

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 "Geoffray". 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 continuuel 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