

La préparation de cet ouvrage a été assurée
par Sylvère Monod

SIXIÈMES ASSISES
DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE
(ARLES 1989)

Illustration de couverture :
Honoré Daumier
Le Drame, 1860 (détail)
Munich, Neue Pinakothek

© ACTES SUD, 1990
ISBN 2-86869-499-3

SIXIÈMES ASSISES
DE LA
TRADUCTION LITTÉRAIRE
(ARLES 1989)
TRADUIRE LE THÉÂTRE

avec la participation de :

JEAN-PIERRE CAMOIN

BERNARD FAIVRE D'ARCIER

GEORGES BANU
LAURE BATAILLON
MICHEL BATAILLON
ANNE-FRANÇOISE BENHAMOU
JEAN-LOUIS BESSON
JEAN BOLLACK
JACQUES BONCOMPAIN
ANNIE BRISSET
XAVIER BRU DE SALA
FRANÇOISE CARTANO
FLORENCE DELAY
JEAN-MICHEL DÉPRATS
MIKHAÏL DONSKOÏ
BERNARD DORT
CHRISTIAN DUPEYRON
JEAN-PIERRE ENGELBACH
MICHEL GRESSET
CHRISTINE HAMON
HUGUETTE HATEM
GINETFE HERRY
PHILIPPE IVERNEL
JEAN JOURDHEUIL
PIERRE JUDET DE LA COMBE

BERNARD LORTHOLARY
SHIRA MALCHIN-BAKER
FRANÇOIS MARTHOURET
GABRIELLE MERCHEZ
ALAIN MILIANTI
ANNE WADE MINKOWSKI
SYLVÈRE MONOD
JEAN-PIERRE MOREL
ALAIN OLLIVIER
JEAN-BAPTISTE PARA
MARIE-CLAIRE PASQUIER
PATRICE PAVIS
JEAN-CLAUDE PENCHENAT
JEAN-FRANÇOIS PEYRET
RUDOLF RACH
JEAN-LOUP RIVIÈRE
HEINZ SCHWARZINGER
TERJE SINDING
MAYA SLATER
JACQUES THIÉRIOT
TERESA THIÉRIOT
MERLIN THOMAS
ERIKA TOPHOVEN

ATLAS
ACTES
HUBERT
NYSSSEN
EDITEUR **SUD**

Sous le haut parrainage de
Monsieur le Président de la République

Conception et coordination des Assises :
Jean-Michel Déprats

Conseil d'administration d'ATLAS :
Laure Bataillon (présidente d'honneur)
Sylvère Monod (président)
Michel Gresset (vice-président)
Claire Malroux (vice-présidente)
Marie-Françoise Cachin (trésorière)
Anne Wicke (trésorière adjointe)
Philippe Mikriammos (secrétaire général)

Françoise Campo-Timal, Françoise Cartano,
Claire Cayron, Elisabeth Janvier,
François Xavier Jaujard, Gabrielle Merchez,
Anne Wade Minkowski, Hubert Nyssen,
Michel Volkovitch, Céline Zins

Directeur du Collège international
des traducteurs littéraires :
Jacques Thiériot

Assises organisées
avec la collaboration à Paris de :
Claude Brunet-Moret
et à Arles de :
Christine Janssens
Teresa Thiériot et Dominique Pralong

Parmi les organismes publics et privés
dont l'aide a rendu possibles ces Assises,
ATLAS tient à remercier tout particulièrement :
Le ministère de la Culture et de la Communication
(Direction du Livre et de la Lecture,
Direction du Théâtre et des Spectacles),
le Centre national des Lettres (service des affaires internationales),
le ministère des Affaires étrangères,
la ville d'Arles,
le conseil régional Provence-Alpes-Côte d'Azur,
la Direction régionale des Affaires Culturelles de Provence-Alpes-Côte d'Azur,
le conseil général des Bouches-du-Rhône,
la Commission des communautés européennes,
Mme Julia Tardy-Marcus, donatrice du Prix Nelly Sachs,
le British Council,
les éditions Actes Sud,
les éditions Gallimard,
l'Association des traducteurs littéraires de France, l'Association du Méjan,
l'Office de tourisme d'Arles,
le Théâtre municipal d'Arles

et, pour l'aide apportée à l'équipement du Collège :
le ministère de la Culture et de la Communication,
le Crédit Agricole,
le conseil général des Bouches-du-Rhône

*Life's but a walking shadow, a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more : it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.*

WILLIAM SHAKESPEARE, *Macbeth*, V, 5.

La vie n'est qu'une ombre en marche ; un pauvre acteur,
Qui se pavane et se démène son heure durant sur la scène,
Et puis qu'on n'entend plus : c'est un récit
Conté par un idiot, plein de bruit et de fureur,
Et qui ne signifie rien.

(Traduction de Jean-Michel Déprats
Paris, Solin, 1990.)

Cet ouvrage est dédié par ATLAS et ACTES SUD
à la mémoire de Laure Bataillon.

TABLE

<i>Avant-propos</i>	11
---------------------------	----

TRADUIRE LE THÉÂTRE

TRADUIRE, ADAPTER, ÉCRIRE

Table ronde animée par J. Thiériot, avec F. Delay, P. Ivernel, J. Jourdheuil, B. Lortholary	15
--	----

MOLIÈRE ET SES TRADUCTEURS ÉTRANGERS

Table ronde animée par J.-L. Rivière, avec A. Brisset, X. Bru de Sala, M. Donskoi, H. Schwarzingler, M. Slater, M. Thomas	41
---	----

TEXTE ET THÉÂTRALITÉ

Table ronde animée par M. Bataillon, avec A.-F. Benhamou, J.-M. Déprats, P. Pavis, J.-F. Peyret	69
--	----

LE RÔLE DU TRADUCTEUR DANS

LA CHAÎNE THÉÂTRALE

Débat animé par J.-M. Déprats, avec J. Boncompain, C. Dupeyron, J.-P. Engelbach, H. Hatem, M.-C. Pasquier, R. Rach, H. Schwarzingler	94
--	----

LES ATELIERS PAR LANGUES

<i>Langue allemande 1</i> (Büchner), par J.-L. Besson	141
<i>Langue allemande 2</i> (H. Müller), par J.-P. Morel	144
<i>Langue anglaise</i> (Shakespeare), par J.-M. Déprats	147
<i>Langue anglaise</i> (Etats-Unis, Sam Shepard), par M. Gresset	151
<i>Langue espagnole</i> (Rojas), par F. Delay	153
<i>Langue italienne</i> (Goldoni), par G. Herry	155
<i>Langue russe</i> (Tchekhov), par C. Hamon	158

LE DÉROULEMENT DES ASSISES

La séance d'ouverture	163
Hommage à Elmar Tophoven	165
Le Prix Nelly Sachs	167
L'inauguration du C.I.T.L. à l'Espace Van Gogh	173
Le Prix ATLAS JUNIOR	175
Réunion du C.E.A.T.L.	177
L'avenir de la traduction théâtrale	178
<i>Les intervenants</i>	179
<i>Répertoire des sigles</i>	187

AVANT-PROPOS

Au lendemain des VI^e Assises de la traduction littéraire, le Conseil d'administration d'ATLAS a confié à son président la mission de préparer la publication du volume qui en rendrait compte.

Suivant l'exemple donné en 1989 par Anne Wade Minkowski et François Xavier Jaujard qui avaient brillamment assumé la responsabilité du précédent recueil, on ne reviendra pas à la désignation traditionnelle d'ACTES. Ce mot a le double inconvénient de paraître académique, donc aride, et de prêter à équivoque quand on parle du théâtre. Or, le théâtre est une matière éminemment vivante.

L'objectif était cette année d'aboutir à un ouvrage relativement court et présentant une réelle unité. La façon dont Jean-Michel Déprats avait organisé les Assises, en trois tables rondes, neuf "ateliers par langues" et un grand débat, a facilité la tâche de l'éditeur à cet égard.

Le travail a été considérable mais passionnant. Pour les tables rondes et le débat, qui étaient le cœur des Assises, on disposait de sténogrammes de haute qualité, contrôlables au moyen d'enregistrements sur cassettes. La plupart des intervenants ont accepté de revoir leurs textes et de les mettre au point avant publication. Aux animateurs d'ateliers on a demandé un compte rendu plus succinct : ils se sont exécutés avec une bonne grâce dont on leur est reconnaissant.

Les Assises d'Arles comprennent toujours d'autres activités que le travail scientifique. Ces moments sont évoqués en fin de volume, non qu'ils soient jugés négligeables, mais pour laisser le théâtre et sa traduction occuper tout le devant de la scène. Le nombre de sigles désignant des institutions plus ou moins familières pour certains lecteurs a conduit à l'insertion en fin de volume d'un répertoire de ces sigles.

J'ai déployé de grands efforts pour ne léser ni ne blesser personne par d'éventuelles omissions. Si je n'y ai pas totalement réussi, on voudra bien m'accorder que ce n'est pas faute de bonne volonté ou de diligence — chaque mot de ce volume est passé plus d'une fois sur mon clavier et mon écran — mais par le simple effet de la faillibilité humaine.

TRADUIRE LE THÉÂTRE

TRADUIRE, ADAPTER, ÉCRIRE

Table ronde animée par Jacques Thiériot, avec la participation de Florence Delay, Philippe Ivernel, Jean Jourdeuil et Bernard Lortholary.

JACQUES THIÉRIOT

Avant d'ouvrir cette table ronde, permettez-moi de vous lire le message que nous a fait parvenir Bernard Faivre d'Arcier, Directeur du Théâtre et des Spectacles :

Mesdames, messieurs,

Ne pouvant être des vôtres pour ces Assises, je tenais du moins, certes à vous présenter d'abord mes regrets, mais surtout à vous dire combien j'estime important le thème de vos travaux et le fait que la traduction-adaptation soit reconnue comme un genre à part entière.

Traduire, considère-t-on ordinairement, c'est transcrire. Un travail de "passeur" en somme, qui consiste à faire transiter le sens d'un texte d'une langue à l'autre, en respectant le plus scrupuleusement que l'on peut l'ordre et l'agencement de la syntaxe.

Or, pareille conception de la traduction vaut surtout — me semble-t-il — pour l'écrit destiné à la lecture. Autre me paraît la situation de la traduction destinée à un spectacle. L'impératif, ici, c'est la scène, la conjonction de l'espace et du mouvement. Du coup, la traduction ne peut plus se contenter de donner à comprendre. Elle doit aussi — et je dirais même avant tout — donner à voir et à entendre. Au théâtre, en effet, la langue vaut tout autant par la musique et la gestique que par le sens qu'elle recèle. Sur scène, les mots résonnent, ils miment. Ils sollicitent l'imaginaire, les sensations, le rêve plus encore que l'intelligence.

C'est dire que la traduction pour le théâtre est d'emblée et indissociablement une adaptation. Plus que le décalque d'une syntaxe, elle est la projection d'un espace — celui du texte — dans un autre — celui de la scène. Traduire en adaptant, c'est tracer les prolongements visibles du texte,

c'est multiplier ses échos sonores. En ce sens, le traducteur-adaptateur participe lui aussi au spectacle. Son travail est d'essence dramaturgique. Ses interlocuteurs et ses destinataires, ce sont les acteurs, les metteurs en scène et le public. La traduction théâtrale relève ainsi de la scénographie plus que de la calligraphie.

Sur cette voie, beaucoup se sont aventurés avec succès, dont nombre sont parmi vous. Pour les y encourager, le ministère de la Culture a imaginé des formes de soutien, au sein du Centre national des Lettres comme au sein de la Direction du Théâtre et des Spectacles. Je voudrais que tous sachent qu'ils trouveront en moi un défenseur convaincu de leur travail. L'accès du public aux trésors du répertoire international passe en effet, à mon sens, par cette tâche inlassablement reprise parce que inlassablement à reprendre : la relecture et la réadaptation des grands textes de théâtre en fonction du regard régulièrement renouvelé que porte le spectateur.

Acceptez tous mes vœux de succès pour la réussite de ces Assises de la traduction littéraire consacrées au travail théâtral.

BERNARD FAIVRE D'ARCIER

J'espère que certaines données de ce texte ne vont pas apparaître comme des conclusions de notre rencontre et qu'il y aura encore beaucoup de points à débattre à propos du problème fondamental abordé aujourd'hui dans ces Assises : Traduire, adapter, écrire.

Ces Assises sont une rencontre, une rencontre entre le monde des traducteurs et celui des praticiens du théâtre. Chacun souffre encore de la réputation fâcheuse d'être replié et refermé sur soi. Pour beaucoup de traducteurs littéraires, de fiction, de poésie et autres genres, le monde du théâtre et donc aussi celui de la traduction du théâtre apparaissent comme un monde fermé auquel ils n'ont pas accès. Je souhaite donc qu'il y ait effectivement rencontre et aussi, bien entendu, débat sur un thème rarement abordé.

Depuis la guerre, depuis 1945, plusieurs revues importantes ont vu le jour et ont eu une certaine durée : *Théâtre populaire*, *Travail théâtral*, dont Bernard Dort a été pendant près de dix ans un des grands artisans, ainsi que Jean Jourdeuil. J'ai repris ces revues et n'y ai pas trouvé trace d'un dossier réel sur les problèmes de la traduction du théâtre. Les autres revues plus récentes, comme *Acteurs*, *L'Art du théâtre* et autres, n'en font pas mention non plus, sinon par de rapides allusions au problème, à l'occasion de critiques de spectacles. Il n'existe donc rien en

général sur ce problème, sinon des articles ou des communications limités à la sphère universitaire. A cet égard, Jean-Michel Déprats, qui a été le principal organisateur de ces Assises, a longuement et fréquemment étudié le problème, mais — je le répète — il l'a fait dans un contexte universitaire ; il est du reste significatif que la plupart des intervenants de ces Assises soient des universitaires, mais en même temps des femmes et des hommes engagés de diverses façons dans la pratique théâtrale.

Il serait injuste de ne pas signaler une exception à ce constat d'absence : la revue *théâtre/public* a consacré son numéro 44 au thème "Traduire" tout simplement — mais c'était en mars-avril 1982 : il y a déjà sept ans. Nous avons la chance de retrouver ici plusieurs collaborateurs de ce remarquable dossier qu'était le numéro spécial "Traduire" de *théâtre/public* : je citerai Georges Banu, Florence Delay, Jean-Michel Déprats, Jean Jourdheuil, Heinz Schwarzingler ; ils vont trouver ici l'occasion de faire, d'une façon ou d'une autre, le point par rapport aux positions qu'ils avaient publiées en 1982, de dire si leur position sur la traduction du théâtre a changé, et en quel sens.

Vous avez sans doute vu le dernier numéro *d'Europe* : "Le théâtre ailleurs autrement", sujet finalement très vaste. On aurait pu croire que ce numéro parlerait beaucoup du théâtre étranger et de son passage au français. Or on y trouve peu de choses sur ce sujet, si ce n'est l'article de Raymonde Temkine consacré précisément au travail de Jean Jourdheuil et de Jean-François Peyret, qui aborde ce problème. Nous aurons l'occasion d'y revenir.

Deux constats encore : le *Compte rendu d'Avignon*, remarquable rapport dirigé par Michel Vinaver sur "les mille maux dont souffre l'édition théâtrale et les trente-sept remèdes pour l'en soulager", se fait le défenseur chaleureux de l'auteur dramatique, dont on continue à dire qu'il est le souffre-douleur du metteur en scène ou l'éternel exploité de la S.A.C.D. - questions dont on reparlera assurément. Mais ce *Compte rendu d'Avignon* ne parle à aucun instant — je l'ai vérifié — du traducteur ou de l'adaptateur de théâtre et de son rôle dans la chaîne théâtrale. Cela me paraît scandaleux et je crois que nos Assises seront l'occasion de faire avancer les choses, ne serait-ce que par rapport au *Compte rendu d'Avignon*.

Enfin, une statistique que j'ai établie à partir d'un tout récent *Pariscope* : il y a actuellement à l'affiche à Paris et en banlieue parisienne — il n'est pas question de faire du parisianisme, rassurez-vous, mais la chose paraît significative — 120 pièces, dont 33 sont d'auteurs étrangers. Comment sont-elles présentées, comment sont présentés les passeurs en français de ces pièces ? Eh bien, c'est très révélateur : pour 12 sur 33, leur nom est omis ; on parle d'une pièce de Tchekhov, d'une pièce de Pirandello, mais on ne dit pas s'il y a un traducteur, un adaptateur, rien ; 3 seulement

sur 33 sont données comme des traductions ; 14 comme des adaptations ; 3 sont des textes français de... ; une est une version française (vous aurez deviné qu'il s'agit de *La Célestine*, de Florence Delay). Il faudrait peut-être ajouter *Cité des oiseaux*, d'après Aristophane, qui va être créée le 17 novembre, après avoir été lue en Avignon ; la pièce est signée par Bernard Chartreux, qui m'a écrit combien il regrettait de ne pouvoir, pour raison de santé, être ici ; il aurait été intéressant de parler avec lui de son travail d'écriture, donc du troisième volet de la présente table ronde ; mais il est vraisemblable que même en son absence le problème sera abordé. Que veut dire aujourd'hui signer sous son propre nom une pièce dite "d'après Aristophane", une pièce qui avait déjà été transposée librement en 1927 par Bernard Zimmer pour Charles Dullin ?

Sur tous ces constats, je suis obligé avec vous de m'indigner. Quoi ! Ces passeurs méritent-ils encore l'ignorance ou le mépris ? Méritent-ils l'anathème que leur lance Valère Novarina dans son texte *Pour Louis de Funès* ? J'en extrais ce petit passage : "Loin d'ici ! doubleurs lourdesques, singes symétriques ! Loin d'ici ! adaptateurs tout-à-la-scène, segmentateurs, connotateurs, adaptateurs en chef, traducteurs d'adaptation et adaptateurs de traductions, suiveurs de tout, translateurs de tout ! Loin d'ici, monsieur Purgon ! Mettez-les loin d'ici !" Je vous en prie, que personne ne quitte la salle ! Bon, on reste entre nous, entre gens de bonne compagnie, très bien !

Il s'agit donc d'entrer aujourd'hui dans le laboratoire, ou dans la cuisine — Jean Jourdeuil, vous avez employé quelque part l'expression "l'arrière-boutique" — de la traduction du théâtre. Il s'agit de montrer à leurs éprouvettes ou à leurs fourneaux ceux qui se donnent comme des traducteurs ou des adaptateurs ou — Bernard Faivre d'Arcier propose le trait d'union — des traducteurs-adaptateurs.

Je donnerai d'abord la parole à Bernard Lortholary. Mon cher Bernard, je crois que nous sommes un certain nombre ici à nous souvenir de la fin d'une table ronde sur Freud où, face aux nouveaux traducteurs de cet auteur, vous étiez un peu monté sur vos grands chevaux, en disant : "Écoutez, moi, je me permets de vous dire : Ceci n'est pas une traduction !" Alors, comment vous présentez-vous à nous ici ? Vous êtes l'éditeur des oeuvres complètes de Büchner ; c'est vous qui avez patronné cette édition des pièces où l'on retrouve les noms de Jean-Louis Besson, qui est dans la salle, qui a travaillé avec Jean Jourdeuil, et de Robert Simon. Peut-être allez-vous nous parler de ce choix de traducteurs, et non d'adaptateurs, et nous entretenir aussi de votre réflexion, vous qui êtes du côté de la traduction de fiction, en même temps que du côté du théâtre, et nous dire comment vous faites le lien entre ces deux mondes et dans quelle mesure vous estimez qu'il peut y avoir conciliation.

Je réponds d'abord à la question posée sur Büchner. C'est une vieille idée, datant de vingt ans, de faire enfin un Büchner complet et j'ai réussi à l'imposer, ou à la faire admettre par un éditeur que je remercie — c'étaient les éditions du Seuil. J'ai eu à cœur de réunir pour cette entreprise des traducteurs correspondant à chacun des champs d'activité de cet auteur, mort à 24 ans mais qui avait touché à toutes sortes de genres — c'est le moins qu'on puisse dire —, puisqu'il a laissé des pièces qui sont parmi les plus fortes du répertoire allemand — tout le monde en est d'accord — mais aussi des essais philosophiques, un récit, une sorte de nouvelle intitulée *Lenz*, qui est une des plus belles de toutes les nouvelles allemandes — pourtant nombreuses —, il a laissé des textes politiques, manifestes célèbres en particulier ; il a laissé une correspondance. Sans oublier ce qu'on appellerait aujourd'hui ses ouvrages de biologie.

Bref, on avait là un échantillonnage, un éventail de genres qui demandait la réunion de traducteurs aux spécialités différentes. C'est pourquoi j'ai fait appel pour le théâtre, partie la plus connue en France de l'œuvre de Büchner, aux traducteurs à la fois germanistes et gens de théâtre qu'étaient Jean Jourdhueil et Jean-Louis Besson, pour les textes philosophiques à des traducteurs spécialistes de sciences humaines et de philosophie comme Gérard Raullet ou Jean-Pierre Lefebvre. Bref, j'ai réuni des gens qui avaient ces compétences, c'est-à-dire ces pratiques différentes, non seulement des pratiques de traducteur, mais aussi des pratiques du domaine en cause : pratique du théâtre, ou de la recherche philosophique, ou de la biologie, etc.

Pour en venir à la question plus générale touchant mon propre destin, je tiens à me mettre tout à fait en retrait pour ce Büchner : je me suis contenté de réunir des textes et des gens et de mettre une ficelle autour, mais le mérite véritable de l'entreprise revient aux différents collaborateurs ; pour le théâtre, c'est au premier chef à Jean Jourdhueil et à Jean-Louis Besson. Pour ma part, le théâtre dans mon travail de traducteur représente peut-être un quart de mes titres. J'ai traduit quatre ou cinq pièces de Brecht, une de Max Frisch, une pièce de Martin Walser et une dizaine de pièces radiophoniques d'auteurs allemands contemporains.

Je vais maintenant, sinon me faire un peu l'avocat du diable, du moins cultiver ce qui peut paraître d'abord un paradoxe : je crois que le choix de ce thème de la traduction de théâtre pour les Assises veut dire plus ou moins, ou implique — mais je suppose que ce sera dit explicitement — que le texte de théâtre a une spécificité, qu'il ne ressemble pas aux autres textes traduits par les traducteurs littéraires travaillant pour l'édition ; je n'en disconviens pas. Simplement, je vois les choses un peu à l'inverse,

c'est-à-dire que j'ai l'impression que dans ma carrière de traducteur, le texte de théâtre m'a fait mieux sentir certains problèmes et aussi certaines solutions à des problèmes qui se posent en dehors du théâtre. Je crois que j'ai appris en traduisant du théâtre des choses extraordinairement précieuses — précises et précieuses — pour traduire aussi d'autres textes. On pourra y revenir dans le détail si vous le voulez et je pourrai donner quelques exemples. Disons que dans l'éventail des opinions que je devine sur ces problèmes qui vont être agités pendant deux jours, je pense que si adaptation il y a, c'est l'affaire des gens de théâtre. Pour ma part, je suis traducteur et lorsque je traduis également un texte de théâtre, je veux d'abord fournir aux gens de théâtre la traduction la plus exacte et la plus efficace oralement et scéniquement, bien sûr, mais je ne fais pas d'adaptations, en dépit des habitudes de la S.A.C.D., qui baptise adaptation n'importe quelle traduction, pour des raisons juridiques assez peu reluisantes d'ailleurs. Je traduis le texte, puisque c'est un texte qu'on me fournit, et je le traduis, c'est vrai, en songeant à la parole, à la parole incarnée publiquement sur scène, ce qui est tout à fait autre chose que le texte destiné à une lecture solitaire et silencieuse, j'en suis parfaitement conscient et j'en tiens compte.

Mais il me paraît important de dire maintenant que ce côté oral dont je tiens compte, je le retrouve et j'en tiens compte aussi dans d'autres textes que ceux de théâtre, en fait dans tout texte argumenté — or, ils le sont tous à des degrés divers —, dans tout texte chargé d'affect — et ils le sont tous à des degrés divers —, dans tous les textes où la connotation vaut sans doute plus que la dénotation, où la respiration et le rythme sont tout aussi importants que la logique intellectuelle, etc.

Donc, disons que je me range — sans savoir si c'est l'aile gauche ou l'aile droite ! — du côté du traducteur qui entend ne pas être entraîné dans une adaptation dont il considère qu'elle n'est pas de son métier mais de celui des gens de théâtre.

JACQUES THIÉRIOT

Je voudrais tout de même insister sur un point. Vous avez dit — c'est votre expérience personnelle — que vous avez beaucoup appris sur la traduction en général à partir de la traduction des textes de théâtre. Mais vous êtes peut-être un cas particulier ; car j'ai l'impression que beaucoup de traducteurs disent précisément : "Mais comment partir de la traduction des textes de théâtre, puisque c'est un domaine que finalement nous connaissons mal, où il y a des techniques, une pratique spécifiques, etc. ?" Ne pensez-vous pas que vous êtes un cas particulier en ce sens ?

BERNARD LORTHOLARY

C'est possible. C'est un mérite qui n'en est pas un, c'est un mérite de l'âge. Je suis arrivé, ainsi que mon voisin, Philippe Ivernel, à une époque où il était question de traduire tout Brecht ; je crois que nous avons trempé plus ou moins l'un et l'autre dans l'ensemble de l'œuvre de Brecht ; or on ne distinguait pas tellement, il n'y avait pas de cloisonnement entre les gens qui traduisaient les pièces, ceux qui traduisaient les poèmes, ceux qui traduisaient les essais de Brecht. C'est pourquoi j'ai eu cette chance — car c'en est sans doute une — de commencer très tôt dans ma carrière à traduire, peut-on dire, *aussi* du théâtre.

JACQUES THIÉRIOT

Naturellement, il y aura débat avec le public et avec les autres intervenants, mais je propose qu'on continue d'écouter le point de vue de ceux qui sont à cette table. Je donne maintenant la parole à Philippe Ivernel, qui serait plutôt du côté des traducteurs, lui aussi. Pouvez-vous nous dire comment vous vous situez exactement ?

PHILIPPE IVERNEL

La première fois que j'ai appris la différence entre un traducteur et un adaptateur, c'est un jour où une traduction théâtrale que j'avais faite m'a été empruntée, si je puis dire, et où je l'ai retrouvée proférée dans un théâtre parisien sous une autre signature que la mienne, à peine modifiée. J'ai demandé à rencontrer le metteur en scène, bien entendu ; j'ai vu aussi la personne qui avait signé de son nom ma traduction, et qui d'ailleurs a fondu en larmes à ce moment-là en alléguant tout un concours de circonstances. Au terme de la négociation, une seconde affiche a été imprimée, où je figurais comme traducteur et la personne en question comme adaptateur. Ce n'est qu'une anecdote, mais c'est la première fois — il y a de cela une vingtaine d'années — que j'ai perçu la différence dans la ressemblance entre traducteur et adaptateur.

On vient de lire une lettre de Bernard Faivre d'Arcier. Elle ne s'applique pas exactement aux propos que je vais tenir. En effet, je croyais devoir réfléchir, pour l'essentiel, aux trois opérations dans lesquelles adapter figure comme le moyen terme entre traduire et écrire : un ordre de succession qui suggère, justement, tout un jeu de différences dans la ressemblance. Ces trois opérations paraissent s'enchaîner presque "naturellement", pourvu que les étapes soient ménagées. En même temps, elles demeurent impossibles à confondre. Voilà peut-être ce qui explique l'apparition de nouveaux seuils : ainsi ai-je déjà rencontré le terme de "translittérateur", opposé à celui de "tradaptateur". Pourquoi pas aussi celui de "tradécrivain" ? Ces distinctions revêtent peut-être

une signification technique. Elles dissimulent aussi des jugements de valeur : le translittérateur serait alors un traducteur vil (asservi), le tradaptateur un traducteur noble (libre). Le tradécivain accèderait, par exemple, à la catégorie de l'originalité pleine et entière, ou presque.

Mais quant à l'interprétation que Bernard Faivre d'Arcier peut donner du terme "adapter", elle est tout autre, si j'ai bien compris sa lettre. A savoir, traduire, c'est effectivement traduire pour le théâtre, en l'occurrence, pour une temporalité, pour une scénographie, pour une respiration, pour un rythme. Je ne vais pas reprendre tout ce qu'a déjà dit Bernard Lortholary ; je crois que sur ce point il n'y a aucune dissension. Mais devant la formulation première de ce débat, ma réaction a été de sauver la traduction que je sentais déjà déchue dans l'ordre où elle se présentait, un ordre allant de l'opération la plus basse à l'opération moyenne — adapter — puis à l'opération supérieure — écrire. A ce moment-là, quel traducteur ne voudrait pas être considéré de l'extérieur comme un adaptateur ou un écrivain ? Son narcissisme naturel le conduit à faire siennes les trois opérations réunies. Pourtant il importe d'éviter les confusions, non pas en hiérarchisant les genres, mais en préservant la valeur propre de chaque opération. De toute façon, il faut bien reconnaître que la qualité de l'opération (et donc sa légitimité) dépend chaque fois de la qualité de l'opérateur. Un bon écrivain peut être un mauvais adaptateur, un bon adaptateur un mauvais traducteur. L'unique manière de nourrir le débat est de tenter une présentation de son mode de travail personnel.

S'agissant de leur atelier mental, certains traducteurs parlent de leur arrière-boutique ou de leur cuisine. J'aurais tendance à parler, pour ma part, d'un travail d'artisan, qui ressemble assez à celui du menuisier, pour autant que celui-ci doit toujours assembler, emboîter, articuler (*fugen* en allemand, *die Fuge*, la jointure entre deux pièces plus ou moins voisines), il s'agit bien de joindre ou de jointoyer, etc., deux langues étrangères, deux cultures étrangères, deux histoires étrangères l'une à l'autre ; et pour moi c'est un travail empirique passant par des quantités d'essais et d'erreurs et qu'il est carrément impossible, dans l'état actuel des choses tout au moins, de théoriser.

Malgré tout, il me semble que dans la traduction telle que je la pratique spontanément, avec une expérience à recommencer à chaque nouveau texte, parce que l'un efface l'autre, la démarche que je suis habituellement est d'abord celle du passage par une sorte de mot à mot, de confrontation brute avec le texte original (si on peut nommer ainsi le premier jet, souvent bien éloigné de l'original). Et de ce mot à mot, j'ai l'impression d'évoluer vers une écriture, si bien qu'à ce moment-là je revendique le troisième terme — écrire — dans le premier — traduire —, puisque ce terme-là

me semble rentrer davantage dans ma responsabilité que le second — adapter — à proprement parler. (Adapter à quoi ? A quelle actualité exactement ?)

Alors, écrire consiste à établir le tout d'un texte et un texte comme un tout, ce qui conduit évidemment à remettre en cause le mot à mot initial qui se présente toujours comme une sorte de hachis de langue (voici qu'apparaît une comparaison charcutière !) Le passage du hachis de langue au texte proprement dit est pour moi un travail d'écriture, à sa manière, c'est-à-dire un travail de totalisation qui doit finalement établir le texte comme un tissu continu, une texture dont tous les éléments s'appellent et se répondent. C'est ce que j'appelle pour ma part le texte comme tout et comme totalité. Traduire, c'est traduire tout comme un tout. Pour moi, c'est un travail qui répond, qui correspond à celui de l'écriture, dans d'autres conditions.

Mais ce travail-là, j'aime qu'il soit, dans une troisième phase, remis en question. Lorsque le texte "coule", comme on dit, j'ai l'impression d'avoir manqué quelque chose, ou plutôt de l'avoir avalé, englouti, assimilé, alors qu'il devrait au contraire subsister en partie. C'est la question, encore une fois, du rapport d'une langue à l'autre, d'une culture à l'autre, d'une histoire à l'autre, etc. Et faire réapparaître l'autre histoire, l'autre culture, l'autre langue dans celle de la traduction, cela me semble important pour garantir à cette traduction sa valeur spécifique, qui la distingue à ce moment-là de l'adaptation et de l'écriture au sens propre du terme.

Chacune des opérations reçoit alors de son côté une valeur spécifique, par contraste ; l'intérêt de la traduction prise comme telle, c'est de faire apparaître la jointure entre ces deux sphères, ces deux ordres de langue, de culture et d'histoire, pour évidemment élargir le "propre" au-delà des limites qu'un certain état de choses lui a imposées.

C'est ainsi que se produit alors, dans cette troisième opération, une sorte de retour au littéral que j'appellerai le mot à mot de la fin, par opposition au mot à mot du début, c'est-à-dire un contrôle très étroit d'un texte dit français, par lorgnage sur un texte étranger. Ce qui me retient à ce moment, ce sont justement les petits écarts qui apparaissent lorsqu'on a mené à bien le travail d'écriture qui permet de sortir du hachis de langue. C'est ce retour dans un troisième temps au texte original, considéré justement dans sa syntaxe et dans sa structure singulières, qui va modifier sur certains points le texte français, la version française, comme on dit aussi pour assimiler, me semble-t-il, la traduction à l'écriture, et qui va la modifier en la perturbant, en perturbant le lissé, le coulé, etc. de ce qu'on appelle texte français. Ce sont ces moments de perturbation, si minimes soient-ils, qui me semblent particulièrement à retenir parce qu'ils marquent justement l'émergence ou la persistance d'un autre dans le même.

JACQUES THIÉRIOT

Je remercie Philippe Ivernel d'avoir lancé le mot tradaptateur, qui est peut-être un peu barbare mais restera sans doute comme un néologisme...

PHILIPPE IVERNEL

Ce n'est pas moi qui l'ai inventé. Par contre, j'ai risqué tradécrivain, mais c'était facile une fois qu'on avait tradaptateur.

JACQUES THIÉRIOT

Je crois que vous avez fort bien vu l'ambiguïté de notre énoncé "Traduire, adapter, écrire" et le risque de hiérarchisation qui pouvait se produire. Vous l'avez habilement contourné puisque vous avez marqué ces aller et retour qui existent dans le théâtre entre la traduction et l'écriture en passant à l'aller comme au retour par l'adaptation.

Je vais demander maintenant à Jean Jourdheuil d'intervenir, lui qui se situe — il ne s'agit pas, bien entendu, de constituer des camps, mais de délimiter simplement certains champs d'activité — plutôt comme adaptateur que comme traducteur. Depuis votre rencontre dans une pâtisserie chinoise de Berlin — on reste dans les boutiques — avec Jean-François Peyret, vous travaillez en collaboration avec lui, mais vous avez collaboré aussi avec Heinz Schwarzingger, avec Jean-Louis Besson et également avec Sylvie Muller.

Je voudrais que vous nous parliez de votre pratique dans cette collaboration avec d'autres traducteurs et aussi de certaines façons que vous avez non plus de traduire, mais d'adapter. Je prends l'article de Raymonde Temkine, dans *Europe*, qui nous révèle cette façon de toucher au texte : "Cela encourage Jourdheuil à toucher au texte, même s'il est canonique, à y introduire des fragments d'autres oeuvres ou à en écrire lui-même. *Tambours et trompettes* comporte des différences avec la pièce de Farquhar, *Le Marquis de Montefosco* avec la pièce de Goldoni. Cela n'a guère soulevé de protestations, ces pièces étant peu connues en France." Voyez, ce cas est différent de celui de Philippe Ivernel, qui a dénoncé le voleur dès qu'il a vu son texte sur une scène. "Il en va autrement avec *La Cagnotte*" (là, il s'agit d'une pièce française, mais je cite) "où sont introduites jusqu'à des chansons de Mistinguett (vives protestations, entre autres, de Michel Debré, président des *Amis de Labiche*)." Raymonde Temkine continue : "Après une mise en scène de *Chatterton*, Jourdheuil revient à la traduction-adaptation, écrit deux pièces avec Bernard Chartreux : *Ab Quiou* et *Maximilien Robespierre*. *Jean-Jacques Rousseau* vient sur cette lancée ; ce n'est pas seulement un montage ; des textes écrits par Jean Jourdheuil s'y trouvent incorporés. Seuls les connaisseurs décèleront les interpolations.

Heiner Müller ne fait pas autre chose quand, avec Mauser, il opère une réécriture de *La Décision* de Brecht ; Mauser, Jourdheuil le traduit remarquablement et le met en scène, ainsi que *Hamlet machine*."

Tout cela n'est pas limpide et je crois que précisément vous êtes ici pour nous dire quelle est votre pratique de la traduction, adaptation, insert. Est-ce cela adapter ? Est-ce injecter du Jean Jourdheuil en espérant qu'on ne s'en apercevra pas ou au contraire qu'on s'en apercevra, ce qui permet de faire de beaux clins d'oeil au public ou aux critiques ? Je vous rappelle que Camus, à propos de son adaptation d'*Un cas intéressant* de Buzzati, disait : "Je n'ai jamais cru pour ma part que l'adaptateur dût être le cheval d'un pâté dont l'auteur serait l'alouette."

Avant d'en venir à la défense et illustration de l'adaptation qu'on semble l'inviter à présenter, Jean Jourdheuil tient à rappeler qu'il est aussi traducteur au sens strict, de Brecht, Kleist, Heiner Müller ou Büchner (auteur sur lequel il travaille pour l'édition dirigée par B. Lortholary). Jean Jourdheuil se déclare en plein accord avec B. Lortholary et P. Ivernel sur la question de la traduction. Il n'a aucune sympathie pour l'adaptation conçue comme piratage d'une traduction. Mais il affirme qu'adapter, ce peut être aussi fournir un travail littéraire différent et distinct de celui que la traduction est susceptible de fournir. Etant homme de théâtre, intéressé par l'état de la littérature dramatique de langue française, il se voit conduit tantôt à adapter, tantôt à traduire. Il a ces dernières années adapté des textes de Rousseau et de Montaigne qui n'étaient pas a priori destinés à la représentation. Auparavant, il avait avec Bernard Chartroux écrit une pièce d'après une nouvelle de l'écrivain chinois Lu Xun. Jean Jourdheuil estime aujourd'hui que la nouvelle de Lu Xun est meilleure en son genre que la pièce en question. Il reste qu'il a ainsi pratiqué deux types d'adaptation bien distincts. Un troisième type était constitué par un travail fait par Jean Jourdheuil à ses débuts : l'adaptation d'une pièce de Goldoni, Le Marquis de Montefosco, comparable, dans son principe et toutes proportions gardées, à l'adaptation par Brecht de The Recruiting Officer de Farquhar sous le titre Tambours et trompettes. Cette utile mise au point faite, Jean Jourdheuil parle de sa méthode de travail et de sa conception de l'adaptation.

JEAN JOURDHEUIL

Il me faut dire aussi quelques mots du travail à plusieurs. Je le pratique, non seulement pour la traduction, mais aussi pour la mise en scène, l'écriture de textes de théâtres ou de scénarios. Le texte et le spectacle d'après les *Essais* de Montaigne, je les ai faits avec Jean-François Peyret, *Ah Quiou* d'après Lu Xun avec

Bernard Chartreux, et le scénario des *Camisards* ou, plus récemment, d'*Un médecin des lumières*, avec René Allio. C'est, chez moi, une infirmité. Travailler à plusieurs, cela implique de travailler oralement, en se levant de table, en marchant. Si je peux me permettre cette plaisanterie, on traduit avec les pieds — mais pas nécessairement comme un pied. C'est utile pour traduire des vers qui, eux aussi, comportent des pieds. La plaisanterie n'est pas de moi, mais de Nietzsche. Et puis, travailler pour le théâtre n'est pas au premier chef une activité privée. Ou s'il arrive que cela en soit une, il importe qu'elle entre dans une certaine dialectique du privé et du public.

Ce qui me frappe dans l'énoncé du sujet "Traduire, adapter, écrire", c'est le caractère équivoque des virgules. Est-ce : traduire ou adapter ? Faut-il adapter ? Faut-il traduire ? Faut-il écrire ? Cette question, bien entendu, ne se pose pas. Ces virgules, donc, me semblent équivoques. Le problème n'est pas, pour moi, de savoir si l'on doit traduire ou adapter. Il ne s'agit pas d'un choix moral. Il y a de bonnes et de mauvaises adaptations, des adaptations productives et d'autres qui sont improductives. Le *Volpone* de Jules Romains ne vaut pas celui de Ben Jonson. Les Allemands ont une conception et une pratique plus variée de l'adaptation. Ils appellent cela *be/arbeiten*, retravailler, utiliser une pièce pour sa valeur de matériau. Brecht a, dans cet esprit, adapté avec Lion Feuchtwanger l'*Edouard II* de Marlowe et, en ce qui me concerne, par goût du paradoxe, j'ai traduit cette adaptation de Brecht. Ce qui a nécessité des allées et venues entre le texte de Brecht et celui de Marlowe et m'a éclairé sur les objectifs poursuivis par Brecht. C'est à l'occasion de la mise en scène de cette adaptation qu'il a manifesté pour la première fois les principes de ce qui devait devenir son esthétique du théâtre épique.

Shakespeare, lorsqu'il a écrit son *Hamlet*, ne s'est pas gêné, il a adapté celui de Kyd, dont le texte s'est perdu, mais dont on peut peut-être se faire une idée à partir du texte (bien peu shakespearien) que jouaient les comédiens ambulants anglais en Allemagne encore au XVIII^e siècle. Celui de Shakespeare est sans doute meilleur. Et à propos de cet auteur personne ne se hasarde à poser la question de l'adaptation. Or, il a écrit cette pièce dans les années 1600-1603, dans les dernières années du règne d'Elisabeth, alors qu'il apparaissait que Jacques I^{er} d'Ecosse avait de sérieuses chances de succéder à Elisabeth. Or la mère de Jacques d'Ecosse, Marie Stuart, avait été exécutée par Elisabeth. Et Marie Stuart était soupçonnée d'avoir fait assassiner son mari, une trentaine d'années auparavant, et d'avoir épousé l'assassin peu après l'assassinat. Situation analogue à celle de la reine Gertrude dans *Hamlet*. Chez Shakespeare on ne parvient pas à savoir si la reine était au courant de l'assassinat, ou complice, ou étrangère à cet événement. Il y a dans cette pièce ce que Carl

Schmitt (le juriste allemand proche des nazis), dans son étude sur *Hamlet*, a appelé le "tabou de la reine". Sur la question de la culpabilité de la reine la pièce ouvre un abîme, une énigme. Que Shakespeare ait fait son adaptation dans ces années-là, alors que le fils de Marie Stuart s'apprêtait à succéder à Elisabeth, n'est peut-être pas étranger à cet aspect de l'œuvre.

On pourrait aussi parler d'autres adaptations : les *Amphitryon*, de Plaute à Giraudoux, en passant par Vitalis de Blois, Molière, Kleist (qui traduit Molière dans les deux premiers actes et adapte le reste). Il faudrait parler de l'*Amphitryon* grec et de l'*Amphitryon* chrétien, et peut-être même de l'*Amphitryon* juif d'Antonio José da Silva, surnommé le Juif, qui sera d'ailleurs condamné et brûlé au XVIII^e siècle, pour avoir notamment identifié un peu trop ce qui arrive à Alcmène à l'Immaculée Conception.

Vous voyez qu'adapter peut être aussi une activité dangereuse.

JACQUES THIÉRIOT

Vous vous êtes bien défendu et vous avez essayé, avec bonheur, de justifier les différentes formes de votre travail. Sans doute y aura-t-il malgré tout des réactions dans le public, puisqu'en définitive, dira-t-on, c'est vous qui décidez : "Cela, je le traduis ; cela, je l'adapte de telle façon." J'ai vu Florence Delay hocher un peu la tête.

FLORENCE DELAY

Je suis tout à fait ce que dit Jourdhueil. Ce que vous venez d'énoncer montre la difficulté immédiate de trouver une terminologie du travail théâtral. En effet, il y a la traduction, il y a l'adaptation, puis il y a ce travail pour lequel nous n'avons aucun mot, qui est original, qui n'a rien à voir avec l'adaptation, que nous ne pouvons pas supporter. Non, rien à voir. Mais nous n'avons pas de terme adéquat. Il y a, dans les formes théâtrales, une infinie variété de travaux et nous sommes là simplement avec les mots "traduction" et "adaptation". Que faut-il dire ? Texte français ? Version française ? Quand on coupe beaucoup, que faut-il dire ? Moi, "adaptation", je ne peux pas, j'ai horreur de ce mot. Il charrie tout ce qui a constitué les grandes crises du théâtre. Il a failli faire mourir le théâtre en France, parce qu'il n'y a eu un temps que des adaptateurs, il n'y a plus eu d'auteurs. Je trouve pour ma part inexact de dire que j'ai adapté. Alors, qu'est-ce que j'ai fait ? J'ai tout de même fait quelque chose, j'ai même rudement trafiqué. Alors, quoi ? Le mot fait défaut.

JACQUES THIÉRIOT

Vous avez parlé des coupures. Je crois que c'est un de vos grands problèmes, et peut-être est-ce aussi celui de certains metteurs en scène.

FLORENCE DELAY

Je ne vais pas parler de *La Célestine* tout de suite, si vous voulez bien, mais de cette idiotie de propriété littéraire qui, au xx^e siècle, nous empoisonne la vie, en faisant qu'au lieu de pouvoir copier tranquillement et prendre notre bien où il est, c'est-à-dire partout, dans tous les temps et dans tous les pays, on est obligé d'inventer. Ce sont les restes du xx^e siècle, ils furent splendides dans la découverte, mais maintenant il s'agirait de tourner la page. Pendant des siècles, tout le monde a pris tout à tout le monde. Si Lope de Vega pouvait écrire une comédie en vingt-quatre heures — le veinard ! —, c'est qu'il avait trouvé une très bonne scène chez un collègue, et hop ! il la glissait dans sa pièce et faisait ainsi avancer son acte.

Cette idée de propriété littéraire fait que moi, par exemple, dans mon travail pour le théâtre, je n'ai fait que traduire. Parce que si j'ai écrit six pièces avec Jacques Roubaud, on n'a rien inventé, rien du tout, on a été scribes parmi d'autres scribes. Nous avions une matière splendide à notre disposition, la matière de Bretagne, sur laquelle nous avons fait un certain type de travail. On a composé. La composition, elle est à nous, c'est sûr. On a imaginé une suite de pièces qui regrouperaient tout ce qu'avaient raconté les conteurs de la Table ronde et du roi Arthur. On a pris partout, on a pris aux Espagnols, on a pris aux Allemands, on a pris aux Anglais. Nous, nous avons monté. Je dois d'ailleurs dire que ce travail a été totalement interrompu le jour où il y en a eu des représentations. C'était fini. Nous n'avons plus pu continuer. Heureusement, dix ans ont passé, peut-être qu'on pourra continuer maintenant. Mais il y a le choc terrible du passage de ce qu'on a fait et imaginé, un choc que ne connaît pas Jean Jourdeuil puisque lui réalise tout. Mais quand on a imaginé un texte, le voir représenté, c'est très dur.

Ce problème de propriété m'ennuie d'autant plus que je ne suis pas capable d'écrire une pièce. Je me suis expliquée sur mon intimidation lors de journées auxquelles participaient Georges Banu et Bruno Bayen, sur le thème de l'extrême-contemporain. Je me suis expliquée sur mon impossibilité d'écrire une pièce en traitant de la fable et du sujet. Je peux travailler sur des fables, mais écrire une pièce, c'est décider d'un sujet, et, moi, je suis incapable de décider d'un sujet... au théâtre seulement — Dieu soit loué !

J'aime beaucoup Raymonde Temkine, mais elle n'a manifestement pas compris le travail de Jean Jourdeuil. Qui va aller lui reprocher d'avoir joint des choses, d'avoir assemblé, d'avoir ajusté, d'avoir adapté, au sens exact du mot ? C'est le mot "adaptation" que je n'aime pas, mais le côté manuel du travail d'ajustement le ferait aimer.

Pour en finir avec ce problème de propriété, je me souviens que quand j'écrivais avec Jacques Roubaud *Gawain et le chevalier*

vert, il y avait une scène avec une demoiselle ; il fallait vraiment faire s'écouler un peu de temps avant que les frères de la demoiselle arrivent et se battent avec Gauvain parce qu'il faisait la cour à leur sœur. Nous avions vraiment besoin d'une petite conversation entre Gauvain et cette demoiselle. Or, ce jour-là, nous n'avions aucune idée. Qu'est-ce qu'il pouvait bien lui dire ? Nous n'avions pas de modèle — pour la suite, oui, quand les frères arrivaient, il y avait un modèle — et nous étions vraiment très plats. Alors on a pensé aux troubadours, on a feuilleté l'anthologie que Roubaud venait de finir, Raimbaut de Vaqueiras, la comtesse de Die : rien ! Les troubadours n'allaient pas du tout dans le contexte. Gauvain n'aurait sûrement pas parlé comme eux à une demoiselle pour lui faire la cour.

Et brusquement, je me suis souvenue qu'il y avait un merveilleux passage dans Cortázar, où un homme dit à une femme qu'il va envoyer des bêtes malfaisantes dans son jardin. C'est très étrange, parce qu'on ne sait absolument pas si c'est réel, imaginaire, fantasmatique, métaphorique, mais c'est très précis et il fait la liste des petits animaux. Je dis : Voilà ce que Gauvain pourrait dire à la demoiselle ! Je me précipite vers le livre de Cortázar, nous nous inspirons du passage en question, et, quand, deux ans plus tard, la pièce sort, nous avons complètement oublié à qui nous avons fait cet emprunt. Or, nous indiquons toujours nos emprunts, nous en dressons la liste. Certains auteurs ne le font pas, mais nous, nous aimons cet usage. Là, on avait oublié. On était très embêtés. Alors, on a mis un astérisque : "Ce passage des petits animaux est emprunté à un écrivain contemporain, mais malheureusement nous ne nous souvenons plus à qui." Heureusement, quand Marcel Maréchal a monté notre pièce à Marseille il y a dix ans, Cortázar est allé la voir et, à la fin, il est allé féliciter Maréchal et lui a dit : "Oh, je suis tout content, il y a une scène où Gauvain raconte des tas de choses de moi à la demoiselle." Ainsi a-t-on pu retrouver le donateur.

J'ai eu de la chance, en réalité, quand j'ai commencé à travailler pour le théâtre, parce qu'on m'a fait des commandes, alors que ce que je traduis en prose, personne ne me le commande. J'ai commencé par *Les Actes sacramentels* de Calderón, qu'a montés Victor García. C'est le dernier spectacle qu'il a mis en scène avant de mourir, très jeune. Là, j'ai dû passer pas mal de temps justement à toutes ces choses qu'on a dites, à seoir comment mettre en bouche ce qui est capital, surtout chez Calderón : le concept. C'était assez difficile.

Ensuite, j'ai traduit une pièce d'Arnaldo Calveyra, puis plusieurs choses, puis *La Célestine*. Le problème que je voudrais aborder est celui-ci. L'intention de Vitez était depuis toujours de monter *La Célestine* intégralement. Il m'en avait parlé il y a plusieurs années et j'avais refusé. J'avais refusé pourquoi ? Parce

que *La Célestine* intégrale, je la trouve irreprésentable. Fernando de Rojas n'est pas Shakespeare, il est Fernando de Rojas, passionnant certes, mais on pourra rediscuter de cela une autre fois. De plus, c'était énorme et je ne voulais pas passer dix ans de ma vie à traduire *La Célestine*. Les années ont passé, le temps a joué en ma faveur, Vitez a monté *Le Soulier de satin*, qui tient le coup, intégralement, lui, et il a rencontré dans un avion Jeanne Moreau, et une version courte m'a été proposée. Là, tout de suite, on m'a dit : Trois heures. Au début, la représentation ne durait pas trois heures, mais quatre, c'est une autre histoire, on la racontera une autre fois.

Reste que je me sens beaucoup plus libre pour en parler maintenant qu'on ne la joue plus. Parce que, tant que la pièce est jouée, on est forcément solidaire de tout ce qui est fait par tout le monde. Je suis plus tranquille maintenant et je me rends compte aussi que des choses que j'ai pensées et dites avant, je ne les pense plus et je ne les dis plus. C'est bizarre, j'ai cru très sincèrement que j'avais fait une version que je pouvais appeler version française, parce qu'il n'y avait pas un mot de moi et que tout mon travail avait consisté justement à ne rien inventer. Et pourtant, par le choix des coupes sombres et par le maintien de certaines scènes, je disais quelque chose de moi. Couper, c'est s'exprimer. Et finalement, autant ce que j'ai maintenu que ce que j'ai coupé m'apparaît, je l'avoue, de l'ordre de la subjectivité. Alors que pour le programme, j'ai écrit un bel article — enfin, un bel article ? Un article que je trouve intéressant —, où j'ai l'air vraiment de n'y être pour rien ! Si, au début, je dis : J'ai eu un bon maître, j'ai étudié cette œuvre avec lui... mais aujourd'hui seulement je me rends compte de la folle subjectivité des coupes, du montage. Franchement, je ne m'en étais pas rendu compte.

