduction dans le parler populaire québécois, le joual, de *Trainspotting*, en janvier 1998 pour le Théâtre de Quat'Sous à Montréal[27].

Voilà donc, semble-t-il, pourquoi, au fil des exemples traités, le texte théâtral britannique, eu égard à la spécificité de ses traits, même s'il connaît présentement en France un engouement plus affirmé, a

longtemps souffert d'une désaffection sur les scènes françaises en quête, plus que les théâtres britanniques, d'universalité. Les échanges, l'ouverture du monde aux particularismes tendraient désormais à rendre cette uniformisation moins nécessaire. Passant d'un état polémique des lieux et circonstances de l'échange à comment faire, le présent article suggère que l'espace offert aux jeunes auteurs politiques britanniques en France, ou à leurs aînés encore négligés peut et doit s'élargir. Il souligne qu'il est sans doute plus difficile de procéder au passage d'un texte destiné à un public cible, contribuant ainsi à sa plus grande rareté dans notre répertoire. Multipliant les intersections entre les périphéries qui contribuent à la riche complexité des cultures, contournant les barrières on favorise l'expression thématique des exclusions, on élargit le seuil des tolérances, rendant passionnant le difficile rite de passage du sens et de sa complexité dans une complexité équivalente non superposable, dans la culture d'arrivée.

Le théâtre, c'est certes la langue. Mais, le théâtre est corps aussi, et le corps, s'il n'est pas langue, est langage, social qui plus est. C'est dans ce jeu volatile, ce ruban de sons et de sens, au-delà des frontières que se risque le geste de l'acteur, c'est dans ce sillage de parole que se dessinent et se promènent mains et regards qui tracent au-devant de la scène l'écriture du monde dans sa diversité. Entre l'auteur britannique et le spectateur français (ou immigré, cela va de soi !), le traducteur, le metteur en scène et l'acteur sont autant de passeurs de textes qui découvriront mille raisons d'hésiter avant d'oser mêler leur apport au texte premier pour le communiquer avec leurs mots, leur identité sociale, culturelle, idéologique, sexuelle et artistique, en un mot, leur corps, à des publics souvent plus larges et moins impliqués que leurs homologues britanniques.

Jean-Pierre SIMARD
Université Stendhal-Grenoble 3

Notes

1 *Raymond Willams, Critical Perspective*, Terry Eagleton ed. London, Polity Press, 1989, 235 p., propose un examen critique approfondi avec une bibliographie complète des écrits de ce sociologue britannique (1921-1988) enseignant à Cambridge.

2 *A Good Night out,* London, Methuen Drama, 1981, et *The Bone Won't Break.* London, Methuen Drama, 1990, rassemblent les deux séries de conférences données à un intervalle de dix ans à l'université de Cambridge.

3 Notamment dans *Les Règles de l'Art*, Paris, Seuil, 1992.

4 C'est le nom que donne Isabelle Famchon au traducteur lors du colloque *Traduire le Théâtre.* Rennes, PUR, 1993, p. 147-57.

5 Le tag, signature individuelle ou sigle stylisé d'une bande, mot unique mystérieux aux yeux du vaste public, s'affirme sur tout support généralement interdit. Le graf s'approprie ce même support pour inscrire une œuvre picturale et une telle signature dans un univers imaginaire complexe. Associée aux formes du spectacle vivant centrées sur la danse hip hop, les acrobaties à vélo ou planche à roulette et bénéficiant de la mode des rollers, cette culture urbaine acquiert graduellement une reconnaissance sociale et esthétique sur scène, ou dans des représentations devant de tels murs offerts officiellement à ces artistes des rues.

6 On reconnaîtra notamment parmi les porte-drapeau de ce courant, né dans les années 1990 Sarah Kane, Phyllis Nagis, Mark Ravenhill, et Irvine Welsh, avec deux pièces ultérieures à l'adaptation de son roman *Trainspotting.* Cependant, le mauvais accueil de *You'll Have Had your Hole*, créée le 19 février 1998 à la West Yorkshire Playhouse, tant par la presse que par le public semble indiquer que ce courant "gore" marque le pas.

7 Au-delà des noms cités dans la note précédente, une véritable déferlante de pièces de théâtre a vu le jour à la suite de l'adaptation théâtrale par Irvine Welsh de son roman *Trainspotting*, London, Martin Secker & Warburg, 1993, puis en édition de poche au tirage sans précédent dans l'édition britannique, London, Minerva, 1994.

8 *Supra*, note 6. Trois exemples venus d'Écosse illustrent cette tendance : *Trainspotting*, suivie de *Headstate*, d'Irvine Welsh, London, Minerva Playscripts, 1996, 97 p. et *The Life of Stuff*, de Simon Donald, réunie avec trois autres écrits représentatifs du jeune théâtre écossais par Ian Brown et Mark Fisher dans *Made in Scotland, an Anthology of New Scottish Plays.* London, Methuen, 1995, 238 p, pp. 57-122.

9 *Europe,* projet transfrontalier, 1997-98, Thionville, Forbach, Longwy, Metz, Sarrebruck, Luxembourg, Arlon. Repris au TPL puis en tournée la saison suivante. Mise en scène Stéphanie Loïk.

10 Lettre ouverte au ministre des arts : *Why a New Scotland must have a properly-funded theatre,* sous la rubrique opinion du quotidien écossais *The Scotsman*, 25 novembre 1997.

11 Colloque *Confrontations sur Roméo et Juliette*, co-édité par la Comédie de Saint-Étienne et l'Université Jean Monnet. J. P. Simard ed., Saint-Étienne, 1993.

12 Remarques reprises de ma communication "Transgression_clownesque", pp. 137-45, colloque *Le clown rire et/ou dérision ?* sous la direction de Nicole Vigouroux Frey. Rennes, PUR, 1999.

13 Dans une version bilingue anglais-français dont Julia Pascal m'avait confié la traduction. Ce parti pris fut préservé à Paris, théâtre de l'Atalante (27 mai-7 juin), puis, à Lille, théâtre de la Verrière (10-11 juin 1997).

14 *Supra*, note 3.

15 De John Ford, mis en scène de Jérôme Savary, Théâtre de Chaillot, 1997. Colloque *Modernité de Dommage qu'elle soit une putain,* collection Coup de Théâtre. Paris, RADAC, 1997.

16 D'Edna O'Brian, mis en scène de Jérôme Savary, théâtre de Chaillot, novembre 1996.

17 Pièce peu jouée de Shakespeare mise en scène par Laurent Pely dans la cour du Palais des Papes, en ouverture du festival d'Avignon en 1998, puis au Cargo, CDN, Grenoble.

18 *Supra*, note 2.

19 "L'identité sociale ou le sujet de la traduction", "Traduire le théâtre", sous la direction de Nicole Vigouroux-Frey, Rennes, PUR, collection le Spectaculaire, 1993, p. 11.

