

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 Williams¹, ou les réflexions et la pratique de John McGrath², s'inspire surtout, aujourd'hui, dans l'ère de la post-modernité, de celles de Pierre Bourdieu³, 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 français⁴ 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 universel⁵. 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 protestation⁶. 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 nouvelles⁷. Le corpus des pièces qui explorent ce matériau sociologique, d'auteurs reconnus ou anonymes, ne peut désormais être négligé⁸. 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 Thionville⁹.

Le néo-libéralisme thatcherien 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. Harrower¹⁰. 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 national¹¹. 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 folie¹². 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 Beckett 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*, recrée 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 Pascal¹³. 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 notamment¹⁸. 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 référera, 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 homosexuelle²⁰. 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 Kirby²¹ 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 confiance, 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 profession²².

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'exclusion²³.

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-là²⁴.

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 Rennes²⁵. Elle appuie sa traduction poétique du *Baladin du Monde Occidental* de Synge²⁶ 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 Montréal²⁷.

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.