Au départ, le plus facile, pour moi, c'était l'évidence : *La Célestine* a engendré le théâtre et le roman. Cette femme magnifique est venue avant Don Juan, avant Don Quichotte, avant tous les grands hommes espagnols, elle a été la première, elle est arrivée, et hop ! elle a accouché des deux. C'était facile de choisir contre le roman le théâtre, très facile dans *La Célestine*. On pourrait traduire maintenant le roman de *La Célestine*. On peut très bien écrire un roman avec *La Célestine* et "pomper" Rojas autrement.

Ces coupes-là — théâtre contre roman — étaient faciles. Les autres posaient davantage le problème de la subjectivité, dont on débattrait peut-être dans l'atelier de langue espagnole.

JACQUES THIÉRIOT

Je remercie les quatre intervenants. Je pense que ce qu'ils ont dit se complète, se rejoint quelquefois, sur ce qu'est la traduction et, en tout cas, ceux qui ont été amenés à une certaine pratique théâtrale, qui impose "l'adaptation", puisque c'est finalement

ce mot qui coince, qui gêne tout le monde — nous en sommes conscients —, conviendront qu'il y a encore toute une réflexion à mener pour se débarrasser du mot "adaptation" qui a envahi les programmes, les affiches, les éditions théâtrales, etc.

Je ne sais pas pourquoi on n'a pas, en passant, parlé de collage. Ce n'est pas un très joli mot, mais c'est un mot employé dans les arts plastiques et cela paraît bien correspondre au travail fait tant par Florence Delay que par Jean Jourdheuil.

Bernard Lortholaty propose d'ajouter les "découpages". J. Thiériot accepte cette suggestion et constate qu'elle reste dans le domaine de l'artisanat.

JEAN JOURDHEUIL

Lorsque nous avons élaboré la partition du *Rocher, la lande, la librairie*, d'après Montaigne, nous avons des bouts de textes de Montaigne recopiés et quelquefois modifiés pour rendre intelligibles les archaïsmes. Cela dans la perspective de la préparation d'un spectacle qui devait non seulement faire entendre du Montaigne mais aussi donner une idée du geste de son écriture. Ces bouts de textes, nous avons trouvé le moyen de les agencer grâce à un glossaire d'une ancienne édition Garnier. Il y avait dans ce glossaire toute une série de petites phrases qui en faisaient un véritable instrument pour réaliser ce collage. Dans *Jean-Jacques Rousseau* il s'agissait d'un autre type de collage.

JACQUES THIÉRIOT

Vous acceptez donc ce mot de "collage" ? Pourquoi en ce cas ne pas l'employer plutôt que le mot "adaptation" ?

JEAN JOURDHEUIL

Le mot "collage" ne correspond qu'à deux ou trois procédés, il ne les englobe pas tous.

Une chose me semble importante : l'adaptation qui mérite qu'on la considère, qui serait du côté de l'écriture, constitue en fait la reprise d'un sujet, d'un matériau, éventuellement dans une autre langue, reprise effectuée de telle manière que s'y manifeste l'époque contemporaine. C'est ce que je voulais dire tout à l'heure à propos de *Hamlet*. Quand Shakespeare écrit *Hamlet*, en réalité il fait intervenir dans le matériau très vraisemblablement emprunté à Kyd quelque chose qui est son époque à lui. C'est-à-dire qu'il y a une tentative d'identifier l'actualité, de faire intervenir l'actualité dans l'œuvre. J'ai aussi évoqué rapidement les *Amphitryon*. Il est clair qu'entre l'*Amphitryon* gréco-latin de Plaute, l'*Amphitryon* catholique de Molière, l'*Amphitryon* peut-être piétiste de Kleist et l'*Amphitryon* portugais, il y a utilisation d'un matériau, d'une œuvre — la forme même de cette œuvre

devient matériau — pour qu'une constellation historique vienne à s'y manifester.

Sur une question de Florence Delay touchant l'appellation donnée à Le Rocher, la lande, la librairie, Jean Jourdheuil précise que ce texte avait été présenté comme de Jourdheuil et Peyret "d'après Les Essais de Montaigne".

BERNARD LORTHOLARY

Un petit point d'information : en allemand, justement parce qu'on dispose de ce mot *Bearbeitung* dont Jean Jourdheuil parlait tout à l'heure, on réserve le nom d'adaptation strictement aux cas où il y a changement de genre. C'est-à-dire qu'on adapte un roman au théâtre ou au cinéma. Sinon, on ne parle jamais d'adaptation. Ce serait peut-être une distinction utile à respecter. Même quand il y a adaptation à l'époque, comme le disait Jourdheuil, je ne crois pas qu'on parle d'adaptation en allemand, puisqu'il n'y a pas changement de genre. Mais l'adaptation des *Essais* de Montaigne en était une d'après l'usage allemand.

JACQUES THIÉRIOT

Je voudrais maintenant poser une question que se posent peut-être beaucoup de traducteurs strictement littéraires, qui n'ont pas de pratique théâtrale et ne font pas de traductions de théâtre. Voici la question : nous, traducteurs littéraires, qui traduisons le plus souvent des romans, il nous est demandé par le lecteur et par l'éditeur d'être fidèles au sens et au son. Il faut que le lecteur soit en confiance, soit sûr qu'il lit en français le reflet de l'œuvre originale. Alors que vous, gens de théâtre, praticiens du théâtre, qui oscillez, qui vous baladez entre la traduction et l'écriture, en passant par toutes les formes de cette adaptation qu'on n'arrive pas à définir, dont on n'arrive pas à voir tout ce qu'elle recouvre, à mesure que nous avançons dans l'immense champ sémantique du mot adaptation, vous, gens de théâtre, vous auriez tous les droits. Nous, traducteurs littéraires, nous sommes limités dans notre pratique de la traduction parce qu'il existe un public qui fait confiance à la traduction des œuvres de fiction. Existe-t-il un autre public qu'on est peut-être en train de berner, à qui on peut raconter n'importe quoi, devant qui on peut monter des textes de toutes origines, ce que Valère Novarina baptisait "traductions d'adaptations" et "adaptations de traductions" ? Suis-je seul à me poser cette question ? Y aurait-il une intervention dans le public ?

Christian Bouthémy demande à Jacques Thiériot une précision sur la distinction entre traduction littéraire et traduction théâtrale : le théâtre ne serait-il pas de l'ordre de l'écrit, appartiendrait-il uniquement à l'ordre du spectacle ? J. Thiériot répond que le

clivage entre la traduction littéraire, terme très général, et la traduction du théâtre est rendu nécessaire par le thème des Assises. Il précise sa pensée :

JACQUES THIÉRIOT

Je l'ai dit en commençant, l'impression s'impose quelquefois qu'il y a un monde des praticiens du théâtre, à l'intérieur duquel on peut être traducteur, adaptateur et metteur en scène ou comédien, et qui est un monde clos, ou que le reste des traducteurs littéraires regarde précisément comme un monde clos, et où les choses, du point de vue de la traduction, ne se passent pas de la même façon que dans la traduction littéraire en général.

FLORENCE DELAY

Il me semble que pour le théâtre, ce qui joue énormément, c'est la destination du travail qu'on fait. Si on prépare la traduction des classiques étrangers, par exemple, que Vitez appelait de ses vœux, si on traduit pour une collection bilingue, comme mon collègue Pierre Heugas l'a fait remarquablement pour *La Célestine* chez Aubier Montaigne, ce n'est évidemment pas le travail demandé par quelqu'un qui veut monter au théâtre une *Célestine* en trois heures. Il semble qu'il y ait des destinations diverses.

Florence Delay évoque ensuite les difficultés des éditeurs de théâtre et rend hommage à Christian Dupeyron. Elle reconnaît que la représentation d'une pièce peut rapporter de l'argent à son traducteur, et conclut que le travail du traducteur littéraire a des exigences différentes selon qu'il s'agit de théâtre, de roman ou de poésie.

JEAN JOURDHEUIL

Le problème, c'est peut-être que le théâtre a existé longtemps avant que le médium du livre se généralise. Il y a là un fait important : *grosso modo*, entre le XVI^e et le XVIII^e siècle, l'imprimerie et donc le livre s'imposent également au théâtre, mais ils ne s'imposent pas facilement partout. Il est vraisemblable que la cour est un domaine un peu réservé où le théâtre est pour ainsi dire à l'abri du livre et ne pâtit pas de ne pas être destiné au livre. Aujourd'hui nous avons ce problème : le théâtre est encore du théâtre, mais le livre — ou l'imprimé — est devenu le médium principal depuis trois siècles. Il est d'ailleurs de nouveau en passe d'être supplanté par un autre médium ou par d'autres médias. Je crois que là se situe le noeud de certaines oppositions entre traduction littéraire et traduction théâtrale.

JACQUES THIÉRIOT

Je réponds à Florence Delay : il y a tout de même un renouveau de l'édition théâtrale depuis quelques années, nous le

savons ; de nouvelles maisons ont surgi, qui, je crois, vendent de plus en plus de titres de théâtre ; même celles qui s'étaient mises en sommeil, comme Gallimard ou Le Seuil, vont sans doute avoir envie de publier de nouveau un peu plus de théâtre, mais il en découle une nouvelle problématique. On publiait moins de théâtre parce que les textes de théâtre — celui qui était venu un peu après le théâtre du quotidien, etc. — étaient souvent des textes décharnés, d'une écriture discontinue, qui étaient efficaces sur la scène, mais qui n'étaient pas lisibles. Alors que maintenant, au moment où on publie de plus en plus de pièces de théâtre, en liaison du reste avec le montage de ces pièces — il y a une promotion commune, une production commune —, on voit cependant surgir une nouvelle problématique parce que le théâtre voudrait garder la liberté de son langage avant tout théâtral, mais en même temps, puisqu'on a la possibilité de publier aujourd'hui davantage de textes de théâtre, il faut qu'ils soient lisibles, comme ces pièces qu'on lisait avant la guerre dans *La Petite Illustration*.

JEAN JOURDHEUIL

Lorsqu'on lit un livre, on lit pour lire, c'est-à-dire qu'on regarde. Lire, c'est regarder, c'est voir. Lorsqu'on lit du théâtre — et le problème se pose donc aussi lorsqu'on traduit du théâtre —, il faut lire pour entendre et ce que l'on voit peut être tout autre chose que ce que l'on entend. Le théâtre contemporain, par exemple, va jouer de plus en plus sur la déconnexion de ce qui est vu et de ce qui est entendu. Avec Bob Wilson, c'est tout à fait flagrant. Il y a donc une pratique, une façon de lire le théâtre, une façon de traduire qui doit être, qui est nécessairement un peu autre chose.

Laure Bataillon se demande si c'est bien là que passe la frontière entre les deux genres ; elle pense que tout écrit doit pouvoir être entendu ; c'est en tout cas ce qui la guide dans son propre travail de traducteur : pouvoir entendre la prose d'un roman. Lily Denis, qui a traduit environ quatre-vingts volumes de fiction et fait jouer une vingtaine de pièces, forte de cette double expérience, intervient dans le même sens.

LILY DENIS

Il me semble qu'on a omis de signaler un passage : le dialogue existe dans la traduction du roman, et ce dialogue est la charnière qui conduit vers le théâtre. C'est en travaillant sur le dialogue qu'on acquiert la réaction qu'on aura plus tard face au théâtre même. Dans la traduction destinée au théâtre, dans le seul fait de dire qu'elle est destinée à quelque chose, l'adaptation vient montrer son nez, sans qu'on puisse la refuser, car

nous savons tous qu'au théâtre le public doit saisir inconsciemment et immédiatement ce qui lui est dit ; il n'a pas le temps de réfléchir à ce qu'il vient d'entendre, il faut que cela passe, que cela entre, sur-le-champ. Or une expression plus serrée, plus littéraire, est parfois moins immédiatement compréhensible.

CLAUDE DEMARIGNY

Je suis d'accord avec Florence Delay pour estimer qu'il y a un problème terminologique. On parle de traduction et d'adaptation, comme si le mot traduction était défini, comme s'il y avait une bonne traduction. Or, ce n'est pas vrai. Essayez de traduire un acte notarié ou un protocole diplomatique, vous allez vous amuser ! Essayez de traduire le mot baccalauréat dans les douze langues de la communauté européenne en ce moment, vous allez voir l'étendue des problèmes. Or, le baccalauréat ouvre des droits d'entrée à l'université. C'est horriblement compliqué. A vrai dire, rien n'est simple, déjà, au niveau de la traduction.

Ensuite, j'ai beaucoup apprécié ce qui a été dit, à savoir qu'on pouvait très bien parler d'adaptation. Il y a déjà une adaptation au niveau de la langue pour qu'elle colle aux réalités, pour que les mots traduisent des réalités équivalentes. Mais on parle d'adaptation quand on passe d'un genre littéraire tel que le roman au théâtre. Je préférerais pour ma part "version dramatique", voire "réécriture".

Dernier point : les auteurs dramatiques sont des dramaturges ; le dictionnaire définit les dramaturges comme des gens qui ont l'art de composer des pièces de théâtre. C'est important, parce qu'il s'agit de l'ensemble ; il n'y a pas seulement un texte littéraire, c'est un texte littéraire qui est déjà dans l'esprit de l'auteur un spectacle, qui met en jeu l'espace, le temps, les personnages, des relations différentes, l'éclairage, etc. Le traducteur de théâtre, ou l'adaptateur, comme on voudra, l'auteur vivant lui demande d'être son représentant auprès du metteur en scène, de ne pas se laisser bouffer par le metteur en scène, donc d'assumer ce rôle de dramaturge, c'est-à-dire de concevoir l'ensemble du spectacle en ce qui concerne le texte, de savoir, si des coupes doivent être faites, jusqu'où on peut aller, si on sacrifie au visuel, à la lumière, à la musique, à tel ou tel autre moment. Il y a un vrai travail de l'adaptateur, homme de théâtre lui-même, avec le metteur en scène, pour représenter l'auteur et s'assurer que l'adaptation — car il y aura adaptation, c'est inéluctable — est conforme à l'esprit, entre dans le contexte culturel nouveau où l'œuvre se situe.

Michel Gresset intervient en tant que traducteur de fiction seulement, et doute qu'il y ait symétrie absolue entre le dialogue de fiction et celui du théâtre ; il pense que le dialogue de fiction

est serti dans un récit et qu'il a sa logique, alors que le dialogue de théâtre en a une autre, qui se passe évidemment de toute description et de tout récit. Peut-on passer sans problèmes de l'un à l'autre ? Michel Gresset poursuit sur une autre question :

MICHEL GRESSET

Plus généralement, je voudrais dire à propos de cette table ronde — sans savoir si j'exprime l'opinion générale — qu'on est un peu noyé sous le flot des sens que prend le mot adaptation en français ; on envie l'allemand de lui donner un sens précis. J'ai l'impression que chacun a adapté le mot adaptation à sa situation personnelle. Nous avons entendu deux traducteurs, tous deux germanistes, parler assez précisément de traduction. Jean Jourdheuil et Florence Delay ont parlé assez largement d'autre chose. D'une part, peut-on dire que Jean Jourdheuil a traduit Montaigne ? Ce n'est pas certain. D'autre part, Florence Delay, en posant l'immense problème de savoir si en pratiquant des coupes on ne s'exprime pas — je crains qu'elle n'ait raison —, ne pose-t-elle pas un problème qui dépasse infiniment celui de la traduction ?

A ce stade, je me demande si nous n'aurions pas besoin d'une définition de travail, qui serait simplement celle que donne la S.A.C.D. du mot "adapter". Quelqu'un peut-il nous l'indiquer ? La situation que nous connaissons en France est liée à la S.A.C.D. ; si je comprends bien, elle est spécifique.

JACQUES THIÉRIOT

Je demanderai à Bernard Lortholary, puisqu'il a fait état de sa double expérience de traducteur de théâtre et de fiction, de répondre à propos du problème des dialogues soulevé par Michel Gresset. Pour ma part, j'aurais une position consistant à dire, ayant comme Lily Denis traduit aussi bien des romans que des pièces de théâtre, que c'est ma pratique théâtrale qui m'a appris à traduire convenablement les dialogues dans le roman. Mais je ne suis pas sûr que ce soit vrai.

Lily Denis s'écrie que pour elle c'est tout le contraire ! Bernard Lortholary répond à la question de Jacques Thiériot qu'à sa connaissance la S.A.C.D. est tenue de considérer comme une adaptation toute traduction d'un auteur qui n'est pas encore dans le domaine public. Jean Jourdheuil confirme qu'il s'agit là d'une astuce permettant de considérer le traducteur comme un auteur, selon les statuts de la S.A.C.D. J. Thiériot constate que les participants semblent anticiper sur le débat prévu pour le 12 novembre sur "Le Traducteur dans la chaîne théâtrale", et demande à J. Jourdheuil s'il souhaite répondre à l'interpellation de M. Gresset. J. Jourdheuil se contente de rappeler que le sujet proposé était "Traduire, adapter, écrire".

Si la présente table ronde a été intitulée "Traduire, adapter, écrire", c'est évidemment pour que nous tentions de définir les termes.

Il y a dans beaucoup d'esprits une hiérarchie entre traduire, adapter et écrire. En particulier dans l'esprit collectif de l'organisme, de l'institution qu'est la S.A.C.D. et qui a pour fonction principale de collecter les droits d'auteur, donc de faire circuler l'argent. Florence Delay a levé un lièvre qui sera chassé dimanche matin ; ce fait explique beaucoup de choses, dans la pratique de l'adaptation. Il ne s'agit pas d'une question juridique. La S.A.C.D. considère qu'elle a affaire exclusivement à des auteurs. Un théâtre signe un contrat avec un auteur. Un adaptateur est à ses yeux un auteur de moindre rang artistique. Quant au traducteur, c'est vraisemblablement quelqu'un d'extrêmement besogneux, un universitaire en général. Quand on demande que les textes que l'on signe soient appelés traductions, la S.A.C.D. s'y oppose et au niveau des contrats, c'est le terme d'adaptation qui fait encore loi.

Deuxième point. Je suis en désaccord avec certaines affirmations posées par Jacques Thiériot dans son exposé introductif. Le problème ne se réduit pas à une opposition entre traducteurs (intègres et fidèles) et adaptateurs (infidèles et perfides) ; tout d'abord, la situation évolue dans le bon sens. Il existe actuellement un mouvement dans le théâtre pour obtenir qu'on joue des *traductions* d'oeuvres et non plus des *adaptations*. Il n'y a donc pas lieu de faire un constat alarmiste. Au contraire. Pour tous les grands auteurs autour desquels seront organisés nos ateliers, le théâtre demande aujourd'hui des traductions et non des adaptations. Antoine Vitez dit par exemple : "La traduction idéalement doit commander la mise en scène." Ce n'est sans doute pas toujours le cas, mais l'exigence est présente et il faut s'en féliciter.

Cela ne veut pas dire que la pratique de l'adaptation sous ses formes négatives ne continue pas. Cela ne veut pas dire non plus que certaines formes d'adaptation n'aient pas leur légitimité. Il y a une pluralité de pratiques d'écriture et c'est en ce sens-là que Jean Jourdheuil a parlé de son travail. Lui-même est en effet parfois traducteur — et quand il traduit Shakespeare, qu'il me permette de lui rendre cet hommage, sa traduction est véritablement scrupuleuse et rigoureuse —, mais à d'autres moments il fait un travail différent.

Je crois qu'il faut maintenir la distinction entre les deux termes de traduction et d'adaptation, et continuer à dénoncer l'adaptation des grandes oeuvres, lorsqu'elle règne abusivement. François Regnault, dans la postface à sa traduction de *Peer Gynt* (Paris, BEBA, 1981, p. 183), écrit : "Qui nous délivrera

des adaptateurs ! C'est ainsi que j'eusse commencé cette post-face si je n'avais lu que le comte Prozor, le premier traducteur de *Peer Gynt*, dit la même chose : «J'ai toujours eu l'adaptation en horreur. Le mot me semble valoir la chose. C'est un barbarisme désignant une barbarie. Le barbarisme consiste en ce qu'on ne peut parler d'*adapter* sans dire à *quoi* l'on adapte.» (Perrin, 1896, p. XXI.)"

Qu'est-ce qu'une adaptation ? Le mot convient tout à fait pour désigner le passage d'un genre à un autre. Voilà un sens précis. Deuxième sens précis et assez aisément repérable : même si la frontière entre traduction et adaptation est difficile à tracer à l'intérieur même d'une traduction, malgré tout, la différence entre une traduction et une adaptation, c'est que l'adaptation comporte des coupures, des ajouts ou des restructurations. A l'intérieur même d'une pratique d'écriture qui est celle de la traduction, par exemple dans la traduction de *Comme il vous plaira* par Supervielle, le traducteur ajoute à un moment donné un "malgré ma barbe blanche", qui n'a aucun référent dans le texte original, et ce pour pouvoir faire un alexandrin (Shakespeare, *Œuvres complètes*, Bibl. de la Pléiade, t. II, p. 102). Par un tel ajout, la traduction devient — même ponctuellement — adaptation.

Certes, quand on entre dans le détail des faits de traduction, les choses se compliquent et on peut appeler procédures d'adaptation certaines façons de traduire. Mais pour l'essentiel la distinction est claire. Que ce soit au niveau des macrostructures — quand la structure dramatique du texte traduit n'est pas celle du texte d'origine — ou au niveau des microstructures, d'un vers ou d'une tirade, on peut faire et il est utile de faire la différence entre traduction et adaptation. Ce qui ne veut évidemment pas dire que quiconque ici pense que la traduction serait fidèle et transparente, tandis que l'adaptation personnelle serait malfaisante et opacifiante, ou que dans tout adaptateur il y a nécessairement un coucou qui fait son nid dans l'œuvre originale. Mais adapter, cela signifie au moins : ajouter, couper, ou modifier la dramaturgie d'une pièce.

Quant à la façon dont le travail est annoncé, la pluralité des termes (traduction, texte français, adaptation, version scénique) n'est pas forcément un signe de confusion. Il m'est arrivé de dire que je voulais qu'on présente mon travail comme "texte français". Ainsi, lorsque Marthouret a monté *Hamlet*, il a pratiqué des coupures importantes dans l'acte I, si bien que parler de "texte français" était une façon tout à fait intègre de signaler qu'il ne s'agissait pas de l'intégralité de *Hamlet*. La pratique de la coupure est immémoriale dans le théâtre ; c'est une pratique foraine. Il existe différents types de coupures. Certaines sont très signifiantes, modifient le sens, d'autres permettent un allègement

et un meilleur rythme. Cela ne me choque absolument pas que l'on coupe dans *Hamlet*. Chaque fois que je vois représenter *Hamlet* et même *Le Roi Lear*, de grandes oeuvres, je ressens clairement autour de l'acte IV, particulièrement dans *Hamlet*, un allongement du temps dramatique qui fait que la pratique de la coupure ne paraît aucunement critiquable. Elle est même souhaitable dans l'acte IV, sc. 7 de *Hamlet*.

Donc, quand on dit "texte français", ce choix peut avoir un sens précis. Quand Florence Delay signe une "version française" de *La Célestine*, elle nous a dit en grande partie le travail que cela représente, et lorsque Jean Vauthier intitule ses adaptations de Shakespeare "versions françaises pour la scène", il essaie également de préciser le travail qu'il fait. Il n'y a pas lieu de critiquer cet effort de définition. Pour répondre à ce qui a été dit à propos de Brecht ou d'autres dramaturges allemands, il ne me semble pas juste de postuler que la langue française est nécessairement plus pauvre que l'allemand. Pourquoi ne pas appeler réécriture, ou retravail, ce que l'allemand appelle *Bearbeitung*?

Il y a en tout cas une chose que je voulais dire à Jean Jourdeuil. Je ne vais pas lui répondre de manière directe à propos de *Hamlet*, parce que *Hamlet*, après tout, est essentiellement pour tout le monde une machine à fantasmer, une machine à interpréter. Donc, que son fantasme historiciste le rende créatif lorsqu'il montera *Hamlet*, et cette interprétation-là deviendra fructueuse. Sur un point en revanche... il nous mène en bateau. Quand l'adaptation est mise en cause, inmanquablement, on invoque Shakespeare ou Molière, qui seraient nos grandes cautions. S'il est vrai que Molière réécrit (parfois) Plaute ou Térence, Shakespeare ne reprend presque jamais des pièces. Il est donc plutôt rhapsode, au sens où Jean-Pierre Sarrazac emploie ce mot dans son livre *L'Avenir du drame* (Lausanne, L'Aire Théâtrale, 1981), qu'adaptateur. Il ravaude des fables et des récits pour en faire des pièces de théâtre. Une petite parenthèse : le *Hamlet* de Kyd, personne ne l'a jamais lu, donc il n'existe pas, il est simplement mentionné ; on ne peut pas dire que Shakespeare l'a adapté ! Shakespeare a écrit une pièce, dont en effet certains éléments mythiques ou narratifs existent depuis plusieurs siècles, bien avant Kyd, puisque la chronique de Saxo Grammaticus (fin du XII^e siècle) s'inspire probablement elle-même de la légende de Lucius Junius Brutus racontée par Tite-Live. On s'abrite parfois derrière de grandes références pour cautionner des pratiques contestables. Il en est une que je contesterai, en tout cas. Lorsque je vois un spectacle qui s'annonce comme "*Macbeth*, comédie de Jean-Marie Patte" et que je constate qu'il s'agit de prélèvements opérés sur la traduction de François-Victor Hugo dans la Pléiade, qu'il y a simplement interversion de scènes et que l'adaptation se résume à cela, je trouve qu'il y a imposture.

Et la S.A.C.D. respecte tout à fait cela, si bien qu'un adaptateur peut être quelqu'un qui fait des montages de traductions. Même *Cacodémon Roi* de Bernard Chartreux, qui est une pièce "originale" dont le principe de montage est passionnant, entre pour partie dans la catégorie des "adaptations de traductions". Car c'est par endroits un montage de la traduction par François-Victor Hugo de *Richard III*. Là, on est légitimement en droit de demander plus de clarté dans la présentation : *Cacodémon Roi*, pièce de Bernard Chartreux d'après la traduction de François-Victor Hugo. Encore s'agit-il de *Richard III*, d'une pièce dont l'inspiration est originale. Mais il y a trop souvent des pratiques tout à fait choquantes : traduction faite par X et signée par Y ; traduction commandée à X et "réécrite" par Y. Derrière ces "captations" il y a une raison, qui s'appelle le droit d'auteur.

JACQUES THIÉRIOT

L'intervention de Jean-Michel Déprats est manifestement une conclusion provisoire de notre débat ; elle nous conduit en tout cas vers une autre table ronde, sur "Texte et théâtralité".

MOLIÈRE ET SES TRADUCTEURS ÉTRANGERS

Jean-Loup Rivière présente les participants de la table ronde : Xavier Bru de Sala, qui a traduit Le Misanthrope présenté récemment à Paris dans la mise en scène de José-Maria Flotats, et qui est en outre directeur général des Affaires culturelles de la Généralité de Catalogne ; Annie Brisset, canadienne, directrice de l'Ecole de traduction d'Ottawa, qui parlera d'un problème particulier : la "traduction" de Molière en français, dans un autre français ; Maya Slater et Merlin Thomas, qui ne sont pas traducteurs de Molière mais ont étudié le problème des traductions anglaises de cet auteur, dont ils aborderont chacun une époque différente ; Mikhaïl Donskoï, qui est accompagné de son épouse, est traducteur de théâtre et de poésie ; il a collaboré avec de grands metteurs en scène ; Heinz Schwarzingger est traducteur de pièces allemandes en français ainsi que d'œuvres françaises en allemand, notamment celles de Baude-laire.

JEAN-LOUP RIVIÈRE

Si la table ronde se déroule comme il est prévu, chaque participant commencera par décrire l'état de la traduction de Molière dans sa langue. Ensuite on parlera des problèmes techniques de la traduction, notamment celle des vers, des parlers régionaux, du comique, etc. Enfin des rapports entre l'activité de traduction et le travail de mise en scène, donc de la collaboration entre le traducteur, le metteur en scène et les acteurs.

Quand les organisateurs des Assises m'ont demandé d'animer cette table ronde, j'ai accepté parce que c'est un sujet sur lequel j'étais absolument incompetent. Je ne sais rien des problèmes de la traduction de Molière en langue étrangère. Comme très souvent dans ce genre de rencontre, il semble que l'incompétence vous qualifie d'emblée. Cela dit, le problème "Quelle interprétation ou quelle question nouvelle peuvent s'imposer à un traducteur ?" m'intéressait au plus haut point parce que c'est l'approche du texte que ne pratique jamais un Français, qu'il soit metteur en scène, acteur ou simple lecteur. C'était donc l'occasion d'entendre exposer des idées nouvelles ou inattendues sur le texte de Molière.

Je suggère que l'on suive maintenant le même ordre que pour la présentation des participants à la table ronde. Xavier Bru de Sala, voulez-vous parler de l'état des traductions de Molière en Espagne, sans oublier la distinction particulière entre l'espagnol et le catalan ?

XAVIER BRU DE SALA

Le théâtre classique et même tout théâtre en vers présente deux difficultés de traduction :

— la première est que pour le traduire il faut maîtriser la versification et la rime dans sa propre langue ;

— la deuxième est la nécessité de choisir un modèle de langage pour traduire. On peut traduire Molière actuellement suivant un modèle plutôt classique, ou bien on peut traduire Molière suivant un modèle linguistique plus proche du spectateur, c'est-à-dire un modèle moderne.

A ma connaissance, la plupart des traducteurs de Molière en langue espagnole s'inspirent d'une certaine modernité linguistique, sans toutefois abandonner complètement certains rappels classiques dans leurs traductions.

En catalan existent plusieurs traductions de Molière, qui sont toujours un peu trop littéraires, c'est-à-dire un peu trop classiques. Dans la traduction du *Misanthrope* qui m'a été confiée, j'ai essayé de rapprocher la pièce au maximum de l'oreille du spectateur sans trahir l'original.

Je suis convaincu que quand on traduit le théâtre pour éditer un livre — et cela est vrai pour toutes les langues — on prend un modèle de langue qui n'est pas tout à fait théâtral. Or je suis convaincu que Molière, malgré son classicisme, avait un sens de la langue orale extrêmement proche de ce qu'attend l'oreille d'un spectateur quelconque.

Je pense qu'il ne s'agit pas de mon choix personnel, mais d'une tendance de notre époque : on aime traduire, écrire en ayant présents à l'esprit les destinataires de son travail. Dans le cas de Molière, le destinataire n'est pas en premier lieu le lecteur du livre, c'est le public qui va au théâtre.

On peut dire, pour le catalan et pour l'espagnol, qu'une traduction vieillit plus vite si elle est faite pour le public de notre époque que si elle est faite pour l'éternité, c'est-à-dire selon un modèle de langue plus classique. La difficulté réelle, quand on a choisi de viser le public théâtral, c'est de trouver un modèle linguistique qui puisse ne pas vieillir aussi rapidement que change la langue orale d'une époque. Pour moi, c'est un des problèmes les plus importants. C'est sans doute une question importante à débattre pour nous tous.

En ce qui concerne l'état général des traductions de Molière en espagnol et en catalan, comme pour tous les grands classiques

du théâtre ou de la littérature universelle, on peut trouver des traductions de différentes époques. On constate que Molière est bien servi, tant en langue espagnole qu'en langue catalane. Les directeurs de théâtre aussi bien que le public lecteur disposent du texte, non seulement de presque toutes les oeuvres majeures, mais aussi de pièces moins importantes. Le nombre de traductions est plus élevé pour l'espagnol que pour le catalan. Au total, il n'y a pas de problème pour interpréter Molière ou pour le lire en espagnol et en catalan.

Les problèmes se posent quand un metteur en scène veut produire un modèle de mise en scène adapté à son public. Que ce soit pour Molière, pour Shakespeare ou pour n'importe quel auteur classique important de la littérature universelle, il a tendance à chercher une traduction nouvelle, car il se préoccupe de son spectacle, non pas du livre que l'on peut en tirer.

Il y aurait beaucoup d'autres thèmes à aborder, mais il convient de laisser parler les autres participants.

JEAN-LOUP RIVIÈRE

Une simple question : d'après votre exposé, on a cru comprendre que des traductions de Molière avaient vieilli parce qu'elles étaient faites dans un souci de modernisation du texte. Est-ce bien ce que vous avez voulu dire ?

XAVIER BRU DE SALA

La plupart des traductions anciennes n'ont pas vraiment vieilli du point de vue littéraire, mais le metteur en scène ne les utilise pas parce que le modèle est trop littéraire pour l'oralité, pour les contacts immédiats entre acteurs et public. Par contre, les traductions faites dans le but d'être très proches du public vieillissent aussi. C'est pour cela qu'il y aura toujours de nouvelles traductions de Molière ; en effet le metteur en scène ne peut pas utiliser les traductions littéraires ; tandis que les traductions modernes vieillissent vite.

ANNIE BRISSET

Molière est l'auteur le plus joué au Québec. Il occupe environ 33 % de tout le répertoire étranger que les sept grands théâtres subventionnés du Québec ont présenté durant les vingt dernières années. Cela dit, parler de la traduction de Molière au Québec, c'est parler d'un cas limite puisqu'on ne change pas de code linguistique. Telles sont du moins les apparences. La réalité est un peu différente.

Avec la résurgence du mouvement nationaliste qui se fait jour à la fin des années soixante, l'affirmation de l'identité québécoise passe par le rejet de ce qui vient de la France. Le discours est le suivant : si nos origines sont françaises, notre mode de vie

est américain comme est américaine notre culture ; de plus, nous ne parlons pas la même langue que les Français. Dans ce contexte d'émancipation nationale apparaît la notion de "langue québécoise*" que vient cautionner une prolifération d'ouvrages lexicographiques. Toutefois, ce que l'on appelle la langue québécoise diffère assez peu du "français de France", si ce n'est par la phonétique. Cette différence est d'ailleurs toute relative. Elle n'est vraiment perceptible que dans le parler des classes prolétaires, un parler qui se différencie alors également du français de même registre par un vocabulaire et des tournures syntaxiques qui lui sont propres. C'est donc ce sociolecte que tout un mouvement d'intellectuels et d'écrivains essaiera d'ériger en langue nationale, tout au moins en langue de culture pour le Québec. En 1968, ce sociolecte devient la langue du théâtre et celle des traductions théâtrales. Shakespeare, Gogol, Tchekhov, Kleist ou Brecht, et même Garcia Lorca, sont traduits ou adaptés "en québécois". Mais ces auteurs sont de langue étrangère, contrairement à Molière, dont, *a priori*, on n'a pas lieu de modifier le texte ni la langue. Surtout si, comme on le prétend, le français parlé au Québec correspond à l'état du français parlé dans la France du XVII^e — ce qui est illusoire. Il reste que chez Molière la langue est différenciée. L'idiome québécois permet de reproduire ces différences : il suffit de prononcer à la québécoise les répliques qui portent une marque sociolectale ou régiolectale. C'est notamment le cas des *Femmes savantes* où les distinctions entre les parlers possèdent une importante fonction dramatique. Curieusement, cette transposition phonétique produit un *effet de traduction* lors même que le texte demeure intact.

La transposition sélective des dialogues a une autre conséquence : au Québec, le parler des Français est un objet d'admiration, mais aussi un objet de dérision. On le trouve pédant, affecté. De sorte que la diglossie accentue le comique de la pièce et donne lieu à une double lecture. L'alternance de la prononciation française et de la prononciation québécoise produit une réverbération parodique**. L'hypercorrection du français de France permet de railler le "maudit Français" tout en servant de repoussoir à l'idiome québécois qui, du coup, apparaît comme une langue sinistrée. C'est un moyen de souligner concrètement l'aliénation de ceux qui parlent cet idiome parce qu'ils sont soumis à la domination politico-économique des Anglais. Autrement

* Michèle Lalonde, *Défense et illustration de la langue québécoise* (Paris, Seghers-Laffont, coll. Change, 1979).

** Ce procédé est un des grands ressorts du *Cid maghané* de Réjean Ducharme, parodie québécoise du *Cid* de Corneille. Voir à ce propos Bernard Andrès, "Québec : émergence de l'institution littéraire et parodie des codes français" (*Études littéraires*, Montréal, vol. 19, n° 1, 1986, p. 141-152).

dit, la diglossie introduite au Québec dans les dialogues de Molière prend valeur d'auto-ironie, voire de propagande politique.

Au Québec, on ne traduit pas Molière. Au mieux, on l'adapte. Encore que le choix des adaptateurs québécois se soit porté uniquement sur *Le Bourgeois gentilhomme*. Deux de ces adaptations ont été publiées coup sur coup dans la pleine effervescence nationaliste qui a conduit au référendum sur la souveraineté. La première de ces deux versions québécoises du *Bourgeois gentilhomme* est de Jean-Claude Germain et s'intitule *Les Faux Brillants de Félix-Gabriel Marchand**. Il s'agit d'une adaptation au second degré qui transforme, suivant les canons de la nouvelle dramaturgie inaugurée par Michel Tremblay, une imitation antérieure de la pièce de Molière, un *remake* où Ponson du Terrail voisinaient avec Labiche et Feydeau réinterprétés en alexandrins par un certain Félix-Gabriel Marchand, vaudevilliste québécois de la fin du siècle dernier**. La deuxième version, par Antonine Maillet, dévoile explicitement son modèle en s'intitulant *Le Bourgeois gentleman****. Il faut savoir que dans la nouvelle dramaturgie québécoise, Jean-Claude Germain et Antonine Maillet occupent une position centrale. Ce sont aussi deux auteurs engagés dans l'émancipation d'une collectivité minoritaire : théâtre et politique vont ici de pair.

Le choix des pièces qu'on traduit ou qu'on adapte n'est jamais neutre. En l'occurrence, si *Le Bourgeois gentilhomme* a été choisi à l'exclusion des autres oeuvres de Molière, c'est parce que cette pièce offrait des points de concordance avec le discours sur la condition québécoise et avec le discours identitaire. Il serait fastidieux d'entrer dans le détail des modifications. Retenons plutôt l'aspect principal de la transformation, à savoir l'investissement idéologique du schéma narratif du *Bourgeois gentilhomme* suivant certaines données du discours social québécois, avec, corrélativement, un travail sur la langue.

Les adaptations québécoises du *Bourgeois gentilhomme* reprennent le schéma actantiel de cette pièce. Ce schéma, nous le connaissons : un homme soucieux de s'élever au-dessus de sa condition tombe victime d'un autre homme auquel il veut ressembler et avec lequel il veut s'allier. Ce schéma narratif est identique à celui qui sous-tend le discours sur la condition québécoise. Il suffit de le compléter par les actants voulus : dans les trois adaptations (y compris celle de Félix-Gabriel Marchand), le personnage du bourgeois gentilhomme s'incarne dans un Québécois tandis que le personnage de Dorante est représenté par

* Montréal, VLB éditeur, 1977.

** Félix-Gabriel Marchand, *Les Faux Brillants* (Montréal, C.O. Beauchemin & fils, 1899).

*** Montréal, Leméac, 1978.

un étranger. On se souvient de l'épilogue du *Bourgeois gentil-homme* où l'on voit M. Jourdain subjugué par le fils du Grand Turc qui représente à ses yeux l'homme de qualité par excellence. Les trois adaptations québécoises non seulement retiennent mais accentuent cet élément d'extra-territorialité dans le personnage qui correspond à Dorante. Chez Antonine Maillet, Dorante est remplacé par un Anglais, *le* fantasma de l'Autre. Chez les deux autres adaptateurs, Dorante prend la figure d'un Français déguisé en aristocrate italien. Germain donne à ce personnage le profil du "maudit Français", cinglant et plein de morgue, disant au Québécois : "Mon brave, on ne s'invente pas une culture loin de Paris !"

En plus de cet élément de territorialité, les adaptateurs québécois ont retenu et accentué la nature destructrice du rapport initial entre M. Jourdain et Dorante. Mais dans les versions québécoises, l'Etranger est plus qu'un écornifleur. C'est un escroc. Cela fait du Québécois une victime, conformément au portrait que la société québécoise trace constamment d'elle-même, celui d'une société spoliée, menacée dans son identité par un colonisateur politico-économique (l'Anglais), par un colonisateur culturel (le Français) et par l'immigrant (l'Italien). Dorante s'incarne dans ces trois prototypes.

Le réinvestissement du schéma narratif de la pièce de Molière aboutit, chez Antonine Maillet, à une satire de l'anglomanie qui vise à conjurer la tentation assimilatrice et par là même à repousser l'option du bilinguisme qui est celle du fédéralisme. Chez Jean-Claude Germain, ce même schéma débouche sur une satire de la fascination du Québécois pour les Français, fascination qui l'empêche d'exprimer son identité propre, d'où le sens du travail sur la langue. Ce travail consiste à parasiter l'orthographe du français pour démontrer l'existence et la spécificité de la "langue québécoise". Prenons pour exemple l'équivalent de l'avant-dernière scène de l'acte V où M. Jourdain veut imposer un mari à sa fille :

DUMONT. *Ma ptite Cécile !... Non, j'devrais pus dire ça !... Ma grande Cécile... il n'en tient plus qu'à toi de devenir dans un avenir très prochain... la comtesse de... eh... stait quoi l'nom qui était écrit en bas d'la lettre du baron ? [...]* *La comtesse di Ponto ! St'en plein ça ! [...]*

CÉCILE. *Vous vous attendez tout dmême pas Asque j'dise oui ?*

Le temps manque pour entrer dans le détail des transformations microtextuelles qui, d'ailleurs, ne font que renforcer la transformation macrotextuelle évoquée plus haut. Retenons plutôt que les transformations qui aboutissent à la naturalisation québécoise du texte de Molière ne sont pas aléatoires. Elles sont régies par les mêmes idéologèmes que le reste du discours social construit autour de l'objet "Québec libre". Cette récupération

idéologique du texte de Molière est conforme à l'objectif de la nouvelle dramaturgie québécoise qui, depuis *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay, s'est assigné une fonction ouvertement politique, ou tout au moins didactique : éveiller le "peuple québécois" à son état de subordination. On peut penser, par extrapolation, que les modalités de l'adaptation théâtrale seraient tributaires d'une double conjoncture : celle qui définit un état de société et celle qui, dans cet état de société, caractérise l'institution théâtrale ou l'ordre du discours dramaturgique.

Au Québec, les adaptations procèdent également d'une récupération esthétique du texte de Molière. Chaque adaptation produit une oeuvre nouvelle, qui porte la signature d'un auteur québécois et qui est présentée comme une oeuvre québécoise à part entière. Autrement dit, ces adaptations ont pour effet d'augmenter le capital d'une dramaturgie en émergence. Par "capital" il ne faut pas entendre seulement le nombre des pièces ainsi produites. Il faut entendre aussi que les oeuvres québécoises s'approprient le capital symbolique du texte original, la retombee étant que le succès éprouvé de la comédie de Molière cautionne indirectement l'idéologisation du texte recréé.

Pour conclure, on peut se demander si les "traductions déformantes", auxquelles se rattachent l'adaptation, l'imitation et la parodie, ne sont pas inhérentes à la formation d'une dramaturgie nouvelle ou encore à la reconfiguration d'un système dramaturgique ou d'une institution théâtrale déjà en place. Une chose est sûre : dans un Québec dont l'identité collective est aujourd'hui mieux assurée, on n'éprouve plus autant le besoin de se projeter dans le texte étranger. La traduction perd sa fonction spéculaire et reterritorialisante. Le meilleur exemple de ce retour du balancier nous a été fourni durant la saison dernière par la représentation du *Malade imaginaire* dont la lecture et la mise en scène relevaient d'une scrupuleuse exploitation de l'iconographie médicale du XVII^e. Sur les "traductions" de Molière au Québec il faut, semble-t-il donc, tourner la page.

En réponse à une question de Jean-Loup Rivière, Annie Brisset indique que Marivaux ne reçoit pas au Québec le même traitement que Molière.

Le docteur Maya Slater commence par remercier ATLAS et le British Council de leur invitation, puis entre dans le vif d'un sujet qu'elle déclare passionnant et très actuel pour le théâtre britannique.

MAYA SLATER

Molière est très apprécié et beaucoup joué en Angleterre. On donne actuellement *Le Misanthrope* au National Theatre dans la

traduction de Tony Harrison, cependant que *L'Ecole des femmes* est en tournée en Irlande ce mois-ci dans une traduction que je n'ai pu malheureusement obtenir.

Les traducteurs anglophones ont adopté des approches bien différentes pour traduire ces textes assez difficiles à aborder pour les spectateurs britanniques. Je tiens à attirer l'attention sur cinq traductions ou adaptations de Molière jouées récemment à Londres, à savoir :

1. *Le Misanthrope*, de Tony Harrison, déjà mentionné ;
2. *Le Malade imaginaire* traduit par Alan Drury sous le titre *The Hypochondriac* et représenté en 1981 ;
3. *Tartuffe*, bien connu, de Christopher Hampton, joué au Royal Shakespeare Theatre en 1983 ;
4. *L'Ecole des femmes (The School for Wives)*, joué au National Theatre en 1987 dans une traduction de Robert David MacDonald ;
5. *Les Femmes savantes (The Sisterhood)*, traduit par Ranjit Bolt et joué en 1987 au Hampstead Theatre.

Chacune de ces cinq pièces soulève un grand nombre de problèmes ; on pourrait aller jusqu'à dire qu'ensemble elles illustrent cinq façons différentes d'aborder une traduction de Molière, la plus fidèle étant le *Tartuffe* de Hampton, la plus libre *Les Femmes savantes* de Bolt. Une des traductions, celle de MacDonald est — je me permets de le dire — moins bien réussie, ce qui nous donne l'occasion d'apporter une autre perspective à notre débat : que doit-on éviter de faire si l'on veut bien traduire Molière ?

Il convient de résumer d'abord le genre de problème rencontré et le genre de solution trouvée par les cinq traducteurs ; j'aurai aussi quelques exemples à fournir pour étoffer mes remarques générales.

Faut-il rendre un texte abordable au xx^e siècle, ou bien faut-il essayer d'imiter le langage et le vers traditionnels du XVII^e anglais ou français ? MacDonald, semble-t-il, tient à rester fidèle au texte de Molière, allant jusqu'à reproduire les distiques de *L'Ecole des femmes*. Il est le seul, à ma connaissance, qui ait essayé d'employer une espèce d'alexandrin. Selon moi, c'est une tentative irréalisable en anglais ; le rythme naturel du vers anglais est celui du pentamètre iambique, qui est tout à fait différent des hémistiches français, et de votre alexandrin, qui nous semble très lourd et traînant en anglais... ce n'est pas moi qui le dis, c'est Alexander Pope au XVIII^e siècle.

Pour revenir à MacDonald, il n'apporte dans sa traduction ni le rythme ni le savoir-faire du texte original. Hampton cherche lui aussi l'exactitude, mais traduit son *Tartuffe* en langage simple et en vers anglais traditionnels, non rimés. Dans une préface, Hampton explique ce choix de vers non rimés comme technique de base pour la traduction. Selon lui, il est beaucoup plus

difficile de rimer en anglais qu'en français. Il ajoute une observation à retenir : selon lui, les distiques rimés produisent en anglais un effet tellement frappant que les spectateurs risqueraient de rire là où Molière avait cherché un effet de sérieux ; en effet la rime attire l'attention en anglais et fait rire.

Il est fort possible que Harrison, dans son *Misanthrope*, partage cette opinion, mais il a choisi une autre solution. Au lieu de rechercher le naturel comme Hampton, il cherche justement à éblouir, à faire rire à force de trouvailles dans la rime. Il prend les alexandrins de Molière et en fait des distiques iambiques, pétillants et spirituels. Il ne se borne pas à utiliser des enjambements extraordinaires, il va jusqu'à couper des mots en deux, ce qui produit en anglais un effet de ridicule. Chez Bolt, enfin, le distique devient très moderne et ressemble plus à Steven Berkoff, dramaturge moderne, qu'à Molière.

La seule pièce en prose est *Le Malade imaginaire* de Drury. Celui-ci se montre bien conscient du fait que les spectateurs britanniques seront beaucoup moins avertis des sous-entendus de la pièce que les Français. Le résultat du point de vue linguistique est que Drury joue sur les échos de la langue anglaise pour évoquer un contexte qui est loin d'être moliéresque, mais qui enrichit le texte pour les spectateurs britanniques. En voici deux exemples : d'abord, lorsque Argan et Toinette se disent : "Non... non... non...", Drury emploie la réplique traditionnelle de la pantomime et du polichinelle anglais : "*Oh no, you won 't / Oh yes, I will*", ce qui situe immédiatement le dialogue dans un contexte britannique. Ensuite, quand Béline met des coussins derrière la tête de son mari, en lui disant : "Mettons celui-ci derrière votre dos, etc.", Drury traduit ainsi : "*This little pillow goes down on your left, / And this little pillow goes down on your right, / And this little pillow goes under your head...*" C'est déjà amusant en soi, mais pour les Anglais c'est encore plus drôle parce que Béline cite un petit poème qu'apprennent tous les bébés anglais ; la mère doit jouer avec les oreillers du bébé en disant : "*This little piggy went to market and this little piggy stayed at home*", etc. Ici le petit cochon devient le petit oreiller. Il me semble que la traduction de Drury est pleine de ce genre de trouvailles qui, tout en éloignant les spectateurs du texte en tant que tel, évoquent malgré tout une atmosphère authentiquement moliéresque.

Il apparaît donc que le traducteur doit s'efforcer de reproduire le côté spirituel du langage de Molière en montrant combien lui aussi est astucieux lorsqu'il manipule sa propre langue. Il ne s'agit pas de nous apporter l'idée de Molière tout nu, mais de l'habiller d'un langage qui ajoutera à sa qualité.

Telle est certainement l'idée de Tony Harrison : il nous offre une traduction du *Misanthrope* qu'il préfère nommer une "version",

insistant sur le côté voyant, sur les acrobaties du langage, sur les trouvailles heureuses, sur les inventions flamboyantes et parfois très osées. Tandis que Hampton ne nous choque guère par les anachronismes de son *Tartuffe*, Harrison détache la pièce de son temps et la transpose dans un Paris gaulliste de l'année 1966. Le roi lui-même devient de Gaulle. Ceux qui connaissent bien la pièce se demanderont comment Harrison va résoudre les problèmes posés par cette transposition. En effet, la cour devient l'Elysée, et les plus menus détails sont modifiés. Par exemple le différend entre Alceste et Oronte, qui dans le texte de Molière est vidé devant les maréchaux, est dans le texte de Harrison soutenu devant les officiers de l'Académie française. Harrison a fait d'Alceste un homme de lettres qui doit rester en règle avec l'illustre compagnie.

Quelques exemples feraient facilement comprendre que Harrison cherche à mettre du sien dans le texte de Molière. Ce n'est pas qu'il néglige son auteur. Il cherche plutôt à souligner la différence entre cette pièce modernisée et le *Misanthrope* classique qui a servi de texte de base. Prenons l'entrée d'Oronte, scène 2 de l'acte I. Molière avait écrit :

*J'ai su là-bas que, pour quelques emplettes
 Eliante est sortie, et Célimène aussi ;
 Mais comme l'on m'a dit que vous étiez ici,
 J'ai monté pour vous dire, et d'un cœur véritable,
 Que j'ai conçu pour vous une estime incroyable,
 Et que, depuis longtemps, cette dette m'a mis
 Dans un ardent désir d'être de vos amis.*

Ce que Harrison traduit ainsi :

*Lovely party ! Marvellous do downstairs !
 Heard you were up here, though, and thought what luck
 To catch Alceste alone... I've read your book.
 I know your essays backwards, read the lot !
 We two should get acquainted better, what ?
 You really are a most distinguished man.
 I love your work. Consider me your "fan".*

Je me suis permis de retraduire ces lignes en français pour ceux qui ne sont pas anglophones : "Quelle réunion formidable ! On s'amuse drôlement en bas ! / On m'avait dit que vous étiez monté, et j'ai pensé / Quelle chance de pouvoir parler seul à seul avec Alceste. / J'ai lu votre livre. Je connais vos essais / Par coeur, j'ai tout lu ! Nous devrions mieux / Nous connaître, hein ? Vous êtes vraiment / Un homme très en vue. J'aime beaucoup / Ce que vous faites. Considérez-moi comme votre "fan"."

Harrison va parfois bien plus loin. Il fait exprès d'introduire des trouvailles qui choqueraient les bienséances ou qui seraient

franchement incompréhensibles à des spectateurs du XVII^e siècle. Par exemple, dans le morceau d'Eliante sur les goûts des amants, il lui fait dire : "*The loved one's figure's like Venus de Milo's / Even the girl who weighs a hundred kilos!*" Il fait rimer "*Vénus de Milo*" avec "*kilos*", rime choquante et qui en outre serait inconcevable du temps de Molière puisque la Vénus de Milo n'a été déterrée et reconnue par Dumont d'Urville que vers 1820 ; quant aux kilos, ils n'existaient pas comme unité de poids au temps de Molière.