20 D'où le choix de Jérôme Savary, sans doute, de privilégier une pièce des années 1930 pour aborder ces problématiques.

21 À partir de 1973-74, le théâtre alternatif s'émancipe véritablement en Grande-Bretagne. Auteurs, comédiens et metteurs en scènes s'engagent dans l'action théâtrale. Philip Osment crée la compagnie Gay Sweatshop, et s'associe au théâtre Almost Free, dans Rupert Street, au cœur de Londres, pour jouer des pièces homosexuelles pendant la pause de midi. La compagnie participe aux aléas de la lutte pour la reconnaissance des droits. Elle crée un festival en 1983 et adresse des commandes à de jeunes auteurs. Andy Kirby est de ceux-ci. Sa pièce figure avec trois autres dans le premier recueil

de pièces homosexuelles jamais publié dans le pays : "Gay Sweatshop, Four Plays and a Company". London, Methuen, 1989, *Compromised Immunity*, pp. 51-120.

22 "Le point de vue de l'auteur", deuxième partie, chapitre deux, p. 311, *Les règles de l'art.* On pourra inclure dans les (etc.) de P. Bourdieu, l'auteur dramatique tout comme les passeurs de texte, traducteur ou metteur en scène.

23 *Ibid*, pp. 313-14.

24 *Traduire le théâtre*, p. 15.

25 *Traduire le théâtre*, pp. 169-178.

26 Spectacle mis en scène par Philippe Adrien au Théâtre National de Bretagne, Rennes, 1992.

27 Martin Bowman propose une analyse exhaustive de cette adaptation dans son article : "Trainspotting in Montreal: the Dramatic Version", publiée en ligne dans *International Journal of Scottish Theatre*, Vol. 1 n° 1 (June 2000) : http://arts.qmuc.ac.uk/ijost/, Edimbourg, Queen Margaret College.

La Compagnie Théâtre Et Anglais de Paris (TEA)

Il a été beaucoup question, jusqu'ici, de transposition en français d'œuvres dramatiques britanniques contemporaines pour la scène française, ce qui a permis de faire ressortir l'énorme travail de recherche sur la transculturalité qu'implique une traduction fidèle au texte original. Depuis une quinzaine d'années, une forme nouvelle de transculturalité est apparue dans le mouvement théâtral. Il s'agit de compagnies britanniques qui se sont installées en France et qui donnent des pièces dans leur langue d'origine, comme le *Footsbarn*.

La Compagnie Théâtre Et Anglais s'inscrit dans ce mouvement avec sa propre identité, car elle a été créée à Paris et non transplantée en France, et s'apparente davantage à un laboratoire expérimental sur le théâtre en langue étrangère, dont l'aboutissement est une production théâtrale en anglais. Ainsi, la Compagnie explore-t-elle, le problème de la transculturalité, non seulement dans le travail du comédien français face au texte en langue anglaise, mais aussi dans l'approche de l'art dramatique. De plus, cette recherche a des prolongements originaux sur l'éducation artistique des lycéens et des étudiants de la Seine Saint-Denis.

1. La compagnie : l'approche/ le texte / les spectacles

Créée en 1984, la Compagnie T.E.A. était la seule à donner des cours d'art dramatique en anglais aux comédiens français professionnels dans le cadre de l'AFDAS (Assurance-Formation des

Activités du Spectacle), parallèlement au petit Atelier qui était plus axé sur le cinéma et l'anglo-américain. La directrice artistique, Ruth Handlen, qui est anglaise, a pour objectif de transmettre sa culture théâtrale. Par conséquent, des pièces de Shakespeare et d'auteurs dramatiques britanniques contemporains constituent la base de son enseignement et de sa recherche théâtrale au contact des comédiens.

Comme elle travaille dans sa langue et dans sa culture, d'une part, et que, d'autre part, elle s'appuie sur sa formation et son métier (elle est diplômée de la "London School of Speech and Drama" et fut professeur de Lettres, puis professeur d'art dramatique à l'Université avant de s'installer en France), elle a acquis une familiarité intime avec ces œuvres qu'elle est à même de faire découvrir dans leur essence. Par ailleurs, la méthode de travail est imprégnée de l'esprit britannique, dans la mesure où elle fait aborder le texte par le jeu et l'action, autrement dit, d'une façon empirique, plutôt que d'en discuter longuement autour d'une table. Le médium de la langue étrangère ainsi que l'autorité et la compétence du metteur en scène britannique permettent de pondérer le penchant des comédiens pour les analyses psychologiques.

Cette approche concrète du texte, fondée sur une mise en jeu en dehors de tout psychologisme, fait de l'action sur scène le test infirmant ou confirmant le sens. Il est clair qu'une telle démarche, donnant la part belle à l'improvisation, a de quoi déconcerter un comédien français plus habitué à des cours de théâtre d'inspiration cartésienne. Le côté pragmatique de l'enseignement théâtral démarque également les universités et les collèges britanniques de nos universités, car les étudiants britanniques reçoivent une formation pratique qui les conduit, soit au métier de comédien, soit à un métier dans les arts de la scène.

A TEA, le comédien est invité à participer à une série d'exercices physiques dont le but est de libérer le corps, l'imagination et la parole en langue étrangère, exercices qui peuvent sembler éloignés de l'étude du texte, a priori. Mais c'est l'exploration du

langage physique qui donne la vie aux mots et qui permet d'éviter l'écueil d'un texte appris et proféré sans âme.

Ayant été élève à l'École de Mouvement, Mime et Commedia de Jacques Lecoq, Ruth Handien est particulièrement sensible à l'aspect corporel du travail. D'autre part, ce qu'elle a appris sur le mime avec Desmond Jones en Grande-Bretagne et sur le mouvement avec Monika Pagneux, ainsi que sur la comédie et la tragédie avec Philippe Gaulier, sont autant de clefs précieuses pour saisir la dynamique des images et des symboles au delà de la parole, dans une interprétation transculturelle qui se révèle utile à la mise en scène.

La différence culturelle apparaît également dans le rapport maître-élève et la direction d'acteurs. Ceux-ci sont marqués en France par le poids de l'autorité. Le comédien français se trouve, donc, désemparé, dans un premier temps, prenant cette liberté pour du laisser-aller, puis il prend conscience, peu à peu, d'un regard et d'une écoute attentives à ses propositions de jeu. On ne lui imposera pas, d'office, un rôle, mais on lui suggèrera une direction à partir de son jeu. D'autre part, tout dirigisme en langue étrangère créerait quelque chose de plaqué et c'est également au delà des mots dans la qualité de l'observation et de l'écoute que la recherche transculturelle peut porter ses fruits.

Cependant, il n'y a pas de coupure entre les exercices physiques et le texte, étant donné que la parole est à la fois manifestation physique et symbole. Le travail sur le texte peut dérouter un comédien français formé dans la tradition classique, car il lui est demandé de chanter son texte, voire d'en faire une danse. Ces exercices n'étonnent guère le comédien anglais qui est plus accoutumé à combiner les arts qu'à les séparer ou les hiérarchiser. J'en donnerai pour preuve la filière *performing arts*.

Néanmoins, le but de ces exercices est d'ordre didactique. Il s'agit de trouver la flexibilité chez le comédien français qui dit un texte anglais, de lui faire entendre les résonances, le jeu des voyelles brèves et longues, l'impact des consonnes. Bref l'enjeu de

la recherche est de saisir le rythme de la vie qui parcourt le texte, lui-même composé de phrases portées par le souffle de l'expiration et de mots qui sont eux-mêmes mouvements.