En général, ce souci d'épargner aux anglophones une pièce trop différente de leurs traditions amène les traducteurs à modifier les personnages. C'est surtout lorsqu'il est question de dépeindre des précieux ou des pédants que les traducteurs renoncent à reproduire l'atmosphère du texte de Molière. Tous atténuent le côté précieux, surtout chez les amants de Molière. Les amoureux de Molière, devenus anglophones, s'expriment en un langage simple. Pour Hampton, dans son *Tartuffe*, il y a relativement peu de différence entre le parler d'une Dorine et celui d'une Marianne. La différence entre le langage des personnages constitue une dimension moliéresque qui se perd presque entièrement dans la traduction anglaise. Cela peut sembler assez étrange, vu le fait que la tradition shakespearienne nous permet volontiers de sauter sans transition d'un personnage qui use du ton plus ou moins noble aux personnages comiques.

Certains traducteurs, tel Drury dans son *Malade imaginaire*, profitent de ce genre de modification des personnages pour créer des effets comiques supplémentaires. Par exemple, le côté précieux des jeunes amants devient ridicule. Lorsque Angélique et Cléante chantent ensemble devant Argan, Drury fait rire aux dépens d'Angélique qui n'a aucun talent pour l'improvisation et qui mélange ses mots avec un manque de grâce sans exemple chez une vraieoureuse de Molière. A mon avis, cette liberté est tout à fait légitime en Angleterre.

Les événements eux-mêmes subissent des transformations. Certains traducteurs respectent moins que d'autres la structure d'une pièce classique. Chez Bolt, les "femmes savantes" deviennent des féministes, ce qui est un non-sens absolu par rapport au texte de Molière, mais permet à l'adaptateur de faire de la pièce une farce désopilante. Mais c'est surtout Drury qui se permet de faire des trouvailles et d'établir des rapports entre les événements qui n'existent pas dans le texte de Molière. Certains pourraient trouver qu'il est trop libre et qu'il fausse le texte. On pourrait en discuter. Mais je préfère, pour finir, soulever la question des intermèdes et de la fm du *Malade imaginaire* vue par Drury. Pour les intermèdes, il prend comme idée de base le fait que, comme Molière nous le rappelle dans son texte, cette pièce a été jouée pour la première fois à l'époque du carnaval. Les intermèdes de la pièce deviennent, chez Drury, des épisodes

carnavalesques ; ainsi le spectateur est-il très bien préparé au ballet final des médecins imaginaires qui sont effectivement des danseurs de carnaval. Cette trouvaille a permis au metteur en scène, Bogdanov, de faire de la pièce un vrai spectacle. Le deuxième intermède est remplacé chez Drury par une version très écourtée du *Médecin volant*. C'est après avoir vu cette petite pièce, dans laquelle — comme vous le savez — Sganarelle réussit à jouer deux rôles sur la scène en même temps, celui du valet et celui du médecin, que la Toinette de Drury conçoit l'idée de se déguiser en médecin. C'est bien, selon moi, une trouvaille.

Quant au rôle de Molière, ici se pose un vrai problème. Pour moi, et sans doute pour tous les Français, le fait que Molière ait lui-même pris le rôle d'Argan ajoute énormément au plaisir de la pièce. Nous nous rappelons les mots d'Argan sur Molière dans la scène 3 de l'acte III : "Je lui dirais : Crève ! crève ! cela t'apprendra à te jouer de la Faculté." Dans la pièce montée par Drury, Molière n'est plus Argan. Il est sur la scène dans un autre rôle, celui d'organisateur du carnaval. Drury invente une conversation entre Argan et Molière. Je traduis ce dialogue : "ARGAN. C'est vous monsieur Molière, l'écrivain ? / MOLIÈRE. Effectivement. / ARGAN. Vous devriez avoir honte." Je ne suis pas précisément contre cet enrichissement du texte, mais j'en vois mal l'utilité.

Quant à la fin de la pièce, c'est là que je n'approuve pas du tout ce que Drury a fait. Après la cérémonie burlesque d'initiation, Drury invente une action mimée qui termine la pièce comme ceci : "La danse devient plus sauvage et plus complexe. Argan s'en détache, sur le devant de la scène, au centre. Les danseurs sont à l'arrière-plan, dos tourné vers les spectateurs. Discorde. Un seul instrument électronique doit jouer. Argan meurt d'une crise cardiaque. Les danseurs se retournent. Tous portent des têtes de mort." Ici, semble-t-il, le traducteur aurait voulu souligner le côté mélodramatique de la pièce. Mais, chemin faisant, il a interprété le texte d'une façon profondément illogique. Le secret d'Argan, sa raison d'être, c'est qu'en réalité il n'est pas malade et que tout le salamalec de sa maladie est dans sa tête. La traduction avait elle aussi donné cette impression, brusquement bouleversée à la fin par sa mort. On pourrait dire que Drury a voulu faire allusion à la mort de Molière, survenue à la fin de la quatrième représentation. Mais, si cela est, pourquoi aurait-il déformé la situation dans sa traduction où, justement, Argan n'est pas joué par Molière ? En quittant le théâtre, je gardais l'impression que les spectateurs avaient vu quelque chose de faussé, malgré les habiletés et l'intelligence de cette adaptation.

Jean-Loup Rivière donne alors la parole à Merlin Thomas pour parler d'un état un peu antérieur des traductions anglaises de Molière.

Merlin Thomas commence par expliquer que, sans être lui-même traducteur de Molière, il a mis en scène plusieurs de ses pièces en anglais et en français, ainsi qu'une pièce de Beaumarchais et deux de Racine (en français seulement, puisque Racine est, selon lui, intraduisible). Consulté par le British Council, Merlin Thomas avait proposé d'inviter Christopher Hampton et Tony Harrison. Ces derniers n'étant pas libres, M. Thomas s'est trouvé lui-même invité à leur place.

MERLIN THOMAS

Molière a été abondamment traduit en anglais. Avant lui nous avons, dès 1638, une excellente traduction du *Cid* de Corneille, par un M. Rutter qui était à Paris au bon moment, au service d'un de ces milords anglais si célèbres en France au moins jusqu'à la Révolution française.

A mon avis, le style baroque du jeune Corneille passait sans trop de dégâts en anglais. Je lis un passage de la fin, où le Roi parle d'abord à Chimène, puis à Rodrigue :

*KING. Time often makes that lawfull, which at present
Seems not to be so. Roderigo has won thee,
And his thou must be. But though his valour
Have made you his, yet I should do you wrong
So soon to give him the reward he fought for.
Take if you will a year, to end your mourning.
In the meantime Roderigo shall take armes,
And having under his command my Army,
Shall carry back the war unto the Moors
Which they brought hither, that they all may tremble
At this brave name of Cid which they have given thee.
They've called thee Lord already, and they would
Make thee their King. But let not (Roderigo)
Thy great exploits take off thy loyalty ;
Return, if possible, more worthy of her,
And let thy deeds set such a price upon thee,
That she may court thy marnage as an honour.
RODERIGO. For my Cimena, Sir, and for your service,
What can you bid me I won't accomplish ?
And though I hardly can endure her absence,
Yet are the hopes you give sufficient happiness.
KING. Rely upon thy valour and my promise,
And now thou hast thy Mistress heart already,
This point of honour (which is the last thing)
Let time o're come, thy valour, and thy King.*

Cette citation n'a rien à voir avec du Molière ; elle est faite pour indiquer qu'à cette époque on pouvait traduire même du

Corneille, et que M. Rutter a pris une excellente décision concernant les alexandrins. (On verra que de nos jours Christopher Hampton est du même avis.) Je dois admettre que M. Rutter n'a osé traduire ni les stances de Rodrigue ni celles de l'Infante. Aussi, quand j'ai monté cette traduction à Oxford il y a longtemps, ai-je été obligé de mettre la main à la pâte pour combler cette lacune.

Au début du XVII^e siècle, les milords anglais n'étaient peut-être pas tous occupés à faire le tour d'Europe comme ce fut le cas plus tard. Ils étaient très nombreux en France pendant le Commonwealth de Cromwell, de 1649 à 1660, époque où tous les théâtres restèrent fermés en Angleterre. La Restauration, au retour du roi Charles II après son exil en Hollande, rétablit l'activité dramatique. Dryden tenta alors d'instaurer une espèce de classicisme tragique. Son *Love for Love*, par exemple, est une version boiteuse de l'*Antony and Cleopatra* de Shakespeare ; cette pièce, que j'ai vue, est d'un ennui mortel.

La "Restoration Comedy", c'est tout autre chose. Ce qui peut nous intéresser, ce sont les deux pièces de Wycherley : *The Country Wife* de 1675, et *The Plain Dealer* de 1676, qui sont des adaptations très libres, et non des traductions, de *L'Ecole des femmes* et du *Misanthrope*. Les deux textes sont très libres dans un autre sens aussi, le sens obscène pourrait-on dire : Arnolphe y devient Horner... son nom, excusez-moi, signifie quelqu'un qui possède un organe sexuel puissant. C'était peut-être vrai de l'Arnolphe de Molière, mais celui-ci s'était contenté de sa charmante plaisanterie sur le "le" d'Agnès. Quant au *Plain Dealer*, adaptation du *Misanthrope*, on constate qu'Alceste a fourni des traits à Manley, mais que ce Manley, à la fin de la pièce, accepte l'amour de Fidelia, qui correspond à Eliante plutôt qu'à Céli-mène. Vous voyez donc qu'il y a toute une série de personnages et de scènes sans rapport avec la pièce de Molière.

Wycherley, cependant, connaissait bien le français, ayant séjourné trois ans à Angoulême, entre sa quinzième et sa dix-huitième année. Il avait dû connaître l'activité théâtrale de la France à cette époque, mais il l'a transportée dans un cadre dramatique anglais. Je crois qu'il a plutôt suivi la tradition anglaise du théâtre élisabéthain, celle de Shakespeare. Dans la ligne de notre "Horner" de tout à l'heure, vous vous souvenez de cet incident au cours de *Hamlet*, où le prince fait monter sa petite pièce devant le roi ; à un certain moment, ayant la tête posée sur les genoux d'Ophélie, il dit : "*Do you think I meant country matters ?*" question que Gide traduit bravement dans un sens par : "Me prêtez-vous des manières de rustre ?" Je serais prêt à expliquer le vrai sens de cette phrase équivoque, mais seulement sur demande et en petit comité. Et surtout j'ose recommander à ceux qu'intéresse le rapport entre Wycherley et la

tradition anglaise, la lecture de la pièce de Ben Jonson, *La Femme silencieuse, Epicoene or the Silent Woman*. C'est bien dans cette tradition-là que se situe Wycherley.

Même si l'influence de Molière est visible au moment de la Restauration, je crois que la première traduction d'une pièce de Molière est celle de John Ozell, né vers 1675, mort en 1743. Il a fait une version de *Monsieur de Pourceaugnac* en 1704, puis traduit *Les Fourberies* en 1730 et *L'Avare* en 1732. Ozell est un curieux personnage, un expert-comptable traducteur à ses heures, des heures apparemment nombreuses car il a également traduit des oeuvres de Cervantes, Corneille, Racine, Boileau, Fénelon, Perrault et Montesquieu. Il ne semble pas que son talent ait été remarquable. Pope et Swift l'ont traité avec mépris.

Henry Fielding, à qui nous devons à mon avis le meilleur roman anglais du XVIII^e siècle, *Tom Jones* (1749), fit ses débuts littéraires au théâtre, en écrivant une vingtaine de pièces bien avant *Joseph Andrews* et *Tom Jones*. Parmi ses pièces : *The Mock Doctor* (1732), qui n'est pas très éloignée du *Médecin malgré lui*, et *The Miser* (1735), qui malgré son titre n'est pas très proche de *L'Avare*.

C'est en 1739 que fut publiée la première traduction complète des oeuvres de Molière. On la doit à deux écrivains dramatiques peu connus, Baker et Miller. Ils devaient avoir du métier, car ils n'ont pas seulement été très fidèles aux textes ; ils ont en outre écrit d'une manière très souple et très théâtrale. Leur travail a été utilisé au début de notre siècle par la célèbre collection *Everyman's Library*, collection admirable qui a malheureusement disparu. Dans l'introduction de cette excellente édition on trouve une justification du choix de cette traduction intégrale : "*It has been chosen as it is thought to have more of the spirit of the original than would be found in a more modern version.*" ("Nous l'avons choisie parce que nous estimons qu'elle conserve davantage de l'esprit de l'original qu'on n'en trouverait dans une version plus moderne.") Ce propos soulève une question de principe qu'il serait intéressant de discuter. Il faut ajouter que Baker et Miller ont tout traduit en prose. Il faut attendre notre siècle avant d'assister à des efforts pour rendre les alexandrins de Molière en vers anglais. Autre question que j'évoque seulement, mais qui serait à discuter.

Je vais maintenant faire à mon tour un petit saut jusqu'au xx^e siècle. L'époque romantique n'a pas beaucoup aimé le théâtre français du XVII^e siècle, ni en France — voir *Une soirée perdue*, cet excellent poème de Musset, qui, lui, admirait Molière — et cela malgré la merveilleuse Rachel, ni en Angleterre. La France a connu la chance remarquable d'avoir Musset, puis Dumas fils et Augier — j'ai mon avis sur ces auteurs — alors qu'à la même époque nous devions nous contenter d'un Norvégien de

génie qui a horriblement choqué le public victorien : il s'agit, bien sûr, d'Ibsen. Pas de commentaires. Quand nous avons eu Wilde, vous avez eu Rostand. Pas de commentaires non plus. Mais nous avons quand même eu Bernard Shaw contre, disons, Porto-Riche.

Il me semble pourtant qu'au xx^e siècle s'est produit dans nos deux pays un changement, dû en partie à l'avènement des metteurs en scène. Dans nos deux pays on a commencé à prendre au sérieux la mise en scène. Il ne s'agit plus de voir Mme Bernhardt ou sir Henry Irving se placer plein centre au fond ou sur le devant de la scène en laissant les autres se débrouiller tant bien que mal. Non. Je pense à Copeau, à Granville-Barker. On commence en même temps à retrouver un peu de respect pour les auteurs. On leur permet d'exprimer leur avis au théâtre même ; ce fut le cas pour Giraudoux ou Shaw, par exemple. Plus récemment, chez vous comme chez nous, j'ai l'impression que le metteur en scène est devenu parfois trop puissant. Il s'en trouve pour estimer que le texte, même s'il est d'un auteur universellement connu, n'a que peu d'importance, surtout si cet auteur est bien mort, depuis des siècles peut-être. C'est plus agréable puisqu'il ne peut pas protester, l'essentiel étant de l'accommoder au prétendu goût du jour. On n'a pas encore vu de *Misanthrope*, de *Phèdre*, d'*Othello* ou de *Hamlet* "on ice", mais peu s'en faut.

Je ne puis résister à la tentation de citer quelques phrases prononcées par Céline en 1957 et tirées du deuxième tome de ses oeuvres dans la Pléiade, p. 933 : "Qu'est-ce qui tient au théâtre ? Pas grand-chose. [Céline détestait Racine.] On revient toujours à Shakespeare, forcément. Shakespeare, il a pour lui le costume, ça le sauve. Il se situe donc hors de son époque. Là, il a gagné. Tandis que si nous jouons du Shakespeare en costume de ville, nous savons que c'est très mauvais, ça ne donne pas l'effet ! " J'ai cité ce passage parce que les remarques de Céline pourraient conduire à une nouvelle discussion de principe : doit-on moderniser le texte des auteurs dramatiques du passé ? Naturellement le problème ne se pose pas pour Molière en français ni pour Shakespeare en anglais, mais la tentation de le faire dans une traduction existe assurément.

Avant de dire quelques mots de certaines traductions modernes de Molière en anglais — il y en a de bonnes — j'aimerais faire allusion rapidement à deux problèmes. D'abord la question presque enfantine mais importante de l'accent tonique (*stress*) et des monosyllabes. La difficulté est très grande quand on essaie de traduire fidèlement ce genre de phénomène dans le passage de l'anglais au français. J'emprunte deux exemples à Shakespeare. Revenons à la même scène de *Hamlet* que tout à l'heure (acte II, scène 2). Le roi Claudius hurle : "*Give me some*

light : away !" et tous de s'exclamer : "*Lights ! lights ! lights !*" Traduction de Gide : "Qu'on m'apporte de la lumière ! Partons !" Tous : "Des flambeaux ! des flambeaux !" On reconnaîtra que l'effet est singulièrement différent. Autre exemple, également intéressant à mon sens. Dans *Richard II*, le roi Richard rentre d'Irlande ; il prononce deux vers composés de monosyllabes à l'exception de deux mots : "*For God's sake, let us sit upon the ground / And tell sad stories of the deaths of kings.*" Voici la traduction de Curtis, admirable, utilisée pour le merveilleux spectacle de Vilar en Avignon : "Pour l'amour du Ciel, asseyons-nous sur le sol et contons-nous la fin lamentable des rois." C'est très beau, mais ce n'est pas la même chose. J'avoue que je ne vois pas de solution.

Deuxième problème : celui que posent les vers, l'alexandrin français, si souple, si nuancé, qu'il n'est pas question d'imiter en anglais. Alors ? Considérez l'alternance de rimes masculines et féminines : nous n'avons rien de tel en anglais ; si l'on se mêle de recourir à la rime, on fait des vers de mirliton. Un petit exemple. La traduction que je vais utiliser maintenant n'a pas encore été mentionnée ; c'est celle de Richard Wilbur. *Le Misanthrope*, IV, 3, grande scène entre Célimène et Alceste. "CÉLIMÈNE. Voilà certainement des douceurs que j'admire. ALCESTE. Ah ! ne plaisantez pas, il n'est pas temps de rire." Traduction en vers : "*Your compliments were always sweet and pretty. / Madam, it's not the moment to be witty.*"

A propos des vers, je crois que c'est Hampton qui a trouvé la meilleure solution et je citerai pour terminer une phrase de son introduction au *Tartuffe*, après être brièvement revenu sur Baker et Miller qui, au XVIII^e siècle, ont très bien servi Molière. La réimpression de leurs travaux au xx^e siècle l'a rendu accessible de nos jours à un vaste public unilingue.

Merlin Thomas s'interrompt alors pour parler d'un don de livres qu'il souhaite faire à la bibliothèque du C.I.T.L. d'Arles. Il cite les traductions de George Gravely (un volume de 1986 à l'Oxford University Press) ; de R. Wilbur, de John Wood (Penguin Books, 1959, 24 réimpressions jusqu'en 1984) ; de Christopher Hampton ; de John Harrison.

Pour ce qui est de Christopher Hampton, il a écrit à l'âge de dix-huit ans sa première pièce, *When did you last see my mother ?*, montée au Royal Court Theatre. Il est également l'auteur du *Philanthropist* qui a *Le Misanthrope* pour point de départ. Il faut expliquer pourquoi. Tous les personnages de Molière figurent chez Hampton sous d'autres noms, mais l'Alceste de sa pièce, au lieu de haïr tous les hommes, les aime, ce qui justifie le titre. Pourtant le résultat est exactement le même que chez Molière.

Hampton a aussi écrit l'adaptation des *Liaisons dangereuses* montée d'abord au théâtre à Paris et plus récemment au cinéma. Pour en terminer avec lui, je vous donne une phrase de son introduction sur le problème des vers : "... Il m'a semblé logique de traduire une pièce écrite en alexandrins, forme adoptée naturellement par les auteurs dramatiques pendant l'âge d'or du théâtre français, en une forme adoptée aussi naturellement par les auteurs dramatiques du théâtre anglais pendant son propre âge d'or — à savoir le vers blanc." C'est exactement ce qu'avait fait Rutter. Il semble que cela marche toujours.

Deux petits détails en guise de conclusion. Quelqu'un qui monte du Molière en France se trouve devant un texte français qu'il modifierait et adapterait à ses risques et périls. Pour oser le faire, il faut considérer qu'on a plus de talent que lui. Il me semble qu'un traducteur devrait avoir le même respect pour un auteur comme Molière. C'est pourquoi, à mon sens, les versions de Wilbur et de quelques autres sont des impertinences.

Enfin, il n'est pas vraiment nécessaire de moderniser Molière. Nous sommes ici en tant que traducteurs ou en tant qu'acteurs ou metteurs en scène. Je me permettrai donc de citer quelques répliques de cette merveille qu'est *L'Impromptu de Versailles*, scène 2. Echange de propos entre Molière et Mlle Du Parc ; c'est elle qui parle d'abord : "Mon Dieu, pour moi, je m'acquitterai fort mal de mon personnage, et je ne sais pas pourquoi vous m'avez donné ce rôle de façonnière. / Mon Dieu, mademoiselle, voilà comme vous disiez lorsque l'on vous donna celui de *La Critique de l'Ecole des femmes*. Cependant vous vous en êtes acquittée à merveille et tout le monde est demeuré d'accord que l'on ne peut mieux faire que vous avez fait ! Croyez-moi, celui-ci sera de même et vous le jouerez mieux que vous ne pensez ! / Comment cela pourrait-il se faire, car il n'y a point de personne au monde qui soit moins façonnière que moi ! / Cela est vrai ! Et c'est en quoi vous faites mieux voir que vous êtes excellente comédienne, de bien représenter un personnage qui est si contraire à votre humeur."

Je vois très bien un metteur en scène anglais de nos jours dire à une actrice comme Mlle Du Parc — il y en a toujours de ce genre — à peu près ceci en anglais : "*But of course, darling, and that's why you are such a marvellous actress ! You can play a part that is so different from what you are as a person !*"

Plus ça change...

Jean-Loup Rivière donne ensuite la parole à Mikhaïl Donskoï
M. Donskoï exprime sa joie et sa fierté d'être présent à ces Assises, ainsi que Mme Donskoï. Il demande à l'auditoire de pardonner les imperfections de son français et redoute de n'être pas bien compris tant les problèmes rencontrés en Union soviétique

sont différents de ceux qu'on connaît en France. Mikhaïl Donskoï évoque alors sa carrière.

MIKHAÏL DONSKOÏ

Si cela peut vous intéresser, je vous dirai que je suis autodidacte. Par éducation, je suis mathématicien. J'ai fait mes débuts en littérature et en traduction poétique alors que j'étais professeur de mathématiques à l'université de Leningrad. Il y a plus de trente ans que j'ai abandonné les mathématiques pour me consacrer à la littérature et que je suis devenu homme de lettres professionnel.

Traducteur de poèmes dès 1952, il s'est ensuite attaché au théâtre classique anglais, espagnol et surtout français. L'étape décisive de sa carrière survint en 1963.

Ayant dans mon bagage littéraire les six comédies de Jean-François Regnard, que j'aime beaucoup, et les deux comédies de Scarron, je n'avais pas pensé traduire Molière. En Russie la tradition est de traduire les vers en vers et non en prose, et Molière est connu en traduction poétique depuis plus de deux siècles déjà. Il a été mis en scène de nombreuses fois. Etant un peu éloigné du milieu littéraire, j'avais pensé que la traduction de Molière était achevée. Grand fut mon étonnement quand nous avons, ma femme et moi, vu le spectacle monté par Roger Planchon à Moscou en 1963 ; c'était la première version de *Tartuffe*. J'ai été bouleversé parce que je croyais Molière un peu archaïque, admirable mais un peu archaïque, de ces oeuvres classiques qu'on doit estimer, mais auxquelles il est difficile de s'attacher.

Le spectacle de Roger Planchon m'a ouvert les yeux. En effet, c'était si moderne, si amer, si expressif et si proche des problèmes de notre vie que j'ai compris que nos traductions classiques ne sont pas adéquates pour rendre en notre siècle la langue de Molière. J'ai commencé à relire l'original et les traductions et j'ai résolu de traduire *Tartuffe*. Je l'ai fait, et j'ai eu la chance que ma traduction soit éditée dans les oeuvres complètes de Molière en 1966. Cette version a été aussitôt adoptée en 1968 par Youry Lioubimoff et mise en scène au Théâtre de Taganka. Ce spectacle a vingt et un ans. Il est toujours vivant alors qu'il a connu près de mille représentations.

Cette version de Tartuffe a été treize fois rééditée et s'est vendue à trois millions d'exemplaires. Mikhaïl Donskoï revient sur la nécessité de traduire en vers des textes poétiques, pour ne pas "laisser le corps sans âme", à l'état de cadavre. Aimant la poésie par-dessus tout, il avait hésité à accepter la proposition du très réputé metteur en scène Anatoli Efros qui lui demandait

de traduire Dom Juan pour le théâtre de Malaya Bronnaya à Moscou. Malgré certaines appréhensions quant aux intentions d'Anatoli Efros (ne voulait-il pas fondre l'oeuvre de Molière et celle de Pouchkine ?), une telle offre ne pouvait être refusée.

Ce Dom Juan fut représenté en 1973 et ce fut encore un grand événement théâtral, salué par de nombreux critiques, comme Alma Law (dans Travail théâtral). Efros a également monté en 1981, au Théâtre d'Art de Moscou, un Tartuffe très différent de celui de Lioubimoff. Lioubimoff pratiquait des coupures et ne s'interdisait pas d'ajouter des intermèdes composés d'extraits des préfaces et épîtres de l'auteur ; il exploitait avec succès les possibilités d'allusions politiques. Efros, au contraire, utilisant des vedettes du théâtre et du cinéma, s'interdisait de modifier en rien le texte de la pièce. Son spectacle avait un accent tout différent, plus comique peut-être que celui de Lioubimoff.

Mais les deux spectacles étaient à la fois comiques et tragiques ; en effet, selon moi, Molière n'est pas auteur de comédies au sens du simple mot "benêt" comme chez notre grand auteur de comédies Gogol. Molière rit au travers de larmes invisibles. La note tragique existe dans toutes les autres comédies et la trilogie — *Tartuffe, Dom Juan et Le Misanthrope* — est une réflexion sur la vie humaine, réflexion philosophique en quinze actes. Mon idée était d'écrire les trois traductions pour qu'Efros puisse en faire une trilogie scénique. Cela s'est accompli. Je suis heureux que le projet ait été réalisé. Mais *Le Misanthrope* (joué en 1986) fut le dernier spectacle monté par Efros. Il a quitté notre monde le 13 janvier 1987, après avoir accompli cette grande oeuvre.

Mikhaïl Donskoï souhaitait ajouter, pour compléter l'information sur les dimensions du phénomène théâtral en Union soviétique, que sa traduction de Tartuffe fut jouée dans près de cinquante salles provinciales ; aucune, en revanche, n'accueillit ses versions de Dom Juan et du Misanthrope. Il reste au traducteur la noble joie d'avoir, en collaboration avec les maîtres de la scène russe en ces années 1960-1980, servi la cause du théâtre mondial.

Heinz Schwarzingger estime qu'après le témoignage émouvant de Mikhaïl Donskoï, il lui est difficile de revenir à Molière de manière plus universitaire.

HEINZ SCHWARZINGER

Une grande époque de traduction en Allemagne se situe autour de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle ; c'est l'époque dite romantique classique, au cours de laquelle Rudolf Alexandre Schröder s'est illustré comme étant un traducteur tout à fait exceptionnel. Il arrive qu'on revienne à des traductions de cette

période, soit faute de mieux, soit par une sorte de coquetterie avec les charmes d'une langue vieillie.

Au XIX^e siècle, Arthur Luther est certes un traducteur incontestable. Il a traduit tout Molière avec une très grande exactitude, ce qui n'était pas le cas des traductions précédentes, lesquelles étaient des adaptations libres ; elles ont servi très souvent de modèles aux traductions du xx^e siècle, dont beaucoup sont dues à des auteurs. En effet au xx^e siècle on a connu dans les années soixante à soixante-dix une grande époque de traductions confiées à des auteurs ; ils ont pris pour base des traductions préexistantes mais ont constitué leur propre texte, pour les oeuvres de Molière notamment ; ce ne fut pas le cas de Molière seulement, car cela s'est fait pour Shakespeare et pour un certain nombre d'auteurs du passé.

Je citerai encore une autre traduction parce qu'elle porte sur l'oeuvre complète. En Allemagne le rythme de renouvellement des traductions me semble plus rapide qu'en Angleterre ou en France. Des traductions de Molière, il en paraît à peu près tous les vingt ans et ce sont des traductions tout à fait nouvelles, qu'elles émanent d'équipes ou de traducteurs isolés. Celle à laquelle je souhaite faire allusion ici est l'oeuvre de Hans Weigel, auteur encore vivant bien qu'âgé : il a traduit tout Molière, en rendant toutes les pièces en vers en alexandrins allemands. Cette expérience, à mon sens, n'est guère plus fructueuse qu'en anglais, bien que cela offre le grand charme d'un jeu avec les formes. Bref, l'astuce prime sur le poétique, notamment en ce qui concerne les rimes.

Aujourd'hui nous sommes à la veille de voir naître une nouvelle traduction qui tient compte des acquis des dernières années en matière de traduction, à savoir une très grande et rigoureuse fidélité, un très grand respect de l'oeuvre d'origine. Un traducteur tout à fait extraordinaire, Simon Werle, a permis aux pays de langue allemande de connaître enfin — jusqu'à un certain point, bien sûr, puisque tout n'est pas encore traduit — l'oeuvre de Racine, qu'il publie au Verlag der Autoren ; il s'attaque maintenant à l'oeuvre de Molière en commençant par *Tartuffe*. Je pense que cette traduction sera le Molière des années quatre-vingt-dix en Allemagne. Son principe est le suivant. Il dit : Bien entendu, on doit rimer, bien entendu on doit versifier. Donc la solution consistant à faire passer en prose des pièces écrites en vers est abandonnée en allemand depuis longtemps, puisque cela a toujours été un échec ; c'est un appauvrissement tel que cela n'a plus grand sens de monter de telles pièces, sauf exception. Le principe de Simon Werle, commun à la jeune génération des traducteurs, est donc de revenir à une forme assez rigoureuse, versifiée, en employant un vers au nombre de pieds variable mais suivant une métrique rigoureuse et avec des rimes, différents types de rimes dont nous nous servons en allemand.

Simon Werle travaille beaucoup avec les gens de théâtre. Il a traduit pour Peter Stein certaines pièces de Racine, pour d'autres aussi. Il affine longuement son texte : son *Tartuffe* est considéré comme achevé après deux grandes mises en scène au théâtre, auxquelles il collabore et qui lui permettent de retravailler et de reprendre la traduction. Comme nous voulions parler, entre autres, de la jonction entre la pratique théâtrale et le travail du traducteur à sa table, nous avons ici un exemple — il y en a d'autres, notamment ceux auxquels j'ai eu le plaisir de participer.

Jean-Loup Rivière m'a demandé de faire le lien avec ces adaptations contemporaines dont parlait Maya Slater : l'une d'entre elles est tout à fait extraordinaire ; elle a été écrite par Heinz-Magnus Enzensberger, grand poète et grand auteur de langue allemande, qui vit à Berlin, âgé de soixante-cinq ans, directeur de collection chez Greno entre autres ; il a une très grande affinité avec la chose française, qu'il s'agisse de Molière, de Diderot ou même de philosophie contemporaine. En 1981, cet auteur a écrit un *Misanthrope* en respectant non seulement les vers, le nombre de vers et les rimes de Molière, mais aussi le contenu des scènes, ce qu'elles transportent véritablement, mais en les situant en 1981 à Berlin, avec le langage, les typologies, les personnages contemporains. Cela a fonctionné à merveille. Le succès a été foudroyant. Je ne sais pas combien de théâtres ont monté cette pièce, mais elle a fait fureur pendant cinq années ! On en arrive donc à ce que Jean Jourdheuil a défini hier comme une adaptation intelligente et forte, par quelqu'un qui s'est servi d'un modèle ancien pour exprimer quelque chose sur son époque. L'allemand de salon, quelque chose qu'on retrouve chez Botho Strauss, dans ses pièces, tout à coup on l'a rencontré dans une pièce de Molière, et c'était très juste. C'était parfaitement adapté. Je souhaitais apporter ce petit éclairage.

Cette pièce-là, Patrick Démerin l'a retraduite en français pour une série d'émissions que je produisais sur France-Culture à l'époque, sous le titre de "Passages". Il faut reconnaître que c'est très saisissant. On aurait là, par ricochet, une adaptation de Molière en français. Peut-être quelqu'un s'intéressera-t-il un jour à cette pièce et la montera-t-il au théâtre. C'est une chose fort amusante. Ce qu'Enzensberger a osé en allemand, il l'a refait en français, mais sans reprendre le texte de Molière, c'est-à-dire que, même si on retrouve des alexandrins, les rimes ne sont bien sûr pas les mêmes.

Je vous signale que la maison d'édition Verlag der Autoren, qui est, avec le Suhrkamp Verlag, sans doute la plus importante agence littéraire de théâtre, propose en ce moment cinq versions différentes du *Misanthrope*. En tant que metteur en scène, si vous en avez envie, vous pouvez choisir une de ces cinq versions,

qui sont parfois le fait de traducteurs, parfois celui de metteurs en scène adaptateurs. Ici, nous entrons dans une autre catégorie, celle des applications d'un texte au théâtre qui peuvent dépasser la seule et unique application du metteur en scène qui a monté la pièce. Il peut arriver qu'une pièce soit si bien construite, remodelée, travaillée, qu'elle puisse être utilisée par d'autres metteurs en scène.

C'est en même temps une grande maladie du théâtre des pays de langue allemande, où il existe une production extrêmement foisonnante, riche, incomparablement plus nombreuse qu'en France ou dans n'importe quel pays du monde : cela conditionne le travail des metteurs en scène ou des dramaturges — j'emploie dramaturge au sens allemand du terme, pour ne pas créer de confusion, c'est-à-dire pour désigner quelqu'un qui aide un metteur en scène dans ses recherches philologiques, historiques, philosophiques, etc., et qui travaille sur les textes et sur les programmes accompagnant les spectacles. Cette maladie, c'est la prolifération, le cancer des traductions. Il y a des métastases partout. On se sert d'une manière tout à fait éhontée, sans aucun respect pour la propriété intellectuelle. Quelqu'un a plaidé hier pour l'anéantissement de la propriété. Pour ma part, je pense que la propriété intellectuelle existe, même si elle ne rapporte pas grand-chose. Donc, il y a une incroyable multiplication des traductions, des adaptations — qu'on les appelle comme on voudra — signées par un metteur en scène qui part très souvent, comme je l'ai dit, de Luther, et qui finit par faire son propre texte ou sa propre cuisine. C'est même souvent une arrière-cuisine faite pour toucher des droits. Le fait est simple, la question est claire.

Vous devez savoir aussi qu'en Allemagne le metteur en scène exige souvent, de manière dissimulée, de participer au versement des droits (que nous appelons tantièmes en allemand), pour avoir accepté de choisir tel ou tel texte, représenté par telle ou telle agence. C'est donc une affaire, sinon de gros sous, du moins de sommes non négligeables.

Il m'est arrivé d'avoir de la chance avec le *Dom Juan* dont je vais parler maintenant. Ma chance a été qu'il soit monté par Ingmar Bergman au Festival de Salzbourg, et au Residenz Theater de Munich, sans parler de la télévision. Je peux vous dire que c'est rentable. Cela arrive aussi en France : un traducteur, s'il a de la chance — évidemment, il faut qu'il ait aussi des qualités —, s'il a la chance d'être choisi pour un spectacle donné dans un théâtre de mille places, etc., il peut en vivre ! Mais il est vrai qu'il se pose un problème assez semblable à celui de l'Allemagne et qui a, je le crains, empêché la réflexion sur une nouvelle dramaturgie en France pendant vingt ans, ainsi que sur une nouvelle éthique de traduction, parce que souvent les metteurs en scène

étaient leurs propres auteurs, leurs propres adaptateurs, leurs propres acteurs principaux... et j'en passe.

La question qu'on devrait se poser au départ, quand on veut traduire, c'est : pourquoi faire un nouveau texte ? Quand un texte n'a jamais été traduit, la réponse est évidente. Mais nous parlons de Molière, dont il existe d'innombrables traductions. En ce cas, pourquoi produire de nouveaux textes ? Le vieillissement dont on a parlé se manifeste de deux façons. D'une part sur le plan du lexique : il y a des mots qui deviennent un peu désuets ou que l'on utilise moins, qui ne font pas partie de la vie de la langue ; ceux-là peuvent néanmoins revenir, resurgir. D'autre part, le rythme de la langue change. Le rythme de la langue est quelque chose d'assez insaisissable à la lecture d'un texte. Les textes de théâtre sont écrits pour être dits. Mais en même temps on les voit. Or, il n'est facile pour personne, y compris les metteurs en scène, de lire du théâtre. Il y en a qui disent : Je ne sais pas lire du théâtre ; pour pouvoir me lancer dans la phase imaginative, il faut que j'entende, il ne suffit pas de lire un texte.

Nous qui avons peut-être davantage l'habitude de lire, ou qui sommes formés par notre travail à percevoir les faits de langue, nous nous apercevons du vieillissement quand nous lisons des traductions. Or la rythmique d'une langue contemporaine est l'élément essentiel en traduction pour pouvoir toucher un public, pour réussir vraiment à faire passer un texte. Notre tâche principale et fondamentale est bien de faire passer un texte le plus justement possible, en servant au mieux l'auteur par rapport à notre époque. Je m'inscris en faux contre ce qui a été dit tout à l'heure : je ne crois pas aux traductions écrites pour l'éternité, tout simplement parce que la traduction n'est pas de l'écriture. On a discuté hier de la question "Traduire, adapter, écrire". Il existe des auteurs qui écrivent des pièces originales. Leurs pièces sont incontestablement pour l'éternité. On n'a pas besoin de les modifier. On le sait. On ne réécrit pas Euripide. Quand il s'agit de traduire, au contraire, nous sommes liés au temps. Le facteur temps, donc temps-espace, donc rythme, intervient à tous les niveaux de notre travail. Il faut avoir l'humilité de le reconnaître. Il faut savoir que mes traductions, ou *nos* traductions, puisque certains de mes collaborateurs sont présents, seront à refaire dans vingt ou trente ans, parce que la langue aura bougé, tandis que nos traductions sont figées dans les textes, et publiées. Il n'est certes pas impossible que nous refassions nous-mêmes ces traductions.

Nous avons donc là la première impulsion, c'est-à-dire les pulsations dans la langue, que nous percevons, à condition de vivre dans le pays où cette langue est parlée. Il ne suffit pas de connaître la langue de départ, mais mieux encore la langue d'arrivée. L'exemple de notre ami de Leningrad est éclairant. Il a manifestement une maîtrise admirable du russe — je ne puis en

juger mais on m'en a parlé — et il connaît à la perfection le français sans être toutefois capable de le parler aisément. Il le lit à merveille. La difficulté, c'est le passage vers la langue d'arrivée, le russe pour M. Donskoï, l'allemand pour moi ; il importe de sentir les pulsations de cette langue d'arrivée.

Une petite parenthèse pour vous divertir en abordant le problème de la collaboration du traducteur et de l'homme de théâtre, du metteur en scène, des comédiens : les deux expériences que j'ai faites jusqu'ici en Allemagne avec Molière, *George Dandin* et *Dom Juan*, je les ai faites sur la demande de Philippe Adrien et avec lui ; c'est un metteur en scène qui parle très bien l'allemand, et qui a été invité à Düsseldorf dans un très grand théâtre il y a quelques années pour y faire des mises en scène. Il a choisi Molière. On lui avait proposé une adaptation de Tankred Dorst qui a de très grandes qualités, mais Philippe Adrien l'a refusée, parce qu'il voulait monter Molière et non pas Dorst. La solution était donc de faire une nouvelle traduction dans le sens que j'ai défini tout à l'heure. Avec ce même Philippe Adrien, un an après, nous avons conçu pour Francfort un *Ubu rex*, un montage de différents éléments d'*Ubu*. Et c'est la traduction du titre même qui a donné un éclairage tout à fait particulier à cette pièce. Ce n'est pas pour me vanter. J'ai collaboré à l'entreprise, mais c'est Adrien qui a creusé la chose à fond en analyste qu'il est par ailleurs. *Ubu roi* — on se demande bien pourquoi ce n'est pas *Le Roi Ubu*. Ce serait logique. Eh bien, on va naturellement trouver une analogie avec *Œdipe roi*, ce qui donne une première illustration d'une ligne tout à fait oedipienne dans cette pièce *Ubu*. Il se trouve une confirmation insoupçonnée dans la deuxième pièce, *Ubu cocu*, où un scientifique, qui s'appelle Achras (poirier en grec), fait collection de polyèdres et écrit un traité en vingt volumes sur les polyèdres, qui sont apparemment des objets. On a cherché ce qu'il en était. La pièce se termine sur un constat ; quand un serpent à sonnettes vient à passer, Ubu dit : "Ça, c'est je ne sais plus quel oiseau..." et sa Conscience lui répond : "Vous êtes bête, vous voyez bien que ce n'est pas un oiseau, mais un crocodile !" Achras dit alors : "Ce qui est sûr, c'est que ce n'est point un polyèdre !" La pièce se termine ainsi. Il se trouve qu'en jouant aux anagrammes, *polyèdre* devient l'anagramme d'*Œdipe roi*. Trouaille un peu hasardeuse ; elle montre qu'à partir de la réflexion sur la traduction — que l'on ne ferait pas en français, car on dit *Ubu roi*, point final —, on peut arriver à des lectures tout à fait amusantes.

Revenons à *Dom Juan*. Ma première expérience avec Philippe Adrien avait porté sur *George Dandin* ; je suis très touché par ce qu'a dit notre ami M. Donskoï parce que, pour lui aussi, c'est Planchon qui lui a fait redécouvrir et aimer Molière. En ce qui me concerne, c'était *George Dandin* dans la tournée de Planchon,

il y a de très longues années de cela ; c'était en Autriche, pays dont je suis originaire, et c'est une pièce qui m'a complètement bouleversé. Je n'avais jamais vu un théâtre comme celui-là, puisque, on peut bien le dire, il a innové fondamentalement. Ce *George Dandin* m'est resté longtemps en mémoire et m'a assurément fait placer Molière très haut dans mes préférences. *George Dandin* est une pièce relativement facile à traduire parce qu'elle est structurée comme un morceau de musique : on y trouve trois mouvements qui se suivent, qui se répètent, qui s'accélèrent, qui se nourrissent les uns les autres en respectant rigoureusement les éléments sans céder à ce complexe français qui consiste à ne pas répéter un même mot dans deux phrases qui se suivent ; là il faut le faire et Molière le fait ; on trouve à travers cela une structure obsessionnelle tout à fait extraordinaire. Cette pièce, si mince qu'elle soit en apparence, est d'une richesse incroyable.

Ensuite on nous a confié *Dom Juan*. De nouveau se posait un problème de titre. Les Allemands n'avaient jamais vu que Dom s'écrit à l'espagnole et non à la française. Mais je veux parler de l'acte II, le plus brièvement possible. Cet acte met en présence, dit Molière, des pêcheurs de Sicile — il a peut-être confondu Sicile et Séville en lisant le manuscrit dont il s'est inspiré, vous savez que la pièce est adaptée d'un auteur espagnol ; aussi ces pêcheurs parlent-ils le picard, puisque Grandjean, qui jouait le rôle de Pierrot — c'est son nom dans la pièce — était originaire de Picardie ; Molière s'est amusé à imiter ce patois dont Grandjean ne faisait pas mystère ; il l'a aménagé... Par exemple dans le long monologue de Pierrot lorsqu'il sauve Dom Juan des eaux, il arrive à glisser dans ce patois des repères, assez systématiquement pour que le public puisse comprendre le patois tout en ne le comprenant pas. Le plus important, c'est que Dom Juan ne le comprenne pas ; il y a donc une opposition, ce que l'allemand appelle un *Kultur-Kampf* la lutte entre deux cultures ou deux civilisations, entre Pierrot, le terroir en l'occurrence, le pêcheur ou prétendu pêcheur chez Molière, et Dom Juan. Ils en arrivent à se battre, à se gifler — c'est surtout Dom Juan qui frappe Pierrot, car Dom Juan devient fou furieux que Pierrot ne cède pas. Dom Juan dit : "Qu'est-ce que tu dis là ?", "Qu'est-ce que vous avez dit ?" Il répète cela je ne sais combien de fois, et Pierrot va refuser de changer de langue alors qu'il est parfaitement capable, comme Mathurine ou Charlotte, de s'adapter à la langue dite haute en allemand, qui correspond en français à la langue de cour. Dom Juan ne comprend pas ce qu'il dit et ils finissent par échanger des coups.

J'ai entendu une fois une représentation de *Dom Juan* en français qui nous rapproche du parler québécois, car on avait choisi quelque chose de cet ordre, un français aux accents un peu lointains — pour moi c'était un peu comme du "joual" — pour

rendre compte de cet écart ; en français cela faisait surtout ancien. C'était bien, mais c'était situé historiquement. Cela fonctionnait convenablement. Mais très souvent on emploie une espèce de paralangue paysanne. Vous connaissez bien les quelques accents qu'on peut prendre pour parler "paysan", et vous savez combien ils sont peu satisfaisants, surtout par rapport à ce que je viens d'exposer, c'est-à-dire le *Kultur-Kampf*.

En allemand, en revanche, où les patois sont restés vivants, où l'on parle une langue différente d'un village à l'autre — c'est évidemment de l'allemand mais teinté selon les régions — la question se pose : peut-on, oui ou non, jouer de cette authenticité-là ? Peut-on utiliser dans une pièce comme *Dom Juan* un Pierrot transplanté dans un endroit topographiquement précis d'un pays de langue allemande ? On s'est autorisé à le faire pour la raison suivante : nous avions deux comédiens prévus au départ pour jouer ce rôle ; l'un venait d'une île au nord de l'Allemagne où l'on parle un dialecte que je suis incapable de comprendre ; l'autre était autrichien et se trouvait être né à une trentaine de kilomètres de l'endroit où j'ai passé mon enfance ; il parlait donc un patois que je connais très bien, un patois dont on nous déshabituait — il faut le savoir — quand nous entrons dans les grandes classes ; au lycée, on vous oblige, comme en Alsace, à parler une langue "correcte". Ainsi, avec l'éducation, on perd sa première langue maternelle, le patois. Ensuite, quand on en a envie, on y revient. En l'occurrence, ce comédien était prêt à prendre le pari et on a joué là-dessus. J'avais fait trois versions de cette scène : une version relativement neutre, en allemand, où on comprend tout ce qui est dit ; une dans un patois fictif du sud de l'Allemagne, mais qui fait farce populaire trop convenue ; et une version établie avec le comédien sur place dans un patois authentique. Et là, ça a marché formidablement. Le public dans la salle ne comprenait pas plus que le public français de l'époque ne parlait le patois utilisé par Molière ; la confrontation entre *Dom Juan* et Pierrot a fonctionné de manière extraordinaire.

Je crois que ce problème, qui se pose très souvent, du lieu où l'on va situer ce qu'on veut transplanter, se pose en Allemagne d'une façon beaucoup plus aiguë qu'en France. En français on n'a pas tellement le choix des patois. Il n'y a pas tellement de pièces qu'on pourrait transplanter de cette façon-là. Dans le théâtre allemand, c'est beaucoup plus fréquent, et c'est le cas des pièces réalistes françaises, celles qu'on appelle "le théâtre du quotidien" des vingt dernières années. Où va-t-on les situer en allemand ? Dans quelle région ? Dans quelle ville, puisque chaque ville a son parler ? Chaque région a non pas forcément son patois mais son parler spécifique. Si on n'adapte pas ces pièces on fait quelque chose de très exsangue, quelque chose qui ne tient pas la route parce que le texte n'est pas construit

comme cela, il n'est pas construit de manière poétique, mais de manière réaliste.

Quand Bergman a monté ma traduction du *Dom Juan*, il n'a pas pris le même parti ; je crois qu'il a eu peur. Lui, Suédois, parlait l'allemand comme une langue étrangère, et il est revenu à la première version de l'acte II, la version neutre. Il a introduit des ajouts modernistes un peu curieux qui ne m'ont guère plu. Je l'ai découvert le jour de la première : sa grande idée était d'inverser pour les scènes de séduction les rôles de Sganarelle et de Dom Juan. Idée un peu sadienne, car Sade aimait à se faire représenter par ses valets dans certains actes, donc à être spectateur plutôt qu'acteur. Bergman a fait cela. Sganarelle est quelqu'un qui sait s'adapter au parler de Dom Juan, qui a essayé ou essaie de s'adapter, comme le font Mathurine et Charlotte ; dans l'inversion des rôles, quand Sganarelle doit "monter sur ses grands chevaux" et gifler un homme socialement proche de lui, Pierrot, cela prend une saveur encore différente parce qu'il y a imposture ; chez Bergman le jeu tourne assez mal, mais il est présenté avec beaucoup de brio et d'intelligence. Néanmoins, j'ai regretté de voir disparaître le côté tout à fait vivant, la possibilité de faire resurgir un Molière comme si effectivement il était là aujourd'hui, écrit dans une langue immédiate et authentique.

Jean-Loup Rivière constate que l'heure tardive ne permet pas d'engager le débat et conclut :

Une loi terrible des colloques veut qu'on mesure toujours les débats au volume de ce qui n'a pas été dit et à la nature des frustrations de chacun, intervenants et auditeurs. Je voudrais toutefois attirer l'attention sur un trait commun à plusieurs des témoignages entendus ce matin. Au fond la nécessité de la traduction — car pour jouer Molière à l'étranger il faut bien le traduire — entraîne une contrainte particulière, qui est l'exigence de sentir la *signification actuelle* d'une pièce. Cette notion de "signification actuelle" était, je crois, au coeur de vos interventions et c'est ce travail particulier d'interprétation qu'est la traduction qui vient assurer la légitimité de la mise en scène. Monter une oeuvre de Molière en France porte en soi sa légitimité, ce qui peut conduire à certains déficits d'interprétation. Les références qui ont été faites aux mises en scène "historiques" de Planchon sont révélatrices, car c'est quelqu'un qui, justement, ne se contentait pas d'une "légitimité en soi". Nous pourrions donc définir le "devoir" d'un metteur en scène français sous forme de paradoxe borgésien : il doit traduire Molière en français, le texte de départ et le texte d'arrivée étant bien entendu rigoureusement identiques.

TEXTE ET THÉÂTRALITÉ

Michel Bataillon, animateur de cette table ronde, précise que, par "texte", on entendra précisément ce qui est sous-entendu, le texte traduit. Puis il présente les quatre participants qui l'entourent.

MICHEL BATAILLON

Anne-Françoise Benhamou, enseignante à Tours, a travaillé à plusieurs reprises avec des théâtres ou des metteurs en scène : avec la Salamandre, avec Christian Colin, avec Alain Ollivier. Elle allie donc une pratique théâtrale à son travail de réflexion et d'enseignement. Patrice Pavis, enseignant à Paris-VIII, mène, lui, un travail de recherche et de pédagogie sur des problèmes de sémiologie et d'approche générale du théâtre et il a consacré une partie de ses travaux aux problèmes de la traduction théâtrale. Il a aussi mené quelques ateliers avec des comédiens, mais, des quatre personnalités qui m'entourent, il est sans doute celui qui a le moins directement travaillé dans la production théâtrale. Jean-Michel Déprats — vous le connaissez tous — a travaillé sur de très nombreux chantiers de théâtre. Sa pratique de traducteur et d'angliciste l'a directement lié à des productions. Très souvent, d'ailleurs, ses travaux de traducteur se sont faits à la demande d'un metteur en scène en liaison avec un projet de production. Jean-François Peyret, s'il enseigne à Caen en littérature comparée, est traducteur de plusieurs langues et fait partie intégrante d'une équipe de production théâtrale dont les membres travaillent ensemble depuis huit ans.

J'aimerais suggérer une règle du jeu : nous allons faire un premier tour de table, rapide ; toute main qui se lève dans la salle, nous l'attrapons au vol et on introduit l'intervention ; on fera pour répondre un deuxième tour de piste, contradictoire. Chacun de nous va développer un point de vue et ce ne serait pas mal si, à la fin de cette heure ou de cette heure et demie, on avait commencé à délimiter un domaine tout à fait imprécis, qui est celui de la théâtralité, et si on arrivait à saisir, au moins pendant un instant, ce savon mouillé.

Je souhaite présenter deux remarques introductives.

J'ai été touché, hier, par le propos de Bernard Lortholary. Il a commencé en faisant remarquer que sa pratique et son expérience

de traducteur de théâtre lui étaient d'un grand profit pour la traduction de prose romanesque ou de poésie. Son énoncé était un peu provocant ; et je ne sais si j'ai compris exactement ce qu'il voulait dire ; mais c'est une remarque qui m'a beaucoup touché, parce que je crois qu'il y a une continuité forte entre la traduction de la prose romanesque ou de la poésie et le travail théâtral. Avec cependant des différences essentielles — c'est l'objet même de cette table ronde —, en particulier un point que je tiens à souligner d'emblée : la traduction théâtrale est immédiatement sanctionnée dans une personne physique, qui existe réellement, qui est le comédien au travail, en répétition puis sur la scène.