Ruth Handlen, qui a été *voice coach* à la *Royal Shakespeare Company* sous la direction de Cicely Berry et à l'École du Passage de Niels Arestrup, attache autant d'importance au travail de la voix en relation avec texte qu'à l'exploration du langage métalinguistique. Si les comédiens britanniques de la RSC se plient à la pratique quotidienne de la voix, en revanche, le comédien français a tendance à négliger cette discipline, selon l'expérience de Ruth Handien.

Il va sans dire que jouer un texte en langue étrangère est une gageure, car beaucoup de références et d'allusions échappent nécessairement au comédien français, qui n'est pas conscient des épaisseurs de sens, que peut contenir un mot. Le metteur en scène britannique s'efforce de pallier les lacunes. Il arrive, cependant, qu'un comédien français apporte un éclairage nouveau et inattendu à un mot, troublant ainsi l'apparente évidence du terme pour le Britannique. De plus, il faut souligner que le bon acteur qui a du métier a souvent un sens du texte et de la scène qui l'aide à assumer un rôle en langue étrangère. Peut-être le problème le plus délicat est-il du côté de Shakespeare, d'une part, en raison du pentamètre iambique, d'autre part, parce que les mots sont actions dans les pièces de Shakespeare alors que notre langue moderne a perdu le ressort dynamique des mots.

Cette recherche théâtrale en langue étrangère est menée avec des comédiens qui sont pour la plupart français, mais auxquels se mêlent quelques comédiens anglophones, et elle aboutit à des spectacles. Comme le travail est en perpétuelle évolution, il est difficile de l'enfermer dans une grille d'analyse, néanmoins on peut discerner trois tendances.

En premier, on relèvera une prédilection pour le "cocktail" de morceaux de pièces de Shakespeare ou d'extraits de différentes pièces contemporaines. En deuxième, on notera une affection pour la *pantomime* anglaise et la troisième tendance révèle un intérêt

grandissant pour le jeu des langues, en particulier, entre le français et l'anglais, ainsi que pour le pluriculturel.

Étant donné l'absence de surtitres, la transposition de la pièce anglaise, qui vise un large public et non un public restreint d'anglophones, implique une grande lisibilité de la mise en scène. C'est pourquoi le metteur en scène accentue le côté visuel et physique du spectacle, en incluant, organiquement, des moments de farce, des chansons et des danses sur le modèle de Shakespeare. On comprend, aussi, l'insistance sur le travail de la voix qui se révèle essentiel à la bonne diction et à la musique du texte pour le spectateur.

Je ne citerai qu'un exemple de pot-pourri de pièces : celui de *Very Midsummer Madness*, créé pour le Jardin Shakespeare en 1985. Le mélange des extraits de pièces de Shakespeare forme le corps du spectacle, structuré autour du thème de la folie, évoquée dans le titre. C'est un voyage à travers les différents aspects que revêt la folie dans l'œuvre de Shakespeare. Le spectacle commence sur le mode de la farce et se termine par le *Hamlet en 15 minutes* de Tom Stoppard en guise d'épilogue. Chansons et danses de Shakespeare sont intégrées au cadre naturel du jardin Shakespeare du Pré Catelan.

La *pantomime* anglaise, qui est un avatar de la Commedia, est chère aux Britanniques, mais ne rencontre pas les faveurs de la critique théâtrale française qui n'y voit qu'un divertissement léger. Ruth Handien a fait des tentatives pour la faire connaître en France, mais sans succès, si ce n'est auprès de comédiens que la fantaisie du genre emballaient et auprès des jeunes.

Enfin, la recherche théâtrale de TEA semble s'orienter, actuellement, vers le spectacle bilingue, comme ce fut le cas avec *Le Songe d'une nuit d'été*, donné en intégral, dans la grande salle du Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis en septembre 1998.

Les comédiens anglais et français jouent dans les deux langues à la fois, mais non point arbitrairement. Ainsi les deux jeunes filles, Helena et Hermia, qui ont été élevées ensemble, passent de

l'une à l'autre langue, soit en privé, soit sous l'effet de l'émotion, selon l'observation des mœurs actuelles dans les milieux bilingues. Quant à l'intégration d'autres cultures, elle reflète également l'évolution de notre société, tant en Grande-Bretagne qu'en France, qui est devenue multiculturelle.

L'anglais permet ce jeu sur la diversité des langues, sans oublier l'apport culturel qui vient enrichir le langage de la scène. Les artisans trouvent, sans peine, leurs équivalents dans les métiers pratiqués par les minorités ethniques : ainsi l'Indienne se propose-t-elle comme couturière, l'Algérienne comme cuisinière, etc.

2. L'atelier de théâtre en anglais de Saint-Denis

Nous allons retrouver toutes les caractéristiques de l'approche britannique de l'art dramatique dans l'Atelier artistique de Saint Denis, doublée de l'influence spécifique à l'enseignement du théâtre dans les écoles britanniques que l'on appelle *Theatre in Education*. Nous avons affaire ici à une expérience originale de transculturalité au cœur d'une banlieue réputée sensible. Elle a été, d'une part, intégrée dans le programme scolaire sous forme d'option facultative au baccalauréat, unique en son genre du fait de l'anglais et, d'autre part, elle est ouverte aux étudiants de l'Université de Saint-Denis où elle est accueillie en résidence depuis 1993.

Si la démarche est similaire, car les élèves sont considérés comme des apprentis comédiens et seront soumis à un entraînement quasi professionnel au fur et à mesure du travail, la différence essentielle réside dans la partition à jouer, dans la mesure où il n'est guère pensable de faire apprendre un texte de théâtre en anglais à des lycéens, ou même à des étudiants, dans le but de le leur faire interpréter sur scène. Il ne s'agit pas d'enseigner la langue anglaise, mais il est question, avant tout, d'éducation artistique grâce au médium de la langue étrangère. En effet, les

élèves ne maîtrisant pas l'anglais ou mal, et n'ayant pas de connaissance du théâtre, la langue étrangère est un obstacle qui libère paradoxalement les potentialités artistiques que la maîtrise du verbe en français a tendance à réprimer. Les étudiants, pris au piège de l'improvisation en langue étrangère, ont recours à d'autres moyens que la langue.

Dans un premier temps, ils explorent par nécessité la langue des signes ; ils vont donc sonder à la fois le langage visuel et sonore. Ils découvrent comment on peut s'exprimer par le mime, l'image, ou à l'aide d'objets, de couleurs, grâce à la sémantique de l'espace, et encore bien d'autres moyens métalinguistiques. L'aspect visuel occupe une place importante pour faire prendre conscience des attitudes et de leur caractère variable selon les ethnies et afin de développer la symbolique. Ils acquièrent peu à peu une sensibilité aux sons, aux bruits et aux sonorités des autres langues étrangères qui coexistent dans l'Atelier grâce au médium de la langue étrangère. Cette exploration du tissu sonore, comprenant des jeux sur le rythme et des chants, mènera à l'expression spontanée en anglais qui donnera naissance au texte ultérieurement.