Il y a une certaine impunité dans la traduction littéraire ; ou tout au moins la sanction opère de façon décalée, parfois de longues années plus tard. En revanche, la traduction destinée au théâtre est prise en charge par un être vivant, qui va se trouver parfois planté là dans un cul-de-sac. Pourtant, s'il arrive que les impasses que connaissent les comédiens tiennent au traducteur, elles peuvent aussi tenir au poète. Lorsque le poète ne parvient pas à écrire une langue réellement dramatique, le comédien le sent et il sait très exactement à quel endroit il y a des "loups" à l'intérieur d'un texte. La sanction immédiate et physique me semble donc être très importante. Lorsque le comédien tombe en panne comme cela, alors qu'il a vraiment travaillé et cherché des solutions, c'est vraisemblablement signe que quelque chose se trouve détérioré, atteint, corrompu. Et ce quelque chose, c'est une rhétorique spécifique à la poésie dramatique. Telle est ma première remarque.

Ma deuxième remarque, je vais l'emprunter à Antoine Vitez. Il donnait une conférence de presse chez nous, à Villeurbanne, il y a une dizaine d'années ; il a commencé par une de ses formulations provocantes, comme il le fait toujours avec beaucoup de grâce. Ce jour-là, il a vraiment "snobé" son auditoire de journalistes lyonnais en proclamant — je cite mot pour mot sa formule inaugurale : "De Molière, il ne nous reste qu'une trace : pneumatique." Il est évident que Vitez voulait tourner en dérision tous les tenants érudits, et souvent universitaires, d'une prétendue tradition de jeu qui se serait transmise depuis l'époque de Molière. Tel était l'aspect superficiel de sa remarque. Je crois qu'il voulait dire en outre une chose tout à fait fondamentale : qu'il existait chez Molière un phrasé spécifique, adéquat à une capacité pulmonaire déficiente et que, quelque part dans l'écriture de Molière, on retrouve les poumons détériorés de Molière. Plus profondément, plus gravement, Vitez affirmait une chose absolument centrale dans la pratique des comédiens épaulés, guidés par les directeurs d'acteurs ou par les metteurs en scène : il affirmait que l'art du poète dramatique, du dramaturge, consiste

à trouver pour les pulsions de sa pensée ou de son affect une rhétorique juste, un phrasé directement lié au souffle, dont le comédien doit, intuitivement ou par un travail conscient, retrouver le chiffre, la combinaison secrète.

Entre le poète dramatique et l'interprète, on voit circuler un souffle, un souffle qui a ses pauses, qui a ses *tempi*, qui a des suspens, souvent éloquents, qui est tout à fait semblable à cette *psyché* que Hölderlin voyait circuler entre sa propre bouche et celle de Hegel. Et les comédiens savent que cette rhétorique qui naît de la pensée et du corps est commune à tous les genres : elle est commune à la poésie lyrique, à la prose ou à la poésie dramatique. Elle y prend des caractères spécifiques — qu'on va essayer de cerner — qui relèvent de l'adresse directe, de la séduction, de la conviction, de l'agression et qui, la plupart du temps, passent dans le dialogue, dans toutes les formes les plus diverses du dialogue, la forme la plus évidente étant le monologue.

Cette remarque de Vitez — que les poètes dramatiques nous laissent des traces pneumatiques qu'il nous faut apprivoiser, comprendre de l'intérieur, faire nôtres et faire passer de nouveau par des poumons et par un corps — est un point absolument fondamental dans les rapports entre texte et théâtralité. Je voulais ouvrir par là.

J'aimerais demander maintenant à Anne-Françoise Benhamou de nous évoquer tel ou tel des points qu'elle a tirés au clair dans un petit exposé consacré à "Texte et théâtralité".

ANNE-FRANÇOISE BENHAMOU

Je voulais moi aussi partir de ce que disait hier Bernard Lortholary. La question que nous nous posons implique une autre question, en amont en quelque sorte : celle de la spécificité du texte de théâtre. C'est une question assez difficile, surtout maintenant, peut-être, que les frontières entre les genres tendent à se dissoudre, que l'écriture théâtrale apparaît comme intimement liée à l'écriture romanesque, et que par conséquent la spécificité fait problème. Je ne partirai pas vers l'amont, mais vers l'aval, car il est néanmoins certain que la traduction de théâtre a un usage spécifique : c'est la scène. Et cela implique à son tour deux types de problèmes. Le premier tourne autour du metteur en scène et de la mise en scène ; le second autour de l'acteur et du jeu.

Le premier groupe de questions concerne les rapports de la traduction et de la mise en scène. Quand on assiste à un spectacle ou quand on joue un texte traduit, deux systèmes de transposition et d'interprétation se cumulent : traduction au sens propre, d'une langue à l'autre, puis traduction dans un sens plus métaphorique, traduction scénique du texte. Les questions souvent posées à propos de la traduction du texte de théâtre sont celles du cumul des deux transpositions, de l'écart qui risque de

s'aggraver, de choix éventuellement contradictoires, et aussi d'une éventuelle démultiplication des choix du traducteur par le spectacle : un traducteur fait une série de choix et, si le metteur en scène monte réellement la traduction, il va aller dans le sens de ces choix et il y a un effet de démultiplication. Ce rapport de la mise en scène et de la traduction peut être formulé de deux façons : quel est en définitive l'intérêt de traduire un texte pour une mise en scène donnée ? La question peut aussi être posée en sens inverse : le metteur en scène ne fait-il au fond que réaliser une mise en scène déjà programmée par la traduction qui a déjà réduit la polysémie du texte et opéré un certain nombre de choix ? Antoine Vitez disait ceci dans une autre de ses phrases polémiques : "Une grande traduction, parce qu'elle est une oeuvre littéraire véritable, contient déjà sa propre mise en scène ; idéalement, la traduction devrait commander la mise en scène et non l'inverse." C'est évidemment une position qui est à comprendre dans une polémique par rapport à des traductions qui seraient faites justement pour le metteur en scène.

L'autre groupe de questions — il a déjà été évoqué — tourne autour de l'acteur et du jeu ; on s'en est rendu compte en tout cas dans les deux ateliers auxquels j'ai assisté. Traduire un texte pour le théâtre, c'est bien sûr le traduire en vue d'une "vocalité", d'une corporalité, d'une respiration qui seraient présentes dans le texte d'origine. Alain Ollivier, en tant qu'acteur, disait : "Un texte véritablement écrit renvoie à des corps, à une respiration précise." Mais partant de cela, que peuvent être la "vocalité", l'oralité, la corporalité d'un texte ? A propos de la littérature contemporaine notamment, je me demande si un texte, un roman de Beckett ou de Thomas Bernhard, ou certains textes de Heiner Müller — on pourrait prendre beaucoup d'exemples chez nos contemporains —, est plus ou moins oral, plus ou moins corporel — j'emploie ces termes qui ne sont pas tout à fait adaptés — qu'un écrit pour le théâtre de ces mêmes auteurs. Peut-on vraiment parler encore d'une différence ? Il y a aussi, bien sûr, la poésie, où cette distinction apparaît encore plus difficile à établir. Mais il me semble que dans l'écrit — c'est très net dans la littérature contemporaine, mais on peut même remonter plus loin —, il y a toujours un mythe de la voix qui se cherche, et peut-être en définitive pas davantage au théâtre qu'ailleurs.

C'est donc une question que je pose aux traducteurs ici présents. Je ne connais pas la réponse.

MICHEL BATAILLON

Voilà deux points évoqués.

Patrice Pavis va-t-il aborder tout de suite le premier point : cumul des écarts, cumul des choix, réduction de la polysémie qui fait que la traduction serait déjà une mise en scène ? C'est

une de vos thèses, nettement affirmée. Vous considérez que le traducteur est le premier dans la chaîne des metteurs en scène.

PATRICE PAVIS

Il faudrait peut-être nuancer les choses. En effet, je pense qu'il y a toujours un débat entre le traducteur et les metteurs en scène. Il y a d'ailleurs deux écoles de pensée à ce sujet. Mais il faudrait faire remarquer dès le départ que le problème de la traduction suscite un peu le même débat que celui du texte dramatique non traduit, du texte dramatique original et de sa mise en scène. La question est de savoir en quoi le texte en quelque sorte annonce, et présuppose sa mise en scène. On a longtemps pensé cela, mais je ne suis pas sûr que ce soit une manière absolument pertinente de poser le problème. On a quand même très souvent l'impression qu'on va découvrir la mise en scène en lisant le texte, et qu'on va ensuite tout simplement dégager un texte, une mise en scène. Mais par opposition à cela, et en réaction contre cela, il y a l'autre attitude, inverse, par exemple celle de Bob Wilson, qui consiste à partir d'une figuration scénique, d'un travail qui ne semble avoir aucun rapport avec le texte, à voir ensuite en quoi le travail théâtral peut ouvrir le texte, le faire découvrir, en somme le constituer. Si bien qu'en définitive le problème de la traduction se pose déjà et constitue un cas particulier du problème général que je viens d'évoquer.

Si on compare les réflexions des metteurs en scène et des traducteurs, on discernera en effet deux grandes écoles de pensée — mais aujourd'hui je ne suis plus certain que les attitudes soient tellement opposées. Je définis néanmoins ces deux grandes tendances :

Il y a la tendance des traducteurs, disons sourcilleux, c'est-à-dire jaloux de leur autonomie, qui pensent que leur traduction doit être publiable telle quelle, qu'elle n'a pas besoin d'une mise en scène et qu'elle n'est pas liée à une mise en scène particulière, présente ou à venir. C'est ce que dit par exemple de manière très claire Danièle Sallenave — je la cite rapidement : "Traduire ou mettre en scène n'est pas commenter un texte — on ne commente qu'avec les mots de la même langue —, c'est transposer dans une autre langue ou dans un autre système d'expression." Et un peu plus loin : "L'une des règles de la traduction de théâtre et de la traduction en général est de ne jamais apparaître comme une interprétation du texte mais de se tenir toujours en retrait pour maintenir l'énigme." Il est vrai que c'est un crime de lever une ambiguïté ou de résoudre une énigme que l'auteur a nommément inscrites dans le texte. Mais toute lecture, toute traduction peut-elle éviter d'interpréter le texte en gardant toutes les ambiguïtés ? C'est là une position difficilement tenable et que Danièle Sallenave elle-même ne tient

pas très longtemps, puisqu'elle suggère qu'entendre des voix ou voir des corps, ce n'est pas encore penser à une mise en scène. Dans le même sens Jean-Michel Déprats a tout à fait raison de dire que la traduction n'est pas la future mise en scène devancée "textuellement", mais une préparation à cette mise en scène : "La traduction doit rester ouverte, permettre le jeu, mais ne pas en dicter *un*, être animée par un rythme, mais ne pas en imposer *un*. Traduire pour la scène, ce n'est pas tordre le texte en vue de ce qu'on espère montrer, de comment on jouera ou qui jouera. Ce n'est pas devancer, prévoir ou proposer une mise en scène, c'est rendre celle-ci possible", écrit-il dans *Théâtre/Public*. Un bref commentaire sur cette position : je pense que de toute évidence il est juste de dire que la mise en scène n'est pas contenue dans la traduction, qu'elle ne fait que des propositions. Mais en revanche, quand on traduit un texte, il me semble qu'on effectue nécessairement des réductions de ce texte, qu'on fait des choix et que ces choix nous conduisent vers un nombre sans doute plus réduit de mises en scène.

Quant à l'autre position, celle des metteurs en scène rois ou impérialistes, elle consiste à penser qu'en quelque sorte la traduction serait déjà une mise en scène, engagerait la mise en scène. On a cité Vitez, qui déclarait en 1982 : "Traduction ou mise en scène, c'est le même travail, c'est l'art du choix dans la hiérarchie des signes." François Regnault, dramaturge et traducteur, va aussi loin que possible dans la subordination de la mise en scène au texte : "La traduction qui précède [celle de *Peer Gynt* qu'il fit pour Patrice Chéreau] est destinée à être jouée dans une mise en scène particulière et elle est liée à un spectacle particulier. [...] La traduction suppose donc d'abord la subordination de la mise en scène au texte afin que le texte, au moment de la mise en scène, se subordonne à son tour au théâtre." Pour Jacques Lassalle, la traduction et surtout l'énonciation scénique comblent les trous du texte-source, car "dans tout texte du passé, il y a des points obscurs qui renvoient à une réalité perdue. Quelquefois, c'est seulement le travail scénique qui peut aider à combler les trous." En même temps, ce qui semble assez curieux, c'est que tous ces metteurs en scène se montrent finalement très philologues, car ils prétendent faire découler la mise en scène du texte de la traduction. En réalité, il n'est pas sûr que ce soit ce qui se passe dans leur pratique, car leur pratique semble justement dépasser une simple lecture qui découlerait du texte.

Personnellement — et je terminerai là-dessus — je proposerais une sorte de synthèse réconciliatrice en disant qu'un texte, qu'il soit original ou traduit, est toujours suffisamment ouvert pour se prêter à *des* mises en scène différentes ; mais que sa réécriture à travers une traduction impose des choix, à la fois des restrictions

et des ouvertures, choix que le traducteur effectue nécessairement et qui sont autant d'analyses dramaturgiques et d'options de mise en scène.

Peut-être faudrait-il commencer à essayer de bâtir une théorie en examinant les étapes concrètes parcourues par le traducteur. Je distinguerais alors une concrétisation que j'appelle une concrétisation *textuelle* au niveau des microstructures du texte, une concrétisation *dramaturgique* au niveau des actants, au niveau de la fable, donc macrotextuelle, puis une concrétisation *scénique*, c'est-à-dire ce que j'en fais sur la scène ; enfin j'irais même jusqu'à parler de concrétisation *réceptive*, c'est-à-dire de ce que le spectateur reçoit concrètement après cette cascade de concrétisations.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

La question de la spécificité de la traduction du texte de théâtre a été posée par Anne-Françoise Benhamou. Je voudrais apporter sur ce point une analyse concrète et précise en m'appuyant sur ma pratique personnelle de traduction de Shakespeare. Deux mots auparavant sur la question des rapports entre traduction et mise en scène. La traduction contient-elle déjà une mise en scène ? Je crois pour ma part qu'une traduction ne contient pas des *options* de mise en scène ; elle *permet* la mise en scène, elle est plus ou moins porteuse de jeu. Mais une traduction n'est pas déjà une mise en scène, sinon par métaphore, au sens où il y a mise en signes sur le plan verbal comme il y a mise en signes sur le plan de l'espace, du costume, du geste, du comportement, etc., dans une mise en scène théâtrale.

Mais revenons sur cette notion de théâtralité. C'est en effet ce qui résiste à l'analyse. Est-ce une sorte de commodité verbale, une notion floue ? Que met-on là-dedans ? Tous ceux qui ont travaillé avec moi cet après-midi pendant deux heures dans l'atelier Shakespeare ont vu qu'il s'agit de faits très concrets, l'ordre des mots et des propositions, les effets allitératifs, le nombre de mots, etc. C'est de cela que je veux parler maintenant, non plus de manière détaillée, mais de manière générale, pour essayer de déterminer certains aspects de la théâtralité ; il est entendu que je ne parlerai que de Shakespeare, tout en pensant que certaines analyses sont généralisables. Mais il faut définir ce qu'est la théâtralité pour chaque auteur ; il y a autant de théâtralités qu'il y a de dramaturgies.

La théâtralité, pour moi, c'est d'abord une dimension d'oralité et j'ai été très frappé par la citation de Vitez disant qu'il ne nous reste de Molière qu'une trace pneumatique. *Pneuma*, c'est le souffle. D'une certaine manière, ce que j'ai à exprimer à propos du dire théâtral n'est qu'un commentaire de cette notion de souffle, de respiration, qui est le guide ultime du traducteur de

théâtre confronté à de multiples exigences contradictoires ou incompatibles : traduire le sens, le rythme, l'ordre des mots, la poésie, etc. Par quoi est guidé le traducteur de théâtre, celui qui pense qu'il y a une spécificité de la parole théâtrale, ou qui en tout cas en fait l'expérience quotidienne lorsqu'il traduit ? Par l'impulsion rythmique du texte qu'il traduit. Par l'impulsion rythmique à donner à la traduction. Cette impulsion rythmique, ce muscle, ce nerf du texte — on peut prendre diverses métaphores — il est tout à fait évident qu'ils existent très fortement dans le texte shakespearien.

Le fait est néanmoins généralisable et par exemple Maurice Gravier disait, à propos d'Ibsen, qu'il ne s'agit pas seulement de faire passer un texte d'une langue dans une autre : "Il faut, écrivait-il, que le traducteur écrive une langue « orale » et non livresque, formule des répliques que le comédien puisse, sans difficulté, avec plaisir même, articuler, faire résonner dans un « gueuloir* »", etc. Il ajoutait aussi : et qui "passent la rampe" — cette notion pourrait être un point de désaccord ou de débat, car je crois au contraire qu'un texte qui résiste, un texte qu'on ne peut pas immédiatement mettre en bouche, est plus intéressant pour le théâtre qu'un texte qui "coule" (comme le camembert).

Pour le texte shakespearien, ce qui me frappe d'abord, c'est une sorte d'anatomie du texte, de physique du texte, perçue par une première approche musicale, qui fait sentir que c'est d'abord un texte écrit (on parlait tout à l'heure des poumons, peut-être ceux de Shakespeare étaient-ils larges) pour des poitrines, pour des souffles ; c'est un texte musclé, s'appuyant sur des ressources phoniques, musculaires, consonantiques plus fortes dans la langue anglaise que dans la française, l'anglais étant, comme chacun sait, une langue plus accentuelle. Il s'agit donc pour le traducteur de prendre le relais de cette présence du corps dans le texte et de faire en sorte que la texture des mots soit soutenue par la voix, par une certaine tension de la voix. Une traduction de théâtre est une traduction qui appelle le dire, la projection vocale et il me semble que c'est là la première forme de fidélité, lorsqu'on est confronté à ce type de texte. D'autre part, un texte de théâtre est un texte qui comporte un certain nombre de propositions pour l'action physique du comédien, où l'ordre des mots, les images, les rythmes sont des instruments de jeu.

J'ai pris tout à l'heure, en atelier, l'exemple du début de *Peines d'amour perdues*, où il est clair que la dynamique verbale du texte traduit un certain *gestus* du personnage — je vais revenir sur cette notion dans quelques minutes —, que l'autorité de la

* *Etudes de linguistique appliquée*, oct.-déc. 1973, p. 44.

proclamation royale s'appuie sur des rythmes énergiques et qu'il faut donc essayer de rendre l'impulsion du texte d'origine, sa vigueur, sa netteté.

La théâtralité est donc, pour moi, d'abord un certain type d'oralité, un acte sonore ou oral, un mouvement de la voix. Si l'on prend le premier vers : *Let fame, that all hunt after in their lives*, il me semble que la traduction que j'en propose ("Que la gloire que tous traquent dans leur vie") est plus orale, plus théâtrale en ce sens précis, que celle de François-Victor Hugo ("Puisse la gloire que tous poursuivent dans leurs vies") où l'impact rythmique paraît plus dilué, le ressort verbal plus détendu.

Deuxième exemple, pour ce vers de *Hamlet* : *Seems, madam ? Nay, it is. I know not seems*, la traduction de Gide ("Apparence ? Eh ! non, madame. Réalité. Qu'ai-je à faire avec le « paraître » ?") est plus porteuse d'une dynamique de jeu que la traduction plus intellectuelle, moins vigoureuse du même passage par Yves Bonnefoy ("Qui me semble, madame ? Oh non : qui est ! Je ne sais pas / Ce que sembler signifie !").

L'oralité dans Shakespeare renvoie le plus souvent à des rythmes vigoureux et je m'impose par conséquent l'exigence de garder par la concision, par l'extrême densité, l'impact du texte d'origine ; il s'agit donc, d'une certaine manière, de reproduire un *volume*, d'essayer de garder le même nombre de mots, même si on dit que le français est plus long. Cette oralité, c'est l'influx de jeu, c'est l'énergie vocale. Cela a pour moi un sens précis et, au théâtre, on sait que l'oreille est plus captée par le mouvement rapide de la parole que par les significations qui parviennent seulement à travers les rythmes.

La théâtralité, c'est aussi un deuxième élément, que j'appellerai la gestualité. Je ne parle absolument pas des didascalies, des indications scéniques, dont on sait qu'il n'y en a pratiquement pas dans Shakespeare. Je parle de la façon dont le texte met le corps en mouvement. Jean Jourdheuil parlait hier de "traduire avec ses pieds". Alain Ollivier, dans l'atelier Tchekhov, relayait l'idée en disant : "S'il y a bien quelqu'un qui traduit avec ses pieds, c'est l'acteur."

Dans un texte shakespearien, il y a des indications précises de geste, de démarche, parfois simplement des esquisses corporelles, des sollicitations musculaires dérivant, par exemple, de l'armature consonantique évoquée tout à l'heure. Ce texte a la propriété de mettre le corps en mouvement. Pas forcément au sens de gestes précis ou de déplacements spécifiques ; je dirai même : pas du tout en ce sens-là. Le metteur en scène est entièrement libre de faire jouer l'acteur en rupture avec la rythmique du texte. Je ne pense pas que même une traduction fidèle à cette gestualité dicte quelque mise en scène que ce soit. On peut faire rester immobile un comédien dont le texte, dont la partition textuelle implique du mouvement. C'est un choix du

metteur en scène. Mais, en tout cas, le traducteur qui s'attaque à Shakespeare doit avoir un rapport à cette corporalité du texte, à ce que les Anglais appellent *physicality*.

Sur ce point, je crois que le concept de *gestus* chez Brecht est très fécond, parce qu'il permet de donner un contenu précis à la notion de gestualité. Brecht dit : "Une langue est gestuelle lorsqu'elle indique quelles attitudes précises l'homme qui parle adopte envers d'autres hommes. La phrase : « Arrache l'oeil qui est pour toi un objet de scandale » est d'un point de vue gestuel moins riche que la phrase : « Si ton oeil est pour toi un objet de scandale, arrache-le ! » Dans celle-ci, on montre d'abord l'œil, puis vient la première partie de la phrase, qui contient manifestement le *gestus* de la conjecture ; enfin arrive la seconde partie, comme une attaque surprise, un conseil libérateur*."

Un autre exemple pris dans Shakespeare contribuera à illustrer cette notion de *gestus*. A la fin de la tirade de Richard II sur la mort des rois, on lit : ... *subjected thus, / How can you say to me I am a king ?* Il est certain que la traduction : "Ainsi assujetti, / Comment pouvez-vous me dire que je suis roi ?" est plus gestuelle, plus précise pour le jeu du comédien que la traduction de Pierre Leyris : "Qu'avez-vous à me dire, esclave comme je le suis, que je suis roi** ?" Il y a certes dans cette traduction une forme d'oralité, qui est à mon avis une oralité rhétorique, une rhétorique plus oratoire que théâtrale ; cette traduction est régie par une logique et une poétique de l'écrit, qui globalise deux *gestus* nettement différenciés dans le texte original. Il y a le mot "assujetti", l'anacoluthie, le mot en suspens en fin de vers, et il y a cette projection rapide : "Comment pouvez-vous me dire que je suis roi ?" Il y a donc pour le comédien deux choses à jouer, et elles se trouvent globalisées dans une traduction qui homogénéise verbalement les deux impulsions de jeu. Là encore, cela ne veut pas dire qu'en traduisant ainsi on oblige le metteur en scène ou le comédien à jouer : 1. "Ainsi assujetti" ; 2. "Comment pouvez-vous me dire que je suis roi ?" Mais on lui permet de percevoir le texte ainsi. La tâche du traducteur est de transmettre fidèlement ce matériau de jeu et de pensée analytique et précis qui est celui du texte d'origine. Le *gestus*, c'est pour Brecht l'attitude physique du locuteur, son comportement vis-à-vis de son partenaire, mais aussi son attitude mentale vis-à-vis de son discours et de sa situation théâtrale.

Pour terminer, un autre exemple pris dans *Antoine et Cléopâtre**** : *The shirt of Nessus is upon me : teach me, / Alcides,*

* *Ecrits sur le théâtre*, tome I, Paris, L'Arche (1963), 1972, p. 462.

** *Œuvres complètes de Shakespeare*, Club français du Livre, tome IV, Paris, 1958, p. 121.

*** IV, 12, 43-47.

thou mine ancestor, thy rage : / Let me lodge Lichas on the horns o' the moon / And with those hands that grasped the heaviest club, / Subdue my worthiest self. Tout ce qui d'habitude est décrit comme du matériau poétique : les allitérations, la courbe mélodique, la texture auditive, tout cela est également et donc d'abord, pour le traducteur de théâtre, un matériau de jeu, c'est-à-dire que, même si on n'est pas obligé de jouer le texte ainsi, il y a des suggestions de mouvements. Dans *The shirt of Nessus is upon me : teach me*, les sifflantes très évidentes à l'écoute suggèrent la torsion sous l'effet d'une brûlure imaginaire. Avec *Let me lodge Lichas on the horns o' the moon* la voix monte et on a le sentiment qu'il y a une libération de cette torture physique et mentale, puis une retombée dans les deux derniers vers, comme sous le poids de la massue d'Hercule.

Il y a donc une inscription virtuelle du geste dans la physique de la langue. C'est cela que le traducteur de théâtre, dans la conception que je me fais de son travail, essaie de rendre, ce qui, répétons-le — et c'est un début de réponse partielle à la question du rapport à la mise en scène —, n'implique nullement que le metteur en scène pour qui serait faite la traduction de ce passage sera tenu de faire jouer l'acteur de cette manière.

MICHEL BATAILLON

Merci, Jean-Michel Déprats, de cette approche de la théâtralité qui en définit deux ou trois aspects. Il sera utile de revenir, dans la discussion, par exemple sur la notion de *gestus* et sur la notion capitale de l'ordre des propositions. Pour le moment, je crois intéressant de demeurer avec Shakespeare et un cas tout à fait paradoxal que va nous exposer Jean-François Peyret. Il a travaillé récemment sur une mise en scène des sonnets de Shakespeare et veut s'interroger sur le rôle qu'a pu jouer l'acte de traduction dans le passage d'un texte destiné à être lu à une forme scénique de ce texte.

JEAN-FRANÇOIS PEYRET

Vous imaginez le malaise dans lequel je me trouve, car, si les théoriciens eux-mêmes ne savent plus où ils en sont, les... faut-il dire les praticiens ? sont dans une situation encore pire. La mienne est la pire de toutes, puisque j'ai à parler d'un spectacle, les *Sonnets* de Shakespeare, et même s'il faut quelque arrogance pour en parler devant des gens qui ne l'ont pas tous vu, je ne sais pas en quelle qualité je parle. Je peux toujours le faire en tant que commerçant ou boutiquier : j'ai des places à vendre.

Il est donc difficile de rendre compte d'une expérience dans laquelle je jouais à la fois le rôle du traducteur et celui d'un commetteur en scène. C'est donc à moi-même que je devrais demander si ma traduction supposait une mise en scène ou si

au contraire la mise en scène a fini par dévoiler quelque chose de la traduction ; il me faudrait alors avouer que je n'en sais évidemment rien.

Et puis il s'agit, ce qui complique encore l'affaire, d'un texte qui n'était pas au départ théâtral et qui est de surcroît intraduisible. Ce dernier point constituait peut-être un avantage. Au fond, quand on s'attaque aux sonnets de Shakespeare, on sait que la situation est désespérée. Cela a produit chez moi une intense jubilation et une espèce de légèreté ; j'aimerais d'ailleurs placer mes quelques remarques sous le signe — une fois n'est pas coutume — de la légèreté. Car il faut dire que le processus, sur lequel je reviendrai, non pas de la traduction, mais du transport au théâtre de ce texte intraduisible, son transfert vers ou dans une théâtralité improbable, s'est opéré grâce à une certaine légèreté, une légèreté des pieds évidemment.

Ces remarques sont faites après coup, maintenant, c'est-à-dire dans l'urgence de la "communication". Car dans le travail, nous obéissions à une urgence toute différente, puisque nous étions partis pour faire un autre spectacle. Et nous avons fini par faire les *Sonnets*. Je passe sur les détails intimes. Il s'est donc trouvé qu'il a été urgent de donner à mes camarades (qui me faisaient une "vacherie") une version française — je ne suis pas sûr que ce soit le terme propre — des *Sonnets* en question. Je dois dire que je n'ai pas du tout réfléchi en les traduisant. J'avais l'impression de rajeunir, de jouer au tennis et de faire des balles avec un joueur beaucoup plus fort que moi, William Shakespeare. Cela se passait plutôt bien, d'autant plus que, comme on travaille toujours à plusieurs, je pensais qu'il y aurait au moins une sorte de contrôle en aval et que tout ce que je faisais, c'était encore pour rire. Premier état de la légèreté. Il s'est trouvé que, l'urgence aidant, nous n'avons pas beaucoup revu les textes.

Encore une fois, c'est après coup, aujourd'hui, que je me rends compte que les sonnets de Shakespeare en anglais sont probablement intransportables à la scène. Je ne sais pas si des expériences ont été faites ; je crois qu'il y en a eu ; tout est possible ; mais pas dans le sens où nous les avons faites. Le passage à la scène passait justement par la destruction, c'est-à-dire par la trahison, des *Sonnets*. Il se mêlait en fait à la légèreté dont je parle une certaine *Schadenfreude* à l'idée d'esquinter un chef-d'oeuvre. Je crois que tout médiocre aime assez se venger ainsi d'un génie. D'autant que, quand même, pendant un mois, c'est bien les *Sonnets* de Shakespeare qui ont été à l'affiche, et non ma traduction ! Et en raison du succès, comme on dit, ça va être repris — donc, venez nombreux !

D'autre part, nous nous sommes aperçus — en fait, c'est plutôt Jean Jourdeuil qui me l'a fait remarquer — que, chemin faisant et au bout du compte, c'est la traduction qui a été mise en

scène, c'est-à-dire le transport du texte. Nous avons été aidés en cela par le décorateur, Gilles Aillaud, qui, quand il a vu l'immensité des dégâts, nous a dit : "Rien ne ressemble plus à un sonnet qu'un autre sonnet." Voilà pourquoi, dans le spectacle, on faisait entendre entre chaque sonnet une vague venant lécher un sable imaginaire. Donc le décorateur s'est vengé. De même que Shakespeare résistait en quelque sorte à la mise en scène — la traduction est rocailleuse aussi —, le décorateur a décidé de nous coincer définitivement. D'une part, il a compris qu'il fallait utiliser pour le décor le célèbre tableau des *Ambassadeurs* de Holbein, ce qui fige un peu les acteurs, vous en conviendrez, s'ils sont coincés chacun d'un côté de leur table ; d'autre part, puisque au fond un thème au moins travaille le texte, qui est celui de la mélancolie, il a disposé sur une carriole la *Mélancolie* de Dürer, qui était aussi une contrebassiste, jouant la musique de Philippe Hersant.

Il fallut ensuite faire un spectacle avec ça. En réalité, je crois que cette image, sinon cette métaphore, de l'ambassade, est intéressante dans la mesure où la traduction s'est faite ambassade de Shakespeare. Cela a porté la difficulté à la puissance deux. Les deux acteurs parlant en français étaient en quelque sorte les ambassadeurs de Shakespeare... Auprès de qui ? Je n'en sais rien, mais en tout cas auprès du théâtre. Cela démultipliait déjà, cela cassait la parole monologique des *Sonnets* et ce dédoublement est la première forme de la légèreté.

Un des autres jeux possibles, un jeu rendu possible, renvoie à l'espace ouvert entre l'original et le traduit par la démultiplication des voix, qui a aidé le processus d'atomisation, de pulvérisation du texte. C'est ce qui me fait dire qu'on a mis en scène l'acte ou le geste de la traduction — il faudrait peut-être en discuter s'il est intéressant de le faire. L'idée essentielle, c'est qu'à un sonnet de Shakespeare ne répond pas un sonnet, en tout cas pas au théâtre. A l'intraduisible légèreté du sonnet de Shakespeare ne pourrait répondre que l'incroyable opacité ou pesanteur du sonnet traduit, parce qu'il y a peu de chances, toute modestie vraiment mise à part, que le traducteur soit à la hauteur de Shakespeare. Il n'y a rien de plus mirlitonnesque qu'un sonnet traduit par un sonnet — je vais peut-être choquer des gens dans la salle, du moins je l'espère. Il fallait donc en quelque sorte détruire, atomiser, rendre pelliculaire le sonnet, et cela même si, comme dirait Mallarmé, l'opération s'accompagnait de quelques sacrilèges ignares — je dis cela pour prendre mes précautions du côté des anglicistes.

Cela nous a fait rencontrer une deuxième difficulté, celle du vers dramatique, qui a déjà été quelque peu abordée ici. Un des principes de la traduction, découvert spontanément, c'était le jeu avec l'alexandrin ; je crois que ce transport et cette question

de la traduction posent le problème de l'état du vers dramatique en France dans la langue contemporaine de théâtre, chose qui a été un peu oubliée, même si l'alexandrin hante notre langue. J'ai l'impression qu'il la hante surtout sur les panneaux publicitaires — "A franchement parler, votre argent m'intéresse" —, ou bien dans les slogans d'il y a quelque temps — "Ce n'est qu'un début, continuons le combat", où l'on relève une césure curieuse et fautive : "Ce n'est qu'un début con/ tinuons le combat." Pour en venir à la question de la métrique, le jeu a été davantage avec l'alexandrin qu'avec le sonnet. Où en est-on de ce point de vue ? Que peut-on encore entendre de l'alexandrin au théâtre, ou du vers dramatique ?

Là, c'est l'autre processus de légèreté qui a été — si je puis m'accorder quelques compliments malgré tout — à l'oeuvre dans ce travail et qui permettait justement de casser le ronronnement, le mécanisme inférieur ou le clapotis inférieur dont parle Mallarmé. C'était un jeu pneumatique que permet ce phénomène métrique essentiel qu'est le *e* muet. C'est Jacques Réda qui parle de cet événement formidable qu'est le *e* muet dans la prosodie française comme d'un événement pneumatique. Les acteurs résistaient violemment à ce travail, car ils avaient l'impression, les malheureux, d'être convoqués à une sorte de récitation poétique par un instituteur en folie. Donc, il a été difficile d'imposer ce jeu, à la fois d'approximation et de violence, avec l'alexandrin.

L'idée essentielle est cette pneumatisation de la langue qui est — *pneuma*, le souffle — un principe de légèreté aussi. On arrive à cette situation paradoxale que le théâtre, au fond, ici, nous débarrassait du corps, et notamment du corps de Shakespeare, pas de celui de l'acteur. C'est-à-dire qu'on pouvait arriver à être obscène sans être vraiment choquant pour les bonnes moeurs. On rejoint ici un problème de traduction. La légèreté pneumatique débarrassait le comique d'une pesanteur corporelle pour le railler et montrer que la mélancolie est en réalité une tristesse devenue légère. C'est aussi par là que cette traduction rejoignait éventuellement une question actuelle, qu'on peut identifier comme celle de l'ère du vide ou le travail de la mélancolie en ce moment. Il est tout à fait significatif que le grand travail de Panofsky paraisse en ce moment en France. Cette pneumatisation du texte rencontre peut-être quelque chose de cette mélancolie comprise comme une tristesse allégée.

C'est tout ce que je souhaitais dire pour le moment.

MICHEL BATAILLON

Je crois devoir m'accorder trois ou quatre minutes : elles vont être nettement moins spirituelles, beaucoup plus terre-à-terre. Je ne suis que rarement traducteur et la plupart du temps j'agis à l'intérieur d'un système de production théâtrale.

Il a été dit tout à l'heure très clairement — et Jean-François Peyret vient de le montrer à propos des *Sonnets* — qu'en fin de compte c'est la traduction qui est mise en scène. Que ce soit très clair : seule la traduction est mise en scène. Je vais en donner un exemple : à l'heure actuelle, Georges Lavaudant a l'intention de monter un texte sans titre de Tchekhov, titré de façon posthume *Celui qui n'a pas de père* et qu'on connaît habituellement sous le nom du personnage principal, *Platonov* ou, selon Vilar, *Ce fou de Platonov*.

Lavaudant ne parle pas le russe ; dans l'équipe on ne connaît guère cette langue. On va donc directement à ce qui existe, le texte d'Elsa Triolet. C'est le seul complet et on l'aborde avec le respect, l'estime qu'on peut avoir pour quelqu'un dont la prose est allègre, la langue mordante, qui fait partie des grands passeurs entre les deux langues, les deux cultures, les deux pays. Normalement, on devrait jouer le texte d'Elsa Triolet. Mais on pratique alors, comme le font beaucoup, des coups de sonde. Le texte est énorme : dans la traduction d'Elsa il y a 341 pages, de quoi meubler cinq heures ou cinq heures et demie. Résumons deux ou trois points dégagés par nos coups de sonde. Bien entendu, la décision finale n'a pas été prise uniquement sur les deux exemples que je vais citer, mais sur une centaine de cas analogues.

La pièce débute par une "vacherie" absolument terrible. Petite remarque en passant, qui touche à un problème posé à tous les traducteurs ; un acteur, quand il entre en scène dans un rôle, a une question essentielle à résoudre : "Pourquoi j'entre en scène ? Pourquoi et comment je commence à causer ?" Hier, on a évoqué dans un des ateliers le fait que les traducteurs, et les acteurs encore plus, ont toujours envie d'introduire des petits mots tremplins, des petits mots inutiles qu'on place en tête, parce qu'on a l'impression qu'on rentrera ainsi plus facilement dans la phrase. Tchekhov, donc, propose une belle "vacherie". La pièce commence par *chto*, si bien qu'il faut attaquer par : "Quoi ?" Question absolument terrible. Elsa Triolet a résolu le problème : le jeune médecin Triletski entre en scène, il s'adresse à la générale en lui disant : "Alors ?" D'autres versions ont adopté comme traduction : "Eh bien quoi ?"

Tout de suite après surgit le premier point que je veux soulever. Nous avons en russe une chose extrêmement belle — et je vais souligner un point très important pour les gens de théâtre. La générale répond : "Ben, rien..." Elle utilise une belle "vacherie", elle prend le mot *skoutchno* et forme un adverbe diminutif, hypocoristique dirait-on, très sympa, très aimable, en disant : "Ben, on s'emmerde gentiment." Le jeune médecin lui dit à ce moment-là : "*Daitié*, mon ange [en français dans le texte], *pacouritch* !" Elsa traduit : "Avez-vous une cigarette, mon ange ?"

Il y a là une chose totalement impossible pour au moins trois raisons. Premier problème : il y a dans le russe une incise, avec la "vacherie" du "français" dans le texte. L'acteur russe, quand il joue cela, joue les trois temps. Il joue un impératif qui est fichtrement impératif (*daitié*), il joue ensuite l'incise, et il termine par un verbe très brutal, où il n'est pas question de cigarette, mais qui dit : De quoi fumer. Thomas Brasch, qui connaît le russe et qui a fait pour Luc Bondy une adaptation où il a déplacé les répliques et mélangé les personnages, y va, lui, carrément ; il dit : "Donnez-moi de la nicotine", parce qu'il file en direction de la drogue, une drogue de l'époque. Il est absolument sûr que *pacouritch* est très brutal. Ce que propose Elsa est totalement policé. Cela ne va pas, il va falloir trouver quelque chose. Et l'incise, le problème de l'ordre des mots, est d'une extrême importance. Il y a bien là trois séquences à jouer. Lorsqu'un comédien prend un texte — c'est un fait capital pour les traducteurs —, le comédien va faire dans sa tête un travail absolument enfantin, très simple, lorsqu'il doit mémoriser pour lui-même une tirade de Racine. Il lui arrive de se dire : "Je lui dis d'abord ça, puis je lui dis ça, puis je lui dis ça. Je n'en ai pas oublié ? Non, il y avait quatre temps." Puis, quand il a fait ce premier effort de mémoire, il essaie de voir quel est l'ordre des éléments, quels sont les points les plus importants, s'il y a des choses secondaires. Est-ce qu'il y a une cible ? Est-ce que la cible est au coeur de la phrase ou est-ce qu'elle est au bout ? Le comédien se pose toutes ces questions.

Ensuite se pose un énorme problème : quelle est la valeur des indications données par la ponctuation ? Quelle est la signification relative des ponctuations ? Qu'est-ce qu'une ponctuation du XVII^e siècle ? Quelles sont les ponctuations spécifiques des uns et des autres ? En somme, le comédien essaie de comprendre quel est le petit secret d'écriture du poète, ce qu'il marque par les mots écrits et par les creux, l'existence éventuelle d'un intertexte dans les creux. Sur ce point, on a besoin d'un travail philologique précis, où les séquences sont respectées. C'est absolument décisif pour nous.

Je passe deux lignes plus loin. La générale continue à trouver que le garçon, ce jeune médecin, ne se comporte vraiment pas bien. Elle lui dit : "Vous êtes impossible, vous n'arrêtez pas de manger. Hier, je vous ai trouvé dans ma chambre, vous étiez en train de manger un morceau de tarte, vous ne vous êtes même pas demandé si c'était ma tarte ; eh bien, ce n'était même pas ma tarte, vous avez mangé la tarte d'un autre" et elle termine la tirade par ces derniers mots : "*Svintsvo, galoubtchik, khoditié.*" Elle lui dit très exactement : *Svintsvo*, c'est-à-dire : "C'est une cochonnerie" ; c'est clair, le mot "porc" est prononcé. Puis elle prend immédiatement la tournure hypocoristique courante en

russe : *Galoubtchik* (mon petit pigeon). Et aussitôt elle lui dit, revenant à la partie d'échecs qu'ils jouent : *Khoditié*, "A vous de jouer !" On a donc des rapports au couteau, avec un jeu de mots absolument énorme. Eh bien, on ne peut pas se satisfaire de ce que propose Elsa Triolet : "C'est dégoûtant, cher ami !"

Ces deux exemples ont été choisis à dessein. Cela dit, le piège de la traduction d'Elsa Triolet, c'est qu'elle est splendidement fluide. Elle n'a aucun écueil, elle est en bouche, elle est écrite par une plume allègre, elle est formidable : normalement, on doit prendre la traduction d'Elsa Triolet, elle a tout pour convaincre, et elle existe. Pourtant, malgré tout cela, malgré le goût que j'ai toujours eu pour la prose d'Elsa Triolet, j'ai une seule manière de faire mon travail à l'intérieur de ce théâtre : conseiller au metteur en scène de commander une traduction entièrement nouvelle. Car nous avons besoin de savoir ce qui se passe entre ces gens : est-ce trivial ? Quel est le niveau stylistique ? Comment les heurts se font-ils ? Sont-ils à fleuret moucheté, ou pas ? Tous ces éléments, une traduction peut les raboter, les faire disparaître complètement. Tels sont certains problèmes tout bêtement concrets, pragmatiques, qui peuvent se poser à des gens dans notre métier.

A qui s'adressera-t-on ensuite ? On s'est rendu compte qu'il y avait quelque chose de très particulier dans une mise en scène d'*Ivanov* par Claude Régy à la Comédie-Française, on peut se dire : c'est la très grande intelligence des rapports subtils et cruels que Claude Régy sait mettre en scène, c'est la part du metteur en scène et du directeur d'acteurs. Mais on peut se dire aussi que Simone Sentz a la main très sûre pour traduire Tchekhov et on peut s'adresser à elle.

Je ne sais pas ce qu'on va faire. On va sans doute s'adresser à quelqu'un qui a un sens extraordinaire de la légèreté, des ruptures de syntaxe, de l'asyndète. Je pense à un texte traduit par lui qui est *Mon Pouchkine* de Marina Tsvetaïeva, chez Clémence Hiver ; il s'agit d'André Markowicz. On va demander à André Markowicz s'il a le temps, si cela lui convient, s'il a envie de le faire. On s'adresse à lui précisément parce que la traduction de *Mon Pouchkine* apporte la preuve qu'il sait prodigieusement ce qu'est l'asyndète. Je reparlerais volontiers plus tard des problèmes de l'asyndète, qui sont extrêmement intéressants, chez Racine notamment.

Le tour de table est terminé ; il faut engager le débat sur les questions soulevées, posées aux uns par les autres ; engager le débat entre nous, mais en y mêlant la salle.

HEINZ SCHWARZINGER

Je souhaite enchaîner sur ce que vient de dire Michel Bataillon. La traduction de théâtre française, telle que j'ai pu l'observer, la

regarder, la lire et parfois la voir au théâtre, est une adaptation romancée du théâtre. Vous parlez du souffle, vous parlez de la pulsion, de l'impulsion, du geste dramatique, eh bien, ce sont là des mots étrangers pour des traducteurs dits de théâtre, depuis à peu près le début du siècle. On doit souligner la nécessité absolue de refaire en France quasiment tous les textes de littérature dramatique étrangère traduits avant, mettons, 1970-1975, et encore... Il me semble impératif de continuer à mettre le doigt exactement où l'a mis Michel Bataillon. C'est-à-dire qu'on n'a pas osé garder en français les particularités, les rythmes, les brisures, les éléments violents dans le langage dramatique, là où ils se présentent dans le texte d'origine.

Prenons l'exemple des traductions de Horvath par Renée Saurel, et parfois de Schnitzler par Dominique Auclères, dont je m'occupe maintenant. Ce sont des femmes tout à fait admirables, passionnées par les auteurs qu'elles ont défendus, toutes les deux, pendant toute leur vie, et dont elles ont pratiquement tout traduit. Eh bien, en ce qui concerne le théâtre, ces deux femmes tout à fait extraordinaires n'ont pas eu, si j'ose dire, le "culot", par rapport à la langue française, que Michel Bataillon vient, lui, avec ses deux exemples, de mettre en lumière très justement. C'est-à-dire que quand il y a une rupture violente de ce genre, on est passé par-dessus, on a glissé, on a arrangé, on a arrondi, on a poli et policé des textes qui ont besoin de radicalité et de violence quand elles sont dans l'original. Pourquoi les gommer ? Il n'y a aucune raison. C'est là vraiment ne pas rendre compte de l'auteur. C'est le trahir. Il est vrai que, souvent, traduire, c'est trahir, comme l'ont fait ces traductrices, malgré elles et malgré l'amour, la passion qu'elles avaient pour leurs auteurs. C'est une chose terrible de le constater et je pense que, pour Elsa Triolet, Michel Bataillon doit être peiné de voir que sa traduction est un texte qu'aujourd'hui on ne pourra probablement pas jouer si on est honnête par rapport à Tchekhov.

MICHEL BATAILLON

Le texte d'Elsa Triolet correspondait exactement au théâtre qui se faisait dans les années cinquante.

Le programme énoncé par Heinz Schwarzingger s'applique à l'ensemble des traducteurs, mais je crois que les deux traducteurs ici présents ne se livrent pas à des travaux de ce genre : ils ont généralement beaucoup de mordant.

Passons aux questions soulevées par les interventions déjà entendues.

PHILIPPE IVERNEL

Je voudrais dire un mot pour compliquer les choses, parce que nous sommes en train d'ériger le souffle en norme et en

critère, mais qui connaît les normes et les critères du souffle ? Le souffle n'est pas moins inscrit dans l'histoire que toute autre donnée. Le souffle se modifie, se transforme, etc. Le souffle oc-cidental n'est pas le souffle oriental, jusqu'à maintenant. Il y a des souffles purement organiques, des souffles dialectiques, des souffles mystiques. Tout cela existe. Donc il n'y a pas à soumettre *a priori* le texte à une certaine nonne, à un certain critère du souffle, alors que celui-ci n'est pas défini, sauf si on veut le définir par l'organicité telle qu'en fin de compte nous la vivons aveuglément.

Jean-Michel Déprats se dit peu convaincu de la distinction entre le souffle occidental et le souffle oriental. Le souffle du vers Let fame that all hunt after in their lives est le souffle shakespearien. Philippe Ivernel poursuit :

Je veux dire qu'il faut faire jouer le souffle comme on fait jouer le texte et il y a des textes qui peuvent faire jouer le souffle dans un sens que le souffle n'a pas spontanément. Il y a donc aussi à exercer le souffle, et le texte peut être un moyen d'exercer le souffle. Les textes qui ne sont pas en bouche sont peut-être en avance par rapport à la bouche du comédien qui n'arrive pas à les prononcer. Cela existe aussi.

D'autre part : la notion de geste, de gestualité, n'est pas simple non plus. Evidemment, là, Jean-Michel Déprats est allé chercher une citation de Brecht qui est très claire : "Si ton œil t'irrite... arrache-le !" En fait, il y a quantité d'autres analyses de Brecht sur le *gestus* qui ne vont pas du tout dans ce sens immédiatement expressif. Brecht n'a rien d'un expressionniste à cet égard et son expressivité est tout à fait différente de celle qu'on peut imaginer à travers cette citation. En particulier, ce qui intéresse Brecht dans le *gestus*, c'est qu'il peut marquer beaucoup mieux que la parole, que la rhétorique, les contradictions dans lesquelles sont empêtrés les individus dans le monde d'aujourd'hui. Le *gestus* a pour principal objet de pointer le contradictoire et en particulier de pointer la nébulosité dans laquelle vient se loger le contradictoire. Donc, la notion de *gestus* implique aussi bien une mise en scène de l'imprécision, de l'indécision. Ce qui intéresse Brecht dans notre époque, c'est justement son imprécision et son indécision. Et la psychologie brechtienne renvoie très souvent à ce texte où il dit qu'aujourd'hui — je crois que les conditions n'ont guère changé depuis qu'il a dit cela —, il y a beaucoup de substance humaine, mais plus de noyau. Nous avons affaire à une humanité sans noyau. Très souvent le *gestus* a pour objet de montrer comme un manque cette absence de noyau, à travers, justement, la mise en scène de la nébulosité que crée le contradictoire. La notion de *gestus* chez Brecht n'est pas du tout à confondre avec une sorte d'expressivité, d'expressivisme ou

d'expressionnisme. C'est beaucoup plus complexe. Autrement dit, les rapports entre le corps et l'esprit ne peuvent nullement être réduits à des rapports de reflet mécaniques.

Je dirai qu'on peut davantage jouer — puisqu'on utilise souvent ce mot — avec les mots qu'avec le souffle. Le jeu des mots doit donc pouvoir aussi donner au souffle une autre contenance, un autre volume, un autre rythme que ceux qu'il a spontanément, car ceux qu'il a spontanément ne sont jamais que conditionnés aussi par un certain état de l'Histoire et de la civilisation.

Michel Bataillon, estimant que l'intervention de Philippe Ivernel témoigne d'une méprise grave quant au sens de ses propos, se réserve d'y répondre ultérieurement, mais donne d'abord la parole à Patrice Pavis.

PATRICE PAVIS

En réalité, ce que j'ai à dire va tout à fait dans la direction de Philippe Ivernel. Pour ma part, ce qui m'a aussi un peu gêné dans les propos de Jean-Michel Déprats tout à l'heure, c'est que cette notion de *physicality*, de *gestus*, est un peu abstraite et donne l'impression que la traduction serait une sorte de calque mimétique de ce rapport entre le texte et la voix, entre le texte et le corps, sans trop faire entrer en ligne de compte justement le transfert culturel, sans trop s'interroger sur ce qui se produit quand on passe d'un univers culturel à l'autre. Ne faudrait-il pas, d'une part introduire une notion que j'appellerai une notion de verbo-corps*, c'est-à-dire le rapport propre à une culture entre la manière dont on parle, dont on énonce un texte, et la manière dont on vocalise, dont on gestualise ce texte, et d'autre part se demander comment une culture a un certain réglage spécifique de la parole et du geste et comment le traduire. Ce n'est pas simplement faire un calque, si précis soit-il, du verbo-corps de la langue de départ, mais c'est peut-être transposer, adapter, s'inscrire davantage dans l'Histoire.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Chacun est libre d'entendre dans les propos tenus le négatif de ses préoccupations et de sa problématique. En tout cas, je n'entends ni dans ce qui vient d'être dit sur le *gestus*, ni dans la contradiction qui m'est opposée, aucune réponse à l'analyse extrêmement contextuelle que j'ai faite en proposant d'employer ce terme de *gestus* ou ce que Patrice Pavis appelle le "verbo-corps". Je pense qu'il va développer ce qu'il entend par

* Cf. P. Pavis, "Vers une spécificité de la traduction théâtrale : la traduction intergestuelle et interculturelle", *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, 1990.

"transposer". Je parlais pour ma part de choses précises, me semble-t-il, et je ne vois pas trop par rapport à quelle proposition sont formulées les remarques ou les critiques, ni si je dois les entendre comme un complément à ce qui a été dit ou comme une contestation.