En effet, lorsque la parole jaillit, elle est juste, car elle sort comme un cri du corps et du cœur dans l'improvisation. C'est un accouchement du verbe. Elle est à la fois charnelle et porteuse de message. Ainsi elle est replacée dans son contexte, c'est un tout organique qui s'adresse, d'abord, à l'autre en action sur scène.

Si le médium de la langue étrangère favorise la créativité des élèves, il faut, néanmoins, une structure attestée sur laquelle on puisse bâtir la pièce. C'est pourquoi l'on conseille aux étudiants la lecture d'une œuvre dramatique, dans laquelle ils rechercheront les thèmes qui les concernent, afin de créer leur version moderne exprimant leurs préoccupations et espoirs. Le texte va s'élaborer au fur et à mesure des improvisations qui sont enregistrées au magnétophone et déchiffrées par le metteur en scène.

L'écriture du texte conservera les paroles qui ont jailli dans l'improvisation, donc, la sincérité et la vie du propos, mais le metteur en scène corrigera la syntaxe lorsqu'il le faut et changera un ou deux mots ou glissera une expression plus idiomatique pour rendre l'anglais plus authentique. C'est un travail si fin que les élèves déclarent, souvent, qu'ils sont les auteurs du texte. Il est sûr que la langue proférée sera vécue et sonnera si juste qu'elle donnera l'illusion que les élèves ont une grande maîtrise de la langue anglaise.

Cependant, le modèle ne suffit pas pour éviter que les élèves ne s'empêtrent dans des histoires quotidiennes et banales. Ainsi dans *Fragments of Clay*, inspiré de *Pygmalion* de George Bernard Shaw, le metteur en scène a dû avoir recours à des travaux manuels relevant des arts plastiques, pour court-circuiter les discussions stériles sur le thème de l'homme manipulé par la société moderne et pour susciter l'imaginaire. Chaque élève avait pour tâche de fabriquer une statue avec de la pâte à modeler.

En ce qui concerne la construction des personnages, ils sont inspirés de l'œuvre de référence. Ce sont des avatars modernes, traversés par la sensibilité des élèves, forgés par leur imaginaire et marqués par leur personnalité. Les apprentis comédiens ne transposent pas seulement leur personnage dans le monde actuel, ils se projettent dans l'équivalent britannique contemporain avec l'aide du metteur en scène britannique.

La même attention est portée aux traits de civilisation britanniques, puisque l'histoire est transposée en Grande-Bretagne en raison du médium de l'anglais. Par exemple, la marque de cigarettes que fume une famille ouvrière britannique et la recherche de l'accessoire doivent être adéquats. Cette opération revient naturellement au metteur en scène britannique.

Peut-être est-ce le moment de souligner l'importance du partenariat artistique, que défendent les autorités éducatives françaises et qui n'a pas son pendant en Grande-Bretagne. En effet, il ne peut y avoir création d'option au baccalauréat théâtre que si un

comédien agréé par la DRAC (ministère de la Culture) et un professeur font équipe. Le partenariat est donc le garant de la qualité artistique en France, mais l'esprit du *Theatre in Education* dans lequel le théâtre est utilisé en Grande-Bretagne, c'est-à-dire, comme moyen éducatif privilégiant l'épanouissement du jeune à travers les arts, plutôt que sa performance théâtrale, cet esprit profite également aux élèves de l'Atelier, car le professeur de théâtre britannique a appris à écouter les jeunes et à leur donner la parole.

On a vu comment elle intègre leurs aspirations dans l'élaboration de la pièce. De plus, elle fait sortir d'eux, au cours des improvisations, les aspects de leur personnalité qui entreront dans la construction du personnage et qui seront valorisés sur scène. Ainsi une jeune fille corpulente qui souffrait de son état a pu créer un personnage sans inhibition et si drôle que son jeu de comédienne lui a valu un énorme succès.

Cette approche artistique, centrée sur l'adolescent, à la manière britannique, vise également à le responsabiliser dans la communauté. L'accent est donc mis sur le travail collectif. Il n'y a ni doublure, ni vedette. Chaque élève contribue à l'élaboration de la pièce, y crée son rôle et sait que personne ne peut le remplacer. Il est, par conséquent, complètement impliqué dans la réussite du projet. On peut, à juste titre, parler de *social drama* ou de "théâtre-citoyen", dans la mesure où chacun reçoit une tâche en dehors de la responsabilité de son rôle, à savoir trouver du tissu, coudre des costumes, apposer les affiches, faire la publicité du spectacle, vendre des billets, etc.

Dans l'aspect social du travail en langue étrangère, il convient d'indiquer un phénomène paradoxal qui est l'intégration des jeunes dans le système éducatif grâce au couple théâtre et anglais. En effet, la double distance de l'art dramatique et de la langue étrangère comme masque, permet à l'élève de se révéler d'autant plus facilement que le metteur en scène est elle-même étrangère et que les consignes sont données en anglais. Le choix de faire du théâtre

en anglais n'est pas innocent et manifeste un esprit curieux et un goût de l'inconnu ; d'autre part, ces élèves viennent sans a priori sur le théâtre avec une certaine fraîcheur et ouverture d'esprit, sinon ils se dirigent vers le théâtre de texte français.

Le théâtre en anglais apparaît comme une "page blanche" et pour certains, on pourrait même parler de "nouvelle donne", car le français est perçu comme la langue des études où l'on échoue ou encore la langue de la culture dominante pour les ethnies diverses, au contraire de la langue anglaise qui bénéficie de l'influence de la musique, du cinéma, de la mode ; l'anglais symbolise aussi l'Ailleurs. En fait, c'est curieusement par le détour du théâtre en anglais, que l'élève redécouvre le français comme langue théâtrale.

Il faudrait, pour terminer sur l'Atelier de théâtre en anglais, évoquer la facette multiculturelle du travail de recherche. Grâce au médium de l'anglais, langue étrangère, les différentes cultures de Saint-Denis sont mises en valeur sur scène. Les jeunes, en quête d'une identité culturelle, croisent, au théâtre en anglais, un metteur en scène étranger qui les écoute, et qui prend en compte les éléments de leur culture et de leur langue pour l'élaboration des personnages et de la pièce anglaise.

Tout ce processus contribue à forger une identité dionysiaque originale, car le matériau de base est, néanmoins, tiré de la vie française contemporaine qui est transposée en Grande-Bretagne, transmuée par l'art et exprimée en langue anglaise avec des touches multiculturelles, y compris dans les jeux de langues.

Pour conclure, je dirai que la situation du théâtre britannique contemporain en langue anglaise en France a connu une évolution certaine depuis la création de la Compagnie TEA. On peut constater, en effet, pour ce qui est du théâtre scolaire, qu'il existe, à présent, un petit nombre de clubs de théâtre en anglais qui se sont orientés plutôt vers la comédie musicale, mais dont l'avenir reste incertain. Étant donné l'originalité du partenariat artistique de l'Atelier de théâtre en anglais de Saint-Denis que j'ai décrit, celui-ci demeure, par conséquent, une expérience-phare. Il existe,

également, deux ou trois compagnies britanniques qui proposent des spectacles en anglais en direction du public scolaire et qui semblent, en revanche, prospérer dans ce créneau.

De plus, les projets européens du type Socrates, contribuent à faire progresser les échanges culturels autour du théâtre. J'en donnerai un exemple : en 1990, dans le cadre d'un appariement de lycées sur la base du théâtre, l'Atelier de Saint-Denis présentait, une pièce en anglais dans la banlieue de Glasgow, mais sans contrepartie, c'est-à-dire qu'aucun club de théâtre écossais ne venait montrer son travail à Saint-Denis.

En 1994, dans le cadre de Jeunesse pour l'Europe, en revanche, l'échange fut réciproque, mais l'encadrement professionnel du groupe écossais n'avait pas tenu compte de la réception de la pièce dans la banlieue de Paris, en la faisant jouer dans le dialecte de Glasgow. En effet, il aurait fallu la rendre plus visuelle, moins dépendante du texte et y intégrer des chants et de la musique.

Depuis 1998, dans le cadre d'un projet Socrates, un nouvel échange s'est mis en place avec la Grande-Bretagne et cette fois la visite préparatoire a permis de comparer les méthodes d'enseignement du théâtre dans les deux pays et d'élaborer un programme d'échanges réguliers, pour arriver à une meilleure compréhension et à une certaine harmonisation des différences culturelles touchant l'art dramatique. Alors qu'il est toujours difficile de trouver des *comprehensive schools* pour des échanges dans le domaine du théâtre, en revanche, il semble que les *colleges* soient demandeurs. Ainsi, l'Atelier de Saint-Denis est lié avec deux *colleges*, l'un dans les Midlands et l'autre dans la banlieue de Londres.

Ruth Handien qui était professeur à l'école du Passage de Niels Arestrup avant sa fermeture et qui intervient régulièrement à l'Université de Birmingham, comme *visiting coach* sur la voix et le texte, a eu l'idée, récemment, de réunir dans un spectacle bilingue les étudiants de théâtre de l'Université de Birmingham et ceux de l'École du Passage. Cette initiative illustre le désir d'échange dans la formation professionnelle entre les deux pays.

On peut ajouter que l'accueil des pièces de théâtre britannique, en langue originale ou non, n'est plus réservé aux seules compagnies prestigieuses comme la *Royal Shakespeare Company*. Ainsi l'on a pu voir en 1995, à Paris, *Cheek by Jowl*, *Theatre de Complicite* (*sic*), *Wrestling School*; les théâtres de banlieue produisent aussi des spectacles en langue anglaise, je citerai à ce propos le Théâtre de Bobigny dont la programmation comporte chaque année des pièces en langue étrangère. Malgré tout, ces découvertes offertes au public français sont souvent dues à des initiatives personnelles : en effet, c'est Peter Brook qui a invité *Cheek by Jowl* et *Theatre de Complicite* aux Bouffes du Nord.

Le théâtre français s'est ouvert également à des jeunes auteurs britanniques ou des auteurs mal connus, comme Howard Barker. Il est vrai que l'adaptation de ces œuvres à la scène française est le fait, une fois encore, de volontés privées. C'est ainsi que nous avons pu voir *Judith* de Barker dans un petit théâtre parisien grâce à Jerzy Klesyk, et de même *Chutes* de Gregory Motton en banlieue, grâce à Claude Régy.

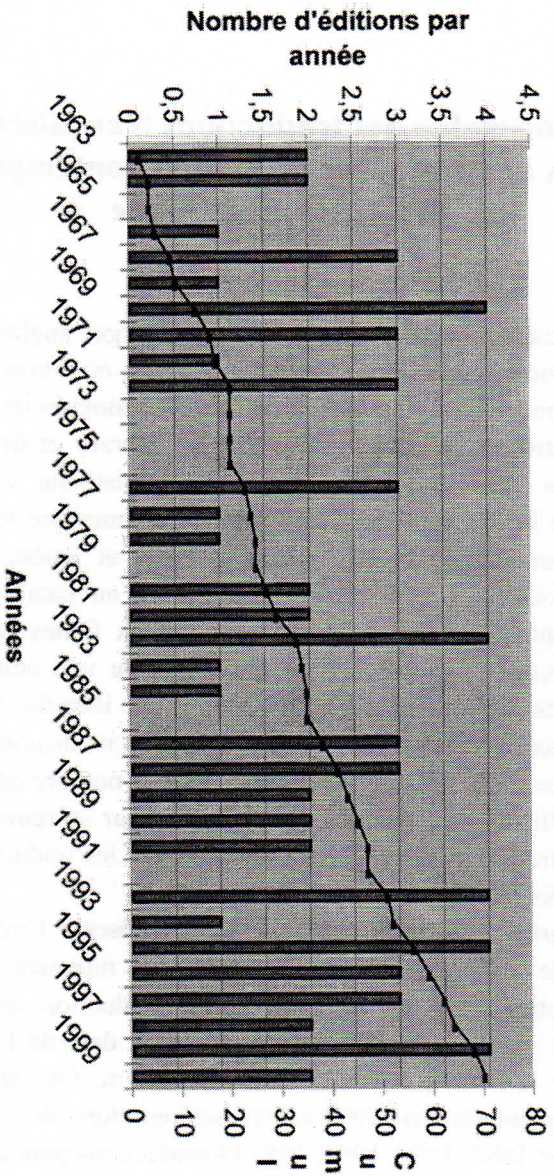
Pour terminer, il faut ajouter que la France entière participe au mouvement d'accueil du théâtre britannique contemporain. Ainsi, la pièce très crue de Steven Berkoff, *Kvetch* qui vient d'être traduite par Serge Added, metteur en scène rémois, a été jouée en Champagne-Ardennes toute l'année 1999 et continue de tourner dans la région. Elle a représenté la compagnie rémoise Théâtre-Théâtre au Festival de Cahors et elle la représentera aussi à Avignon. Ruth Handlen, qui en est le co-metteur en scène, fait donc une double expérience de la transculturalité puisqu'elle y interprète également un personnage en français.

Prisca SCHMIDT
Lycée Paul Éluard, Saint-Denis

. Bibliographie des traductions françaises des œuvres des dramaturges anglais contemporains présentés au colloque

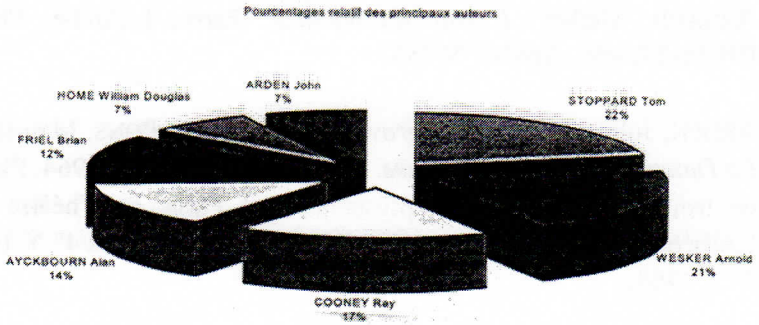
Les traductions des œuvres des dramaturges anglais contemporains étudiés au colloque ont été recensées, et entrées dans une base de données informatique, à partir des catalogues de la Bibliothèque nationale française, de la British Library et de *L'Avant-scène*. Par ailleurs, Hélène Catsiapis, Christophe Campos et Godeleine Logez nous ont aimablement communiqué leurs archives personnelles quant aux pièces traduites et jouées mais non publiées ou qui n'apparaissent pas encore au catalogue de la Bibliothèque nationale. Au total, soixante-dix fiches ont été établies, chacune représentant une traduction ou une édition différente. Cette bibliographie ne peut donner une idée de la notoriété de ces pièces en France, étant donné que nous ne disposons pas de statistiques sur le tirage des éditions ou sur le nombre de représentations. Elle donne cependant une indication sur les œuvres qui ont attiré les traducteurs et metteurs en scène que les traductions aient été publiées ou non.