MICHEL BATAILLON

J'aimerais répondre sur deux ou trois points. Je crois qu'il y a une méprise totale. Lorsque je parle de souffle, je ne parle absolument pas d'une opposition entre le corps et l'intellect. Je parle d'une chose tout à fait précise. Pour un poète, quel qu'il soit, je crois d'abord qu'il y a une continuité totale dans l'écriture et que les problèmes qui se posent au traducteur de théâtre ou au traducteur de prose sont les mêmes parce qu'il s'agit de problèmes de poétique. Les poètes résolvent des problèmes de poétique pour eux-mêmes, dans un combat solitaire avec eux-mêmes, dans un combat avec leur langue, dans un combat avec l'entourage, avec les prédécesseurs, dans des dialogues qui sont des rapports de force. Ils essaient de trouver des solutions et ils en apportent qui sont des solutions rhétoriques. Lorsque nous sommes au théâtre, cette rhétorique est prise en charge par l'acteur et elle a une forme physique. Il y a une espèce d'adéquation entre la pensée, la pulsion et la rhétorique.

Essayons de nous expliquer au moyen de deux ou trois exemples. Un cas précis : vous prenez Pinter ; il y a au moins deux types d'attaque dans son écriture. Un premier type consiste à toujours tendre un arc dont la flèche va partir à retardement. C'est-à-dire qu'un personnage, dans le dialogue, amorce par une réplique quelque chose. Généralement son partenaire ne pense pas à la même vitesse et on va s'apercevoir que ce qui a été amorcé va survoler et va cogner. A quelle distance ? A une distance tout à fait précise. C'est-à-dire que l'une des astuces (et c'est peut-être là que réside la méchanceté — certains disent la perversité — du dialogue pinterien) consiste pour Pinter à frapper des coups en jouant sur la différence de vitesse de pensée entre les personnages. Il y a continuellement des changements de vitesse et, dans un conflit théâtral, il y a tout le temps un personnage qui, à une certaine seconde, pense plus vite que l'autre, va le doubler et cogner plus fort. Pinter, lui, fait ces changements de vitesse par des flèches qui survolent et qui frappent au moment où l'on s'y attend le moins. C'est une première méthode.

Deuxième méthode extrêmement intéressante : il attaque et on voit venir la façon dont il attaque ; il attaque de front. Il affirme une chose. Début de période : on est comme si on avait le dos de la main et on voit très clairement ce qu'il veut dire. Fin de période : on a le plat de la main. Et le moment où l'hélice s'est faite, le moment où il a retourné sa position, retourné son

argumentation, ce moment-là est inattendu, secret, caché. Toujours est-il que le coup porte exactement à l'inverse des prémisses. Cette espèce de technique en hélice, de coup en hélice, est un des secrets de l'écriture pintérienne.

Lorsque je parlais du souffle, je parlais de la rhétorique, et cette rhétorique-là, le comédien doit la piger. Il la pige par l'analyse, par la congénialité, par le commerce, par l'amour qu'il a du poète. Il doit la rendre. S'il ne la rend pas, il y a une brisure et le comédien ne pourra pas la prendre en charge. Il faut que le comédien la détecte et la prenne en charge. Il y a de nombreux stades de cette prise en charge.

Pas un instant, dans ce que j'ai développé, je n'ai pensé opposer corps et intellect. Lorsque je dis le souffle, je ne pense pas au corps, je pense à cette espèce de boule serrée qui est le passage de la pensée et de la pulsion à la traduction verbale de cette pulsion dans une rhétorique spécifique. Par exemple, on sait très bien que l'une des techniques d'écriture de Racine est l'asyndète. Il attaque avec un sujet, puis il y a rupture en milieu de période et on passe à un autre sujet. Le fait est absolument fondamental. Si vous prenez les éditions du siècle dernier — comme j'ai dû le faire récemment pour *Andromaque* —, vous trouverez deux cents fois en bas de page : "Asyndète audacieuse, que ses contemporains lui ont longuement reprochée." Eh bien, on s'aperçoit que l'un des miracles de la poésie dramatique racinienne, ce qui fait de Racine un poète fulgurant, c'est d'hériter d'une tradition où l'éloquence sacrée, l'éloquence appliquée, c'est-à-dire celle des plaidoiries et des tribunaux, et l'éloquence dramatique sont enseignées de pair par les mêmes et figurent dans les mêmes manuels. Les grands manuels de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e offrent à tous les gens de théâtre un enseignement de la rhétorique et de la façon dont on mène un discours. Racine reçoit cet héritage, le fait éclater : il le fait éclater notamment par l'asyndète. Si nous ne respectons pas cet ordre des mots, nous perdons le secret personnel du poète. Mais cela, n'importe quel traducteur doit le faire et, quand on traduit à partir de la prose, on a le même problème. Simplement, là, c'est repris en charge par un autre. Voilà ce que je voulais dire.

Quant au *gestus*, une précision. Je suis un peu d'accord avec ce qui a été dit par Philippe Ivernel : le champ de la notion de *gestus* chez Brecht est bien plus vaste, notamment dans les directions précisées par Ivernel et notamment pour le *gestus* social. Il n'empêche que lorsque Brecht parle de langue gestuelle, il dit exactement ce que dit Jean-Michel Déprats ; et il est exact que Brecht souligne qu'il y a une organisation des mots dans la phrase qui permet à une dynamique de naître : il appelle cela la langue gestuelle, et elle existe vraiment. J'ai vu en 1972 Matthias Langhoff, ne parlant pas français, assis dans une salle, regarder

un comédien qui, après de longues tentatives, ne parvenait pas à jouer un passage. Matthias est intervenu auprès de moi en me disant : "Il faut reprendre la traduction ; l'acteur ne peut pas jouer parce que la traduction a modifié l'ordre des périodes." On est revenu à la traduction. Matthias avait raison : la traduction avait permuté l'ordre des périodes. C'est cela la langue gestuelle. Il est vrai que la langue gestuelle n'est qu'un petit secteur de la notion de *gestes* chez Brecht, mais c'est très important.

Telles sont les deux remarques que je tenais à faire en réponse à ce qui a été dit précédemment.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Je suis pratiquement d'accord.

JEAN BOLLACK

Je reviens d'un autre point de vue sur l'intervention d'Ivernel et sur le problème de la continuité. Dans la citation initiale que vous avez faite de Vitez, c'est indubitablement vrai, on opère — c'est là ce qui est au fond de la pneumatisation — sur quelque chose de continu. Vous êtes vous-même, Michel Bataillon, revenu sur cette notion de continuité. On pourrait aussi bien dire que l'asyndète de Racine est une asyndète historique et qui ne nous est pas immédiatement perceptible. On peut aussi, au contraire, insister sur le discontinu, c'est-à-dire la distance, de la même manière. C'est-à-dire que tout le problème de la traduction en relation avec la théâtralité est un problème d'actualisation : sous quelle forme une chose étrangère, lointaine, peut-elle être, dans un contexte historique donné, actualisée ?

Vous venez de discuter de l'exemple d'Elsa Triolet, qui est extraordinairement instructif, parce que c'est une assimilation, et maintenant nous supportons, dans une autre actualité, la possibilité d'une prise de distance et du coup nous pouvons désassimiler. Il y a un autre problème lié à celui de l'actualisation. Encore une fois, pour adapter ce que j'ai envie de dire à ce qui a été dit, lorsque Jean-François Peyret travaille sur les *Sonnets* de Shakespeare, évidemment il élabore une distance puisqu'il se situe, lui, dans l'actualité face à Shakespeare. C'est-à-dire qu'il ne se demande pas comment Shakespeare peut s'exprimer à travers une chose actuelle, mais au contraire, à travers une négation initiale, il construit une distance et donc la problématisation initiale peut être dramatiquement exprimée. Je crois que c'est dans la logique de ce qu'il dit et fait.

Mais je voudrais aller plus loin dans l'historisation. Tout à l'heure, Jean-Michel Déprats disait que chez Shakespeare il y a relativement peu de didascalies. Ou bien qu'on ne les a plus. Evoquons un fait extraordinaire : il existe un fameux texte d'un homme d'Etat athénien du IV^e siècle avant J.-C. qui a voulu que la

tragédie fût au centre de la vie de la cité un siècle après la mort de tous les auteurs, après celle d'Euripide. Qu'a-t-il fait en conséquence ? Les textes étaient très mal interprétés puisqu'on pensait que les acteurs avaient détruit la textualité et qu'il fallait la rétablir. Il a fait le contraire, c'est-à-dire qu'il a reconstitué toute la technicité des représentations, depuis la musique jusqu'à ce que nous appellerions la mise en scène sous son aspect le plus technique, puisqu'il pensait que la possibilité de jouer les pièces était liée à la survie des didascalies.

Je dirai que, dans le cas de Shakespeare, de deux choses l'une : ou bien la didascalie existait et elle est perdue, c'est-à-dire que vous ne l'avez pas mais que les acteurs ou les gens avec qui ils travaillaient l'avaient ; ou bien elle est entièrement perceptible à travers le texte que vous traduisez, c'est-à-dire que le texte s'y substitue et vous pouvez la dégager du texte.

Maintenant, ce que vous avez évoqué tout à l'heure se situe dans une tradition romantique très présente en ce moment à travers les différentes formes de la heideggérisation française. Il est sûr — c'est une partie de la vérité du langage dramatique — qu'on peut avoir cet accès immédiat. Mais sans le nier, sinon il n'y aurait pas d'accès du tout, on peut prendre le parti contraire, que Philippe Ivernel appellerait à juste titre plus intellectuel, qui permet de saisir une situation intellectuelle historique dans le passé et de se demander ce qu'elle est pour nous, au lieu de la nier. Sinon, on entre dans ce que représente Elsa Triolet, c'est-à-dire dans une chose déjà actualisée qu'on croit pouvoir réactualiser, mais sans la distance critique qui nous est offerte aujourd'hui.

ANNE-FRANÇOISE BENHAMOU

Il me semble que dans les textes que l'on a évoqués les problèmes qui se posent sont très différents ; par exemple, selon qu'il s'agit de textes comme ceux de Pinter ou de textes qui sont porteurs d'une tradition non seulement de traduction, mais renforcée et entretenue par une tradition de jeu.

Puisqu'on a parlé de Tchekhov et de Shakespeare, j'ai l'impression qu'un enjeu de la tradition de théâtre est souvent un dialogue avec une tradition de jeu, c'est-à-dire que retraduire Tchekhov, ce n'est pas seulement faire bouger la lecture de Tchekhov, c'est casser une certaine tradition spectaculaire de Tchekhov, c'est transformer une certaine tradition de mise en scène de Tchekhov en France. Il y a parfois dans la traduction théâtrale un radicalisme, du fait qu'elle ébranle, au-delà de la traduction elle-même, une autre tradition qui est une tradition de spectacle. Cette constatation recoupe des remarques sur Shakespeare, sur Tchekhov et aussi sur la tragédie antique.

On disait également d'Elsa Triolet que si elle traduit comme elle le fait, c'est en raison d'une certaine idée de ce qui peut

passer la rampe ou être en bouche, de ce qui est théâtral à une certaine époque, idée qui a changé. J'ai l'impression que les traductions d'aujourd'hui sont porteuses d'une autre idée de ce qui peut être en bouche, de ce qui est théâtral, du fait de changements dans le jeu de l'acteur mais aussi dans l'écriture. Si la traduction de Tchekhov et de Shakespeare change, c'est aussi à cause de certains apports de la mise en scène, peut-être même de l'écriture contemporaine. On peut entendre des choses différentes sur une scène et jouer autrement les textes.

Emmanuel Loi intervient plus brièvement qu'il ne le souhaiterait ; il estime qu'on n'a pas suffisamment expliqué le cas d'Elsa Triolet en parlant de rapports mondains et que l'on n'a pas assez analysé l'origine de classe des traducteurs. Il se plaint, en tant que germaniste, de la très mauvaise qualité des traductions françaises de Kleist, Hofmannsthal, Hölderlin ; il n'apprécie pas la plupart des traductions de Philippe Jaccottet, où il voit "une injection de littérature sur du texte". Emmanuel Loi conclut par une suggestion précise :

Tant que ne seront pas mises en oeuvre auprès de la Direction du Théâtre et des Spectacles, auprès de Bernard Faivre d'Arcier, des Théâtres Nationaux et des C.D.N., des demandes d'offres à des traducteurs travaillant sur des programmations soit triannuelles, soit biannuelles, soit annuelles, on en sera au même point et l'"éploration" pourra durer longtemps.

MICHEL BATAILLON

Ce point servira de transition vers le débat de demain matin : la place du traducteur dans la chaîne théâtrale est un problème décisif qui concerne le ministère, la S.A.C.D., les directeurs de Centres ; la question des commandes est à l'ordre du jour en ce domaine. Pour aujourd'hui nous devons nous arrêter là, sans avoir épuisé la matière. Merci à tous.

LE RÔLE DU TRADUCTEUR DANS LA CHAÎNE THÉÂTRALE

Jean-Michel Déprats commente brièvement la distinction entre "table ronde" et "débat". Si l'organisation de cette matinée n'a pu être rigoureuse, c'est que des incertitudes ont subsisté jusqu'au dernier moment quant à plusieurs participations, dont celle d'un représentant de la S.A.C.D. Jean-Michel Déprats présente les intervenants qui l'entourent :

Rudolf Rach, des éditions de l'Arche; Jean-Pierre Engelbach, des éditions Théâtrales ; Huguette Hatem, qui est à la fois comédienne et traductrice d'italien ; Marie-Claire Pasquier, traductrice ; Jacques Boncompain, représentant de la S.A.C.D. ; Heinz Schwarzwinger, traducteur et agent, qui parlera de cette double fonction, et Christian Dupeyron, qui dirige les éditions Papiers chez Actes Sud. Déprats lui-même est essentiellement présent à titre de traducteur. Il sera peut-être animateur plutôt que "modérateur" d'un débat qui ne pourra guère prendre un ton très modéré.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Je voudrais, non pas faire un exposé liminaire, mais présenter rapidement les thèmes qu'il me semble nécessaire d'évoquer aujourd'hui au fil d'un débat intitulé "Le Rôle du traducteur dans la chaîne théâtrale" et centré sur les questions économique-professionnelles, les questions d'ordre esthétique ayant été abordées précédemment.

Puisque nous nous adressons à un public de traducteurs qui sont pour la plupart des traducteurs de fiction ou de poésie travaillant pour l'édition, il paraît nécessaire dans un premier temps de les informer. Il faut apporter certaines données. Notamment pour dissiper un mythe : on dit que les adaptateurs de théâtre touchent des sommes astronomiques ; c'est parfois le cas, mais seulement dans des circonstances exceptionnelles. Quoi qu'il en soit, il est nécessaire de présenter d'abord le système des droits d'auteur tel qu'il existe en France et d'indiquer quelles sont les particularités d'autres systèmes, notamment de l'allemand qui diffère du français sur plusieurs points. Donc, d'abord la question des droits d'auteur et du rôle de la S.A.C.D.

Ensuite viendra la question de l'initiative ou du manque d'initiative du traducteur dans cette chaîne théâtrale. Il se situe

nécessairement avant la production théâtrale, et traduit donc soit par passion et sans être rémunéré, soit à la suite d'une commande, sans être d'ailleurs nullement assuré que, commande ayant été passée, il sera un jour rémunéré si la production théâtrale n'a pas lieu, ce qui arrive très souvent. On parlera aussi du devenir des textes non publiés.

Troisième point, auquel il est souhaitable que l'on consacre suffisamment de temps : il existe des lacunes considérables en ce qui concerne la traduction du domaine étranger ; on ne sait trop ce qu'il faudrait faire pour qu'une partie importante, par exemple du répertoire élisabéthain, grand moment de l'histoire du théâtre, ou du théâtre du Siècle d'or espagnol, ou de l'oeuvre de Schiller, soit enfin traduite, c'est-à-dire puisse circuler et être connue, lue par des acteurs ou des metteurs en scène qui pourraient éventuellement s'y intéresser.

Quatrième point : l'édition théâtrale, le statut du livre de théâtre, la difficulté de se faire éditer, et d'être rémunéré. Les éditeurs de théâtre nous parleront avec précision de leurs difficultés financières.

Cinquième point relié plus précisément au rôle du traducteur dans la chaîne théâtrale : qui traduit ? Ce qui pose la question de savoir qui choisit le traducteur, et selon quels critères. Nul n'ignore par exemple que de nombreux metteurs en scène, par exemple, s'autocommandent des traductions, encouragés peut-être par l'appât des droits d'auteur. Est-ce souhaitable ? Ces questions constituent le sixième point et concernent ce que l'on pourrait appeler le statut quelque peu ancillaire de la traduction théâtrale. Le traducteur est dépendant du metteur en scène qui est son employeur.

Septième point, auquel il est souhaitable qu'on en arrive, car c'est l'un des plus importants : comment les traducteurs pourraient-ils prendre davantage l'initiative ? Je crois savoir que Heinz Schwarzinger a des propositions concrètes à formuler sur ce point.

Dans un dernier temps on pourrait aborder la question du devenir scénique du texte, c'est-à-dire voir ce que devient la traduction en aval, si j'ose dire ; en amont il y a le traducteur qui traduit, qui n'est peut-être pas joué ni rémunéré. Ensuite, quand les choses se passent bien et que l'oeuvre est représentée, quelle possibilité le traducteur a-t-il d'intervenir sur son texte ? Sur ce sujet peuvent exister des points de vue très contradictoires. En traitant ce huitième et dernier aspect du sujet on toucherait à la question des rapports entre le traducteur et le metteur en scène et des rapports entre le traducteur et les acteurs qui parfois modifient son texte sans son accord.

Je souhaite que l'on suive ce plan, pour que le débat soit un peu structuré. Je me permettrai donc, lorsqu'il me semblera que

la discussion, si passionnante soit-elle, s'attarde trop longuement sur une question, de reprendre les choses en main.

Sur le premier point, je garde encore la parole pour décrire le fonctionnement des droits d'auteur dans le système français. Un traducteur de théâtre est rémunéré par les droits perçus sur le prix du billet ; par conséquent sa rémunération, qui lui est versée par la S.A.C.D., est entièrement dépendante du lieu dans lequel il est joué, et de la fréquentation du public. Si son texte est joué pendant un mois au Lucernaire devant 10, 20, 50 personnes chaque soir, il peut espérer recevoir une rémunération de l'ordre de mille ou deux mille francs. Si, en revanche, il a la chance de voir son texte joué à Avignon devant 3000 personnes dix jours d'affilée — je cite ce cas parce que Florence Delay, qui est parmi nous, a elle-même mentionné sa rémunération et qu'il ne s'agit donc pas de dénoncer un secret — la somme perçue peut être fort importante, surtout lorsque le même texte est repris ensuite dans un grand théâtre parisien. On peut en arriver à des rémunérations de cent à deux cent mille francs si un adaptateur ou un traducteur a le bonheur d'être joué continûment pendant une année ou plus dans un théâtre de Paris ou de sa banlieue. Etre joué aux Bouffes du Nord ou à la Cartouche/Théâtre du Soleil, par exemple, est tout à fait profitable. Il est donc vrai qu'on peut toucher des sommes considérables en comparaison de ce qui se passe dans l'édition. Cela étant dit, il y a aussi de très grandes disparités dans l'édition, et je suppose que pour notre ami Lortholary, quand il traduit *Le Parfum* de Süskind, les rentrées en termes de droits d'auteur sont beaucoup plus importantes que pour d'autres textes traduits par lui et qui ont eu moins de retentissement.

Tel est le système. La rémunération du traducteur de théâtre est entièrement liée aux conditions de représentation. Il existe de considérables disparités de revenus ; bien entendu, les différences sont déjà importantes selon que l'on traduit un auteur encore vivant ou un auteur entré dans le domaine public. Lorsqu'on traduit des contemporains, les droits d'auteur sont partagés entre l'auteur et le traducteur. La fourchette peut varier autour de 50 % : 60 % pour l'auteur, 40 % pour le traducteur ou l'adaptateur ; sans parler de cas plus complexes, mais fréquents, où plusieurs personnes ont le statut juridique d'auteur. Un exemple précis : *Les Fragments Fatzer* de Brecht ont été adaptés par Heiner Müller, puis traduits en France par François Rey, ce qui fait trois instances : les héritiers de Brecht, H. Müller, F. Rey. Pour faire comprendre que la rémunération du traducteur de théâtre peut aussi être extrêmement faible, François Rey m'a dit que dans ce cas particulier il avait touché 1 800 F de droits d'auteur, pour un travail qui lui avait demandé au moins trois ou quatre mois. Voilà. Mais n'entrons pas trop précisément dans les détails.

Ce système, qui fait que le traducteur de théâtre est rémunéré par des droits d'auteur, pose justement la question de la rémunération du traducteur, mais pour l'auteur c'est la même chose. De toute façon, le traducteur ou l'adaptateur est considéré comme auteur par la S.A.C.D. Le traducteur qui traduit une pièce à la demande d'un metteur en scène, mais qui n'est pas jouée ensuite, n'est pas rémunéré du tout. Donc, une des revendications que formulent, ou devraient formuler, les traducteurs, c'est que, lorsqu'il y a commande, le travail soit rémunéré par le théâtre qui envisage de produire le spectacle. Cela semble, la plupart du temps, poser problème à la S.A.C.D. En tout cas, chaque fois que je me suis trouvé personnellement dans cette situation, on m'a dit que la S.A.C.D. ne reconnaît pas la rémunération de la commande ; donc, ce qu'on peut faire de mieux, c'est offrir un à-valoir sur ce que vous toucherez lors des représentations ; cela ne peut fonctionner que s'il est certain que la représentation aura lieu, sans quoi la S.A.C.D. ne donnera pas de contrat de représentation. Par parenthèse, j'ai toujours reçu de tels contrats longtemps après la fin des représentations, ce qui pose encore problème puisque alors plus rien n'est négociable. Je n'ai *jamais* reçu de contrat de la S.A.C.D. avant le début des représentations, même à la suite de commandes passées six mois ou un an à l'avance. En tout cas il y a un problème évident de rémunération pour les traducteurs si le texte n'est pas joué ; or, bien souvent, un texte n'est pas joué, non parce qu'il ne correspond pas au projet initial, mais parce que pour des raisons financières un montage ne se fait pas.

Cette première information sur les droits d'auteur met en lumière des questions qui se posent et des insatisfactions, des revendications légitimes de la part des traducteurs ou adaptateurs. Je vais demander maintenant à Heinz Schwarzingger de décrire le système allemand, puis à Jacques Boncompain d'utiliser son droit de réponse, puisque la S.A.C.D. a été, non pas accusée, mais mise en cause sur la question des droits d'auteur ; il pourra s'il le souhaite apporter des informations complémentaires et répondre à propos de la rémunération de la commande, ne serait-ce qu'en nous disant que ce n'est pas le problème de la S.A.C.D. mais surtout celui des théâtres.

HEINZ SCHWARZINGER

Je vais répondre seulement à une partie de la question, parce que Rudolf Rach, ayant dirigé pendant des années le département théâtre du Suhrkamp Verlag, est bien plus qualifié que moi pour décrire le système qui fonctionne en R.F.A., en Suisse et en Autriche. Mon intervention, pour faire bref, se limitera aux conséquences qui résultent pour moi de ce système. En effet, comme traducteur vers l'allemand, je suis membre de sociétés

allemandes ou autrichiennes, et en France membre de la S.A.C.D. par obligation, compte tenu de la situation monopolistique de la S.A.C.D. dans la collecte et la redistribution des droits d'auteur. Quand j'ai débuté dans le métier il y a quelques années, je ne me suis absolument pas méfié. Je me suis dit : C'est comme ça ! La S.A.C.D. est là pour assurer la perception et la répartition des droits. Je me suis rendu compte petit à petit que tout auteur qui voulait percevoir ses droits devait être membre de la S.A.C.D. Puis, quand j'ai commencé à travailler de plus en plus souvent de l'allemand vers le français, la question s'est posée très fréquemment : comment faire pour les auteurs qui ont cédé leurs droits à un éditeur ? Ou à un agent, car en Allemagne quand on parle d'un *Bühnenverlag*, il s'agit plutôt d'un agent de droits de représentation que d'un éditeur de livres ; il faut le savoir ; le terme allemand recouvre toujours ce double aspect. Donc, ces auteurs, ayant fait cette cession aux éditeurs allemands, ne pouvaient pas devenir membres de la S.A.C.D.

Après de longues discussions, les deux parties se sont mises d'accord et la S.A.C.D. a accepté de considérer les *Bühnenverlag* allemands comme une mini-société d'auteurs. Cette mini-société a été habilitée à percevoir les droits pour les auteurs qu'elle représentait. Ainsi s'est trouvée assainie une situation qui était malsaine dans le sens où, par exemple, des auteurs qui auparavant avaient adhéré à la S.A.C.D. reçoivent d'elle directement toutes les informations et tout l'argent, ce qui pose problème à l'éditeur allemand qui de son côté détient presque toujours les droits universels. Il n'est pas rare qu'il y ait une petite enclave de ce genre, une réserve pour les pays de langue française, vivant sous le statut de la S.A.C.D.

Une fois résolu ce problème, on s'est trouvé devant une difficulté : il fallait faire en sorte que les auteurs étrangers dont je m'occupe, qui m'intéressent en langue allemande, soient véritablement défendus en France, comme peut l'être un auteur français qui confie ses droits à la S.A.C.D. C'est une chose qui se fait de plus en plus souvent, puisque la fonction d'agent littéraire... ou... comment dire... d'agent de droits de représentation n'existe pas ou existe très peu en France ; elle est en effet économiquement invivable pour la simple raison qu'il y a peu de productions. On ne produit pas suffisamment de pièces, que ce soit au théâtre, à la radio, à la télévision ou au cinéma, pour qu'un agent puisse vivre des 10 % qu'il prélève pour rémunérer son travail. Les agents sont donc rarissimes. Il y a quelques personnes (Suzanne Sarquier — est-elle présente aujourd'hui ?) qui luttent avec toute leur énergie pour arriver à faire vivre des auteurs, pour défendre les intérêts d'auteurs qui sont pour la plupart des étrangers, ainsi que de quelques auteurs français, mais c'est extrêmement difficile. Or, la S.A.C.D., à ma connaissance,

n'accepte pas l'existence même de l'agent, c'est-à-dire n'accepte pas de l'inscrire dans ce qu'on appelle les bulletins de déclaration, formulaire type bien connu de tous, je pense, et qui n'est signé que par les auteurs (sauf dans les cas que je citais à l'instant, la R.F.A. et l'Autriche, où les éditeurs, ou plus précisément les *Bühnenverlag*, sont habilités à signer, étant chargés de la gestion des droits de leurs auteurs).

La S.A.C.D. dit : "Nous ne reconnaissons pas l'agent parce que nous sommes nous-mêmes agent", alors qu'elle ne joue pas véritablement le rôle d'agent, qui consiste tout de même surtout à promouvoir et à défendre les intérêts de l'auteur. Il est vrai que la S.A.C.D. le fait sur le plan juridique et qu'on peut faire appel à elle quand on a un problème, à condition d'avoir suivi les canaux S.A.C.D. depuis le début, par exemple pour les fameux contrats de représentation dont a parlé Jean-Michel Déprats. Si on n'a pas suivi cette voie, la S.A.C.D. dit : "Il fallait nous consulter avant. Vous êtes maintenant dans la mouise... débrouillez-vous tout seul !", ce qui n'est pas toujours facile, surtout quand des théâtres comme les Maisons de la Culture sont en faillite.

C'est là un premier aspect de la chose, juridique et économique, qui est important. Est liée à ce problème la reconnaissance du bout des lèvres de l'éditeur français de livres ; celui-ci, si l'auteur en est d'accord et en fait la demande, peut obtenir 5 % des droits sur la somme perçue par la S.A.C.D. au titre des droits de représentation. Non pas 5 % sur les 10 ou 12 % que perçoit la S.A.C.D., mais 5 % de la somme globale. Cela est tout à fait insuffisant, puisque la participation de l'éditeur — ce sera le deuxième point sur lequel je souhaite m'exprimer — est pour nous traducteurs absolument fondamentale. Espérons que les présentes Assises nous aideront en cela. Il faut aboutir à ce que le livre reste le témoin premier et nécessaire de toute création théâtrale, puisque nous n'avons pas la maîtrise des représentations et de la mise en scène, nous n'avons pas la maîtrise d'autres médias, mais nous pouvons, en travaillant en confiance avec les éditeurs, avoir une certaine influence sur la publication dans la mesure où tel et tel texte restera acquis pour notre génération et peut-être une ou deux générations à venir. Il faut absolument résoudre ce problème, trouver un terrain d'entente avec la S.A.C.D. puisque chacun sait que la raison principale pour laquelle il n'y a pratiquement plus d'édition théâtrale est l'impossibilité de la rentabiliser seulement par la vente des livres. Il ne reste plus que des fous furieux comme Actes Sud - Papiers, Théâtrales et l'Arche ; je ne sais comment ils trouvent de l'argent, mais ils en trouvent...

Jean-Michel Déprats intervient pour souligner que les rares éditeurs de théâtre trouvent de l'argent pour éditer des livres

*mais ne trouvent pas un centime pour payer le traducteur !
Heinz Schwarzingger en convient, et poursuit.*

C'est bien cela... Nous travaillons pour rien. Voilà qui est clair.

Un dernier mot : il me semble tout à fait évident que, depuis que la S.A.C.D. a pris une position très rigoureuse, ferme, qui correspond à ses statuts — c'est indéniable — en refusant de traiter avec les éditeurs, toutes les maisons d'édition, que ce soit le Seuil, Gallimard, Stock, ou d'autres, ont pratiquement cessé la publication de théâtre. En effet, ne pouvant participer, ne serait-ce que pour un infime pourcentage, aux droits de représentation, donc au produit d'un texte qu'elle a financé (comme aujourd'hui Bourgois, lui aussi, finance des traductions de théâtre), cette édition a disparu, exception faite des éditions de l'Arche, lesquelles ont trouvé une méthode, une manière de procéder que Rudolf Rach va expliquer mieux que je ne pourrais le faire.

RUDOLF RACH

Ce qui est important, je crois, c'est qu'en Allemagne comme en Autriche et en Suisse, il y a beaucoup plus d'argent dépensé pour les théâtres par les villes et les régions. En second lieu, il n'y a pas de société des auteurs. Les droits sont négociés et encaissés par des entreprises privées, des agents qui sont parfois liés à une maison d'édition, parfois très puissante, et qui peuvent, malgré les problèmes existant aussi en Allemagne pour l'édition théâtrale, se permettre de publier des pièces.

Autre différence capitale : même quand une pièce n'est pas éditée sous forme de livre, le texte est en tout cas distribué par l'agent — ou *Bühnenverlag* — sous forme de manuscrit reproduit normalement à mille exemplaires qui sont destinés au théâtre, à la circulation, à l'usage des metteurs en scène et des acteurs ; c'est dire que les textes sont toujours disponibles. Ces dispositions concernent les auteurs contemporains, mais aussi les auteurs classiques et étrangers. La différence, une fois de plus, s'explique par le fait qu'il y a beaucoup plus d'argent, beaucoup plus de théâtres dans les petites villes de province ; le système est très différent de ce qui existe en France ; cela fait que l'édition théâtrale, les auteurs et par conséquent les traducteurs se portent beaucoup mieux qu'en France. Je crois que c'est là l'essentiel de ce qu'il y a à dire.

Antoinette Monod intervient pour préciser qu'en ce qui concerne la Suisse, le système décrit est celui qui prévaut en Suisse allemande, la Suisse romande étant dans la même situation que la France. Jean-Michel Déprats la remercie et donne la parole à Jacques Boncompain.

JACQUES BONCOMPAIN

Je suis très heureux d'être parmi vous. Il se confirme que la présence de la S.A.C.D. était importante, puisqu'on a beaucoup parlé d'elle, tantôt à bon droit, tantôt, je crois, de manière erronée. Je vais essayer de vous donner des informations aussi précises que possible.

Je suis coresponsable de la S.A.C.D. et de son fonctionnement. En vingt ans j'ai été le responsable de tous les départements étrangers, c'est-à-dire de la diffusion du répertoire dramatique français dans tous les pays non francophones. Je le suis encore ; en outre depuis janvier je m'occupe également de l'action culturelle. Ce qui fait que pour l'Allemagne j'ai été tôt en rapport avec Heinz Schwarzinger, qui pour sa part représentait les *Bühnenverlag* allemands auprès desquels j'essayais de placer des pièces françaises. Ainsi, par ma position, j'ai une connaissance de ce qui se passe en France, mais aussi à l'étranger, dans tous les pays non francophones du monde.

En ce qui concerne la S.A.C.D. France, je regrette qu'il n'y ait pas ici un représentant de la direction du Théâtre. En raison d'autres engagements, c'est moi qui vais être amené à répondre sur des points qui ne sont pas de mon ressort. Je le regrette.

Quelques informations. La S.A.C.D. n'est pas une banque, une entreprise qui aurait une volonté indépendante des auteurs. Elle constitue un parlement des auteurs et le conseil d'administration est composé de personnes élues par l'ensemble des auteurs. Il faut bien voir que les décisions qui peuvent être contestées parfois par les auteurs sont issues de la volonté de leur majorité. Premier point.

La S.A.C.D. a deux cents ans. Elle est née en 1777 avec Beaumarchais, comme un groupe de pression pour changer la loi. Cette loi a été changée en 1791. A la suite de cela, un compositeur-auteur de génie, nommé Framery, a inventé le système de perception, avec une agence centrale à Paris et des correspondants en province. J'ai pu dépouiller une répartition de 1794 ou 1795, par exemple ; on sait par les archives de la S.A.C.D. les oeuvres qui ont été jouées dans chaque ville ; on connaît les théâtres, et leurs recettes. Nous avons donc une expérience ancienne de la gestion et nous fonctionnons un peu comme une coopérative. Le principe de la S.A.C.D. est de faire appel à des spécialistes, dont je suis, qui sont les salariés des auteurs et qui gèrent les droits des auteurs sous la tutelle directe des auteurs.

Les auteurs littéraires n'ont pas réussi cette révolution, ce qui fait que la Société des Gens de Lettres, la S.C.A.M. aujourd'hui, est dans une position un peu boiteuse entre ses auteurs et les éditeurs qui, eux, sont des cessionnaires et ont des droits. Il est donc important de se souvenir que les auteurs dramatiques entendent percevoir eux-mêmes les droits : dans la chaîne de

perception et de répartition de ces droits, ils restent maîtres de bout en bout, cela de manière à assurer un contrôle parfait et la rigueur dans la distribution. C'est important, parce que cela se retrouve au niveau des traducteurs. Si un traducteur a cédé ses droits de représentation à un éditeur, la S.A.C.D. va verser des droits à l'éditeur ; l'éditeur règle ensuite le traducteur, quand il le veut. Je signale un point sur lequel on pourra revenir : dans le contrat d'édition les traducteurs pourraient réserver leurs droits de représentation et faire en sorte que leur participation soit versée directement à un compte qu'ils auraient à la S.A.C.D. Je referme cette parenthèse.

Autre point à préciser : la situation du traducteur aux yeux de la S.A.C.D. En principe, elle ne reconnaît pas les traducteurs, mais seulement les adaptateurs. Mais la difficulté est finalement tournée en qualifiant les traductions d'adaptations. Ce que l'on a essayé d'éviter, c'est que des personnes qui font un mot à mot puissent paraître exercer la fonction d'auteur. Aux yeux de la loi française un traducteur est un auteur, et nous le reconnaissons sans réserve. Disons que la rémunération de l'adaptateur au théâtre peut être relativement importante. Elle est fonction du taux des droits d'auteur perçus. Toutes les conquêtes réalisées dans le domaine de l'auteur proprement dit rejaillissent sur la situation du traducteur. Je signale que nous venons de conclure un accord avec le SYNDEAC, concernant les troupes subventionnées de province qui en sont membres : désormais on garantit un minimum calculé en fonction de l'importance des subventions, et l'équivalent de trente fois ce minimum est assuré. Cette conquête a une répercussion immédiate sur les traducteurs d'œuvres représentées par les compagnies du SYNDEAC.

Lorsqu'une oeuvre adaptée appartient au domaine public, la S.A.C.D. considère qu'il y a lieu d'apporter une rétribution à la communauté des auteurs et procède à un prélèvement de 30 % qui va au Fonds de Secours de la S.A.C.D. pour les auteurs nécessiteux et les veuves dans le besoin. Ce pourcentage peut en fait varier en fonction de l'importance de l'emprunt au domaine public ; il varie de 30 à 10 %.

Si la traduction ou adaptation est représentée dans une langue autre que le français, le prélèvement n'existe plus. Ce sont des techniques internes, dont je vous informe. Par ailleurs, à l'étranger, si nous négocions les contrats de représentation d'une adaptation française, nous faisons en sorte que la part du domaine public n'existe pas et qu'on obtienne le pourcentage maximal de la même façon que pour une oeuvre entièrement originale.

M. Schwarzsinger a dit que la S.A.C.D. ne reconnaît pas les agents. C'est un vrai problème qui demeure à l'ordre du jour. Il faut distinguer, là encore, entre l'étranger et la France, ou les pays francophones. Il existe deux sortes de pays : ceux qui ont

des sociétés d'auteurs et ceux qui n'en ont pas. Là où elles existent, les sociétés d'auteurs sont en définitive issues d'un modèle qui est la S.A.C.D. Il ne faut pas oublier que le droit d'auteur au théâtre, pour une part considérable, c'est la S.A.C.D. dans le monde. Que la convention de Berne vient en grande partie d'une action de la S.A.C.D. grâce à Victor Hugo et à travers des congrès qui se sont tenus à Paris et ailleurs. Le centenaire de cette convention de Berne a été célébré par la S.A.C.D.

Il faut dire aussi que la C.I.S.A.C. – c'est-à-dire la Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs – est également née de la S.A.C.D. C'est en 1926 que trois présidents de la S.A.C.D. ont réuni toutes les sociétés d'auteurs et les ont amenées à collaborer ; car, parfois, pour faire pression sur un gouvernement, il faut l'union des auteurs du monde entier. Or les gouvernements sont les principaux usagers, puisque ce sont eux qui tiennent la radiotélévision. Les sociétés d'auteurs ont mis au point des traités de réciprocité afin que, dans un pays, une société représente le répertoire mondial. Ce qui renforce son pouvoir de négociation. C'est aussi, vis-à-vis des usagers, une simplification, car en s'adressant à un seul organisme, on peut en principe remonter jusqu'à tous les détenteurs de droits.

Quant aux pays où n'existe pas de société d'auteurs, on trouve essentiellement des agents des éditeurs, si bien que la situation est plus fluctuante, confuse et difficile. Pour ces pays, disons non statutaires, nous faisons la part des choses. La S.A.C.D. est peut-être la seule société d'auteurs, en tout cas l'une des rares, à avoir un département fonctionnant à peu près comme une agence. C'est ce département que j'anime. Dans ce département, donc, nous allons voir des pièces, nous lisons des manuscrits parfois avant même que les pièces ne soient créées, et nous essayons de trouver dans le monde, pays par pays, l'interlocuteur qui est le plus satisfaisant pour l'auteur, qui lui rapportera — pour schématiser — le maximum de gloire et d'argent.

Jean-Michel Déprats ayant contesté la possibilité pour la S.A.C.D. de dispenser la gloire, Jacques Boncompain précise que la société s'efforce de donner :

Le maximum de réputation et d'argent. On cherche la personne qui peut le mieux monter l'oeuvre dans l'esprit dans lequel elle a été conçue et en produisant le maximum de droits d'auteur. Tout cela sous le contrôle de l'auteur, c'est-à-dire que nous ne nous substituons pas à lui, mais essayons de lui donner le maximum d'informations pour qu'il puisse faire son choix. Mais nous agissons en concurrence avec les agents. Il existe des agents privés à Paris, même s'ils sont en petit nombre. Les auteurs sont tout à fait libres de traiter en dehors de la S.A.C.D.

pour les pays où il n'y a pas de société d'auteurs pour la simple raison que nous ne pouvons pas leur garantir la même gestion, la même sécurité de perception des droits que dans les pays où il y a des sociétés d'auteurs, dirigées par des auteurs et ayant des représentants un peu partout sur le territoire.

Dans les pays où il y a des sociétés d'auteurs, que se passe-t-il si un agent privé place une pièce ? Nous nous attachons à l'intérêt des auteurs. Nous ne sommes pas en contradiction avec eux. Il s'agit pour nous de concilier l'intérêt général et l'intérêt particulier de tel ou tel auteur. L'intérêt général, qu'est-ce ? C'est d'assurer le respect de nos accords avec les autres sociétés, c'est, pour ces territoires, faire en sorte que tout passe quand même par la S.A.C.D. et que, dans la chaîne d'acheminement des droits, le contrôle reste exercé par les auteurs. C'est très important. L'autre aspect de la situation, c'est que l'agent particulier de l'auteur — puisqu'on peut fort bien être à la S.A.C.D. et avoir un agent — a droit à une rémunération. Nous faisons en sorte que le cumul de la commission de la S.A.C.D. et de celle de l'agent ne soit pas insupportable pour l'auteur. On retrouve alors les questions d'édition et les statuts de la S.A.C.D. qui plafonnent la participation de l'éditeur. Ici intervient une décision que j'ai fait prendre à la Commission il y a au moins dix-huit ans quand je suis arrivé : notre commission est limitée lorsqu'une affaire est assurée par un agent privé dans un pays statutaire ; la S.A.C.D. ne prélève alors que 3 %, ce qui est insuffisant pour couvrir nos frais de gestion, de contrôle, de répartition et d'acheminement des droits. Néanmoins nous respectons l'intérêt général, c'est-à-dire que dans la mesure où nous avons obligation de percevoir les droits d'un auteur, nous faisons en sorte que notre intervention ne soit pas d'un coût intolérable pour lui. L'agent reçoit d'autre part sa commission. Ensuite l'auteur, quand il touche ses droits, peut en reverser une partie à son éditeur. Les problèmes qui se posent sont moins de principe que de technique et de gestion.

Ce que nous ne souhaitons pas, de manière générale, c'est que d'autres que l'auteur apparaissent sur ce que l'on appelle le bulletin de déclaration, qui est la fiche d'identité civile de l'oeuvre et permet de dire qui a fait quoi. Ainsi, que le traducteur figure sur un bulletin de déclaration à côté de l'auteur, c'est tout à fait naturel puisque le traducteur est auteur. Mais qu'un éditeur ou un agent y figure, nous disons : "Non !" En revanche, que, les droits d'auteur une fois perçus, une commission soit versée directement à l'agent, c'est une formule envisageable. Il s'agit là moins d'un problème de droit que de gestion comptable, de multiplication des écritures. Néanmoins la S.A.C.D. reconnaît les agents et peut travailler avec eux.

Que s'est-il passé pour l'Allemagne ? Il est vrai qu'étant une société d'auteurs nous préférons être directement en rapport

avec les auteurs. Dans les pays où il n'y a pas de société d'auteurs, nous recueillons les adhésions directes des auteurs. Nous ne faisons pas adhérer à la S.A.C.D. les auteurs italiens puisqu'il existe une société italienne. Un seul compte est donc ouvert à la S.A.C.D. pour l'Italie ; c'est celui de la Société italienne des auteurs. Tous les mois nous envoyons en Italie l'ensemble des droits pour les auteurs italiens ; la société italienne en fait alors la répartition entre ses membres. Dans les pays de langue anglaise, il n'y a pas de société du même type. Là, nous faisons adhérer individuellement les auteurs anglo-saxons, que nous payons mois par mois. Il faut savoir que tous les auteurs sont sur un pied d'égalité et que les règles de répartition qui valent pour les auteurs français valent aussi pour les étrangers. Quelles que soient la nationalité comme la notoriété de l'auteur, l'égalité est parfaite. En ce qui concerne l'Allemagne, il est exact que le *Zentralstelle* — organisme mis sur pied par les éditeurs afin de vérifier l'exactitude des perceptions dans les théâtres — est devenu l'interlocuteur de la S.A.C.D., et que la S.A.C.D. verse les droits au *Zentralstelle*, qui nous garantit l'exactitude des déclarations des éditeurs ; nous souhaitons toujours verser les droits à la personne qualifiée. Si un éditeur isolé prétend détenir les droits, qui nous prouve qu'il les a ? Lorsque nous avons affaire à l'auteur, nous avons affaire à une personne qui a été en prise sur l'oeuvre dès son origine. L'éditeur est second par rapport à la création, sauf lorsqu'il a commandé l'oeuvre.

Pour la France, nous avons agi de même. Nous avons voulu rester une société d'auteurs pour discuter entre auteurs. Nous savons que dans le domaine musical, à la S.A.C.E.M., les éditeurs sont cofondateurs de cette société ; cela ne va pas sans créer certaines tensions car, si l'éditeur et l'auteur sont des alliés pour la diffusion de l'oeuvre, il existe des points de discussion. Quand, au coeur même d'une société qui les représente, les éditeurs sont à égalité avec les auteurs, ceux-ci n'ont plus les coudées aussi franches. C'est pourquoi la S.A.C.D., fondée dès le XVIII^e siècle, et encore vivante aujourd'hui, malgré les pressions considérables exercées sur nous tous les jours, entend faire tout ce qu'elle peut pour rester sous le contrôle des auteurs, tout en passant des accords généraux avec les éditeurs. Les éditeurs se sont regroupés dans une société qui s'appelle la S.C.E.L.F. ; lorsqu'il y a des oeuvres qui sont de la compétence des éditeurs, la filière normale nous amène à interroger la S.C.E.L.F. ; elle nous répond au nom de l'éditeur et nous versons les droits à la S.C.E.L.F. C'est la S.C.E.L.F. qui les répartit ensuite. La S.C.E.L.F. nous garantit contre tout paiement indu. C'est la contrepartie de son intervention.

HEINZ SCHWARZINGER

Il faut préciser que la S.C.E.L.F. est un organisme qui a la responsabilité des oeuvres littéraires. Elle intervient quand il s'agit

d'adaptations non dramatisées — n'oublions pas qu'en ce moment nous discutons d'une société d'auteurs dramatiques. Ce qui est du ressort de la S.C.E.L.F., c'est par exemple un roman dont on fait une lecture à la radio ou à la télévision sans adaptation dramatique ; c'est rare mais cela arrive. Il faut y faire attention, car beaucoup d'entre nous sont concernés. Les droits de représentation figurant dans les contrats d'édition que vous signez ne coïncident pas avec les droits d'adaptation dramatique. Le même terme est pourtant utilisé dans les contrats d'édition et dans les contrats de représentation théâtrale. Cela peut coûter très cher.

FLORENCE DELAY

On ne voit pas comment le traducteur pourrait apparaître sur le bulletin de déclaration d'une oeuvre puisque le mot n'existe pas à la S.A.C.D. et qu'on y est toujours qualifié d'adaptateur. D'autre part, le moment n'est-il pas venu de reconsidérer le sens très large attaché par la S.A.C.D. au mot "adaptation" et l'étroite absence où elle confine le traducteur ? Vous nous disiez que c'était pour éviter qu'un simple mot à mot d'une oeuvre ne puisse être lié à cette oeuvre. Or, il y a belle lurette que ce sont les adaptateurs qui sont les traîtres, et que sous le couvert de l' "adaptation" quelques "pipeurs" se sont fait des fortunes énormes. Il y a donc peut-être lieu de reconsidérer ces termes. On a constaté ici depuis deux jours les immenses variations existant entre divers types de vols, d'effractions, d'adaptations ou de traductions ; on a vu que certaines traductions sont un travail créateur et d'autres non. Les nuances sont infinies. Nous représentons toutes ces nuances, aussi est-il insupportable pour nous de ne pas exister à la S.A.C.D.

Autre point : vous avez parlé de façon très émouvante de la gloire et de l'argent que vous nous préparez dans de petits bureaux et qui vont irradier. Si vous aviez un ou deux exemples à nous donner, nous en serions très heureux.

JACQUES BONCOMPAIN

Nous touchons à la raison pour laquelle j'aurais préféré que la S.A.C.D. soit représentée ici par un membre de notre direction du Théâtre, ou par un auteur, comme Victor Haïm. Il est vrai qu'il y a des questions de mots. Les questions de mots sont très importantes. La Société des auteurs est composée d'auteurs ; des auteurs siègent autour de la table du conseil d'administration. On retrouve maintenant un petit conflit entre, d'une part, l'auteur de théâtre, qui se voit comme quelqu'un qui est capable de mettre un texte dans la bouche des comédiens, et, d'autre part, des personnes éminentes capables de faire des traductions de très haute qualité littéraire, sans aboutir à ce que ces traductions passent la rampe.

Il me semble qu'au-delà des mots, dans la pratique, l'important c'est que, quand un théâtre peut vraiment monter une

pièce dans une certaine version, la personne qui a réalisé cette version reçoive sa juste rémunération, même si on lui a mis une casquette d'adaptateur.

Avec notre ami Jean-Pierre Engelbach nous préparons une semaine pour la meilleure connaissance du théâtre hongrois. Il y a des problèmes de textes. Les textes vont être dits en langue française. Jean-Pierre a trouvé quelques traducteurs, mais nous avons décidé de coupler ces traducteurs avec un auteur dramatique qui, sans connaître la langue d'origine, peut reprendre la traduction. Je vous donne encore l'exemple d'un vaudeville soviétique, *Je veux voir Moussiov* de Kataiev, qui a eu beaucoup de succès. Marc-Gilbert Sauvajon ne connaissait pas le russe. C'est donc Tamara Dalma qui a fait une version fidèle au texte russe ; Marc-Gilbert Sauvajon a travaillé sur cette version, l'a adaptée à la mentalité française, lui a donné un certain rythme, et, conjointement...

JEAN-MICHEL DÉPRATS

C'est précisément ce qui nous met en fureur, nous autres traducteurs ! Je ne sais pas ce qu'il en est dans ce cas précis, mais normalement, lorsqu'un metteur en scène fait appel à un traducteur, c'est parce qu'il estime que ce traducteur a le nécessaire sens du rythme, si bien qu'il n'est pas indispensable d'aller ensuite chercher un professionnel de l'adaptation théâtrale ! A une époque où j'ignorais l'existence même des droits d'auteur et leur mode de perception, je me suis trouvé maintes fois dans des situations où on me disait : "Toi qui es agrégé d'anglais, tu dois pouvoir me fournir un mot à mot exact de ce texte." Je traduisais le texte, puis, dans une deuxième phase, une autre personne s'en emparait, prétendant donner, disons, une "tenue littéraire" ou un souffle à mon travail, qu'elle signait alors. Elle figurait sur le bulletin de déclaration comme adaptateur, c'est-à-dire auteur ; après quoi j'apprenais qu'elle avait touché de la S.A.C.D. des droits d'auteur. Ce cas de figure se reproduit très souvent. Nous sommes légitimement en droit de revendiquer la reconnaissance de notre identité comme traducteurs de théâtre, donc auteurs de théâtre d'une certaine manière, dans notre travail de traduction. Ce n'est pas un simple problème de terminologie.

Pour moi, ce qui vient d'être évoqué, cette espèce de traduction par relais, est monstrueux. Qu'est-ce donc que le premier mot à mot ? Soit c'est effectivement du charabia, dont l'auteur est une personne incompétente qui n'a pas lieu d'être présente dans le processus de transmission de l'oeuvre, soit il s'agit véritablement d'une traduction, que quelqu'un remanie ensuite au nom d'une compétence tellement générale qu'on ne sait en quoi elle consiste ; ce quelqu'un ne connaît rien au domaine linguistique du texte de départ, et il retranscrit les oeuvres en donnant du rythme, un semblant de rythme, à la traduction. Du point de vue

du traducteur, cette division du travail en deux temps est inacceptable.

Cela étant dit, je ne remets nullement en cause ce qu'évoquait Jean Jourdheuil avant-hier, la réécriture, le retravail effectué à partir d'une oeuvre classique. Je mets en cause la division du travail entre le traducteur tâcheron et l'adaptateur écrivain et le statut ancillaire conféré au traducteur dans cette division.

Sur le premier point que vous avez évoqué, et qui nous a touchés, personne ne disconvient que le droit d'auteur ait été une conquête au départ. Pour en terminer avec cette reconnaissance, bien sûr nous admettons que, lorsqu'une pièce se joue, la S.A.C.D. défend les intérêts matériels et moraux des auteurs et des traducteurs ou adaptateurs. Personne ne le niera. Mais la question de la rémunération de la commande, par exemple, est un problème grave et concret, je le répète. Quand on traduit un texte à la demande d'un directeur de théâtre, il n'est pas sûr que la production théâtrale se fasse. Comment le traducteur est-il rémunéré ? Il me semble que les traducteurs de théâtre devraient demander que leur travail soit rétribué, que toute commande comporte une rémunération, indépendamment des droits d'auteur qu'on touchera peut-être si la pièce se monte. Pour ma part, constamment, tous les ans et l'année dernière encore, j'ai fait un travail représentant un investissement, non seulement de temps, mais aussi d'espoir, un investissement moral, créatif ; et si la pièce ne se monte pas, non seulement le traducteur ne touche rien, mais il subit aussi un dommage moral. Les théâtres vous disent : On ne va pas vous rémunérer à la commande puisque vous recevrez de la S.A.C.D. des sommes considérables quand la pièce se jouera. La S.A.C.D. ne reconnaît pas la commande ; on le comprend, la S.A.C.D. n'aime pas que l'argent transite en dehors de ses circuits. Sur ce point, le refus de la S.A.C.D. de rémunérer la commande, d'accepter une rémunération de la commande quand le théâtre serait d'accord pour en verser une, une rémunération qui resterait acquise au traducteur même si la pièce ne se joue pas, allons-nous recevoir une réponse ?

Marie-Claire Pasquier revient en arrière pour poser une question :

Qui va arbitrer les conflits s'il s'en produit "en amont", c'est-à-dire entre les traducteurs et ceux qui retouchent leurs traductions ? Est-ce la S.A.C.D. ? En ce cas, l'A.T.L.F. a son rôle à jouer pour défendre nos intérêts de traducteurs. Mais la S.A.C.D. se présente-t-elle vraiment comme soutenant contre nos intérêts les traductions en relais, dont nous ne voulons pas ?

Jean-Michel Déprats apporte une réponse affirmative et donne l'exemple d'un Roi Lear "adapté" par Nicolas Bataille, et qui

n'était autre que la traduction de François-Victor Hugo avec quelques changements dans l'ordre des scènes. La S.A.C.D. avait reconnu Nicolas Bataille comme l'adaptateur, l'auteur de ce Roi Lear ; ce n'était pas trop grave puisque les traductions de F.-V. Hugo sont depuis longtemps dans le domaine public, mais c'est grave quand c'est le travail d'un traducteur vivant qui n'est ni reconnu ni rémunéré. Il ajoute :

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Ce cas de figure se produit très fréquemment pour des remaniements de cet ordre. La S.A.C.D. reconnaît le statut d'auteur à des gens qui prennent des traductions déjà existantes et qui modifient légèrement la dramaturgie de l'oeuvre, par exemple en intervertissant l'ordre des scènes ou en modifiant l'attribution des répliques. Tel est l'adaptateur que reconnaît la S.A.C.D. dans de nombreux cas. Ce n'est pas normal.

HEINZ SCHWARZINGER

Un détail sur les commandes. Il y a une différence de traitement entre les commandes passées par un théâtre à un traducteur — cela ne s'est jamais produit pour moi à travers la S.A.C.D. — et la commande faite à l'auteur qui, elle, est tout à fait admise. Je crois que la S.A.C.D. pratique une retenue de 2 % sur les sommes en cause. Pour négocier des commandes faites à des auteurs français par des producteurs de spectacles français, je sais qu'il n'y a aucun problème. Et cette rémunération n'est pas considérée comme un à-valoir, puisque, ensuite, nous pouvons concéder au théâtre que nous renonçons à des minimums garantis de droits à prélever sur un nombre déterminé de représentations. En tout cas, c'est au titre de la commande et non d'un à-valoir que cet argent transite par la S.A.C.D. parce que l'auteur le souhaite. Ce n'est pas même obligatoire. Il peut le souhaiter pour que la somme entre dans sa comptabilité de points pour la Sécurité sociale et la retraite. Il y a donc deux traitements différents.

JACQUES BONCOMPAIN

Je suis surpris par l'ampleur des malentendus existant à propos de la S.A.C.D. Je rappelle que la S.A.C.D. est une société d'auteurs et que les traducteurs sont des auteurs. Nous nous trouvons dans un domaine essentiellement contractuel, ne l'oublions pas. Ce sont les parties qui ont recours à nous.

Le bulletin de déclaration, qu'est-ce ? C'est le point de rencontre d'auteurs qui disent : "Voilà, nous sommes en présence d'une oeuvre, et le partage des droits entre les parties ressortit à une convention." Ce n'est pas la S.A.C.D. qui fait le partage ! Je vous assure qu'il n'y a aucune répartition autoritaire des droits entre les coauteurs ou les coadaptateurs d'une oeuvre au sein de

la S.A.C.D. Il existe des pays, par exemple l'Argentine, qui prévoient que le traducteur-adaptateur doit recevoir 40 % des droits. En France le pourcentage est libre. A la limite, si le traducteur estime qu'il devrait recevoir davantage, il doit pouvoir l'obtenir. Il n'y a aucun diktat de la part de la S.A.C.D. Il se peut que le traducteur se trouve dans une position économique difficile, et que, quand on lui dit : "Si c'est comme ça, je vais prendre une autre version", il accepte un pourcentage qu'il estime trop faible ; c'est regrettable, mais nous n'y pouvons rien. N'oublions pas que dans le domaine de l'audiovisuel, l'auteur se trouve dans la même position vis-à-vis du réalisateur qui lui dit : "Je ne tourne votre oeuvre que si vous me donnez la moitié de vos droits", alors qu'il a en plus ses droits de réalisateur. Ce sont des questions de rapports de force entre auteurs. Il ne faut pas mettre en cause la responsabilité de la S.A.C.D. sur ce point. La S.A.C.D. est comme une personne qui verrait venir à elle des gens disant : "Nous sommes d'accord pour nous marier à telle et telle condition." Notre fonction est d'enregistrement.

Je voudrais revenir sur un point qui vous a bien fait rire, le cas du traducteur-adaptateur. J'ai des exemples précis à donner pour me faire mieux comprendre. Marc-Gilbert Sauvajon est un homme que j'aimais beaucoup, mon parrain. Alors qu'il connaissait très mal l'anglais, il a adapté nombre d'oeuvres anglo-saxonnes. Je prends l'exemple des *Enfants d'Édouard*. C'est une pièce anglaise qui n'avait pas vraiment marché en Angleterre. Sauvajon l'a adaptée. Son adaptation a été reprise, comme la plupart de celles qu'il a signées, en Italie, en Espagne, en Amérique latine, parfois en langue allemande. Son adaptation des *Enfants d'Édouard* a été reprise en langue anglaise. On voit que, s'il s'était agi d'une simple traduction, on n'aurait pas pu reprendre la pièce dans le pays et la langue d'origine. C'est bien l'exemple d'une oeuvre anglaise adaptée par un Français et qui a été rejouée en langue anglaise avec plus de succès que l'oeuvre originale. C'est dans un tel cas que je parle d'adaptateur.

Sur une intervention de J.-M. Déprats, J. Boncompain précise que la pièce en question n'est pas tirée du Henry VI de Shakespeare, mais signée par deux auteurs anglais, Jackson et Botomley.

Un autre exemple est *Pauvre France* de Jean Cau, qui a pour origine une pièce américaine, laquelle n'avait pas eu de succès. Jean Cau a fait cette adaptation qui a eu un grand succès. Paris étant encore une ville-phare, il y a eu des reprises dans différents pays, à partir de la production parisienne. Je dois signaler encore une autre action de la S.A.C.D., une action dont j'ai été le promoteur. Parmi les auteurs américains il y a des rivalités. Les auteurs sont parfois des gens qui vivent difficilement, mais qui

peuvent s'entre-dévorer. Je vous donne un exemple précis : celui des contrats aux clauses que j'ai appelées léonines. On a vu apparaître des contrats par lesquels les auteurs américains — en fait leurs agents, et parmi ceux-ci l'agence William Morris, que beaucoup connaissent — se font céder par l'adaptateur, français ou d'un autre pays, ses apports originaux. Autrement dit, lorsque l'oeuvre américaine est adaptée, disons en français pour simplifier, l'adaptateur français va toucher sa rémunération normale, aussi longtemps que l'on fera usage de son adaptation. Mais si un producteur de cinéma américain veut fonder un film sur l'adaptation française (en reprenant le titre créé par l'adaptateur, un personnage qu'il a ajouté, des apports originaux jugés intéressants), alors l'auteur américain a fait en sorte, contractuellement, que l'adaptateur n'ait plus son mot à dire, ni son nom à mettre, ni un sou à recevoir. C'est ce qui s'est passé pour *Pauvre France*. Je me suis personnellement élevé contre cette situation, alors que des adaptateurs aussi réputés que Barillet et Grédy — dont les pièces ont produit beaucoup de droits d'auteur — se sont vu présenter des contrats de ce genre. Qu'ai-je fait ? D'abord, au sein de la S.A.C.D., une commission s'est réunie sur cette question et a rédigé une motion que je vais vous lire. C'était du temps de la présidence d'André Roussin. Appelons cela : Contrat léonin d'adaptation d'oeuvres anglo-saxonnes.

Revenant sur le problème soulevé lors de la dernière commission [il s'agit du conseil d'administration] des contrats léonins soumis par des agents pour l'adaptation d'oeuvres américaines, la commission décide : 1. que, sous la présidence d'André Roussin, la commission théâtre réunira les principaux adaptateurs et leur soumettra le texte suivant :

"Dans la mesure où l'auteur de l'oeuvre préexistante a accepté par une clause expresse que l'adaptateur apporte des éléments originaux (le titre par exemple) par rapport à cette oeuvre, cet adaptateur doit conserver sur ces éléments un droit d'auteur qui, tout naturellement, s'exercera si ces éléments sont utilisés par un nouvel adaptateur ; et toute clause contraire sera considérée comme nulle, non avenue, contraire à l'ordre public."

Ce texte a été adopté à l'unanimité des participants à l'époque. Bien plus, pour ne pas limiter cette action à la France, au sein de la confédération internationale dont j'ai parlé, la C.I.S.A.C., j'ai fait mettre le même sujet à l'ordre du jour et une décision a été adoptée qui dit ceci :

Le Conseil international des auteurs dramatiques et littéraires de la CISAC, réuni à Bruxelles les 12 et 14 octobre 1987, rappelle que l'adaptateur est un auteur et dispose sur son adaptation, sous réserve des droits de l'auteur d'origine,

des attributs du droit d'auteur. Estime en conséquence que doit être considérée comme nulle et non avenue, contraire aux conventions internationales, la clause par laquelle l'auteur ou l'ayant droit d'une oeuvre dramatique subordonne la réalisation d'une adaptation au transfert à son profit de tout ou partie des droits moraux et matériels sur les apports originaux de ladite adaptation en toute langue.

Ce qui signifie que, même si par la pression un adaptateur qui relève d'un pays où il y a une société d'auteurs — on voit ici l'intérêt des sociétés d'auteurs — a signé un contrat de ce type, ce contrat sera considéré comme nul par la société concernée. S'il s'agit d'un adaptateur italien, cette clause ne sera pas suivie d'effet et l'adaptateur italien percevra ses droits. C'est une manière de faire échec à cette espèce d'appropriation des apports d'un adaptateur par l'auteur original.

Jean-Michel Déprats remercie Jacques Boncompain des informations qu'il a données, mais souligne qu'il n'a pas été apporté de réponse à deux questions importantes : la rémunération du traducteur pour un travail commandé (à ne pas confondre avec un à-valoir, puisque la pièce traduite peut fort bien n'être jamais représentée) et l'arrivée tardive des contrats de représentation. J. Boncompain rappelle une fois de plus que les conditions de rémunération des traducteurs sont d'ordre contractuel. La S.A.C.D., dit-il, ne peut pas s'opposer au versement d'une prime à la commande, mais ne peut pas non plus l'imposer. C'est au traducteur de refuser de se mettre au travail s'il n'obtient pas des garanties satisfaisantes.

Je trouve que c'est un faux procès qui est fait à la S.A.C.D. De la même façon, si en tant qu'auteur un théâtre me dit : "Ecrivez-moi une pièce", j'accepte d'écrire cette pièce sans garantie que la pièce soit montée. C'est un risque personnel que je prends.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Dans cette histoire, seul le traducteur prend des risques. Ce n'est pas seulement la S.A.C.D. qui est mise en cause, ce sont les directeurs des entreprises théâtrales. Tant qu'ils ne sont pas sûrs que la production se fasse, les directeurs n'acceptent jamais de rémunérer notre travail. Or, aucun comédien n'accepte de répéter sans avoir un contrat, tout au moins dans le théâtre public. Le traducteur est donc le seul qui doit faire un travail sans être rémunéré.

J. Boncompain conteste que le traducteur soit obligé de traduire sans être payé. Il ne commence à écrire que s'il le veut bien.

MICHEL GRESSET

Bien que traducteur d'autres genres que le théâtre, je voudrais dire que je suis frappé par la façon dont M. Boncompain entretient sagement, diligemment un malentendu. Si je l'ai bien entendu, d'une part il nous dit : "Ne vous inquiétez pas, nous sommes une société d'auteurs, nous sommes de votre côté" ; d'autre part, il nous tient exactement le discours que j'ai entendu tenir par les éditeurs lorsque nous négocions avec eux, il y a dix ans, au sein de l'A.T.L.F., à propos par exemple d'une traduction qui ne passe pas la rampe. M. Boncompain nous a abreuvés d'exemples de succès qui avaient tous trait au théâtre de boulevard. Or, il doit savoir que nous nous situons exactement à mi-chemin, dans une production littéraire qui n'est pas le boulevard ni celle qui ne passe pas la rampe. En d'autres termes, il nous dit d'une part : "Nous sommes parfaitement objectifs, nous sommes dans un régime libéral ; les contrats sont par définition contractuels, c'est à vous de vous entendre avec vos partenaires" ; et d'autre part : "Je ne comprends pas que vous n'ayez pas la force de vous faire rémunérer pour une commande !" Or, ce que nous disons, nous, c'est ceci : "A vous de nous défendre !" C'est tout à fait différent.

Jean-Michel Déprats constate qu'on pourrait consacrer tout le débat à cette question, mais que le titre "Le Rôle du traducteur dans la chaîne théâtrale" appelle d'autres points qu'il est important d'aborder. Michel Bataillon intervient néanmoins pour souligner que les théâtres qui en ont les moyens se font un point d'honneur de passer des contrats garantissant au traducteur un minimum de rémunération au cas où un spectacle ne serait pas monté.

FRANÇOISE CARTANO

Revenons sur le rôle de la S.A.C.D. par rapport aux traducteurs. Il me semble clair que la S.A.C.D. est une société de répartition des droits et que ce n'est pas à elle de défendre la profession des traducteurs. Mais il existe une association des traducteurs et je pense qu'il devrait y avoir un contact entre la S.A.C.D. et l'Association des traducteurs littéraires de France ; car les traducteurs littéraires qui s'occupent de théâtre se retrouvent dans l'association et pourraient s'entendre et essayer d'éclaircir les choses, au moins concernant la définition de ce que sont traduction et adaptation.

Françoise Cartano demande ensuite à Jacques Boncompain s'il y a un traducteur siégeant en tant qu'auteur dramatique au conseil d'administration de la S.A.C.D., de même qu'elle siège en tant que traducteur littéraire à celui de la Société des Gens

de Lettres. La réponse négative à cette question soulève des mouvements divers, mais J. Boncompain précise que pour être élu au conseil d'administration de la S.A.C.D. il faut d'abord en devenir sociétaire; rien ne s'oppose à ce qu'un traducteur acquière cette qualité. F. Cartano continue à s'étonner que le cas ne se soit pas présenté alors que tant de pièces jouées le sont en traduction. Christian Dupeyron soutient et amplifie cette position.

CHRISTIAN DUPEYRON

C'est une des propositions que je comptais faire en fin de séance : qu'il y ait des représentants des traducteurs au sein de la S.A.C.D., ainsi d'ailleurs que des éditeurs. Il serait bon d'instaurer un dialogue constant au lieu de se limiter à un contact annuel, lors d'Assises comme celles-ci. S'il est vrai qu'il n'y a pas de traducteur dans l'administration de la S.A.C.D., il y a beaucoup d'acteurs qui en font partie et qui ont une double qualité. Deux exemples viennent à l'esprit : Jean-Claude Grumberg et Jean-Claude Brisville. Il est sans doute regrettable que ces deux acteurs qui sont en même temps des auteurs et des adaptateurs-traducteurs ne siègent pas en tant que traducteurs et ne puissent donc faire entendre à ce titre leur voix à la S.A.C.D. Peut-être la S.A.C.D. serait-elle prête à accepter cela, afin qu'il y ait un dialogue permanent, et non plus haché, entre les éditeurs, les traducteurs et la S.A.C.D.

FRANÇOISE CARTANO

Pour concrétiser ma proposition, monsieur Boncompain, serait-il envisageable que la S.A.C.D. forme une commission où l'A.T.L.F., les représentants professionnels des traducteurs littéraires et d'autres partenaires intéressés pourraient éclaircir un peu les problèmes de définition du traducteur et de l'adaptateur ? Un traducteur n'est pas un fabricant de mot à mot que l'on jetterait à la poubelle une fois que quelqu'un d'autre aurait signé l'oeuvre.

J.-M. Déprats rappelle une nouvelle fois que les problèmes de perception des droits ne sont pas les seuls à l'ordre du jour. Toutefois, avant de passer au point suivant, Heinz Schwarzingger s'étonne de n'avoir pas compris après vingt ans d'appartenance à la S.A.C.D. comment on en devient sociétaire, et Lily Denis suggère qu'il ne serait pas impossible d'appliquer à la traduction d'oeuvres théâtrales le système de l'à-valoir qui fonctionne bien pour les romans et protège le traducteur contre les conséquences de l'insuccès commercial d'un livre, c'est-à-dire que "le théâtre" devrait, au moment de sa commande, verser au traducteur-adaptateur un à-valoir sur son travail.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Le point suivant est préoccupant, je ne dis pas plus que la question des droits, mais au moins autant. Le système est tel qu'il y a un certain verrouillage du répertoire. En tout cas il est extrêmement difficile de faire connaître les textes étrangers que l'on aime, que l'on souhaite traduire ou que l'on a traduits. Sur ce point interviendra Huguette Hatem. Le problème est le suivant : le traducteur est très souvent placé dans la situation de devoir traduire une oeuvre sans être rémunéré, et ensuite, de la faire circuler pour essayer d'y intéresser un metteur en scène. Quand on agit ainsi, on s'aperçoit que ce n'est pas le meilleur moyen de faire naître le désir d'une oeuvre, même s'il est vrai que périodiquement on vous dit : "Dans le théâtre anglais contemporain il n'y a pas des choses intéressantes ?" On répond : "Si !" Et l'interlocuteur demande : "Comment pourrais-je les lire ?... Tu vas me les traduire !"

En ce qui concerne les lacunes, on s'expose à de grosses surprises si on travaille sur tel ou tel répertoire et qu'on veuille répondre aux questions de metteurs en scène amis — je pense à Alain Milianti ou à Jacques Nichet — qui vous demandent : "N'y a-t-il pas des pièces du répertoire élisabéthain qui sont intéressantes ?" La réponse est évidemment affirmative, mais le problème est que beaucoup ne sont pas traduites, si surprenant que cela paraisse. Ou, si elles le sont, c'est parfois sous forme d'un doctorat de troisième cycle dans une lointaine université. Il n'y a pas de bibliothèque de théâtre complète : il existe même des lacunes considérables ; elles s'expliquent par le fait que la traduction de théâtre est soumise à l'actualité théâtrale, à ce qui se joue. Le problème de l'initiative se pose donc : d'où peut-elle venir ? Qui va faire traduire du théâtre ? Il faut savoir qu'une grande partie du théâtre allemand du XIX^e siècle n'est pas traduite et n'est donc pas accessible du tout ; de même il n'existe pas de traductions — même anciennes — pour des auteurs élisabéthains ou pour certains dramaturges du Siècle d'or espagnol. Calderôn, par exemple, n'est pas entièrement traduit. C'est vrai aussi du théâtre anglais ou italien contemporain. Cette situation résulte du cercle vicieux qu'on a décrit tout à l'heure. On peut certes traduire par plaisir, mais ensuite ? Comment circule l'oeuvre ? Laissons momentanément de côté la question de la rémunération pour constater l'importance des lacunes et soulever la question de l'initiative à prendre. Aucun organisme de théâtre n'a de fonds à consacrer à cette activité. Qui sensibiliser ? Le C.N.L. ? La Direction du Théâtre ? Le problème mérite d'être posé dans son acuité.

Huguette Hatem va sans doute nous donner une illustration concrète de ces questions en parlant de tout ce qui n'est pas traduit et de tout ce qui, étant traduit, ne circule pas.

Le sujet d'aujourd'hui est le rôle du traducteur dans la *chaîne* théâtrale. Je trouve ce mot très bien choisi, car, en tant que traducteurs, nous nous sentons absolument enchaînés. Nous le sommes comme des esclaves, non seulement au texte que nous avons à traduire, mais aussi à l'auteur, au metteur en scène et aux acteurs à qui nous devons restituer ce texte. Nous sommes donc un maillon de cette chaîne théâtrale, un maillon qui n'a pas les coudées franches. Nous ne sommes pas libres.

Le problème de la circulation des oeuvres théâtrales est particulièrement crucial à l'heure actuelle. Je vais parler surtout de mon domaine, qui est l'italien. Je sais que des problèmes analogues se posent pour d'autres domaines, déjà évoqués par Jean-Michel Déprats.

Il faut distinguer entre les pièces classiques qui ont été traduites autrefois, et les pièces modernes qui ne le sont pas du tout. Or, il existe des fonds de traductions, dont l'un constitué par quelqu'un qui a réfléchi sur la traduction, c'est le fonds Horn-Monval que l'on peut consulter dans les bibliothèques : il donne l'état, jusqu'en 1962, 1963 ou 1964, de toutes les traductions publiées ou non, et cet inventaire de toutes les traductions dont Mme Horn-Monval a eu connaissance est très précieux pour les traducteurs désireux de savoir s'il existe ou non des traductions antérieures. Je parle évidemment pour les classiques. Je prends le cas de Ruzzante. On a beaucoup traduit Ruzzante dans les années soixante-dix, mais peu de gens savaient que cet auteur avait déjà été traduit en 1925 par Alfred Mortier, dont la thèse portait sur cet auteur ; ce traducteur étant mort, personne ne faisait allusion à Alfred Mortier, alors qu'il avait eu la responsabilité d'être le premier à établir le texte. Nous savons tous que le plus difficile est d'être le premier traducteur d'un auteur.

Comment fait-on circuler un texte ? Par l'édition, évidemment. Or, l'édition de théâtre pose des problèmes effroyables. Pourquoi les éditeurs sont-ils si peu nombreux à publier du théâtre ? Le faible nombre des présents ici confirme qu'il n'y a pas beaucoup d'éditeurs de théâtre. C'est parce que le théâtre se vend mal. En fait c'est parce que le texte théâtral n'est plus considéré comme littérature dramatique, comme une lecture en soi, mais seulement comme la finalité d'une représentation ; c'est-à-dire que les acheteurs éventuels, les lecteurs, achètent un texte théâtral parce qu'il a été joué et qu'ils veulent avoir une mémoire de ce texte. Néanmoins la diffusion du théâtre devrait se faire normalement par l'édition. En Italie on publie beaucoup de textes de théâtre qui n'ont pas été joués, alors qu'en France la plupart des textes publiés ont été joués. Pour les textes étrangers, la situation est encore pire : il y a très peu de publications étrangères dans notre domaine.

Pour faire circuler des textes malgré tout, j'ai l'impression de devenir souvent colporteur, voyageur de commerce. Comme j'ai la chance d'appartenir à diverses compagnies dramatiques, comme j'ai beaucoup joué dans les centres dramatiques, lorsque je rencontre des metteurs en scène, je leur parle des pièces. Ils me disent : "As-tu cette pièce ? Est-elle traduite ?" Je dis : "Non, je ne l'ai pas traduite." Autrefois je traduisais des pièces dans ces conditions ; j'ai traduit de la sorte trente-cinq pièces de théâtre, dont quinze seulement ont été jouées. Je dis bien que j'ai pris sur moi de traduire trente-cinq pièces, dont la plupart n'ont pas fait l'objet de commandes et qui finalement, dans la proportion de deux sur trois, sont restées dans mes tiroirs. Et c'est aujourd'hui qu'on repose la question de la rémunération !

Il importe de savoir à quel public s'adresse chaque pièce. La première des choses est donc la connaissance du répertoire. Le répertoire classique est déjà "entendu" par les metteurs en scène. Quand on parle de Goldoni, de Ruzzante, de Gozzi, tous les metteurs en scène savent que ce sont de grands auteurs ; ils ont l'oreille attentive. Mais si on leur parle d'auteurs contemporains, ils ne les connaissent pas. Il y a encore quinze ans, quand on parlait d'Eduardo de Filippo, on savait que c'était un grand acteur, mais en France ni l'Université ni les gens de théâtre ne le considéraient comme un grand auteur, alors que dans le monde entier il était reconnu comme tel.

Pour faire circuler des pièces, on commence par les choisir. On a un coup de foudre, un coup de passion, on traduit, on met en circulation. Cela suppose que d'abord on fasse le travail pour rien, qu'ensuite on reproduise les textes, qu'on les envoie, qu'on donne des coups de téléphone. Bref, on fonctionne absolument comme une agence littéraire bénévole. C'est la passion du théâtre qui donne la force de le faire. Personnellement je l'ai fait parce que je voulais me rapprocher de la scène, des metteurs en scène. Je me suis rendu compte que c'était un peu une cause perdue. Il y a vingt-cinq ans de cela. D'autre part, à force de travailler il arrive que des metteurs en scène vous connaissent et vous commandent des pièces. Et lorsqu'on a la chance d'avoir un centre dramatique qui vous demande une pièce non encore traduite, on fait cette adaptation dans de bonnes conditions. Ou alors il arrive que vous ayez déjà fait le travail, que vous ayez donné la pièce en lecture et qu'on la monte. Je ne vais pas reparler des droits d'auteur, suffisamment évoqués aujourd'hui, mais il faut que le travail soit reconnu. Dans le cas d'une commande, il n'y a aucun problème. Pour *Une journée particulière* d'Ettore Scola, je ne me suis préoccupée de rien. On m'a téléphoné. On m'a demandé si je pouvais faire l'adaptation. Je l'ai faite. Puis elle est passée à la télévision. Du point de vue de la traduction et de l'adaptation, c'est un cas

heureux puisqu'il n'y avait eu aucun effort à fournir pour faire circuler le texte.

Les auteurs italiens commencent à connaître la situation. Je me suis beaucoup intéressée au répertoire contemporain ; j'ai traduit un grand nombre de pièces du théâtre italien contemporain. Les auteurs m'invitent souvent à leurs colloques ; ils m'envoient leurs pièces. Il faut alors les lire ; il faut répondre. Cela demande du temps, et c'est assez difficile parce que, en général, il faut expliquer aux auteurs que, même si leur pièce est bonne, je n'ai pas de moyen de produire la pièce et que je n'ai pas le temps de traduire toutes les pièces. Dernièrement je suis allée à un colloque de traducteurs et d'auteurs italiens à Maratea. Je suis revenue avec dix kilos de pièces de théâtre. J'estime donc que le métier de traducteur comporte souvent l'obligation de faire circuler les textes.

L'année dernière nous avons eu la chance, Jean-Pierre Engelbach et moi, de faire une semaine de lecture de textes italiens au Théâtre de la Colline afin d'intéresser d'éventuels metteurs en scène, d'éventuels producteurs et de lire des pièces italiennes contemporaines. C'est une manifestation qui se reproduira, je pense, chaque année, parce que, l'Europe se faisant en 1992, tous les pays — en tout cas l'Italie — sont sensibilisés au fait qu'il y aura des échanges entre les pays de la Communauté. Je dois dire que nous avons lu au Théâtre de la Colline une douzaine de pièces. J'en avais traduit quelques-unes. A la suite de ces lectures, Jean-Pierre Engelbach va pouvoir publier une pièce de Santanelli, qui n'avait pas été lue au Théâtre de la Colline, mais que je suis allée lui lire dans son bureau. N'ayant pas eu le temps de lui en fournir une traduction écrite, je lui en ai fait une lecture orale en lui assurant que la pièce était très belle. Il a été du même avis après l'avoir écoutée et s'est engagé à la publier. Ainsi la circulation est facile quand nous avons un éditeur avec nous. Mais la difficulté commence quand les manuscrits s'entassent dans nos petits appartements et qu'il faut les faire lire à droite et à gauche. Les comédiens sont toujours prêts à lire parce qu'ils sont toujours à la recherche de pièces. Mais les comédiens n'ont pas de moyens de production ; à part les cinq ou six "locomotives" qui remplissent les salles à Paris, les très bons comédiens n'ont pas eux-mêmes les moyens de produire une pièce de théâtre. Or, il faut toujours avoir une production derrière la pièce. Il est vrai que beaucoup de textes circulent, mais il arrive qu'ils circulent trop tôt, à un moment où la sensibilité du public n'est pas encore prête à les accepter. Je pense à *Samedi, dimanche et lundi*, pièce publiée en Italie en 1959. J'ai eu un coup de foudre. Je l'ai traduite. J'ai trouvé une production en 1962. Elle n'a pas abouti simplement parce que Valentine Tessier était malade. Les années soixante-huit sont arrivées ; il n'a plus été question de théâtre d'auteur, de théâtre dit "bourgeois" ; ce

n'était pas au goût du jour ; je ne faisais plus lire la pièce. Dans les années soixante-dix j'ai retrouvé une production dans un théâtre privé, mais Eduardo de Filippo s'était brouillé avec la France parce qu'il avait eu une expérience fâcheuse avec une de ses pièces adaptée très librement. Il ne voulait donc plus être monté en France. En 1973 il a été joué en Angleterre avec succès. De nouveau on a voulu faire monter la pièce en France, mais la production n'a pas abouti.

En 1980 j'ai fini par aller le trouver. Nous ne nous étions pas encore rencontrés. Il m'avait dit : "Non, je ne veux pas être monté en France, mais venez me voir !" J'y suis allée ; je ne lui ai rien demandé. C'est lui qui m'a dit qu'il fallait monter telle pièce, puis telle autre, etc. ; il m'indiquait l'ordre dans lequel ses pièces devaient être montées en France. J'en étais stupéfaite. Entre-temps, la Schaubühne avait monté *L'Art de la comédie*. J'étais chez Jean Mercure avec *Une journée particulière*. C'est en voyant la Schaubühne monter *L'Art de la comédie* d'Eduardo de Filippo que Jean Mercure, qui avait vu la pièce en allemand, a été enthousiasmé. Il a voulu monter la pièce sans en connaître le texte. Comme j'étais déjà dans sa maison et que j'en détenais les droits, c'était très simple. Vous voyez que le hasard aide certaines productions à se faire.

Pour le théâtre classique, les choses sont assez simples. On sait maintenant que Goldoni a écrit un nombre très élevé de pièces. Je viens d'apprendre qu'il y a quatre traducteurs qui travaillent en ce moment sur la même pièce de Goldoni et que les traductions seront montées dans des villes différentes.

Pour le théâtre contemporain, nous sommes vraiment enchaînés à l'auteur, c'est-à-dire que l'auteur a tous les droits. Je me souviens d'avoir eu les droits d'une certaine pièce italienne. L'auteur a trouvé une production plus avantageuse que la mienne. Le lendemain il m'envoie un télégramme pour me dire qu'il me retirait les droits. Je les avais donc eus pour un jour. On voit que le traducteur-adaptateur n'a pas beaucoup de poids. Il est très mal défendu et dépend entièrement de l'auteur. Quand on a en général de bons rapports avec ses auteurs, il n'y a pas de problèmes. Mais si les pièces ne sont pas représentées, ils vous en veulent, parce qu'ils ont l'impression que la traduction est mauvaise ou que vous n'avez pas fait votre travail pour placer les pièces. Or, je passe mon temps à prendre mes manuscrits, à les confier à droite et à gauche, simplement pour le plaisir de faire lire des textes, parce que, à travers ces oeuvres littéraires plus ou moins valables, mais en général bonnes — car j'essaie de choisir les bonnes — s'établissent des contacts d'amitié. Pour les textes contemporains il existe de grandes difficultés ; il faut choisir une pièce au bon moment, savoir à qui elle s'adresse, à qui on va la proposer. J'ai eu dernièrement un exemple unique et rarissime.

J'ai adapté une pièce de Franco Cuomo qui s'appelle *Une nuit de Casanova* — elle n'a rien à voir avec la pièce de Schnitzler, *Le Retour de Casanova*. Trois de mes amies metteurs en scène ont voulu monter la pièce, toutes les trois en même temps. Cela n'arrive jamais. Nous étions très ennuyées. Deux l'ont montée, l'une au Festival de Fécamp, l'autre à Soissons. Jean-François Balmer la joue en ce moment ; il va la jouer à Saint-Etienne, et elle sera reprise dans un théâtre de Paris. Il est tout à fait exceptionnel qu'une pièce puisse être jouée dans plusieurs théâtres. Cette pièce était bonne, mais pas meilleure que d'autres qui sont restées dans mes tiroirs. Il se trouve qu'*Une nuit de Casanova*, représentée au moment du Bicentenaire, avait certains atouts : le mythe de Casanova fait de lui une vedette — cela compte sur une affiche ! — et la pièce faisait entendre un nouveau son de cloche sur la Révolution française, car dans cette pièce Casanova porte un jugement défavorable sur la Révolution ; il était donc intéressant de voir quelqu'un qui a vécu la Révolution en donner un écho différent de celui qu'elle a eu dans les six cents manifestations du Bicentenaire. Le cas a été heureux. Mais trop souvent les pièces restent dans les tiroirs.

Concernant le devenir du texte, il faudrait qu'il y ait des bureaux spécialisés et que les pièces traduites soient répertoriées. Il faudrait surtout que les gens lisent. J'ai peu de rapports avec les théâtres privés, puisque je travaille surtout avec les centres dramatiques. Le problème des directeurs de théâtre est qu'ils n'ont pas assez le temps de lire : ils sont complètement débordés par leur travail artistique sur le plateau, par les questions administratives, par leurs rendez-vous à l'extérieur, par la recherche de comédiens. Ils reçoivent pourtant de nombreux textes, une bonne vingtaine par mois... je le sais parce que j'en lis beaucoup ; je suis curieuse ; je ne peux pas voir un texte sans me jeter dessus. Les directeurs manquent de temps pour lire des pièces ; il faut deux ou trois heures pour en lire une, ce qui est beaucoup dans la vie d'un directeur de théâtre. Ainsi, nous autres, pauvres traducteurs de théâtre contemporain — c'est celui-là qui compte — sommes-nous voués à rester dans les tiroirs. Je parle surtout du domaine italien, parce qu'il y a eu un puissant lobby, une grande mode, une forte attirance, d'abord dans les années soixante-dix pour le théâtre anglo-saxon, puis pour le théâtre allemand ; c'était à juste titre, car l'Allemagne a des auteurs magnifiques ; c'est peut-être aussi, comme l'a dit Claude Régy dans *Théâtre/Public*, parce que le théâtre allemand était plus intéressant que les autres du fait que les Allemands ont vécu sous une forme concentrée tous les problèmes qui s'étaient posés pendant la guerre ; les auteurs allemands font revivre cette expérience. Il reste que le théâtre allemand a empêché les directeurs de théâtre de jeter un regard sur les autres productions.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Il faut maintenant aborder la question de l'édition théâtrale. Souvent, en effet, nos partenaires éventuels, les éditeurs, qui sont tout à fait sensibilisés aux problèmes que nous évoquons, qui ont le désir de publier des pièces contemporaines ou anciennes, ont leurs difficultés spécifiques qu'ils vont nous exposer.

Quant au problème soulevé par Huguette Hatem, ce n'est pas seulement celui du théâtre contemporain. C'est aussi celui du théâtre dit classique ou ancien. Je vais parler à nouveau du domaine que je connais le mieux. Prenons le cas d'un comédien passionné par le théâtre élisabéthain, Gérard Desarthe, par exemple, mais il y en a beaucoup d'autres. Quel accès a-t-il à ce théâtre s'il ne lit pas l'anglais ? Il existe dans la Bibliothèque européenne (Desclée de Brouwer, Bruxelles) des extraits de pièces suffisants pour donner envie au comédien ou au metteur en scène de découvrir une pièce nouvelle — nouvelle du moins pour lui, car les spécialistes du domaine savent que la pièce se joue depuis des décennies en Angleterre. Il y a donc dans la Bibliothèque européenne des extraits traduits par Pierre Messiaen de quelques pièces médiévales, élisabéthaines, jacobéennes et caroléennes. La situation est analogue pour le théâtre du Siècle d'or, et d'autres encore. Il est stupéfiant que pour un auteur comme Middleton, qui n'est pas un inconnu, il n'y ait qu'une traduction complète — fort ancienne — répertoriée dans le catalogue Horn-Monval à l'Arsenal. Lorsque j'ai été appelé à traduire pour Luca Ronconi une très belle pièce, *A Game of Chess* ("Une partie d'échecs"), j'ai essayé de retrouver cette traduction ; après de nombreux mois de recherche, j'ai fini par apprendre qu'elle appartenait à un fonds et que le fils du conservateur de la Bibliothèque nationale de Belgique, où ce texte était entreposé, l'avait égaré dans son grenier. Donc, même quand il y a une traduction, elle n'est pas toujours conservée. Ce qui existe en fait de bibliothèque ou de répertoire est gravement lacunaire. Il faudrait, je crois, que des spécialistes de différents domaines linguistiques, anglais, allemand, italien, espagnol, se réunissent pour présenter au moins l'état de la question au C.N.L. et à la Direction du Théâtre, puisque nous parlons de textes de théâtre. Je répète que le problème est aigu pour une grande partie du répertoire, même en ce qui concerne des ensembles considérés comme des moments forts dans l'histoire du théâtre.

Mais passons à la question de l'édition. Nous avons ici trois éditeurs. Je donne la parole d'abord à Jean-Pierre Engelbach, pour faire suite à l'exposé d'Huguette Hatem. Après quoi Christian Dupeyron, grand éditeur de théâtre, nous expliquera sa situation et ses difficultés.

JEAN-PIERRE ENGELBACH

Pour clore cette description de la circulation des textes dans la "chaîne" qui est à l'ordre du jour de notre débat d'aujourd'hui, le travail théâtral que nous faisons prend diverses formes. L'édition est un moyen important de faire circuler des textes. C'est celui dont on parle en premier. Il y a pourtant un autre aspect qu'il me paraît également important de signaler, c'est que, lorsqu'il s'agit de faire connaître des textes étrangers, traduits ou non, la faiblesse et le petit nombre des agences qui s'occupent véritablement en France de promouvoir de tels textes posent un problème sérieux. A Théâtrales nous essayons de mener de front trois actions :

1. l'édition, dont je parlerai plus en détail tout à l'heure ;
2. l'agence : nous nous efforçons de créer une agence représentant les textes étrangers et qui pourrait, dans un système contractuel avec des auteurs étrangers et leurs traducteurs, servir la cause de ces textes en France ;

3. le Bureau du répertoire, que nous avons créé à Théâtrales, en convention avec le ministère de la Culture, parce qu'il se posait ce problème de la circulation des textes qui existent, aussi bien français qu'étrangers. C'est une sorte de fonds, un lieu où nous recevons toutes les propositions de textes qui nous sont faites, soit par les auteurs, soit, dans le cas des textes étrangers, par les traducteurs ; après sélection, les textes sont mis à la disposition des professionnels qui sont à la recherche d'oeuvres à monter. Je profite de votre présence ; si, en tant que traducteurs, vous avez des textes que vous souhaitez faire connaître sous forme éditoriale, ou sous une autre forme, y compris celle de la communication de manuscrits à Théâtrales, sachez que nous pouvons éventuellement les accueillir et leur donner la même possibilité de mise à disposition des professionnels que nous accordons aux pièces françaises. L'adresse est : Théâtrales, 4 rue Trousseau, 75011 Paris.

Sur le fonctionnement de Théâtrales comme Bureau du répertoire, je peux dire ceci : le fonds est mis à la disposition des professionnels qui cherchent des textes ; mais en même temps nous essayons de faire connaître les textes des pièces par d'autres manifestations, dans le style des lectures. Huguette Hatem a évoqué notre présentation de dix traductions d'auteurs italiens l'année dernière au Théâtre de la Colline, en liaison avec l'Institut du Drame italien. En juin prochain, avec la Comédie-Française et la S.A.C.D., nous organisons la Semaine des auteurs hongrois contemporains ; on y présentera, lus par des artistes de la Comédie-Française, sept ou huit pièces dans des traductions que nous avons commandées. A cela s'ajoutent des actions que nous organisons chaque année avec la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon pendant le Festival, soit une quinzaine de lectures de textes

nouveaux, généralement lus sous une forme simple, soit par l'auteur, soit par des comédiens, et qui permettent de faire connaître les traductions existantes. Le Bureau du répertoire est donc un prolongement de l'activité éditoriale ; on n'aboutit pas à la publication des textes, à leur diffusion en librairie. Mais on contribue à les faire connaître des professionnels.

Sur une question de Jean-Michel Déprats, J.-P. Engelbach précise que le Bureau du répertoire travaille exclusivement au service de textes contemporains (auteurs vivants ou auteurs du x^x^e siècle).

J'en viens à l'édition qui constitue un vaste problème. Nous sommes ici trois éditeurs que Michel Vinaver a qualifiés avec beaucoup d'humour de "militants" ; il est vrai que continuer à faire vivre l'édition théâtrale dans la difficulté économique où elle se débat est proche de la folie ou du militantisme. Sur les réelles difficultés, déjà analysées, il est inutile de s'étendre. La réalité concrète est que, pour nous en tant qu'éditeurs, la vente des livres, surtout de textes d'auteurs contemporains, ne couvre pas les frais. Comment faire fonctionner une maison d'édition s'il n'y a pas un minimum de récupération de l'investissement représenté par une publication ? Tel est le problème global de l'édition théâtrale. En ce qui concerne les traductions, la situation est encore plus catastrophique, puisque, en matière d'oeuvres étrangères, l'éditeur doit non seulement publier le livre, mais passer des contrats, acheter des droits à l'étranger ; il devrait également pouvoir rémunérer un traducteur, ce qui, dans la situation économique actuelle, est une chose quasiment impossible.

Dans la collection Théâtrales nous avons publié une dizaine de textes contemporains étrangers, trois ou quatre du domaine allemand (Karl Valentin, Peter Hacks, Harald, Heiner Müller), dans le domaine anglais (Israel Horowitz, Athol Fugard, auteur sud-africain mais qui écrit en anglais), dans le domaine italien (Eduardo de Filippo dans les traductions d'Huguette Hatem, et prochainement Manlio Santanelli, auteur tout à fait inconnu en France aujourd'hui), bientôt des auteurs hongrois, et un auteur tchèque, Daniela Fisherova, qui est de la nouvelle génération.

La difficulté a été bien cernée. Les textes que nous arrivons à publier ne sont pas, sauf rares exceptions, ceux que nous avons commandés. Les pièces qui nous sont apportées ont souvent été commandées aux traducteurs — et ceux-ci rémunérés — par un metteur en scène ou un organe de production. Sans entrer à fond dans le débat, je voudrais signaler qu'une difficulté qui est mienne et qui représente ma responsabilité d'éditeur par rapport à ces textes, c'est qu'il y a une certaine divergence entre le principe d'une commande faite à un traducteur par un metteur

en scène, et le principe — dont je rêve — qui serait celui d'une commande d'un éditeur à un traducteur. Pour résumer en deux mots, le metteur en scène fait une commande parce qu'une pièce l'intéresse *a priori* ou qu'un traducteur a réussi à le convaincre que la pièce valait la peine d'être montée et était faite pour lui. Il passe souvent une commande déterminée par les conditions de sa production. Le traducteur, étant en l'occurrence le salarié du metteur en scène, est amené à répondre à ses demandes ; on en arrive souvent ainsi à des traductions-adaptations liées exclusivement à la création prévue. Or, publier un texte de ce genre peut quelquefois poser de gros problèmes : le texte peut être coupé ; la mise en scène peut pratiquer des interventions de personnages, des contractions ; on irait donc publier un texte qui ne serait que la bande-son d'un spectacle ; même s'il a été commandé par un metteur en scène, c'est parfois un peu regrettable et cela met en jeu la responsabilité de l'éditeur qui prend quand même l'initiative de faire connaître le texte, souvent pour la première fois en France. Cela revient à faire connaître au public français, aux lecteurs, aux autres metteurs en scène, bref, à tout l'ensemble de l'institution théâtrale, un texte qui peut n'être pas fidèle à l'original et peut même constituer parfois une adaptation tronquée.

Je ne veux pas m'étendre sur tous ces problèmes, car je souhaite laisser la parole aux autres. Mais, pour moi, c'est un véritable déchirement, eu égard à ma responsabilité d'éditeur, de ne pas pouvoir travailler directement avec les traducteurs, donc de ne pas pouvoir commander de traductions.

CHRISTIAN DUPEYRON

Commençons par un proverbe anglais lu sur les studios d'amis anglais qui faisaient des batiks : *We have done so much for so long with so little that we are now able to do anything with nothing.* ("Nous avons fait tellement pendant si longtemps avec si peu que nous sommes maintenant à même de faire tout avec presque rien.") C'est la situation dans laquelle se trouve l'édition théâtrale. Rappelons deux chiffres. Un chiffre important pour nous tous est que l'édition théâtrale représente moins de 1 % de l'édition française. C'est-à-dire que sur les 20 000 livres produits en France chaque année (10 000 ouvrages nouveaux et 10 000 réimpressions) l'édition théâtrale représente à peu près 100 à 150 ouvrages par an. C'est la douche froide pour vous tous et pour moi aussi. Cela pour nous situer dans un contexte réaliste.

Prenons le cas que je connais le mieux, celui des éditions Papiers : nous avons publié en quatre ans 200 textes de théâtre... et on nous considère comme complètement "fous". Sur nos 200 textes, il y a 46 traductions, dont 17 d'auteurs vivants. Je

vais essayer d'être franc et direct pour que les choses soient claires. J'ai très rarement versé des à-valoir pour les traductions ; c'est la même chose pour les auteurs. Le seul exemple récent que je puisse citer est celui d'Armando Llamas : il a traduit, sur une commande de Jorge Lavelli, un texte inédit de Valle Inclán qui s'appelle *Comédies barbares*. Le traducteur était dans un tel dénuement que je lui ai versé 3 000 F d'à-valoir, somme ridicule puisque son travail représente environ 400 feuillets et que le spectacle durera six heures s'il est monté.

La politique éditoriale d'Actes Sud - Papiers fait que nous publions dans les trois quarts des cas des pièces qui sont montées. On poursuit une politique d'auteurs, mais c'est un peu à travers les représentations. C'est-à-dire que nous avons publié, ou que nous sommes en train de publier, toute l'oeuvre de Billetdoux ; on commence avec Heinz Schwarzinger à publier toute l'oeuvre de Schnitzler, celle qui n'a jamais été traduite et celle qui l'a été mais que nous retraduisons. Nous avons un grand projet pour Ibsen ; à la fin de juin 1990 nous aurons publié l'ensemble du théâtre de Pasolini, soit les six pièces qu'il avait écrites. Nous sommes donc toujours en prise sur l'actualité. Cela ne veut pas dire qu'on n'exerce pas de choix. Nous sommes attentifs à ce qui se produit, dans notre propre intérêt. Par exemple, au Festival d'Avignon l'année dernière, j'ai publié différents textes parce qu'ils bénéficiaient du coup de phare d'Avignon.

Je reprends l'exemple de Schnitzler et de son oeuvre dramatique. Heinz Schwarzinger a organisé, dans le cadre du Festival d'automne, une semaine, du 4 au 9 décembre 1989, avec lectures et débats. Nous nous servons ainsi d'événements pour promouvoir des textes ; comme il y a eu cette magnifique réalisation de Langhoff sur *La Mission* de Müller et *Le Perroquet vert* de Schnitzler, lors du Festival d'Avignon 1989, nous prolongeons, avec Heinz Schwarzinger et l'aide de l'Institut culturel autrichien, nous prolongeons le coup de phare donné en ce moment sur Schnitzler en France, en organisant cette semaine au Théâtre Renaud-Barrault (Paris).

On a vu qu'il n'y a pas de rémunération des traducteurs sous forme d'à-valoir. La possibilité de faire des commandes de traductions existe encore moins. Néanmoins nous cherchons à ce que nos publications soient toujours proches des initiatives de traducteurs, comme Heinz Schwarzinger, ou Michèle Fabien pour Pasolini. On veut être le reflet des saisons théâtrales en France. C'est sans doute une manière imparfaite de découvrir l'écriture dramatique des auteurs étrangers, mais c'est celle que nous avons choisie. Nous ne nous estimons pas assez puissants à nous seuls pour promouvoir un auteur, quel que soit son intérêt. Il y a souvent des difficultés. Ainsi, il y a dix-huit mois, grâce à Jean-Claude Grumberg j'ai rencontré Aristide de Monico,

spécialiste du théâtre yiddish, qui est assez mal connu. Ce théâtre a eu un immense succès à la fin du xix^e et au début du xx^e siècle ; il a engendré une sorte d'esprit yiddish que l'on retrouve dans les comédies américaines et au cinéma (le meilleur exemple étant, je crois, *To be or not to be* de Lubitsch). J'étais très désireux de publier ce théâtre ; ne disposant d'aucune aide, je n'ai pas pu le faire. Heureusement mon camarade a pu l'éditer dans la collection de l'Arche. Etant fortement motivé par Jean-Claude Grumberg, qui est un ami, et par ce théâtre que je connaissais un peu, il m'avait fallu renoncer pour des raisons financières.

En 1985 j'avais créé Papiers depuis deux ans et j'étais, pour appeler les choses par leur nom, au bord de la faillite. J'ai eu la chance de rencontrer Hubert Nyssen, le seul éditeur, parmi tous ceux que j'ai vus (Gallimard, Minuit, P.O.L.), à s'intéresser encore au théâtre. Je suis un peu l'enfant adoptif d'Actes Sud. Pourtant je ne puis poursuivre mes activités que si, à l'intérieur d'Actes Sud, le secteur du théâtre est proche de l'équilibre financier, ce qui m'oblige à pratiquer une politique de choix assez rigoureuse. Je veux dire qu'il nous faut prendre des textes vendables. Or il nous faut vendre au moins 1 200 exemplaires d'un ouvrage pour couvrir tout juste nos frais. Précisons le type d'économie où nous nous trouvons, et qui est de l'ordre de la petite épicerie. On tire en général à 1 500 exemplaires ; pour un livre de 80 pages, correspondant à peu près dans notre format à une heure et demie ou deux heures de spectacle, nous ne versons pas d'avaloir ; les frais de composition, d'impression, de papier représentent environ 15 000 F. Les salaires et charges répartis sur les 50 titres que nous publions annuellement représentent environ 10 000 F par volume, et les frais généraux directs 4 000 F. Le coût moyen minimal est donc de 29 000 F par livre. Cela veut dire que, si le prix de vente au public est de 55 F — c'est la zone où nous nous situons — comme il nous reste à peu près 25 F une fois payés les intermédiaires, le diffuseur et les libraires, il nous faut vendre les fameux 1 200 exemplaires pour arriver à l'équilibre. Ce n'est pas facile. Nous recevons certes quelques aides, du ministère de la Culture et de la S.A.C.D., soit au total 4 000 F par volume. Si un livre coûte 25 000 F et que j'obtienne 4 000 F d'aide, comment rémunérer une commande ? Il ne s'agit pas de nous justifier, mais de décrire la situation.

Il serait normal de pouvoir donner 120 F par feuillet pour des traductions ; mais pour un texte qui atteint 120 feuillets, on devrait ainsi payer 15 000 F de frais de traduction, ce qu'il est impossible d'amortir. Je suis donc parti de l'idée que les frais fixes de traduction ne sont pas amortissables et qu'il faut trouver d'autres solutions. J'avais invité, par un petit questionnaire distribué en début de séance, certains d'entre vous à deviner les

chiffres de vente de trois de nos publications. Voici les réponses. Nous avons vendu déjà plus de 4 500 exemplaires de *La Célestine*, 2 000 de *Deux sur la balance*, 800 d'*Affabulazione*. Le premier est un spectacle donné au Festival d'Avignon et repris à l'Odéon ; ici le spectacle a porté le texte ; il faut le constater et savoir s'en servir. La pièce de Gibson avait bénéficié de la meilleure adaptation possible, puisqu'elle est de Dabadie. Quant à Pasolini, son théâtre est exceptionnel et, à une exception près, n'avait jamais été traduit en français. Encore une fois, le spectacle est porteur. Il ne faut pas toutefois négliger un phénomène qui existe dans l'édition théâtrale et qu'on peut appeler le phénomène de fonds : il suffit qu'une pièce soit reprise pour que reprennent aussi des ventes de livres interrompues pendant deux ans ou davantage. Un exemple flagrant à Avignon cet été. Heinz Schwarzinger avait traduit pour nous il y a trois ans *Le Perroquet vert* de Schnitzler ; la pièce avait été montée par une troupe au Festival du Marais, dans cette traduction de Schwarzinger et d'Audiberti ; le spectacle a été tellement mauvais que nous avons vendu tout juste 200 exemplaires. En revanche, le travail fait cet été par Langhoff est de qualité exceptionnelle et j'estime que nous devons avoir vendu 2 000 exemplaires du *Perroquet vert*. Le risque pris il y a trois ans se trouve récompensé, mais ce n'est pas grâce au lecteur, c'est à cause du metteur en scène.