Le graphique de la page suivante représente l'évolution de l'ensemble des traductions. Les histogrammes indiquent le nombre de traductions par année entre 1963, traduction de *Serjeant Musgrave's Dance* de John Arden, et 1999, date de l'édition de *Mariages et conséquences* d'Alan Ayckbourn. On constate une forte augmentation en 1969 (5 traductions dont trois pièces de Wesker) et 1982, 1992, 1994, 1998 (4 traductions pour chacune de



Nombre d'éditions par année et cumul

ces années). La courbe montre, grâce au cumul des éditions sur la période considérée, la tendance générale. Elle est plate lorsque aucune traduction n'a été enregistrée. Les écarts sont faibles : dans l'ensemble il ne s'écoule qu'une seule année sans traduction nouvelle et la période la plus longue est de trois ans (1973-1975). Depuis 1986 la courbe est relativement régulière indiquant un intérêt constant des lecteurs pour le théâtre britannique contemporain. Le second graphique montre la représentativité des principaux dramaturges traduits.



Étant donné le petit nombre de traductions des pièces de chaque auteur, un point de pourcentage correspond à une traduction en plus ou en moins. De fait, Stoppard et Wesker sont sensiblement à égalité. Chacune des pièces du premier n'a eu qu'une seule traduction et édition. Certaines pièces du second ont été traduites plusieurs fois et rééditées, ce qui indique un regain d'intérêt pour son théâtre qui se manifeste aussi par un souci d'amélioration des traductions.

John ARDEN

ARDEN, John. *Live like Pigs.* Trad. ARNAUD, Michel : *Vous vivrez comme des cochons.* Paris : Théâtre National Populaire, 1963. Ars/8° Jow 132 (51).

ARDEN, John. *Serjeant Musgrave's Dance.* Trad. PONS, Maurice : *La Danse du sergent Musgrave.* Paris : L'Arche, 1963. BN/16-Yk-893.

ARDEN, John ; D'ARCY Margaretta. *The Happy Haven.* Trad. ARNAUD, Michel : *L'Asile du bonheur.* Paris : L'Arche, 1964. BN/16-Yk-956. Ars/16° Y 753.

ARDEN, John. *Serjeant Musgrave's Dance.* Trad. PONS, Maurice : *La Danse du Sergent Musgrave.* Paris: L'Avant-scène, 1964. Pièce en trois actes. Première représentation à Paris, au Théâtre de l'Athénée, le 29 septembre 1963. BN/4-Y-78 (309). Ars/4° Y 160, 4° Y 1465.

ARDEN, John. *Live Like Pig; The Workhouse Donkey; Armstrong's Last Goodnight.* Trad. ARNAUD, Michel, AUTRUSSEAU, Jacqueline & GOLDRING, Maurice : *Théâtre...* Paris : L'Arche, 1966. Préface d'Alain Defrange. Relié avec : *Vous vivrez comme des porcs ; L'Âne de l'hospice ; Le Dernier adieu d'Armstrong.* BN/16-Yk-961 (1). Ars/16° Y 854.

Alan AYCKBOURN

AYCKBOURN, Alan. *Relatively Speaking.* Trad. KAHANE, Éric : *Pantoufle.* Paris : L'Avant-scène, 1970. Collection l'Avant-scène théâtre, numéro 462. BL/P.P. 4283 g.i. (3) [462]. Ars/4° Y 461.

AYCKBOURN, Alan. *Bedroom Farce.* Trad. LANOUX, Victor : *Trois Lits pur huit.* Paris : Théâtre Montparnasse, 1970.

AYCKBOURN, Alan. *Woman in Mind.* Trad. CARRIÈRE, Jean-Claude : *Un Jardin dans le désordre.* Paris : Théâtre de la Renaissance, 1987.

AYCKBOURN, Alan. *Henceforward.* Trad. THOMPSON, Danièle : *Pièce détachée.* Paris : Théâtre de la Michodière, 1989.

AYCKBOURN, Alan. *Just Between Ourselves.* Trad. GUEDJ, Attica & MELDEGG, Stephan : *Entre nous soit dit.* Paris : L'Avant-scène, 1989. Collection l'Avant-scène théâtre, numéro 843. Ars/4° Y 2245.

AYCKBOURN, Alan. *Communicating Doors.* Trad. BLANC, Michel : *Temps variable en soirée.* Paris : L'Avant-scène, 1996. Collection l'Avant-scène théâtre, numéro 995. BN/4-Y-2619.

AYCKBOURN, Alan. *Time of my Life.* Trad. LAUZIER, Gérard : *Une Table pour six.* Paris : L'Avant-scène, 1998. Collection l'Avant-scène théâtre, numéro 1023. BN/4-Y-2660.

AYCKBOURN, Alan. *Confusions.* Trad. NADEAU, Claire : *Mariages et conséquences.* Paris : L'Avant-scène, 1999. L'Avant-scène n° 1058.

Howard BARKER

BARKER, Howard. *Scenes from an Execution.* Trad. RÉGNIEZ, Philippe : *Tableau d'une exécution.* Nantes : L'Atalante, 1993. Collection Bibliothèque de la Chamaille. BN/16-Yk-2693.

BARKER, Howard. *The Seven Lears.* Trad. RÉGNIEZ, Philippe : *Les Sept Lear.* Nantes : L'Atalante, 1994. Autre titre : *The Pursuit of the Good.* Collection Bibliothèque de la Chamaille. BN/16-Yk-2784.

Alan BENNETT

BENNETT, Alan. *Talking Heads.* Trad. BESSET, Jean-Marie : *Moulins à paroles.* Arles : Actes Sud ; Paris: Papiers, 1992. Monologues. Collection Actes Sud-Papiers : Théâtre. BN/16-Yk-2600.

BENNETT, Alan. *Single Spies.* Trad. WHITELAW, Elisabeth : *Espions et célibataires : un diptyque.* Paris : C. Bourgois, 1994. Le Répertoire de St Jérôme. BN/16-YK-2778 ; Richelieu-Arts du spectacle 8-Y-5820.

Caryl CHURCHILL

CHURCHILL, Caryl. *Top Girls.* Trad. SCHERRER, Anika : *Top Girls.* Paris : L'Arche, 1988. Collection Scène ouverte. BN/16-Y-541 (33). Ars/8° Y 3706.

CHURCHILL, Caryl. *Cloud Nine.* Trad. CARASSO, Jean-Pierre : *Septième ciel.* Paris : L'Arche, 1992. Collection Scène ouverte. BN/16-Yk-2598.

Ray COONEY

COONEY, Ray & CHAPMAN, John. *Not now, Darling.* Trad. DABABIE, Jean-Loup : *Le Vison voyageur.* Paris : Théâtre du Gymnase, 1969.