Parlons des solutions envisageables, des formules qui permettraient aux traducteurs de recevoir une juste rémunération, qui permettraient éventuellement de revenir à un système de commandes et d'ouvrir le domaine des oeuvres dramatiques non traduites pour déverrouiller certains répertoires (théâtre espagnol, théâtre élisabéthain). Les trois aides classiques sont celles des théâtres, de la S.A.C.D. et du C.N.L. Pour ce qui est des théâtres, je m'efforce de plus en plus d'intéresser des metteurs en scène à des textes de qualité et de mettre sur pied une action commune avec eux. Il s'agirait de commandes partagées entre théâtre et éditeur. Nous en sommes au stade expérimental.

Avec la S.A.C.D. nos relations sont bonnes. Il faudrait aboutir à ce que nous soyons plus que des partenaires occasionnels. J'ai déjà dit que la S.A.C.D. nous aide et je la remercie, mais je souhaite que dans les années à venir traducteurs, auteurs et éditeurs puissent être associés dans une sorte de bureau de consultation fonctionnant régulièrement. Je demande à Jacques Boncompain d'assurer le cheminement de cette suggestion à la S.A.C.D. Il y a la question des droits, par exemple le fameux droit de 5 % sur les représentations, droit que l'éditeur peut obtenir de l'auteur ou du traducteur lorsqu'une pièce a été publiée avant représentation. Il serait possible de modifier cette disposition, en décidant de limiter la perception du droit de 5 % à certains cas bien définis. Le Centre national des Lettres a, comme la S.A.C.D., un

service de théâtre et un service de traduction. Il est souhaitable que traducteur et éditeur s'associent pour obtenir des aides. On peut s'adresser aux services culturels de certains pays étrangers, on peut trouver des entreprises installées en France et qui voudraient aider à faire connaître les tendances de leur pays ; auprès de tels organismes l'action conjointe de l'éditeur et du traducteur est la plus efficace. Ayant pratiqué cette action avec Heinz Schwarzingger, lorsque nous avons réussi et perçu une somme en tant qu'entité traducteur-éditeur, mon premier geste est de payer le traducteur. Concrètement : si on obtient 30 000 F du C.N.L. et qu'il y ait par exemple dix bourses d'aide à la traduction par an, 20 000 F iraient au traducteur et 10 000 F à l'éditeur. On aurait ainsi la possibilité de sortir 20 à 30 textes étrangers de plus chaque année, ce qui serait un beau résultat.

Le rôle des traducteurs est fondamental ; c'est par vous que nous connaissons les textes, c'est vous qui êtes en prise directe sur ce qui se passe à l'étranger. Pour ma part, contrairement aux personnes dont parlait Huguette Hatem, je lis beaucoup. Je trouve d'ailleurs qu'un directeur de théâtre qui ne lit pas et ne fait pas lire devrait changer de métier. Mais tout en lisant beaucoup, je ne peux pas tout lire. Avec Claire David, ma collaboratrice à Papiers, nous lisons à peu près 700 pièces par an ; c'est le maximum que l'on puisse atteindre. C'est donc par vous que les informations peuvent nous venir. Je répète que si vous avez des projets ou des idées, il faut nous en parler : on peut voir ensemble comment intervenir auprès de tel ou tel organisme susceptible de nous aider et dont l'aide vous serait automatiquement reversée en tout ou en partie.

Dernière remarque : je vous ai menti sur un seul point, en déclarant que je publie uniquement des textes prêts à être montés. Or, je viens de sortir une pièce qui n'est pas encore montée en France, *L'Heure du Lynx*, de Per Olov Enquist, traduite par Asa Roussel. Je l'ai publiée parce que je crois à sa valeur au point d'être persuadé qu'elle ne tardera pas à être montée.

Tandis que quelques personnes sont obligées de quitter la salle en raison de l'heure, Michel Bataillon intervient pour souligner qu'il est indispensable de donner la parole à Rudolf Rach. J.-M. Déprats répond qu'il en a bien l'intention. Huguette Hatem et J.-M. Déprats commentent quelques points des déclarations faites par Christian Dupeyron. En ce qui concerne la rémunération des traducteurs, Christian Dupeyron met de nouveau en avant le cas de La Célestine et de Florence Delay. Jean-Michel Déprats reprend alors.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Je dois faire état de mon expérience personnelle : j'ai traduit dix pièces de Shakespeare ; elles ont toutes été soit publiées,

soit imprimées sous la forme matérielle de livres qui n'étaient pas toujours réellement diffusés. Je n'ai eu de contrat d'édition que deux fois et ces deux fois sont les seules où les choses se sont passées de manière correcte à mon sens, c'est-à-dire que j'ai obtenu une rémunération. Le résultat de l'opération, c'est que dans le meilleur cas : 1. le traducteur a été un peu payé ; 2. le livre a été proposé aux lecteurs, un beau livre, un vrai livre, au prix de 35 F, ce qui fait qu'il se vend. En ce qui concerne *Comme il vous plaira*, le prix de revient a été de 40 000 F, somme qui a été partagée par moitié entre l'éditeur et le T.N.P. Dans ce cas j'estime ne pas avoir eu à me plaindre. La plupart du temps je n'ai pas réussi à obtenir de contrat, notamment de la part de tous ceux qui se sont mis dans une colère noire en disant : "Comment ? Les éditeurs précédents ne t'ont pas fait de contrat ?" Il est donc rare que le traducteur soit traité de manière à peu près correcte au moment de la publication de son travail. Je crois malgré tout qu'il doit être possible pour un éditeur de gérer financièrement une publication tout en prévoyant un minimum de rémunération pour le traducteur. Il faut dissocier les droits d'auteur liés à la représentation, qui existent lorsque la pièce est jouée, des droits d'auteur liés à l'édition ; il ne faut pas tirer argument du fait qu'un traducteur touche de l'argent par ailleurs pour généraliser le principe de sa non-rémunération lorsqu'il est édité.

JEAN-PIERRE ENGELBACH

Une précision : en tant qu'éditeur, quels que soient les auteurs que je publie, français ou étrangers, une rémunération sur la vente des livres est prévue par contrat. Quand je dis que je ne peux pas payer une commande, il s'agit d'un problème que tout le monde connaît. Sur un texte étranger, la rémunération d'un traducteur, d'après les tarifs de l'A.T.L.F., est de 100 F la page en moyenne. Le taux appliqué dépend des langues, etc. Effectivement je ne peux pas payer ce prix : si je commandais une traduction, je ne pourrais pas la payer, je ne puis offrir qu'un pourcentage sur les ventes du livre. Nous pratiquons un pourcentage de droits d'auteur qui s'élève en général à 8 % ; pour un texte étranger, il est partageable avec l'auteur du texte original. De toute façon la rémunération du traducteur est toujours liée au prix de vente du livre. L'impossibilité de rémunération dont je parlais tout à l'heure concerne la commande, parce que, en s'alignant sur ce qui se passe en général dans l'édition littéraire, il faudrait donner un à-valoir sur les droits, correspondant à peu près à 100 F par page. Cela nous est impossible pour des raisons économiques que Christian Dupeyron a clairement exposées.

Franchement, j'hésite à prendre la parole, tant la situation des éditions de l'Arche est difficile ! Pourquoi ? Parce que c'est une maison qui a une longue tradition, qui a été spécialisée dans le domaine théâtral, qui a représenté pendant des décennies les plus grandes maisons, les plus grandes agences allemandes. Notre maison a toujours eu des conflits avec la Société des auteurs, car l'Arche a défendu le statut de l'agent autonome qui est en mesure de traiter directement avec les auteurs de théâtre et les théâtres. Quand j'ai repris la direction de l'Arche, il était clair que cette politique, c'est-à-dire la concentration de notre activité sur le domaine théâtral, n'était plus défendable, car notre situation financière était telle qu'il a fallu faire quelque chose. Aussi, en accord avec mon prédécesseur, a-t-il été décidé de diversifier les activités, c'est-à-dire d'abandonner l'idée d'être uniquement spécialisés dans le domaine théâtral ; il a fallu élargir le rayon d'action, éditer d'autres textes pour gagner de l'argent. J'ai même produit un film, pas uniquement pour gagner de l'argent — cela s'accordait bien avec mes idées artistiques — mais cela nous en a rapporté, et c'était nécessaire pour redresser la situation économique de l'Arche. Entre-temps, il semble que cette politique se confirme, que nous ayons une chance de survivre, mais une chance qui doit être défendue chaque jour. Il n'y a aucune garantie que ce succès se prolonge dans l'avenir, disons dans les années qui viennent, car rien n'est sûr.

Pour un éditeur indépendant — on ne soulignera jamais trop notre indépendance — il est très difficile de survivre, surtout avec un programme de publications théâtrales. Nous voulons, dans la mesure du possible, éditer le théâtre, poursuivre l'édition théâtrale, mais à condition que chaque risque soit pesé et équilibré, ce qui ne nous permet pas de nous engager de façon générale. Nous éditons peut-être vingt textes de théâtre par an ; je ne peux pas dire que nous éditons n'importe quel auteur ; il faut prendre chaque fois une décision spécifique, et c'est difficile. En même temps il me paraît nécessaire que nous soyons en mesure de récupérer, au moins dans la plupart des cas, une partie des frais de fabrication — qui ne représentent pas la totalité des frais généraux d'une entreprise — en participant aux droits d'auteur, c'est-à-dire aux droits encaissés à l'occasion de représentations. C'est à peu près tout ce que je puis dire. Ce que m'avait demandé Michel Bataillon, c'était plutôt la philosophie, la politique de notre maison, mais je crains de créer des malentendus, car tout est difficile et chaque cas est différent. Un mot peut-être : toute oeuvre d'art, digne de ce nom, est le résultat d'une création unique. Par conséquent l'édition et la mise en scène de ce texte devraient être une entreprise individuelle.

En ce qui concerne le problème de la traduction, je dirai que je n'oserais plus demander à quelqu'un une traduction — je ne l'ai d'ailleurs jamais fait — sans être à même de la payer raisonnablement. Il y a des cas où on nous propose une traduction déjà faite — le cas est différent. Mais si c'est moi qui prends l'initiative, je dois être en mesure de payer la traduction à un prix raisonnable. L'édition théâtrale en devient encore plus difficile, car alors les frais de traduction, sous forme d'à-valoir, entrent dans les comptes et doivent être récupérés par la vente et les représentations. Tout cela constitue notre risque ; je me considère comme quelqu'un qui prend des risques. Je suis un entrepreneur qui se permet de dire : Je prends le risque, je paie, mais dans ce cas, bien sûr, il faut que j'aie au moins une petite chance de "gagner" de l'argent.

Cela explique également que je n'aie ni l'habitude ni la volonté de demander beaucoup de subventions ou d'aides. Je ne suis pas contre par principe, mais par mentalité. Je connais un système très subventionné, c'est le système théâtral allemand, où il y a beaucoup plus d'argent qu'en France. Je n'ai plus envie de travailler pour ce système, qui est, croyez-moi, complètement bureaucratique. Il y a les grands phares, les rares exceptions dont on parle toujours, mais dans la plupart des cas c'est vraiment terrible. L'édition en Allemagne est complètement privée, comme en France d'ailleurs, et je ne vois pas la nécessité de demander des aides et des subventions. J'aimerais survivre sans être toujours dans une situation où je dois prier quelqu'un de me donner de l'argent. C'est un peu ma mentalité, ma philosophie, mais je ne m'érige en aucune façon contre les autres qui se défendent, et défendent les intérêts vitaux des auteurs et des traducteurs en obtenant des aides, bien sûr.

FRANÇOISE CARTANO

J'ai des propositions à faire plutôt qu'une question à poser, en tant que présidente de l'A.T.L.F. Je constate que les traducteurs de théâtre ne peuvent pas tous être membres de notre association, puisque la condition à remplir est d'avoir publié une oeuvre de traducteur et que le théâtre pose un énorme problème de publication. Il y a sûrement des personnes qui ont traduit des pièces qui ont été jouées mais non publiées. Il y a donc là un point à réétudier et je demande à nos amis traducteurs de théâtre de prendre contact avec nous. Elisabeth Janvier, notre vice-présidente, est traductrice de théâtre ; elle devait participer à cette table ronde et même l'organiser ; malheureusement elle n'a pu être parmi nous cette année pour raison de santé. Peut-être Jean-Michel Déprats, Florence Delay et quelques autres amis proches pourront-ils se charger de suivre cette question. J'ai déjà proposé — j'en ai parlé à J. Boncompain — que le groupe

théâtre de l'Association des traducteurs rencontre au plus tôt la S.A.C.D. pour voir ce qui peut être fait, pour définir ce qu'est un traducteur par rapport à un adaptateur ; il y a assurément des éclaircissements sérieux à apporter sur ce point.

Du côté de l'édition, il y a aussi des problèmes à régler. Si j'ai bien compris, il semble que parfois ce soit le directeur de théâtre qui joue le rôle d'entrepreneur, puisqu'il a l'initiative de commander la traduction ; il devrait donc s'engager en payant quelque chose pour que le traducteur ne soit pas exposé à travailler en pure perte. Vous avez souvent parlé du répertoire, des oeuvres qui sont dans le domaine public, où il n'est pas impossible de se rattraper, mais quand il s'agit de pièces contemporaines, si l'auteur cède plus tard ses droits à quelqu'un d'autre, le premier traducteur est complètement floué (outre qu'il est stupide de recommencer un travail qui a peut-être été déjà fait). Ainsi, quand c'est le théâtre qui est l'initiateur, il me semble que c'est à lui de rémunérer la commande. En revanche, quand l'entrepreneur est l'éditeur, ne faut-il pas envisager — je vais peut-être faire hurler mes amis traducteurs — des aménagements dans la répartition des droits de représentation ? Pour ma part, comme traductrice littéraire, je suis obligée de me battre pour ne pas céder tous mes droits à l'éditeur. L'éditeur, bien souvent, pour des textes qui ne sont pas de théâtre, se fait céder ou essaie de se faire céder tous les droits, y compris ceux qu'il ne possède pas sur l'oeuvre originale. S'il y a adaptation, ou lecture d'un livre, c'est l'éditeur qui a les droits. La nouvelle loi qui oblige à faire deux contrats devrait en principe remédier à cela. Il s'agit de deux contrats distincts ; on ne peut plus céder par le même contrat à la fois les droits graphiques et les droits non graphiques, les droits audiovisuels et de représentation. Cependant, si on fait simplement un deuxième contrat stipulant qu'on a cédé aussi ces autres droits, on aura bien fait deux contrats, mais le résultat sera le même.

Il faut essayer d'établir des contacts interprofessionnels pour régler les questions qui ne peuvent pas se régler quand on se contente de renvoyer sans cesse la balle d'un camp à l'autre, ou de l'expédier dans le camp des subventions.

J. Thiériot intervient pour suggérer qu'on devrait aligner les droits des traducteurs de théâtre sur ceux des traducteurs de romans : droit principal pour la publication, droits annexes pour les représentations, même s'ils sont en fait beaucoup plus importants. J.-M. Déprats estime que cela demande réflexion et remercie F. Cartano et J. Thiériot d'avoir suggéré des rencontres et des lignes de réflexion fructueuses.

Geoffrey Dyson revient sur une question évoquée par Rudolf Rach : la participation de l'éditeur aux droits de représentation

accordés au traducteur ; cette prétention lui paraît scandaleuse ; Christian Dupeyron n'est pas éloigné de partager cette façon de voir, mais souhaite qu'on pose le problème en termes pratiques et que, sans aller jusqu'à faire l'édition aux dépens du traducteur, on ne contraigne pas l'éditeur à travailler à perte. La discussion se poursuit entre G. Dyson et R. Rach sur une question précise et personnelle de pourcentage dans un contrat. J.-M. Déprats tente de ramener le débat vers un problème plus général.

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Je suis en train de mettre sur pied une nouvelle édition de Shakespeare dans la Pléiade et il m'a été expliqué l'autre jour que Gallimard allait prendre 50 % des droits de représentation des pièces déjà traduites*. On m'annonce aussi que personne ne sera payé avant que l'édition sorte — si elle sort un jour, ce qui n'est pas toujours le cas.

LAURE BATAILLON

Pourquoi la maison Gallimard fait-elle pour le théâtre ce qu'elle ne fait pas pour le roman ? Ce que vous décrivez me paraît effarant.

JEAN-PIERRE ENGELBACH

Pour les romans, les contrats de traduction attribuent en général à l'éditeur 50 % des droits annexes. Il y a négociation, mais, à ma connaissance du moins, la base est bien de 50 % pour tous les droits qui ne sont pas liés à la vente du livre. Les droits directs sont en général de 8 à 10 ; les droits dits dérivés sont de 50 %, c'est l'usage. Ce n'est pas non plus un hasard si les gros éditeurs, déjà cités, ont tous abandonné le théâtre. C'est bien pour la raison économique que nous avons vue. Une entreprise éditoriale est une entreprise économique qui n'est pas subventionnée et qui ne peut pas vivre si elle ne retrouve pas quelque part les investissements qu'elle fait. En matière de théâtre, c'est impossible. Nous sommes ici trois petits éditeurs qui essayons de défendre le théâtre parce que nous l'aimons avant tout, mais nous ne pouvons pas en vivre.

CHRISTIAN DUPEYRON

Pour ma part, je n'ai pas parlé d'impossibilité, mais de difficulté. Cette année, nous allons équilibrer nos comptes.

* Depuis la tenue des Assises, l'information juridique fournie par J. Boncompain a permis de faire changer le pourcentage de ce prélèvement. (Note de Jean-Michel Déprats.)

JEAN-PIERRE ENGELBACH

Mais l'absence des gros éditeurs depuis une dizaine d'années sur le marché du livre de théâtre est bien significative d'une incontestable réalité.

RUDOLF RACH

Encore un petit mot. Il y a pièce et pièce. Certaines ne valent pas la peine d'être éditées, d'autres le méritent parce que ce sont des oeuvres littéraires. Le traducteur ou l'auteur qui ne comprend pas ces nécessités, nos besoins financiers, contrarie un effort qui va dans le bon sens, celui de l'édition théâtrale. C'est à mon avis le vrai moyen de faire circuler, de faire connaître un texte durablement ; s'il s'agit du moment présent, on peut faire une copie d'une pièce et l'envoyer au théâtre. Mais il faut aussi sauvegarder des textes, par une édition stable : elle seule rend accessibles pendant des années, parfois des décennies, certains textes qui se vendent très mal. On a cité des exemples ; il y a des textes qui se vendent à dix ou quinze exemplaires par an, et le catalogue de l'Arche contient toujours des pièces qui ont été éditées dans les années cinquante. Tout cela a son prix ; il est regrettable pour tous que certains ne comprennent pas ce fait.

HEINZ SCHWARZINGER

J'ai longtemps trouvé scandaleux de ne pas être payé pour le travail que je fournis. Ensuite, je me suis rangé à l'avis que le travail est aussi un investissement dans le temps ; il est vrai que, si on a de la chance, le risque que prennent Rach, Dupeyron, Théâtrales, peut conduire un jour à un équilibre. Personnellement, comme traducteur, je cherche de tous côtés à obtenir des aides ou des commandes pour être payé. Même après des années de pratique dans ce métier, j'y parviens rarement. Mais je trouve très fâcheux que nous ne soyons pas capables de conduire l'institution qui doit être notre partenaire privilégié, la S.A.C.D., à prendre des dispositions simples et claires — moins restrictives que la clause actuelle des 5 % — permettant de cumuler les bénéfices de la publication et le produit des représentations, pour que le livre puisse exister. Les auteurs pourraient par exemple partager pour moitié les droits de représentation avec l'éditeur jusqu'à recouvrement du coût de fabrication du livre, mettons 15 000 F en moyenne.

Car le véritable et unique objet de nos combats pour assurer l'existence d'un auteur, c'est de lui permettre d'exister dans la durée. Les manuscrits et autres tapuscrits ne suffisent pas, ils sont trop éphémères. Il faut qu'on ait de vrais livres sur les rayons des libraires ; il faut que disparaisse la discrimination entre littérature et théâtre. Cette vieille revendication de tous les traducteurs n'est satisfaite que par les éditions de Minuit, où toutes les

oeuvres sont sur les mêmes rayons, classées selon le nom de l'auteur, sans distinction de genre. Il semble que nous devions absolument faire des concessions, en concertation avec notre partenaire la S.A.C.D., pour que les éditeurs puissent publier des livres et survivre. Il est vrai que l'obligation de payer des sommes importantes aux traducteurs créerait un risque de naufrage pour un petit éditeur. Travailler sans être payé est pour un traducteur humiliant et douloureux, mais on peut miser sur l'avenir : il se peut qu'une pièce soit montée plus tard et que l'édition aide à y parvenir, servant ainsi la cause du traducteur et celle de l'auteur qu'on a voulu promouvoir en le traduisant.

FRANÇOISE CARTANO

Il faut reconnaître que les conditions de cession d'une oeuvre ne sont pas les mêmes pour le théâtre que pour la publication, ni la durée de la cession, ni l'exclusivité de l'exploitation. Ces différences posent un problème. On doit y réfléchir et y travailler.

Christian Dupeyron cite le cas d'une pièce jouée avec succès à l'Odéon dans les années quatre-vingts — L'Atelier de Jean-Claude Grumberg — et qui, parce que le livre existe, rapporte encore à son auteur plusieurs milliers de francs chaque année sans être jouée. Heinz Schwarzingler plaide pour qu'une symbiose entre traducteur et éditeur permette au livre d'exister. Geoffrey Dyson proclame son accord : le traducteur peut faire des concessions, mais ne doit pas être seul à porter le poids et à assumer le risque de l'édition. Huguette Hatem et Laure Bataillon insistent sur la nécessité d'assurer au premier traducteur d'une oeuvre la garantie d'un droit durable, une protection contre les piratages ultérieurs de son travail.

J.-M. Déprats souligne la difficulté d'établir la réalité d'un plagiat et d'obtenir une décision de justice en ce sens. Il estime d'autre part que le "droit de suite" réclamé par certains pose bien des problèmes. Il ne lui paraît pas sain que le droit de traduire un auteur devienne l'exclusivité d'un seul. J.-M. Déprats évoque la situation d'Eric Kahane, unique détenteur des droits de traduction et de représentation pour l'oeuvre entière de Harold Pinter. H. Hatem précise alors qu'elle avait voulu parler d'auteurs déjà morts, comme Pirandello, qui sera prochainement dans le domaine public. Elle s'élève contre les adaptations d'oeuvres étrangères réalisées par des personnes qui ne connaissent pas la langue de l'auteur. J.-M. Déprats constate que, faute de pouvoir prouver que son travail a été pillé, le traducteur est désarmé ; il est dans la jungle. F. Cartano tente de faire la synthèse des échanges qui viennent de se dérouler.

FRANÇOISE CARTANO

Vous proposez deux notions : l'exclusivité d'une cession, et sa durée. Les deux sont distinctes : on peut avoir une cession exclusive des droits pour un temps limité et on peut avoir une cession qui, sans être exclusive, porte aussi sur un temps limité. Dans l'édition littéraire de livres non théâtraux, la cession accordée est exclusive et cette condition est très importante pour un éditeur, à qui elle donne la possibilité d'amortir son investissement. Mais il se produit aussi des effets pervers : si une traduction de qualité insuffisante est publiée, le destin de l'oeuvre traduite est fixé pour toute la durée de la propriété littéraire, c'est-à-dire jusqu'à cinquante ans après la mort de l'auteur.

C'est pourquoi je disais tout à l'heure qu'il faut vraiment une concertation entre tous les professionnels concernés : auteurs, traducteurs, directeurs de théâtre — ceux qui commandent des traductions — et éditeurs, afin de parvenir à une entente raisonnable. Il faut définir des contrats, aboutir à un code des usages entre les différents professionnels qui donne satisfaction à un maximum de personnes et surtout qui permette la traduction de théâtre et l'édition de théâtre.

JACQUES BONCOMPAIN

Je pense effectivement qu'il faut une négociation entre les partenaires. Dans ce que j'ai entendu aujourd'hui, il y a de vrais problèmes ; je crois qu'il y en a aussi de faux, c'est-à-dire des malentendus qui n'ont pas tous été dissipés aujourd'hui. Cela pourra se faire au moyen d'une table ronde à organiser — comme je vais le proposer à mon retour à Paris — avec l'A.T.L.F., entre autres, et la S.A.C.D. J'espère vous avoir déjà montré en tenant à venir ici qu'à travers ma personne la S.A.C.D. est loin de se désintéresser de vos problèmes.

Certes, ces problèmes n'ont pas tous été nécessairement pris en compte. C'est qu'il y a une multitude de situations. Nous avons vu que, même parmi les traducteurs, il existe plusieurs catégories, au point que certains traducteurs sont parfois victimes des agissements d'autres traducteurs. Il est difficile de rendre compte de cette complexité des situations et de tout clarifier ici. Il y a pourtant des progrès à faire et des contrats types à établir, qui s'appliqueraient par exemple à tous les membres de l'A.T.L.F., dans les relations avec la S.A.C.D. et avec les éditeurs.

En ce qui concerne les abus, les travestissements d'oeuvres, c'est un problème difficile que nous avons à gérer. Il est exact que normalement c'est le conseil d'administration de la S.A.C.D. qui examine un bulletin de déclaration et lui donne son visa ; le bulletin est établi quand une oeuvre nouvelle ou une traduction d'une oeuvre ancienne doit être représentée. Le visa d'un membre de notre commission a pour but d'exercer un certain contrôle.

Pourtant il nous arrive des centaines d'oeuvres ; il est vrai que certains abus nous échappent, faute de pouvoir réclamer systématiquement la communication des textes. Quand un abus se produit, il faut le dénoncer ; nous pouvons alors revenir sur notre décision, exiger la production du texte, faire appel à un arbitrage, demander à un tribunal de trancher. Il faut savoir que ce recours existe et qu'on peut s'adresser pour cela à la S.A.C.D.

En ce qui concerne les statuts de la S.A.C.D., on les a incriminés, on les a dénoncés comme les grands méchants qui empêcheraient la diffusion des oeuvres de théâtre ; c'est un peu paradoxal puisque la S.A.C.D. est dirigée et animée par des gens de théâtre, qui ne vont pas refuser de faire leur propre bonheur. Il faut toutefois savoir qu'une commission a existé, fort bien animée par Michel Vinaver et où la S.A.C.D. a été partie prenante. On a envisagé une modification des statuts. Le conseil d'administration de la S.A.C.D. a proposé à l'assemblée générale un assouplissement de ses statuts, avec une augmentation de la participation de l'éditeur aux droits de représentation, pouvant aller, je crois, jusqu'à 15 %. Il est vrai qu'actuellement cette participation est limitée à 5 % ; c'est un butoir, dû au fait que les statuts de la S.A.C.D. ont pour objet de protéger les auteurs. Souvent, ils ne sont pas dans des rapports d'égalité de situation avec les directeurs de théâtre, les producteurs, les éditeurs ; c'est pourquoi ils ont besoin d'être protégés ; mais on ne devrait pas ensuite faire la critique de cette protection. Ce serait jouer sur les deux tableaux. Pourquoi ? Parce que très souvent, aux termes de la loi, l'éditeur est tenu de justifier les droits qu'il se fait céder. S'il est vrai que certains éditeurs ont un système d'agents et s'occupent de promouvoir les droits qu'ils se font céder, il reste malheureux de voir, même dans le domaine du roman, certains éditeurs se faire céder 50 % des droits audiovisuels et attendre tranquillement que les propositions leur tombent dans la bouche comme une caille pour recevoir leur pourcentage. Cela, la S.A.C.D. le dénonce. Quand un éditeur se donne les moyens d'exploiter les droits qu'il se fait céder, il fournit une contrepartie. Il faut donc distinguer entre les éditeurs. Simplement, la proposition telle qu'elle était formulée par le conseil n'a pas paru mûre à l'assemblée générale, qui, à l'unanimité moins une voix (celle de Michel Vinaver), a maintenu le système existant.

Le débat peut sans doute être repris. Il y a un problème de fond concernant l'édition et il faut trouver des formules. Je serais assez sensible pour ma part à ce qui a été dit, tant par Heinz Schwarzinger que par Christian Dupeyron, à savoir qu'on pourrait envisager une plus forte participation de l'éditeur aux droits de représentation à concurrence de ses frais, après quoi on reviendrait à une autre formule. Mais il n'y a pas lieu de ridiculiser

le système des 5 % qui est actuellement statutaire : 5 % quel que soit le mode d'exploitation et quel que soit le pays concerné. C'est-à-dire que pour une oeuvre d'origine, l'éditeur peut recevoir 5 % pour la durée de la propriété littéraire, sur les théâtres, la télévision, le cinéma du monde entier. Pour une oeuvre à succès, ces 5 % représentent des sommes très supérieures au coût de l'édition. Il faut donc, là encore, discerner. On pourrait envisager des procédures plus fines : c'est ce vers quoi nous allons nous tourner.

Christian Dupeyron s'étonne que le système décrit par J. Boncompain n'ait pas produit un franc de droits dérivés pour les 250 pièces qu'il a lui-même publiées en cinq ans. Des droits seraient préférables à des aides comme celles qu'accorde généreusement la S.A.C.D.

Michel Bataillon intervient sur trois points. Il veut rendre hommage aux grands services rendus par Eric Kahane : ce traducteur a fait beaucoup pour l'oeuvre de Pinter et sa diffusion en France (même si, comme le signale J.-M. Déprats, une intéressante pièce de Pinter, The Dwarfs, ne pourra être montée ni traduite par personne en France tant que Kahane ne s'en occupera pas). M. Bataillon évoque ensuite la nécessité d'avoir des éditeurs qui s'engagent littérairement, esthétiquement et matériellement; aujourd'hui les jeunes compagnies ont tendance à adapter elles-mêmes des oeuvres non traduites, non publiées ; M. Bataillon prend l'exemple d'Elfriede Jelinek, dont on aurait besoin de voir publier les pièces en traduction française pour qu'elles puissent être jouées. M. Bataillon conclut son intervention en suggérant à la S.A.C.D. de prendre en charge la réédition et la mise à jour du répertoire Horn-Monval, qui s'arrête en 1965. J. Boncompain se déclare ouvert à cette proposition qui pourra être discutée lors de la table ronde désormais prévue.

Jean-Michel Déprats clôt la séance en remerciant tous ceux qui ont pris la parole et participé aux échanges de vues.

LES ATELIERS PAR LANGUES

Si les tables rondes et débats en séance plénière ont constitué la partie la plus importante des VI^e Assises de la traduction littéraire en novembre 1989, des ateliers par langues avaient néanmoins été organisés pour permettre à chacun de se livrer à des exercices d'application dans le domaine qui lui était le plus familier. Les sessions des ateliers, souvent plus brèves qu'on ne l'eût souhaité, ne se prêtent pas à la publication d'un compte rendu in extenso ; on a donc simplement demandé aux responsables s'ils croyaient pouvoir résumer en deux ou trois pages l'orientation des travaux qu'ils avaient dirigés et éventuellement les conclusions qu'ils en avaient dégagées. Certains ont estimé que le caractère oral et improvisé d'un atelier ne rendait opportune aucune publication en ce qui les concernait. La plupart ont rédigé des présentations et accepté que leur texte, parfois condensé pour les besoins de l'édition, soit publié ci-après.

ATELIER
DE LANGUE ALLEMANDE 1

Atelier animé par Jean-Louis Besson et Bernard Dort.

Texte choisi : Woyzeck de Georg Büchner, scène Das Innere der Bude — "L'intérieur de la cabane" —, harangue du Bonimenteur.

L'atelier s'était fixé pour but une analyse comparative des différentes traductions françaises existantes de ce passage depuis la toute première, due à Auguste Dietrich, publiée en 1889, jusqu'aux plus récentes : celles de Daniel Benoin (Actes Sud - Papiers, 1988) et de Robert Simon (in *Œuvres complètes*, Seuil, 1988).

Dans un premier temps, Bernard Dort indique que l'opportunité de retraduire *Woyzeck* lui a été fournie par Jacques Lassalle qui a monté la pièce en 1983 avec le groupe XXI des élèves de l'École nationale de Strasbourg. Bien qu'il s'agisse d'une commande, la traduction a été faite sans préjuger la mise en scène, en essayant de serrer le texte au plus près. Ce n'est qu'ultérieurement, lors de quelques séances de travail avec le metteur en scène, que de légères modifications ont été apportées. Cette nouvelle traduction ne se présente pas comme concurrente des autres, elle s'inscrit dans leur succession, comme tentative provisoire d'organisation d'un texte qui, parce qu'il est inachevé, fragmentaire, polyphonique, se dérobera toujours à une fixation définitive.

Puis sont exposées les principales difficultés inhérentes au passage choisi : la première tient à l'établissement du texte lui-même, chaque édition allemande proposant une version légèrement différente, fondée sur la relecture d'un manuscrit en partie indéchiffrable. Cela va de questions de ponctuation, donc de rythme des phrases, au décryptage de certains mots (*unideale Natur* / *unverdorbene Natur*). Au-delà de ces questions d'ordre philologique, une des pierres d'achoppement pour le traducteur de ce passage réside dans la nature même du langage. Büchner a composé un mélange de faux hessois et d'allemand baragouiné par un étranger, ce qui donne au monologue un aspect de langue parlée, mais absolument non réaliste. A cela vient s'ajouter un charabia pseudo-scientifique, qui, en arrière-plan, fait référence à Lavater, à Descartes et surtout à La Mettrie. Le Bonimenteur se

gorge de mots (*viehische Vernünftigkeit, doppelte Rason*), comme le Professeur dans une autre scène de la pièce. L'ironie vient, pour une part, de ce que ce jargon a été forgé sur des mots français, dimension qui, bien évidemment, se perd à la traduction (on constate cependant que Pierre Prentki et Claude Stratz ont tenté de garder ce jeu sur les deux langues en rétablissant de l'allemand dans leur traduction française). Une autre difficulté, enfin, tient au jeu sur les mots : *Viehsionomik*, qui fait référence à la physiognomonie de Lavater, appliqué ici aux bestiaux (*Vieh*), et "[...] *unsere Universität, wo die Studente [...] reite und schlage lernen*", allusion aux *schlagende Verbindungen*, ces associations d'étudiants, où l'on doit se battre au sabre et recevoir une balafre pour être intronisé.

Certains participants, pour la plupart germanophones, font remarquer qu'aucune des traductions françaises existantes ne rend compte du parler non normatif du personnage, et que de ce fait elles rendent explicite ce qui en allemand est, si ce n'est obscur, du moins insolite. La langue, dans *Woyzeck*, est artificielle, trait qu'elle partage avec celle de Shakespeare : ce n'est pas le langage du réalisme. Toutefois à l'invitation qui fut faite de proposer une autre solution pour les quelques bribes de texte données en exemple, aucune réponse satisfaisante n'a été apportée. Il fallut donc admettre que les écarts constatés dans le passage d'une langue à l'autre ne devaient pas être imputés à un manque de compétence linguistique des traducteurs, mais étaient le symptôme d'une différence, en apparence irréductible, dans la dynamique du français et de l'allemand.

Mais n'est-ce pas une manière un peu cavalière d'évacuer les difficultés que de déclarer d'emblée qu'un texte est intraduisible ? La question s'est alors posée de savoir si le théâtre ne pouvait pas récupérer ce qui disparaissait à l'écrit, s'il ne devenait pas nécessaire de "traduire par la dramaturgie", c'est-à-dire de confier à la mise en scène, au jeu des comédiens, ce que la traduction ne suffit pas, à elle seule, à rendre manifeste. Cette proposition a soulevé les protestations de quelques participants qui ont insisté sur le fait que le traducteur devait être le responsable du texte et qu'il n'était pas bon, non seulement pour l'auteur, mais pour le spectacle lui-même, qu'il délègue ce pouvoir à un autre. Un texte rétif au théâtre, qui ne cherche pas d'emblée à être mis en bouche mais qui, au contraire, affiche ses aspérités, non seulement affirme la spécificité d'une écriture étrangère mais est générateur de jeu et de formes. Pour ce qui est de *Woyzeck*, on se rend compte qu'au-delà des points de détail évoqués au début, pour lesquels le français est effectivement déficient, la plupart des traducteurs ont eu le souci de s'en tenir à la littéralité (exception : Prentki et Stratz, qui ont regroupé cette scène avec une autre, interverti l'ordre des phrases et procédé à des

coupures et à des rajouts), non pas par esprit de fidélité tatillonne, mais manifestement parce qu'ils ont pensé que la traduction, mieux que l'adaptation, était à même de rendre compte de la discontinuité et de l'hétérogénéité de la langue buchnérienne, de ses trous et de ses ruptures ; qu'elle avait pour vocation d'en maintenir le mouvement, le rythme, le souffle, la gestuelle, éléments mouvants, éléments subjectifs, certes — qui expliquent sans doute qu'une traduction soit toujours à refaire — mais conditions essentielles pour un texte dont la destination est le théâtre.

Le temps a manqué pour confronter chaque traduction à ce point de vue d'ordre général.

J.-L. B.

ATELIER
DE LANGUE ALLEMANDE 2

*Atelier animé par Jean Jourdheuil et Jean-Pierre Morel.
Heiner Müller*

Quelles sortes de problèmes rencontre-t-on lorsqu'on traduit, en vue d'un spectacle précis, les textes d'un auteur étranger vivant et qu'entre la traduction-adaptation et la traduction "fidèle", on fait le choix, qui semble aujourd'hui plus normal qu'autrefois, de la seconde ? Comment décrire une expérience qui, à l'interaction entre le traducteur et le texte, ajoute les relations personnelles que l'on a avec l'auteur (dont l'aide peut être parfois à double tranchant) et la nécessité de se retrouver dans un contexte qui n'est pas encore enfermé dans des livres, des encyclopédies et des banques de données, mais qui vit dans les têtes de l'auteur et de ceux qui le lisent dans la langue où il écrit ? Et comment se précise cette expérience, quand le traducteur est lui-même le metteur en scène — ou quand, plus modestement, il a la chance de participer à la préparation du spectacle et de profiter, entre autres, de l'avis des acteurs sur le texte qu'ils ont à dire ?

Voilà les questions que nous souhaitions aborder dans le second atelier consacré au théâtre de langue allemande, en parlant de Heiner Müller ; et nous voulions le faire en soumettant quelques exemples précis de traduction aux membres de l'atelier, public composé de spécialistes de la traduction, de connaisseurs du théâtre allemand ou de la littérature actuelle de la R.D.A., de spectateurs de théâtre. L'exemple, pour Jean Jourdheuil, était *Hamlet-Machine*, l'un des premiers textes de Müller qu'il ait traduits et mis en scène (il y a dix ans, au théâtre Gérard-Philippe de Saint-Denis) ; celui que j'avais pris était *Le Duel*, troisième volet du polyptyque qui s'appelle en allemand *Wolokolamsker Chaussee*, et que Jean Jourdheuil et Jean-François Peyret ont monté, il y a trois ans, à la Maison de la Culture de Bobigny, sous le titre de *La Route des chars*. Par exemple, me demandais-je, comment traduire la courte note que Müller a ajoutée à la première édition allemande du texte, et qui n'était pas dans le manuscrit du *Duel*

qu'il avait remis à Jean Jourdeuil ? Voici cette note, encore inédite en français :

Wolokolamsker Chaussee III *prolonge* [setzt... fort] *le récit d'Anna Seghers, Le Duel. La répartition du texte dépend du moment que l'on adopte pour le compte rendu (avant ou après quel événement, avant ou après la mort). Ce n'est pas pareil, si c'est la conscience brisée qui parle, ou bien la rafistolée : celle-ci, Hegel nous a mis en garde contre son potentiel de destruction. Peut-être la cassure est-elle la maturité. On ne moissonne que ce qu'on a brisé.*

Traduire, on le sait, c'est notamment donner un contexte nouveau au texte de départ ; or, *Le Duel* (1986) adapte à la scène le récit d'Anna Seghers, publié en 1965, qui porte ce titre, mais en centrant cette réécriture sur un événement qui ne figure pas dans ce récit, et qui était presque un sujet tabou en R.D.A. : le soulèvement anticommuniste de Berlin-Est, le 17 juin 1953. Comment donc appeler en français l'opération par laquelle un écrivain de théâtre emprunte à un prosateur contemporain une fable, dont il conserve le titre, les personnages et l'ancrage historique, mais dont il modifie la chronologie de telle manière que son texte à lui rend éclatant un événement sur lequel l'autre faisait silence ? Pas une "suite", bien entendu, ni une "continuation". Mors, quel nom choisir ? "Supplément" pourrait-il convenir ?

Cependant, alors que nous parlions en atelier du sens que pouvait avoir cette singulière *Forsetzung*, là-bas à Berlin, deux nuits avant, le Mur venait de s'ouvrir, pour la première fois depuis qu'on l'avait dressé, vingt-huit ans auparavant. Vingt-huit ans aussi depuis cet automne de 1961, où les représentations de sa pièce *Die Bauern* ayant été, sur ordre, interrompues, la carrière de Heiner Müller avait pris dans son pays une direction nouvelle, au point qu'une fois la célébrité acquise, l'une des images les plus courantes de lui devait être celle de l'écrivain "à cheval sur le Mur". Et maintenant le Mur était ouvert, et traversé. Personne n'avait prévu l'événement, mais tous les invités d'ATLAS en parlaient et, dans les hôtels d'Arles, beaucoup suivaient matin et soir les images de la télévision, dans le hall ou dans leur chambre. Il y avait dehors, dans ce week-end doux et sans histoires, un peu de "cette lumière gris fer des jours d'octobre" dont parle un autre texte de Müller ; octobre, nom mythique du mois où s'accomplissent les grandes secousses révolutionnaires de ce siècle.

Quatre mois après, au moment de rédiger ces lignes, on constate que la conscience brisée et la conscience rafistolée dont Müller parle dans sa note sur *Le Duel* ne cessent de s'affronter, que beaucoup de moissonneurs se pressent autour des décombres

pour engranger ce qui les arrange et, comme dans les révolutions antérieures, on ne discerne pas clairement avec quel passé le présent est en train de recoller. Aussi, plutôt que de rappeler dans le détail les discussions de notre atelier, nous citerons un autre texte de Müller, inédit lui aussi : c'est le troisième des quatre poèmes réunis en 1988 sous le titre *Voyage au-dehors* et publiés dans *Shakespeare Factory II*, aux éditions Rotbuch ; on sait qu'en 1989, les citoyens de la R.D.A. demandaient à voyager librement en dehors des frontières, et que la revendication de ce droit a été l'une des causes de la révolution de Novembre.

PARFOIS QUAND JE JOUIS D'UN DE MES PRIVILÈGES

*Le whisky par exemple dans l'avion de Francfort à Berlin
(Ouest)*

Il me vient un accès de ce que les idiots du SPIEGEL

Appellent mon amour enragé pour mon pays

Farouche comme l'étreinte d'une reine de cœur

Qu'on a crue morte le jour du Jugement dernier.

J.-P. M. (avec l'assentiment de J.J.)

ATELIER
DE LANGUE ANGLAISE

Atelier animé par Jean-Michel Déprats et François Marthouret.

Cet atelier consacré à Shakespeare s'organisa autour de trois activités différentes :

- mise en relief de certains aspects de la théâtralité du texte shakespearien dans le début de Peines d'amour perdues ;*
- analyse comparative de trois traductions de la première tirade de Hamlet sur les "semblants" (Hugo, Gide, Bonnefoy) ;*
- mise en voix de la tirade de Timon lorsqu'il découvre de l'or (Timon d'Athènes, acte IV, scène 3) dans le texte original, puis dans l'adaptation française de Jean-Claude Carrière.*

L'examen détaillé de deux traductions du début de *Peines d'amour perdues*, l'une destinée à la lecture lente, l'autre conçue pour la scène, visait à opposer deux logiques : celle de la compréhension minutieuse, celle de l'efficacité théâtrale. Il s'agissait de faire apparaître les formes de la théâtralité dans un texte fait pour prendre voix et corps.

Sur le plan syntaxique, on se rend compte que le souci de faire comprendre le détail de la pensée entraîne François-Victor Hugo à changer l'ordre des propositions de l'original. Or, l'inversion de l'ordre "rationnel", la menace avant l'énoncé de la transgression (vers 20-21 ; références à l'édition Arden du texte anglais), est porteuse de jeu.

Sur le plan lexical, la volonté d'explicitier permet une clarification (*the endeavour of this present breath* : "un effort de notre éphémère existence" / "l'effort de notre souffle" dans la traduction de J.-M. Déprats), mais allonge, réduit la densité et distend le ressort théâtral ; elle entraîne aussi un affadissement du matériau imaginaire (*hunt after* : "poursuivent" [FVH], "traquent" [JMD] ; *buy that honour* : "conquérir un honneur" [FVH] "acheter cet honneur" [JMD]). Les métaphores sont partie intégrante de la donnée théâtrale en ce qu'elles jalonnent le parcours de l'imaginaire de l'acteur, donc celui de l'auditeur.

La comparaison et l'analyse critique de trois traductions du même passage de *Hamlet* (acte I, sc. 2, vers 9-19) avaient pour

but de décrire la stylistique propre de chaque traduction, de faire apparaître la mise en valeur ou l'effacement de la théâtralité du passage et les tendances déformantes de chaque version.

Celle de F.-V. Hugo est la plus exacte et la plus proche du texte original pour le sens. Mais, comme dans l'extrait précédent, la limpidité clarifiante de l'analyse conduit à passer de la métaphore à la comparaison (*inky cloak* : "manteau noir *comme* l'encre"), à supprimer les images (*dente me truly* : "révéler ce que j'éprouve" / "me peindre au vrai" [Bonnefoy]), à ajouter des mots en procédant à des allongements explicatifs qui portent atteinte au "serré" du texte.

Paradoxalement, la traduction de Gide n'échappe pas totalement à la tentation de l'explicitation constatée dans la version de Hugo, mais les forces et les faiblesses sont chez lui tout autres. Il s'agit davantage d'une recréation ou d'une réécriture que d'une traduction au sens strict... L'ordre syntaxique est bouleversé : vers 16 traduit avant les vers 11-15. Les "interventions" sur le texte original sont nombreuses : omission de mots, remplacement du concret par l'abstrait, introduction d'un vocabulaire philosophique (*forms, moods, shapes of grief* rendu par "les symboles" du chagrin), littérisation maniériste (*Tis not alone my inky cloak* rendu par l'affecté "Non plus mon manteau couleur d'encre"), changement de registre métaphorique. En revanche le texte a de l'allure et le sens de la parole théâtrale, même si une théâtralité plus expressionniste se substitue à la théâtralité directe du texte original (*Seems, Madam ? Nay, it is. I know not "seems"* est traduit par : "Apparence ? Eh ! non, madame. Réalité. Qu'ai-je à faire avec le « paraître » ?"). La scène mentale qu'implique cette théâtralité textuelle devient celle d'une moralité médiévale.

Par comparaison, la traduction intellectualisante d'Yves Bonnefoy est moins riche pour le jeu. Au Hamlet baroque et histrion de Gide succède un Hamlet philosophe, analyste des comportements, plus raisonneur que passionné. Le texte français devient à la fois plus intellectuel (vers 9 : "Qui me semble, madame ? Oh non : qui est ! Je ne sais *ce que sembler signifie !*") et plus rhétorique (vers 14-15). Surtout, l'inversion des deux derniers vers de la tirade, outre qu'elle modifie le geste théâtral, déplace le centre de gravité du texte. Dans Shakespeare, le dernier vers reprend le thème des apparences trompeuses. Chez Bonnefoy, le dernier vers referme la tirade sur l'isolement de Hamlet, son secret, son insondable mystère : "... Ce que j'ai en moi, rien ne peut l'exprimer." En réalité ce que dit Hamlet (*I have that within which passes show*) est que ce qu'il a en lui est au-delà du semblant ("surpasse l'apparence" chez Gide), non en deçà de toute possibilité d'expression. En somme, si le respect du texte semble plus grand que dans la traduction de Gide, la présence du coup

de force interprétatif que représente l'inversion des deux derniers vers peut être jugée plus grave, parce que moins visible, que la liberté prise par Gide. On peut noter aussi que le lyrisme est rejeté au profit d'une écriture plus sèche, plus intellectuelle, parfois même actualisante.

On constate également des défaillances ou limitations communes aux trois traductions :

— non-translation du *No* du vers 13 qui découpe la description du deuil simulé en deux parties d'égale longueur. Or ce *No* est une ponctuation rythmique, vocale et mentale qui peut servir de point d'appui de jeu ;

— timidité devant le rendu exact d'une métaphore baroque : *the fruitful river in the eye* (vers 13), traduite par des créations explicatives et rationalisantes : "ruisseau intarissable qui inonde les yeux" (Hugo), "ruissellement des pleurs" (Gide), "fleuves intarissables nés des yeux seuls" (Bonnefoy). Les trois traductions refusent le rendu littéral (la fructueuse/fertile/abondante rivière dans l'oeil) et des clichés remplacent une mise en éveil beaucoup plus inventive de l'imagination. On retrouve, intériorisée, une idéologie de la langue française comme logique et transparence.

— atténuation du réseau métaphorique lié au théâtre : *play* (vers 17) traduit par "feindre" (Hugo, Bonnefoy) ou par "tricherie" (Gide).

— destruction de la concordance systématique d'un texte au plan du mot, du rythme, etc. Ainsi le mot *suits* présent deux fois dans la même tirade (vers 11 et 20) est rendu de deux façons différentes.

C'est au total la traduction de F.-V. Hugo qui est la plus scrupuleuse, les deux "écrivains" s'octroyant à l'évidence une certaine liberté de création.

L'atelier n'a disposé que de dix minutes pour le travail prévu sur un extrait de *Timon d'Athènes*. Il fut demandé à Merlin Thomas de lire le texte anglais, ce qu'il fit avec brio. François Marthouret lut ensuite la traduction française. Ces deux lectures firent certes ressortir le contraste entre les caractéristiques phoniques, accentuelles et rythmiques des deux langues, mais ce qui frappa le plus les auditeurs fut la différence entre les deux manières de lire : diction flamboyante "à l'ancienne" de Merlin Thomas, approche plus retenue, plus intériorisée de F. Marthouret. Sans que l'importance des choix de traduction en fût amoindrie, cet exercice faisait ressortir la puissance du filtre interprétatif qu'apportent la voix, la présence de l'acteur et la qualité du rapport qu'il crée avec son auditoire. Le traducteur était ainsi remis à sa juste place dans le mouvement qui conduit du mot au geste et du texte au corps dans l'acte vivant du théâtre. La

reconnaissance de tous est allée à François Marthouret dont la présence chaleureuse, l'enthousiasme communicatif, les interventions précises et pertinentes ont fait ressortir l'importance du jeu et permis de proposer une approche plus globale des problèmes posés par la traduction théâtrale. Il a su donner un tour plus vivant à des analyses qui eussent pu, sans son apport, paraître plus arides.

J.-M. D.

ATELIER
DE LANGUE ANGLAISE (ÉTATS-UNIS)

Atelier animé par Michel Gresset et Shira Malchin-Baker.

Le texte proposé était un monologue en forme de dialogue (*Hunger Dialogue*) imaginé par l'unique personnage, THE SPEAKER, de *Tongues, a piece for voices and percussion* de Sam Shepard et Joseph Chaikin (qu'on trouve dans Sam Shepard, *Seven Plays*, Londres, Faber & Faber, 1985, p. 308-310). Il s'agit d'une réflexion sur le langage, sur son potentiel et sur ses lacunes. De l'aveu même de Shepard, le texte en a été élaboré comme on fabrique un collage : le matériau se compose de mots, de rythmes, de silences et de gestes revendiqués par les auteurs comme étant propres à leurs intérêts personnels. C'est pourquoi ils conseillent aux comédiens de puiser dans leurs expériences personnelles pour jouer "le porte-parole" (ou "le récitant") et le percussionniste.

C'était la première raison pour laquelle il avait été choisi : il s'agit d'un texte à caractère totalement ouvert sur de nombreuses possibilités de jeu et de mise en scène — jusqu'au choix de deux types de voix : on peut imaginer des dialogues homme/homme, homme/femme, parent/enfant, etc. Faire alterner une voix grave et une voix plus aiguë, telle était l'option choisie — mais on peut en concevoir d'autres.

Le deuxième caractère du texte était la tension discrète qui y règne entre une illusion réaliste entretenue par l'emploi de clichés verbaux du type *I don't mind, It's up to you, we don't have to*, et la retenue quasiment poétique qui préside à l'échange, jusque et y compris dans la violence de l'apogée (*I'm famished!*) — ce qui apparente le passage à certaines pièces de Pinter. Dès lors, le problème du traducteur consiste à trouver l'équivalent de cette juxtaposition de styles, du familier (*I am so hungry I could eat a horse, just hang on*), voire de l'enfantin (*I could eat a house*) au recherché, au "poétique" : *This hunger knows no bounds, It will only subside, It will devour...*

La troisième caractéristique est la prédominance absolue du rythme. Cette prédominance, la seule présence du percussionniste derrière le récitant suffirait à l'imposer. Elle oblige d'ailleurs à privilégier le plus souvent le son, ou au moins à répartir plus

équitablement le sort fait à ces deux ressorts de l'expression théâtrale que sont le son et le sens — sans parler du champ visuel, dont s'occupe la mise en scène.