COONEY, Ray & CHAPMAN, John. *Move Over Mrs. Markhan.* Trad. MITHOIS, Marcel : *Le Saut du lit.* Paris : L'Avant-scène, 1972. Comédie vaudeville en 2 actes. Collection l'Avant-scène théâtre, numéro 506, du 15 novembre 1972. BN/4-Y-78 (1972, 506).

COONEY, Ray & CHAPMAN, John. *There Goes the Bride.* Trad. LE POULAIN, Jean : *Voyez-vous ce que je vois?* Paris : Théâtre de la Michodière, 1976.

COONEY, Ray & STONE, Gene. *Why not Stay for Breakfast?* Trad. CHARRAS, P. & SCOFF, A. : *Une Fille drôlement gonflée.* Paris : Théâtre de la Potinère, 1982.

COONEY, Ray & CHAPMAN, John. *Run for your Wife.* Trad. DABADIE, Jean-Loup : *Double mixte.* Paris : Théâtre de la Michodière, 1986.

COONEY, Ray & CHAPMAN, John. *Two into One.* Trad. POIRET, Jean : *C'est encore mieux l'après-midi.* Paris : L'Avant-scène, 1987. Collection l'Avant-scène théâtre, n° 810. Ars/4° Y 2037.

COONEY, Ray; SULTAN, Arne & BARRET, Earl. *Wife Begins at Forty.* Trad. BRICAIRE & LASAYGUES : *La Galipette.* Paris : Le Petit Marigny, 1987.

COONEY, Ray & HILTON, Tony. *One for the Pot.* Trad. POIRET, Jean : *Trois partout.* Paris : Théâtre des Variétés, 1990.

COONEY, Ray & CHAPMAN, John. *Out of Order.* Trad. CLAVIER, Christian & POIRÉ, Jean-Marie : *Panique au Plazza.* Paris : Théâtre Marigny, 1995.

COONEY, Ray & CHAPMAN, John. *Funny Money.* Trad. BLANC, Michel & JUGNOT, Gérard : *Espèces menacées.* Paris : L'Avant-scène, 1997. Première représentation à Paris, au Théâtre de la Michodière, le 9 octobre 1997, mise en scène d'Eric Civanyan. L'Avant-scène n° 1024. BN/4-Y-2661.

David EDGAR

EDGAR, David. *Two Kinds of angels.* Trad. BOURGEADE, Pierre : *Étoiles rouges.* Paris : Avant-Scène, 1977. L'avant-Scène, n° 604. Ars/4°Y885.

Michael FRAYN

FRAYN, Michael. *Noises off.* Trad. MERCURE, Jean & ANDRÉ, Michel : *Quoi qu'on fasse on casse.* Paris : L'Avant-scène, 1983. L'Avant-scène, n° 724. Ars/4° Y 1331.

FRAYN, Michael. *The Trick of it.* Trad. DUPUIGRENET DESROUSSILLES, François : *L'Art et la manière.* Paris : Salvy, 1990. BN/16-Y2-56025 ; Ars. 8-K-10005.

FRAYN, Michael. *Benefactors.* Trad. BESSET, Jean-Marie : *Le Bonheur des autres.* Arles : Actes Sud, 1995. Collection Actes Sud-Papiers : Théâtre. BN/16-Yk-2817.

FRAYN, Michael. *Copenhagen.* Trad. BESSET, Jean-Marie : *Copenhague.* Arles : Actes Sud, 1999. BN/1999-38479 ; Richelieu-Arts du spectacle/8-Y-7716.

Brian FRIEL

FRIEL, Brian. *The Freedom of the City.* Trad. DUMAY, E. J., DEGOUL, C. & RAFROIDI, P. : *Les Citoyens d'honneur.* Lille : Presses Universitaires de Lille, 1982. Dans : *Pièces pour l'Irlande.* Collection Traduit de l'anglais. Domaine Irlandais. BN/8-Z-45340 (7). Ars/8°Y2165.

FRIEL, Brian. *Philadelphia, Here I Come! ; The Loves of Cass McGuire; Lovers.* Trad. CARPENTIER, Godeleine ; VRECK ; Françoise ; LEPEZ, Philippe & RAFROIDI, Patrick : *Théâtre.* Presses universitaires de Lille, 1982. Réunit : *Philadelphie, mon amour* traduit par P. Lepez & P. Rafroidi; *Les Amours de Cass McGuire* et *Les Saisons de l'amour* traduits par G. Carpentier & F. Vreck. Collection Traduit de l'anglais. BN/8-Z-52231 (2). Ars/4°Y1292 ; 8°Y2664.

FRIEL, Brian. *Translations.* Trad. LAVILLE, Pierre : *La Dernière classe.* Paris : L'Avant-scène, 1984. L'Avant-Scène n° 756. Ars/4°Y1579.

FRIEL, Brian. *Faith Healer.* Trad. QUENTIN, Pol *: Témoignages sur Ballybeg.* Paris : L'Avant-scène, 1986. L'Avant-Scène n° 785.

FRIEL, Brian. *Lovers.* Trad. HOSSENLOPP, Sophie & LE GOUIC, Yann : *Ad Vitam.* 1992. Mise en scène de Jean-Claude Dreyfus.

FRIEL, Brian. *Dancing at Lughnasa.* Trad. BESSET, Jean-Marie : *Danser à Lughnasa.* Paris : Editions théâtrales, SACD, 1996. BN/16-Yk-2848.

FRIEL, Brian. *Molly Sweeney.* Trad. DELAHAYE, Alain : *Molly S.* Arles : Actes Sud, 1996. Collection Actes Sud-Papiers : Théâtre. BN/D4 16 - D4 MON - 2080.

William Douglas HOME

HOME, William Douglas. *The Secretary Bird.* Trad. SAUVAJON, Marc-Gilbert : *Le Canard à l'orange.* Paris : L'Avant-scène, 1971. Collection L'Avant-scène. Théâtre, numéro 480, du 1er octobre 1971. BN/4-Y78 (1971, 480). Ars/4°Y490.

HOME, William Douglas. *The Secretary Bird.* Trad. SAUVAJON, Marc-Gilbert : *Le Canard à l'orange.* Paris : Librairie théâtrale, 1981. Comédie en 4 tableaux. BN/16-Yf-1433. Ars. 16°Y4285.

HOME, William Douglas. *Lloyd George Knew my Father.* Trad. SAUVAJON, Marc-Gilbert : *Ne coupez pas mes arbres.* Paris : Librairie théâtrale, 1982. Comédie en 2 actes. BN/16-Yf-1446. Ars. 16°Y4285.

HOME, William Douglas. *The Kingfisher.* Trad. De DECKER, Jacques & IDÉE, Jean-Claude : *Le Martin pêcheur.* Paris : L'Avant-scène, 1995. Collection l'Avant-scène théâtre, numéro 979. BN/4-Y-2588.

Tom STOPPARD

STOPPARD, Tom. *Rosencrantz and Guildenstern are Dead.* Trad. SCHAUDINN, Lisbeth & DELORME, Eric : *Rosencrantz et Guildenstern sont morts.* Paris : Editions du Seuil, 1967. BN/16-Y-446 (6). Ars/16°Y1271.

STOPPARD, Tom. *Dirty Linen New Found Land.* Trad. ÉTIENNE CLAUDE. : *La Découverte du Nouveau Monde. Le Linge sale.* Bruxelles : Cahiers du Rideau, 1976. BL/X 0908/869 (2). Ars/8°Jow 522 (2).

STOPPARD, Tom. *Travesties ; Jumpers.* Trad. DUMUR, Guy, MELDEGG, Stephan & PREVAND, Jean-François... : *Parodies*; *Les Acrobates.* Paris : Gallimard, 1978. Collection du monde entier. BN/16-Z-15296 (164). Ars/8°1648.

STOPPARD, Tom ; PREVIN, André. *Every Good Boy Deserves Favour.* Trad. DUMUR, Guy : *La Musique adoucit les mœurs.* Paris : L'Avant-Scène, 1980. L'Avant-Scène n° 675. Ars/4°Y1139.

STOPPARD, Tom. *Night and Day.* Trad. DUMUR, Guy : *Night and day.* Paris : Gallimard, 1980. Collection Théâtre du monde entier. BN/16-Y-482 (64).

STOPPARD, Tom. *The Real Inspector Hound.* Trad. PREVAND, Jean-François & SANDERS, Sarah : *Qui est le véritable inspecteur Dupif ?* Paris : Papiers, 1986. Collection Théâtre. BN/16-Y-1051 (23).

STOPPARD, Tom. *The Real Thing.* Trad. CARRIÈRE, Jean-Claude : *La Vraie vie.* Paris : L'Avant-Scène, 1988. L'Avant-Scène n° 838. Ars/4°Y2236.

STOPPARD, Tom. *Enter a Free Man.* Trad. ANDRIEUX, Roger : *Les Dimanches de monsieur Riley.* Paris : L'Avant-Scène, 1992. Collection l'Avant-scène théâtre, numéro 911.

STOPPARD, Tom. *Albert's Bridge.* Trad. PREVAND, Jean-François & MELDEGG, Stephan : *Albert et son pont.* Martel : Éditions du Laquet, 1994. Première représentation à Vanves, au Théâtre de la Plaine, le 21 mars 1979. Collection Théâtre en poche. BN/EL 8-Y-31467 ; Richelieu-Arts du spectacle 8-Y-5960

STOPPARD, Tom. *After Magritte ; The Dissolution of Dominique Boot ; M is for Moon Among Other Things.* Trad. JANVIER,

Elisabeth : *D'après Magritte ; La Fraise sauvage ; L'Irrésistible effondrement de Dominique Boot ; M comme Marilyn.* Martel : Les Editions du Laquet, 1997. Collection Théâtre en poche.
BN/ D4 16 - D4 MON – 8775.

STOPPARD, Tom. *Arcadia.* Trad. BESSET, Jean-Marie : *Arcadia.* Arles : Actes Sud, 1998. Collection Actes Sud-Papiers : Théâtre.
BN/D4 16 - D4 - MON – 10588.

STOPPARD, Tom. *Artist Descending a Staircase.* Trad. JANVIER, Elisabeth : *Artiste descendant un escalier.* Martel : Les Éditions du Laquet, 1998. Collection Théâtre en poche.

STOPPARD, Tom. *Dogg's Hamlet, Cahout's Macbeth.* Trad. JANVIER, Elisabeth : *Dogg's Hamlet et Cahout's Macbeth.* 2000

Arnold WESKER

WESKER, Arnold. *The Kitchen.* Trad. LÉOTARD, Philippe : *La Cuisine.* Paris : L'Avant-Scène, 1967. L'Avant-Scène n° 385.
BN/4-Y-78 (385). Ars/4°Y329 ; 4°Y1849. BL/P.P. 4283 g. i. (3).

WESKER, Arnold. *The Kitchen.* Trad. LÉOTARD, Philippe : *La Cuisine.* Paris : Gallimard, 1967. Collection Du monde entier.
BN/16-YK-1021. Ars/16°Y1298.

WESKER, Arnold. *The Four Seasons.* Trad. REGY, Claude & ROUDY, Pierre : *Les Quatre saisons.* Paris : L'Avant-Scène, 1968. L'Avant-scène n° 417. BL/P.P. 4283 g. i. (3). Ars/4°Y402.

WESKER, Arnold. *The Wesker Trilogy : Chicken Soup with Barley* Trad. LÉOTARD, Philippe : *La Soupe de poulet à l'orge.* Paris : Gallimard, 1969. BN/16-Y-482 (21,1). Ars/16°Y1538 (1).

WESKER, Arnold. *The Wesker Trilogy : Roots.* Trad. LÉOTARD, Philippe *: Racines.* Paris : Gallimard, 1969. BN/16-Y-482 (21, 2). Ars/16°Y1538 (2).

WESKER, Arnold. *The Wesker Trilogy : I'm Talking about Jerusalem.* Trad. LÉOTARD, Philippe : *Je parle de Jérusalem.* Paris : Gallimard, 1969. BN/16-Y-482 (21, 3). Ars/16°Y1538 (3).

WESKER, Arnold. *The Four Seasons.* Trad. REGY, Claude & ROUDY, Pierre : *Les Quatre saisons.* Paris : Gallimard, 1970. Première représentation à Paris, au Théâtre Montparnasse Gaston-Baty, en 1968. Collection Théâtre du monde entier. BN/16-Y-482 (33). Ars/16°Y1794.

WESKER, Arnold. *Chips with Everything.* Trad. SOMMARIPAS, François : *Des Frites, des frites, des frites...* Paris : L'Avant-Scène, 1972. BN/4-Y78 (1972, 494). Ars/4°Y510. BL/P.P. 4283 g.i. (3) [494]

WESKER, Arnold. *Chips with Everything.* Trad. SOMMARIPAS, François : *Des Frites, des frites, des frites...* Paris : Gallimard, 1972. « Première représentation à Paris, au Théâtre National Populaire, le 8 janvier 1972. » « Collection Théâtre du monde entier. » BN/16-Y-482 (45). Ars/16°Y2114.

WESKER, Arnold. *Friends.* Trad. De BOYSSON, Pascale & NIZARD, Jillian : *Les Amis.* Paris : L'Avant-Scène, 1981. L'Avant-scène n° 691. Ars/4°Y1230.

WESKER, Arnold. *The Wesker Trilogy : Chicken Soup with Barley ; Roots ; I'm Talking about Jerusalem.* Trad. GREENSTEIN, Rosalind ; LORIOL, Jean-Pierre & LÉOTARD, Philippe : *La Trilogie : Soupe de Poulet à l'orge ; Racines ; Je vous parle de Jéru-*

salem. Paris : Gallimard, 1994. Collection Le Manteau d'Arlequin. BN/16-Yf-2370.

WESKER, Arnold. *The Kitchen*. Trad. GORE, Keith : *La Cuisine*. Paris : Gallimard, 1997. Pièce en deux parties, avec un intermède. Collection le Manteau d'Arlequin. BN/D4 16 - D4 - MON – 9309.

Annie COINTRE
Directrice du laboratoire C.E.T.
(Centre d'Études de la Traduction)
Université de Metz