Autrement dit, ce monologue en forme de dialogue présentant toutes les caractéristiques du dialogue de théâtre, il requiert une traduction *pour* le théâtre. C'est pourquoi l'atelier n'était pas présenté seulement par Michel Gresset, mais aussi par une spécialiste du théâtre américain, actrice elle-même, et parfois metteur en scène, Shira Malchin-Baker. Celle-ci avait eu l'idée d'aller travailler le texte français avec Janine Bouscaren, linguiste par ailleurs habituée à travailler pour la télévision. La version proposée était le fruit de cette collaboration.

Parmi les questions générales posées par la traduction, signalons surtout le choix qui s'impose en français entre le "ça" et le "elle" pour traduire le pronom neutre *It*, lequel est répété plus de trente fois dans la tirade finale, où la Faim devient une sorte de monstre autonome qui engloutit tout. Le "ça" avait été préféré tant pour l'allusion à l'une des topiques de Freud que pour son impact sonore, rappelant plus que "elle" le frottement du *woodscraper*. Mais l'atelier, paraissant préférer "elle", a demandé une relecture du passage, laquelle a révélé que la cohérence musicale restait intacte, même si le choix de "elle" donnait au passage un air plus intellectuel, plus "personnalisé".

Dans la tirade finale, outre les trente *It*, on trouve six fois le schéma *It will go through all the food in the world when it comes back* — *possessions, sex, power, ideas, goods* se substituant successivement à *food*. La traduction proposée, "Ça engloutira tout le désir du monde, quand ça reviendra", a été jugée trop intellectuelle, trop freudienne même, par certains, qui préféreraient "sexe". Mais *sex*, surtout aux Etats-Unis, représente tout le champ de la sexualité, des manifestations les plus anodines d'un puritanisme résiduel jusqu'au rituel du *dating* en passant par l'acte sexuel lui-même. Les Canadiens présents acceptaient "tout le sexe", alors que les Français se montraient réticents — parce que le champ lexical du mot "sexe" paraît limité à l'acte lui-même.

Enfin, même *in the world* a posé problème. Le choix de "au monde" étant dicté par la traduction des deux premiers objets de l'engloutissement (*all the food* et *all the possessions* devenant "tout ce qui se mange", "tout ce qu'on possède"), il ne paraît pas souhaitable, par souci de cohérence, de revenir ensuite au plus traditionnel "du monde" pour compléter "tout le désir", "tout le pouvoir", "toutes les idées" et "tous les biens" — ne serait-ce qu'afin de ne pas distraire l'attention de l'auditeur/lecteur de la liste d'idées/objets qui s'accumulent en un crescendo parfaitement calqué sur les percussions.

ATELIER
DE LANGUE ESPAGNOLE

Atelier animé par Florence Delay.

En guise d'introduction quelques questions toujours posées par *La Célestine*, qui va fêter ses 500 ans, pour en venir aux "réponses" données, à leur corps défendant, par les traductions ; en l'occurrence ici par la mienne. Et qu'une "version française" n'est pas ici une adaptation mais une traduction avec coupes. Le texte écrit pour le programme du Festival d'Avignon et du théâtre de l'Odéon m'a servi de trame.

Les *documents* utilisés étaient les suivants : la première et la dernière scène. La première (Calixte et Mélibée) dans la traduction de Germond de Lavigne (1841), de Pierre Heugas (1963) et de F.D. (1989), c'est-à-dire la mienne. La dernière, soit l'acte XXI, d'où est extraite la déploration de Pleberio, père de Mélibée. Puis l'acte XV dans sa traduction intégrale (P.H.) et dans sa version courte (F.D.). Exemple unique de scène ajoutée pendant les répétitions sur la demande d'une comédienne : ses raisons judicieuses, mon accord.

La discussion s'est orientée dans deux directions principales :
— le ton, le son ; les divers états de la langue ou la langue dans tous ses états que reflète *La Célestine*.
— les coupes.

Les choix.

Même pour des raisons de durée, choisir la *comedia* en 16 actes de 1499 contre la *tragicomedia* en 21 actes de 1502 est impensable d'un point de vue esthétique : moralisateur et frustrant. Par contre, *La Célestine* ayant engendré d'un coup et le théâtre et le roman, choix délibéré du théâtre contre le roman. Dialogue et situation dramatique préférés au bavardage (merveilleux) et aux interpolations romanesques. D'où des coupes faciles (dans l'ordre de la narration) et des coupes difficiles, périlleuses. Le péril : briser un des aspects les plus fascinants, le *continuum* cherché par l'auteur ou les auteurs, la continuité

entre les scènes. Dans l'état de 1502 Fernando de Rojas brise lui-même ce *continuum*. J'ai donc cherché à le préserver jusqu'au moment où Rojas l'interrompt. Alors j'ai accentué la brisure. D'où une recomposition de l'ensemble des 21 actes sous l'égide du principe steinien *composition as explanation* :

I ^{re} PARTIE	(entracte)	II ^e PARTIE
première journée	deuxième journée	fin désastreuse
I	II	III
aut. anonyme	Rojas	IV

Respect de l'étrangeté

Refus de "corriger" ce qui peut apparaître de nos jours comme "défaut" de la perspective d'avant la Renaissance. Certaines scènes ont une durée invraisemblable (Parmeno expliquant à son maître qui est Célestine alors que celle-ci attend devant la porte), d'autres une brièveté encore plus invraisemblable (défloration de Mélibée). J'ai conservé ces dissymétries, le rythme impair.

Déséquilibre

Les coupes intervenues entre les représentations d'Avignon et celles de l'Odéon ont obéi, jusqu'à un certain point, à des impératifs dictés de l'extérieur : problèmes d'horaire et de distribution, réactions du public et de la critique. Mais jusqu'à un certain point seulement, grâce au soutien du metteur en scène. Elles ont toutefois accentué le déséquilibre entre les deux journées et la fin désastreuse.

Subjectivité de la coupe

Sur la lancée, prenant à rebours ce que j'avais superbement avancé au début : que je m'en étais tenue au rôle transparent de traducteur, n'ayant eu, par ailleurs, qu'à manier les ciseaux... j'ai convenu qu'aujourd'hui, avec le recul, tout me semblait moins transparent et que je n'étais pas, comme le Licencié de Cervantes, un traducteur de verre. J'ai fait part de ma relation personnelle avec cette pièce — de souvenirs anciens, du temps où cette oeuvre était au programme du concours d'agrégation que je préparais, à des souvenirs plus récents, intimes. Et qu'il faut bien admettre que couper, c'est également s'exprimer. Ce moment fut, à mon avis, de loin le plus intéressant, car il créa de l'agitation. Quand, ayant reculé sur mes positions, disons intellectuelles, je suis tombée dans le sentiment des choses, beaucoup avaient à dire. J'ai ainsi pu recueillir à vif le sentiment propre de quelques participants, en particulier sur les "points chauds" de *La Célestine* — ceux-là mêmes qui avaient suscité le rejet, le rire ou l'émotion — la dernière scène, celle de la déploration du père, jouant son rôle de révélateur.

ATELIER
DE LANGUE ITALIENNE

*Atelier animé par Ginette Herry et Jean-Claude Penchenat.
Thème choisi : "Traduire Goldoni : L'expérience de La Bonne Mère."*

Nous étions convenus, Jean-Claude Penchenat et moi, de conduire cet atelier sur la base d'une série de questions qu'il me poserait au sujet des solutions que j'avais été amenée à adopter pour établir le "texte français" de *La Bonne Mère*, comédie vénitienne de Goldoni (c'est-à-dire comédie entièrement écrite en vénitien) que Jacques Lassalle a créée au T.N.S. en janvier 1989. Ceci après que j'aurais exposé aux participants mes principes de traduction et les principaux écueils que je rencontre régulièrement quand je traduis Goldoni. Nous avions d'autre part sélectionné, en vue de les examiner de plus près, un certain nombre de scènes qui présentaient chacune un type de problème particulier ; les participants avaient reçu en photocopie le texte original et la traduction de ces scènes. Malheureusement la durée très réduite de la séance (une heure au lieu des deux prévues) n'a pas permis à l'interrogation précise de ces scènes de prendre toute l'extension souhaitable.

Jean-Claude Penchenat a d'abord exposé les conditions dans lesquelles il avait été amené à travailler de son côté sur le texte de *La Bonne Mère* et à en établir pour son propre usage une première version : c'est donc au double titre d'homme de théâtre et de traducteur informé des difficultés du texte qu'il s'apprêtait à interroger mes principes et mes solutions.

J'ai alors essayé d'explicitier, sans répéter ce que j'avais relevé comme difficultés spécifiques dans la "Note du traducteur" qui accompagne le texte imprimé de *La Bonne Mère* (éditions de l'Arche) et en réservant l'examen de détail à la seconde partie de l'atelier, ce que signifie pour moi la "fidélité" au texte original quand il s'agit de réémettre en français le texte d'une pièce de Goldoni dans sa totalité (et non de l'"adapter" ou d'en établir une "version scénique", ce qui relève d'une autre problématique).

Ginette Herry a bien voulu rédiger in extenso le texte de son exposé introductif. Ce document est trop important à tous égards

pour trouver sa place dans la simple évocation rapide des travaux d'un atelier. On en indique ici les grandes lignes, mais ATLAS espère avoir l'honneur de publier ailleurs ce passionnant ensemble de réflexions sur la traduction d'un dramaturge.

Ginette Herry commençait par rappeler que traduire une pièce de Goldoni, c'est traduire un texte théâtral (dont une partie est réalisée, une autre partie énoncée, et le tout "interprété" sur le plateau) ; il incombe au traducteur de réémettre les virtualités de ce texte, de mimer l'auteur-émetteur, de ne pas se contenter d'être un lecteur-récepteur ; le traducteur prend le risque d'une véritable écriture.

S'il est vrai que l'oralité du texte de théâtre fait partie de sa spécificité, Ginette Herry invite à ne pas confondre l'art de l'acteur avec l'art oratoire, à ne pas oublier que le texte théâtral est écrit même s'il feint d'être du langage parlé ; en mimant le langage parlé d'une époque ou d'un milieu, on s'expose à voir vieillir rapidement une traduction. Pour rendre compte des modalités et des fonctions de la parole et du silence, il convient d'être attentif au moins autant à l'énonciation qu'aux énoncés (repérer par exemple le jeu des pronoms personnels, des adjectifs et pronoms possessifs...)

En second lieu, traduire Goldoni, c'est traduire un texte produit en Italie au XVIII^e siècle, qu'il faut rendre jouable, audible et intelligible en France aujourd'hui ; Ginette Herry pense qu'on ne doit pas s'interdire quelques marques d'éloignement temporel et géographique, et qu'il faut tenir compte des caractéristiques du français, par exemple de sa tendance à tout "naturaliser". Le vénitien de Goldoni dans La Bonne Mère offre de grandes variations dont il est délicat de rendre compte en français ; il faut lutter contre une sorte d'inertie de notre langue. L'idéal est de faire apparaître comme "naturel" dans la traduction ce qui l'est dans le texte. De nombreux compromis sont inévitables. Et mieux vaut renoncer à l'illusion que le texte traduit pourrait se substituer au texte original, ou procurer la même jouissance que celui-ci. Les choix du traducteur seront dictés par des critères d'ordre dramaturgique.

Enfin, traduire Goldoni, le "réformateur du théâtre italien", c'est aussi chercher à comprendre sa dramaturgie dans sa nouveauté et dans sa singularité (importance primordiale des personnages, écriture fondamentalement "plaisante", présence de l'auteur dans ses pièces).

Après cet exposé des principes et de l'idéal de la traductrice, la discussion fut ouverte.

Le jeu des questions, émanant tant de Jean-Claude Penchenat que de certains des participants, a pu alors commencer. Et ce qui est vite devenu patent, c'est l'importance de la sensibilité

personnelle de chaque traducteur *à sa langue maternelle*, c'est la présence du traducteur en tant que *sujet* qui, dans son "mime" de l'auteur, invente aussi sa propre langue, chaque fois. Ce qui prouverait, s'il en était besoin, que la traduction est bien une *écriture*.

G. H.

ATELIER
DE LANGUE RUSSE

*Atelier animé par Georges Banu, Christine Hamon et Alain Ollivier.
Autour des traductions de La Cerisaie de Tchekhov.*

Tchekhov pensait qu'il était inutile de traduire *La Cerisaie* en français. Il existe pourtant neuf traductions françaises de cette pièce, que les animateurs de l'atelier se proposaient d'aborder par une approche à la fois historique et concrète. Après le rappel par Christine Hamon de la façon dont la traduction de *La Cerisaie* a évolué, quatre versions d'un même passage, sans noms de traducteurs, devaient être proposées au comédien Alain Ollivier pour recueillir ses impressions et susciter un débat.

La publication en 1922 de la traduction de Denis Roche, détenteur exclusif des droits, empêcha jusqu'en 1954 l'impression ou la représentation de toute autre version. Or la traduction de Denis Roche était peu adaptée à la scène et comportait à la fois des élégances malvenues et de curieuses libertés à l'égard du texte. En 1954 Jean-Louis Barrault monta *La Cerisaie* dans la version de Georges Neveux (France-Illustration ; reprise par la Librairie Théâtrale, puis par Fayard dans *Les Œuvres libres*) ; cette version passait bien la rampe, mais n'était pas exempte d'erreurs, de libertés, de transformations qui tiraient la pièce vers le boulevard ; semblant justifier les craintes de Tchekhov, elle laissait le champ libre pour des traductions respectueuses du texte. Dès la même année parut aux Editeurs français réunis la traduction d'Elsa Triolet, qui devait en 1967 être reprise dans la Pléiade. En 1958 fut publiée la version de G. et L. Pitoëff, écrite dans les années vingt sous le titre, auquel il fallut renoncer, du *Jardin des cerises*. Alors qu'Elsa Triolet gardait pour être proche du texte de nombreux termes russes, les Pitoëff choisissaient une lecture très poétique et francisée. En 1958 également paraissait la traduction fidèle et scénique d'A. Adamov (Club français du Livre, reprise en Livre de Poche classique en 1973), qui allait être la version la plus accessible avec celle de G. Perros et G. Cannac (1961, L'Arche ; reprise par Folio).

Suivit en 1981 la traduction de J.C. Carrière pour la mise en scène de Peter Brook (CICT ; reprise par Hatier, puis par Garnier-Flammarion, 1988), version écrite à partir d'une ébauche faite

par Lusja Lavrova ; la formule est *a priori* dangereuse mais donne des résultats convaincants. Plus déconcertante fut l'adaptation de Laurence Calame pour la mise en scène de Matthias Langhoff à la Comédie de Genève (janvier 1984 ; éditions L'Age d'Homme, Lausanne, 1984). Probablement réalisée à partir d'une traduction allemande, cette version revenait à la première forme de *La Cerisaie*, jouée par Stanislavski en 1904, mais en y interpolant des éléments de la version définitive, en tirant le texte en direction de la mise en scène et en accentuant la violence des rapports. Enfin, le Livre de Poche a publié en 1988 la traduction de Patrice Pavis et Elena Zahradnikova, établie à partir d'un mot à mot, et revenant à une conception fidèle mais littéraire de la pièce.

Toutes ces versions sont lisibles mais des problèmes se posent pour la représentation, par exemple celui du choix des mots russes à conserver ou à traduire, celui des expressions proverbiales (vaut-il mieux leur garder leur saveur par une traduction littérale ou chercher le plus proche équivalent français ?), celui des diminutifs et surnoms si fréquents en russe, celui des registres de langue dont l'auteur a subtilement doté ses personnages, celui de la ponctuation qui rythme le dialogue et module de façon spécifique le débit de chaque personnage. Les meilleures traductions sont celles qui rendent compte de la liberté d'écriture de Tchekhov, de la variété des registres qui font le charme du texte russe.

Le passage choisi pour la deuxième partie de l'atelier était la longue réplique de Lopakhine dans l'acte III annonçant l'acquisition de la propriété. Les quatre traductions proposées étaient celles, relativement récentes, d'Elsa Triolet, de Perros et Cannac, de J.-C. Carrière et de P. Pavis. C'est à la première qu'Alain Ollivier donna sa préférence, pour son aisance et ses qualités scéniques. Cette préférence surprit G. Banu et C. Hamon, et suscita un débat. A. Ollivier reconnut que la traduction d'Elsa Triolet avait pu bénéficier du fait qu'elle était lue en premier ; il n'était pas certain que sa préférence se fût maintenue au cours d'un travail approfondi et dans une situation de jeu véritable. Le comédien évoqua les souffrances qu'il avait parfois éprouvées en devant jouer un texte traduit qu'il sentait mal et que le traducteur n'avait pas été en mesure de lui expliquer.

Le débat porta ensuite sur certains écarts importants de traduction, autour, notamment, de "C'est le fruit de mon imagination, couvert par le nuage de l'ignorance" (P. Pavis), alors que Carrière, comme le texte russe, dit "votre imagination", et que plusieurs versions ne rendent pas compte du fait que Lopakhine s'exprime à la manière de Lermontov. On discuta encore des traductions de *delo takoe* et du verbe *svabtilsja* qui donnent lieu à des variations étonnantes.

Un second passage étudié ("Si mon père et mon grand-père sortaient de leur tombe", Triolet, Perros et Pavis ; "sortaient de leur cercueil", Carrière) permit de discuter des connotations littéraires plus ou moins concrètes et de l'impact théâtral des deux traductions.

Un troisième fragment (invitation à voir comment les cerisiers vont être détruits par la hache d'Ermolai) mettait en relief des écarts encore plus importants et des solutions qui avaient des inconvénients divers.

De toutes les confrontations ressortait assez clairement le caractère souvent subjectif des appréciations portées sur les traductions qui, visiblement, ne suscitaient pas toujours chez les participants les mêmes connotations et surtout la constatation unanime des difficultés que peut éprouver le lecteur attentif à discerner dans une traduction un projet cohérent de bout en bout, l'impression ressentie étant au contraire le plus souvent celle d'une inégalité dans les traductions, largement à l'origine du malaise éprouvé par l'acteur face à un texte théâtral traduit.

C. H.

Les deux ateliers dont le compte rendu ne nous est pas parvenu, ateliers dont chacun sait pourtant qu'ils furent suivis et appréciés par de nombreux participants, sont l'atelier de langue grecque, animé par Anne-Françoise Benhamou, Jean Bollack, Pierre Judet de la Combe et Alain Milianti, consacré à Sophocle, et l'atelier de langue norvégienne, animé par Terje Sinding et consacré à Ibsen.

LE DÉROULEMENT DES ASSISES

Outre les trois tables rondes, le débat et les neuf ateliers par langues, portant tous sur des aspects divers de la traduction du texte de théâtre, les VI^e Assises de la traduction littéraire ont compris certaines activités complémentaires qu'il importe d'évoquer au moins brièvement ici.

LA SÉANCE D'OUVERTURE

Le vendredi 10 novembre 1989, les VI^e Assises furent ouvertes dans la Salle d'Honneur de la Mairie par M. Jean-Pierre Camoin, sénateur-maire de la ville d'Arles. M. Camoin, ami fidèle, éprouvé et généreux d'ATLAS et du C.I.T.L., prononça une brève allocution. Il exprima le plaisir qu'il avait à donner pour la sixième fois consécutive le coup d'envoi d'une manifestation aussi importante que les Assises, et cela le jour même où allaient être inaugurés les nouveaux locaux du Collège. Il rappela le souci qui est depuis longtemps celui de la "petite équipe arlésienne" qu'il anime : elle a voulu "créer en France un maillon dans la chaîne de la transmission de la connaissance" afin de mieux travailler "pour une Europe de la culture" ; cette entreprise passe par la défense de toutes les langues européennes. M. le sénateur-maire termine par ces mots :

"Vous êtes ceux qui peuvent réaliser cet idéal. Au nom de tous les habitants de l'Europe, nous vous en remercions. Sachez que nous, tous les élus, sommes à votre disposition pour accueillir tous les projets ; comme je le disais à votre président : il suffit de nous demander quelque chose et vous l'obtiendrez !"

Le président d'ATLAS, Sylvère Monod, remercia M. Camoin de ses paroles chaleureuses et de sa conclusion qui ne risque pas d'être oubliée. Il indiqua ensuite qu'il lui revenait de "frapper les trois coups" en mettant en scène les trois mouvements de cette courte séance. Néophyte dans son rôle, il se réjouit que ses débuts coïncident avec un moment éclatant dans l'histoire de l'association : ATLAS est à un an de l'âge de raison et se trouve en période d'expansion, comme en témoignent les nombreux projets élaborés pour un avenir proche (ateliers d'écriture, préparation des Assises de 1990 et d'une rencontre préparatoire à Paris dès le printemps) ; le C.I.T.L. va s'installer dans des locaux magnifiques ; les inscrits aux présentes Assises sont particulièrement nombreux, attirés par le thème du théâtre et l'impulsion qu'a su donner Jean-Michel Déprats ; cet afflux pose même des problèmes inhabituels pour le fonctionnement des ateliers les plus populaires. S. Monod invita Bernard Lortholary à prononcer quelques mots d'hommage à la mémoire d'Elmar Tophoven, grand ami d'ATLAS disparu depuis les précédentes Assises.

HOMMAGE A ELMAR TOPHOVEN

"Mon propos sera trop bref pour être à la hauteur d'un immense sujet. J'ai eu non seulement l'honneur mais le réel bonheur de connaître Elmar Tophoven, pour avoir été d'abord son étudiant. Elmar était un ami de Paul Celan, qui était lecteur à l'Ecole normale de la rue d'Ulm, dont j'étais moi-même élève ; lorsque Paul Celan était défaillant, ce qui lui arrivait assez souvent, c'est Elmar qui le remplaçait.

"Ainsi, petit étudiant, germaniste débutant, ai-je eu le grand bonheur de profiter d'un enseignement admirable ; je crois qu'il m'a plus appris à lui seul que ce que j'ai pu apprendre d'autre part à l'Ecole normale et à la Sorbonne réunies.

"Lorsque Paul Celan a disparu, je n'étais plus élève mais désormais professeur à l'Ecole normale ; j'ai naturellement tenu — je n'étais pas le seul, loin de là — à ce que ce soit Elmar Tophoven qui remplace Paul Celan dans son poste ; j'ai pu alors apprécier d'un autre point de vue ce que les élèves de l'Ecole apprenaient de lui.

"Tout le monde sait — il est inutile d'insister là-dessus — qu'Elmar était un traducteur extraordinaire, qu'il a beaucoup travaillé, qu'il a travaillé excellemment et que de surcroît — ce qui est moins fréquent — il a voulu d'une part tenir une sorte de registre ou même davantage, accumuler les fruits de son effort, aussi bien sous forme de livres publiés que sous forme de réflexions sur la traduction, et d'autre part en faire profiter de nombreux groupes d'élèves qui se destinaient essentiellement à l'enseignement secondaire ou supérieur ; beaucoup de ceux-là, comme par hasard — mais ce n'est évidemment pas un hasard — sont devenus à leur tour des traducteurs.

"A partir de son enseignement, appuyé par sa pratique de traducteur professionnel, Elmar a exercé un rayonnement extraordinaire dans le domaine des relations franco-allemandes : de cela déjà il faut lui savoir gré et nous sommes nombreux en France et en Allemagne à nous en souvenir et à porter à sa mémoire une très vive reconnaissance.

"Mais ce n'est pas tout. Comme vous le savez, c'est Elmar Tophoven qui, le premier, allant toujours dans la même direction, celle de la générosité pédagogique, a eu l'idée de créer le

Collège européen des traducteurs, dans sa ville natale de Straelen. C'était sa ville, c'était son idée, il y a travaillé avec un dévouement extraordinaire ; ainsi, jusqu'à une date très proche de sa fin, qui fut très douloureuse, Elmar a été pour nous tous — en particulier à propos de notre Collège d'Arles —, non seulement un modèle extraordinaire, mais une aide, un conseiller très attentif et très actif. Je crois qu'on pourrait dire que sans lui le C.I.T.L., qui est au coeur de nos Assises, n'existerait pas.

"Je tiens à affirmer en outre qu'Elmar était non seulement entouré d'un grand nombre de disciples enthousiastes, mais aussi aidé par Erika Tophoven ; c'est à lui, ou plutôt c'est à eux que nous devons donc la grande idée des Collèges de traducteurs ; elle a donné naissance à Arles, à un Collège en Espagne, à un autre en Italie, etc. L'hommage que nous leur devons ne sera jamais assez explicite ni assez affectueux."

Erika Tophoven, présente aux VI^e Assises, avait organisé une remarquable exposition consacrée à la mémoire de son mari, à sa carrière, à ses publications, à ses travaux, à ses méthodes de traduction. Ainsi ceux des participants qui n'avaient pas eu le privilège de connaître Elmar Tophoven purent-ils se faire une idée de son oeuvre, de son action et du rayonnement de sa personnalité.

LE PRIX NELLY SACHS

Après le moment d'émotion recueillie qu'avait été l'hommage à Elmar Tophoven, Sylvère Monod invitait Anne Wade Minkowski à présenter, au nom du jury du Prix Nelly Sachs, le lauréat que ce jury avait couronné en 1989. C'était une manière de tourner les regards vers l'avenir. Anne Wade Minkowski commence par proclamer sa joie d'être à Arles, ville où l'avait attirée dès 1985 la personnalité de Laure Bataillon. Joie d'avoir été gagnée par la passion de promouvoir le métier de traducteur. Joie de voir transformer en réalité le rêve d'un Collège installé dans une aile de l'Espace Van Gogh. En voyant ce lieu métamorphosé, déclare Anne Minkowski, "je me dis que nos efforts à tous n'ont pas été vains et que, malgré toutes les difficultés surgies, nous sommes enfin arrivés sur l'autre rive".

Anne Minkowski souligne ensuite l'importance particulière que revêt à ses yeux le Prix Nelly Sachs et fait l'historique de ce prix, bien qu'il n'en soit qu'à sa deuxième année. C'est Julia Tardy-Marcus qui demanda à Anne Minkowski d'organiser le prix qu'elle voulait fonder pour les traducteurs de poésie en mémoire de Nelly Sachs, "ce grand et bouleversant personnage". A cette demande, dit Anne Minkowski :

"J'ai été tour à tour émue, réjouie et affolée. Emue par la confiance que Julia Tardy-Marcus me témoignait ; réjouie parce qu'il est réjouissant de savoir que le travail que nous pratiquons et qui n'est pas toujours reconnu à sa juste valeur sera annuellement honoré ; affolée, enfin, par la crainte de ne pas être à la hauteur de la tâche et de ne pouvoir y consacrer le temps nécessaire."

Anne Wade Minkowski fit appel pour la seconder en qualité de secrétaire général du jury à François Xavier Jaujard, "qui a un pied dans l'édition, l'autre dans la traduction, et la tête dans la poésie". Choix particulièrement heureux, comme il est plus facile de le proclamer en l'absence de l'intéressé, malheureusement retenu loin d'Arles. Le prix a vite connu un retentissement certain. Le jury a dû choisir entre vingt ouvrages traduits de douze langues différentes. D'autre part, la création du Prix, destinée à faire en sorte que Nelly Sachs ne soit pas oubliée, a coïncidé avec un regain d'intérêt pour son oeuvre, comme en

témoignent des articles dans *Le Monde* et *Poésie*, à l'occasion de publications récentes de lettres et de poèmes en traduction. Pour présider le jury, il a été fait appel à Maurice Nadeau, premier éditeur de Nelly Sachs en France. Siègent dans le jury, outre Lionel Richard, premier traducteur de Nelly Sachs en français, Roger Munier, Claude Esteban, Laure Bataillon, Claire Malroux, Céline Zins, Philippe Mikriammos, F. X. Jaujard et Anne Wade Minkowski, donc des traducteurs de poésie écrite en six langues différentes. La présence en ce jury de nombreux membres du conseil d'administration d'ATLAS s'explique, puisque la fondatrice du prix a souhaité le voir décerner au cours des Assises, à Arles. Anne Minkowski termine son intervention en proclamant l'attribution du Prix et en présentant le lauréat :

"Le lauréat, cette année, à la quasi-unanimité, est Jean-Baptiste Para, pour sa très belle traduction de l'italien d'un très beau livre de Giuseppe Conte, *L'Océan et l'Enfant*, paru aux éditions Arcane 17 et préfacé par Italo Calvino. A cette occasion, il faut mentionner d'autres textes de Giuseppe Conte, traduits également par Jean-Baptiste Para et publiés par les Cahiers de Royaumont sous le titre *Les Saisons*.

"Jean-Baptiste Para, venez nous rejoindre sur cette tribune. Je suis très heureuse de vous remettre le prix. Nous félicitons également vos deux éditeurs, présents dans la salle : Christian Bouthémy pour Arcane 17 et Rémy Hourcade pour Royaumont.

"Jean-Baptiste Para est membre du comité et secrétaire de rédaction de la revue *Europe*, qui sous la houlette de Charles Dobzinski fait depuis longtemps la part belle à la poésie traduite. Il dirige aussi, avec Philippe di Méo, la collection «L'Hippogriffe» à Arcane 17, ainsi désormais qu'une collection italienne aux éditions de l'Arpenteur. Il a traduit Giorgio Manganelli chez Denoël et il a participé à une très belle anthologie de la poésie italienne d'aujourd'hui intitulée *Prisma*, aux éditions L'Obsidiane. C'est vous dire que Jean-Baptiste Para n'est pas traducteur seulement. Il appartient à la famille des traducteurs-introducteurs de littérature, et quelle littérature ! Il a contribué à faire connaître Andrea Zanzotto, Alberto Savinio, pour ne citer qu'eux. Et naturellement, il écrit lui-même. Notons que son auteur, Giuseppe Conte, est traducteur de l'anglais aussi bien que poète."

Après avoir signalé ce "réseau de correspondances" entre le traducteur et son auteur, Anne Wade Minkowski, tout en se déclarant fervente admiratrice de la poésie de Giuseppe Conte, qui est résurrectrice de mythes, préfère laisser au lauréat le soin de définir l'auteur italien et son oeuvre. Avant de laisser la parole à J.-B. Para, Anne Minkowski dénonce encore l'idée fallacieuse qu'une langue proche du français comme l'italien serait

plus facile à traduire qu'une langue lointaine. Elle explique en particulier ceci :

"Il est peut-être plus ardu de traduire d'une langue proche, car la marge de manoeuvre y est singulièrement restreinte et cette prétendue facilité impose, me semble-t-il, une rigueur et des contraintes dont il doit être dur de s'échapper."

JEAN-BAPTISTE PARA

Il n'est peut-être pas nécessaire d'insister beaucoup sur le fait que je suis très ému par ce prix : cela doit s'entendre. Je suis non seulement ému de recevoir un prix, mais particulièrement du fait que celui-ci porte le nom de Nelly Sachs, poète que je n'ai jamais pu lire sans avoir le coeur noué ; je suis donc très touché qu'un prix célèbre sa mémoire et que j'en sois aujourd'hui l'heureux bénéficiaire. Je tiens bien entendu à exprimer ma vive gratitude.

Je voudrais maintenant dire quelques mots sur Giuseppe Conte et aussi sur ce que peut m'inspirer la traduction de ce poète et d'autres poètes.

Giuseppe Conte est actuellement une des voix les plus originales, les plus fortes qui se soient fait entendre ces dernières années dans le domaine de la poésie italienne. Il est apparu comme une voix originale dans la mesure où c'était d'abord une voix en rupture avec toute la période des années soixante, période marquée en Italie par la présence au premier plan de ce qu'on a appelé la néo-avant-garde, même si le paysage réel ne correspondait pas uniquement à cette tendance.

Anne Minkowski a signalé que Conte était également traducteur. C'est tout à fait exact, et en voyant ce qu'il a traduit on peut comprendre un peu quelles sont ses sources. Il a traduit Blake, il a surtout traduit Shelley. C'est quelqu'un dont le travail poétique plonge directement ses premières racines dans la tradition anglaise. Conte est également grand admirateur de D.H. Lawrence, en particulier de ses poèmes. Ainsi pourrait-on se dire qu'un poète italien qui a des sources anglaises est un phénomène assez cosmopolite. En même temps, c'est quelqu'un qui est profondément enraciné dans son paysage d'origine, paysage géographique, puisqu'il est de Ligurie. Je rappelle brièvement qu'il existe une forte et belle tradition de la poésie italienne établie en Ligurie ; le nom le plus connu est évidemment celui de Montale, mais il en est d'autres, notamment aujourd'hui Giuseppe Conte et un autre poète que je traduis actuellement : Camillo Barbaro, immense poète. Tous ces poètes ont un point commun qu'exprime très bien Calvino : c'est que, nous dit-il, si différentes que puissent être leurs oeuvres, tous ont été extrêmement attentifs au paysage dans lequel ils vivaient, et qu'ils ont tous eu tendance à transformer ce paysage en raisonnement. Anne Minkowski

signalait l'importance de la redécouverte des mythes chez Conte, mais il y a en même temps chez lui cette extrême présence au paysage. C'est un aspect de sa poésie auquel j'ai été très sensible et qui a motivé peut-être dès l'origine, dès ma première rencontre avec lui, le choix de traduire ce poète. Finalement, une poésie, même lorsqu'elle ne parle pas de paysage, a toujours quelque chose à voir avec un paysage, parce que c'est un paysage de l'âme.

De plus amples informations sur Giuseppe Conte se trouvent dans les livres. Plutôt que de m'étendre davantage sur ce sujet, je voudrais maintenant, peut-être maladroitement, essayer de vous dire ce que m'apporte la traduction. Ce n'est jamais une activité purement technique, c'est quelque chose qui fait profondément partie de la vie et de l'itinéraire d'une personne. Voici donc quelques petites notations qui m'ont été inspirées, dans le souvenir de la traduction que j'ai faite de Giuseppe Conte et dans le travail que je mène actuellement sur Camillo Barabino, autre grand poète, mort en 1967, qu'on découvrira d'ici à un an ou deux, qui sera publié par Clémence Hiver et qui a mené une vie extrêmement discrète, un peu comme celle du peintre Morandi. Il était enseignant et il a été un des rares Italiens à ne pas prêter serment au régime fasciste au moment où celui-ci s'est installé en Italie (dix-neuf professeurs seulement ont refusé de prêter serment). Ensuite, il a vécu de façon dépouillée et modeste. Il était grand spécialiste des lichens, qu'il recueillait et vendait à des muséums. Il a vécu de la traduction — car il était extraordinaire traducteur — d'Euripide, de Huysmans, de Flaubert.

Voici donc mes quelques notations :

Choisit-on de traduire un livre ou est-ce lui qui nous choisit ? En aucun cas, il ne saurait nous laisser indemnes. Le texte étranger nous sépare de notre propre langue. Au terme d'un incalculable périple, la retrouverons-nous à l'état natif ? Plus on regarde les mots de près, plus ils nous regardent de loin. Ainsi se réalisent-ils en nous.

"Au-dessus de ton poème, les oiseaux fauchent en cohorte, fauchent et fauchent la vie en instance", écrit Thomas Bernhard. Ce qui est au-dessus du poème s'inscrit dans sa lettre et nous frappe de plein fouet. Est-ce à cela d'abord que nous devons fidélité ? Longtemps après, le poème traduit réfracte en nous sa lumière ; dans notre regard ou dans notre voix, nous en reconnaissons l'imprévisible empreinte.

On médite un vers, on le traduit, on le biffe, on recommence, on y revient. Il y a en lui une immensité sans ostentation.

Le poème que l'on traduit est pour un temps notre seul paysage, aride ou ventilé, avec ses plaines, ses vallons ombreux, ses escarpements ; on y talonne des mirages, comme celui de devenir pareil au sol sur lequel on marche.

"L'insatisfaction de ce que tu as écrit est le terreau de ce que tu écriras", note Barbaro, et il constate aussi : "Le plaisir que je prends à traduire est la récompense assurée de mon travail, plaisir sans doute parce qu'en traduisant j'exauce les possibilités qui me restent en tant qu'écrivain, modeste, si suffisent à les assouvir la tournure donnée à une phrase, une cadence, le choix d'un adjectif."

Le livre que l'on traduit nous oblige à cette offrande. Tout entier le silence nous contient et c'est là notre muet remerciement.

L'INAUGURATION DU C.I.T.L. A L'ESPACE VAN GOGH

Le Collège international des traducteurs littéraires, créé par l'association *ATLAS*, avait vécu depuis sa fondation en avril 1987 dans les charmants locaux de la rue de la Calade, où il disposait de trois chambres pour accueillir des traducteurs français et étrangers. Grâce à la générosité sans faille de la municipalité d'Arles, le Collège est désormais installé dans une aile de l'Espace Van Gogh, ancien Hôtel-Dieu d'Arles. Il offre maintenant dix chambres, une grande salle de bibliothèque et des équipements collectifs, tant pour la vie quotidienne (séjour, cuisine, laverie, installations sportives) que pour le travail professionnel des traducteurs (outils informatiques et bibliothèque spécialisée). Ces équipements ont été acquis avec l'aide généreuse de l'Etat, du conseil général des Bouches-du-Rhône et de la Fondation des Pays de France.

L'inauguration officielle des locaux eut lieu le vendredi 10 novembre 1989 en fin de journée au cours d'une séance particulièrement brillante et émouvante à la fois. Devant un public nombreux, convié par la municipalité d'Arles à prendre part à un buffet, trois allocutions furent prononcées.

Laure Bataillon, qui avait été la première présidente d'*ATLAS*, retraça l'histoire du Collège ; la façon dont l'idée fut conçue par ses collègues et elle-même, soutenue par Jean Gattégno, Hubert Nyssen et Elmar Tophoven, proposée à Jean-Pierre Camoin qui l'adopta avec le plus efficace enthousiasme. Laure Bataillon rappela que le Collège avait été dirigé en premier lieu par Françoise Campo-Timal ; l'entreprise avait connu un succès rapide ; puis, lorsque Françoise Campo-Timal avait souhaité disposer de plus de temps pour retourner à son travail de traductrice, un nouveau directeur avait été nommé en la personne de Jacques Thiériot, qui unissait à un degré exceptionnel les compétences du gestionnaire et celles du traducteur littéraire. L'exposé de Laure Bataillon, vif, gai et chaleureux, fut écouté avec bonheur par l'assistance. Pour beaucoup des personnes présentes, ce devait être — hélas ! — la dernière occasion d'entendre Laure Bataillon s'exprimer en public. Notre amie, grande dame de la traduction littéraire, qui avait si généreusement payé de sa personne pour la création et le développement d'*ATLAS* et du C.I.T.L.,

s'est éteinte brusquement le 6 mars 1990, pendant que ce volume était en cours de rédaction. On gardera ainsi de Laure Bataillon une image d'énergie, de charme, d'intelligence et de beauté. Une image qui lui ressemble...

Jean-Pierre Camoin, sénateur-maire d'Arles, prit la parole pour dire sa joie de voir réalisé un projet qui lui avait été particulièrement cher. Il montra comment la présence du C.I.T.L. dans l'Espace Van Gogh, à côté de la grande médiathèque et des autres établissements hébergés en ce lieu privilégié, s'intègre dans l'ensemble du vaste projet culturel qui est celui de l'équipe qu'il dirige : Arles peut et donc doit être un centre où l'on étudie tous les aspects de la production et de la diffusion du livre. La traduction littéraire assure l'ouverture sur le monde de l'étranger, en commençant par l'Europe. Jean-Pierre Camoin affirma une fois de plus sa résolution de soutenir et d'aider par tous les moyens l'association ATLAS, dont les Assises annuelles sont pour Arles un grand événement culturel, et son Collège international.

Jacques Thiériot, directeur du C.I.T.L., prit à son tour la parole, pour remercier Jean-Pierre Camoin et toutes les autres autorités publiques et privées (ministère de la Culture, ministère des Affaires étrangères, conseil régional, conseil général, Commission des communautés européennes, Fondation des Pays de France, éditions Actes Sud) dont l'aide a permis l'installation et l'équipement du C.I.T.L. et assure la pérennité de son fonctionnement dans ses nouveaux et splendides locaux. Il exprima sa confiance dans l'avenir du Collège et sa résolution d'en assurer la bonne marche et le rayonnement croissant.

LE PRIX ATLAS JUNIOR

Le Prix Atlas Junior, dans sa sixième édition, était placé cette année, comme les Assises, sous le signe du théâtre.

Ce prix, élargi à huit langues, s'adressait aux lycéens d'Arles et d'Avignon, ainsi qu'à ceux de Tarascon, Istres, Marseille et Marignane. Les textes proposés aux candidats devaient répondre aux critères d'oralité spécifiques de l'écriture dramaturgique proprement dite, mais aussi de la prose dialoguée. La principale difficulté de traduction était d'ailleurs bien de recréer en français cette spécificité de l'original, afin que le texte français puisse lui aussi passer la rampe.

Laure Bataillon, Maurice Darmon, Noël Dutrait, Claude Mauron, Teresa Thiériot, Anne Wade Minkowski et moi-même avons choisi les textes et apprécié les traductions. Nous avons puisé dans le domaine théâtral, avec des textes de Youssef Idris pour l'arabe (Egypte), de Tian Han pour le chinois, d'Antonio Skarmeta pour l'espagnol (Chili), de Giovanni Verga pour l'italien, de Nelson Rodrigues pour le portugais (Brésil), et de Mas-Felipe Delavouët pour le provençal. Quant aux dialogues de roman, ils nous ont fourni les textes d'allemand et d'anglais, extraits respectivement du dernier livre de Nadine Gordimer (Afrique du Sud) et d'un ouvrage signé par K. König, H. Straube et K. Taylan.

Le principe d'un mode de composition hors du milieu scolaire, instauré en 1986 à l'initiative de Claire Cayron, étant désormais acquis, nous avons voulu, dès 1988, donner un nouveau souffle à la cérémonie de remise des prix. Avec le concours de jeunes Arlésiens enthousiastes, Teresa Thiériot a réalisé en 1989 un montage kaléidoscopique de textes qui mêlait langues originales et traductions françaises primées.

Les lauréats, présents dans toutes les langues hormis l'arabe, ont été difficiles à départager, comme l'attestent les nombreux prix *ex aequo*. Mention spéciale doit être faite ici du travail collectif accompli par le lycée Marcel-Pagnol de Marseille pour la traduction du chinois. Les lauréats ont reçu des bons de 600 F pour un 1^{er} prix et de 400 F pour un 2^e prix, permettant l'achat de livres traduits dans les librairies d'Arles et d'Avignon.

GABRIELLE MERCHEZ

PALMARÈS

Allemand

1er prix : CAROLINE BEAUPÈRE (lycée F. Mistral, Avignon)

2e prix *ex æquo* : ISABELLE WESSELINGH (lycée Pasquet, Arles) et ALEXANDRA BENSÂÏD (F. Mistral, Avignon)

Anglais

1er prix : IRÈNE DEBOST (lycée Montmajour, Arles)

2e prix *ex æquo* : JEAN-CHRISTOPHE PASCAL (F. Mistral, Avignon) et CARINE MENIER (Montmajour, Arles)

Chinois

1er prix : DAVID JOURDAN (lycée A. Rimbaud, Istres)

2e prix : AUDREY LEBLOND (lycée M. Genevoix, Marignane)

Espagnol

1er prix *ex æquo* : INGRID FERNANDEZ (Pasquet, Arles) et STÉPHANE DOSSETTO (Pasquet, Arles)

Italien

1er prix *ex æquo* : SANDRA SCANU (Pasquet, Arles) et DELPHINE MONNINI (Pasquet, Arles)

Portugais

1er prix : MARIA SEIXAS (Pasquet, Arles)

Provençal

1er prix *ex æquo* : BÉNÉDICTE UHEMANN (lycée A. Daudet, Tarascon) et LAURA VADON (Montmajour, Arles)

RÉUNION DU C.E.A.T.L.

Le 12 novembre 1989, à partir de 15 heures, eut lieu dans les locaux du Collège international des traducteurs littéraires la traditionnelle rencontre du Conseil européen des associations de traducteurs littéraires. Profitant comme chaque année de la présence aux Assises de nombreux représentants des associations soeurs de l'A.T.L.F. existant dans plusieurs pays étrangers, Françoise Cartano, présidente de l'A.T.L.F., organisa et présida une réunion qui permit un échange d'informations et une confrontation des points de vue sur l'exercice de la profession de traducteur littéraire en Europe.

L'AVENIR DE LA TRADUCTION THÉÂTRALE

Information de dernière minute : à la suite des Assises de novembre 1989, Jean-Michel Déprats et Jacques Nichet annoncent la fondation, dans le domaine de Grammont (Théâtre des Treize Vents) près de Montpellier, d'un Centre International des Traducteurs de Théâtre, lieu de rencontre et de formation de ces traducteurs.

INTERVENANTS

MICHEL BATAILLON

Etudes universitaires de langue et littérature allemandes. Secrétaire général du Théâtre de la Commune, puis conseiller artistique depuis 1972 au Théâtre National Populaire de Villeurbanne. A participé aux travaux de l'équipe de Denis Bablet au C.N.R.S. sur Toller, Peter Weiss, Brecht, Thomas Brach et Heiner Müller, auteurs dont il a traduit plusieurs pièces.

ANNE-FRANÇOISE BENHAMOU

Maître de conférences de littérature française à l'université de Tours. A publié des articles dans *théâtre/public*, *Alternatives théâtrales*, *La Quinzaine littéraire*, *L'Arc*, ainsi qu'un livre : *Britannicus et la salamandre* (Solin, 1982). A participé, en qualité de dramaturge, d'adaptatrice ou d'assistante, à différents spectacles, mis en scène notamment par Dominique Féret, Christian Colin, Alain Ollivier, Alain Milianti et Michèle Foucher.

JEAN-LOUIS BESSON

Agrégé d'allemand, enseigne au lycée d'Asnières (section théâtre) et à l'Institut d'études théâtrales de Paris X. A publié des articles dans *théâtre/public* et *Travail théâtral*. Traducteur (parfois en collaboration avec Jean Jourdheuil et Heinz Schwarzingger) d'oeuvres de Büchner, Nestroy, Kleist, Heiner Müller, Stefan Schütz, Karl Valentin, Arthur Schnitzler, Botho Strauss.

JEAN BOLLACK

Helléniste et historien de la pensée, théoricien de l'entendement littéraire, fondateur du Centre de recherche philologique (Lille III) et du Groupe de recherche sur l'histoire sociale de la philologie (M.S.H., Paris). Travaille sur la traduction et sa compréhension, en relation avec les possibilités et les problèmes de sa représentation scénique. Publications récentes : *Agamemnon 1* (Presses universitaires de Lille), *Agamemnon 2* (en collaboration avec Pierre Judet de la Combe), *Ceïpe roi* (en collaboration avec Mayotte Bollack, éditions de Minuit).

JACQUES BONCOMPAIN

Né en 1941. Docteur en droit sur la propriété littéraire. A la S.A.C.D., il est depuis 1969 responsable du département étranger et, depuis un an, responsable aussi de l'action culturelle. A publié : *Le Droit d'auteur au Canada* (Cercle du Livre de France, 1971), *Auteurs et comédiens au XVIII^e siècle* (Perrin, 1976), ainsi que des articles juridiques et historiques sur le droit d'auteur.

ANNIE BRISSET

Directrice de l'Ecole de traduction de l'université d'Ottawa. Vice-présidente de l'Association canadienne de traductologie. Auteur de *Sociocritique de la*

traduction : théâtre et altérité au Québec (à paraître aux éditions Le Préambule, Montréal). Prix canadien de la critique théâtrale d'expression française en 1987.

XAVIER BRU DE SALA

Né à Barcelone en 1952. Poète, dramaturge, directeur d'éditions, journaliste, producteur d'émissions radiophoniques, militant de mouvements en faveur de la langue et de la littérature catalanes, secrétaire du centre catalan du PEN Club. Depuis 1988, directeur général de la promotion culturelle de la Généralité de Catalogne. Traducteur de Rostand et de Molière (*Cyrano de Bergerac* et *Le Misanthrope*, pour la compagnie de José-Maria Flotats).

FLORENCE DELAY

Enseigne la littérature générale et comparée à l'université de Paris III. Ecrivain, a publié cinq livres chez Gallimard, de *Minuit sur les jeux* (1973) à *Course d'amour pendant le deuil* (1986), et, en collaboration avec Jacques Roubaud, *Graal Théâtre* (1987). A traduit des oeuvres de Lucas Fernandez, d'Arnaldo Calveyra, de Bergamin. Sa version courte de *La Célestine*, de Fernando de Rojas, est publiée chez Actes Sud-Papiers. A signaler également, en collaboration avec Jacques Roubaud, *Partition rouge, poèmes et chants des Indiens d'Amérique du Nord* (Seuil, 1988).

JEAN-MICHEL DÉPRATS

Enseigne depuis 1973 la littérature anglaise à l'université de Paris X. Depuis dix ans, se consacre principalement à la traduction de Shakespeare : *Peines d'amour perdues* (Avignon, 1980, Jean-Pierre Vincent) ; *Coriolan* (Gennevilliers, 1983, Bernard Sobel) ; *Hamlet* (Lyon, 1983, et Bouffes du Nord, 1984 ; Hortense Guillemard et François Marthouret) ; *Richard III* (Avignon, 1984, Georges Lavaudant) ; *Othello* (T.E.P., 1984, Christian Colin) ; *Macbeth*, (Comédie-Française à Avignon, 1985, Jean-Pierre Vincent) ; *Othello* et *Hamlet* reprises en 1986 (Ariel Garcia-Valdès) ; *Roméo et Juliette* (Nice, 1989, André Serré). Dirige une nouvelle édition des oeuvres complètes de Shakespeare pour la Bibliothèque de la Pléiade.

MIKHAÏL DONSKOÏ

Né en 1913 à Saint-Petersbourg. Etudes scientifiques à Leningrad ; professeur de mathématiques à l'université de Leningrad à partir de 1942. A commencé à traduire de la poésie (France, Hugo) en 1949. Devient traducteur littéraire professionnel en 1958. A traduit, du français, Regnard, Scarron, Racine, Corneille, Molière, Hugo, Baudelaire, Gautier, Verhaeren ; de l'anglais : Shakespeare, Congreve, Poe, Browning ; de l'espagnol : Vega, Calderón, Tirso de Molina, José Hernández, Quevedo.

BERNARD DORT

Né en 1929. Professeur à l'université de Paris III. Directeur du Théâtre et des Spectacles au ministère de la Culture (1988-1989). A publié des essais sur Corneille, Brecht, le théâtre contemporain (voir *Théâtre/Public*, 1967 ; *La Représentation émancipée*, Actes Sud, 1988). A traduit pour Jacques Lassalle et le T.N.S. plusieurs pièces, dont *Woyzeck* de Büchner et *Emilia Galotti* de Lessing.

CHRISTIAN DUPEYRON

1950-1973, travaille aux *Echos*, à *L'Express*, à *L'Expansion*. 1972-1973 : crée France-Abonnements. 1975-1977 : dirige la revue *Architecture aujourd'hui*.

1978-1985 : gérant des éditions de l'Avant-Scène. Depuis 1985, dirige la collection de théâtre "Papiers" chez Actes Sud (250 titres parus).

JEAN-PIERRE ENGELBACH

Ancien élève de l'école du T.N.S. Comédien et metteur en scène. Dirige depuis 1981 les éditions Théâtrales pour un répertoire contemporain, la collection Théâtrales, les éditions Ecritures théâtrales.

CHRISTINE HAMON

Etudes de lettres modernes et de russe. Thèse sur le théâtre constructiviste. Professeur de théâtre à l'université de Lyon II. Collabore au laboratoire de recherches théâtrales de Denis Bablet au C.N.R.S. Articles dans *Les Voies de la création théâtrale* sur Meyerhold, Tchekhov, Maïakowski, le théâtre d'agitation, le cirque au théâtre, collage-montage au théâtre. Prépare un ouvrage sur *La Cerisaie* (P.U.F.).

HUGUETTE HATEM

Agrégée d'italien. A enseigné à l'université de Paris VIII. A traduit de nombreuses pièces italiennes représentées dans des Centres Dramatiques Nationaux et dans des théâtres privés à Paris. Travaille actuellement sur Eduardo de Filippo. Comédienne, a joué dans plusieurs centres dramatiques (Comédie de Caen, Nouveau Théâtre d'Angers).

GINETTE HERRY

Enseigne la littérature comparée à l'université de Strasbourg depuis 1966 et l'histoire du théâtre au T.N.S. depuis 1981. Dramaturge et traductrice : oeuvres de Goldoni, Dario Fo, Svevo, Pirandello. Essayiste : *Carmelo Bene, dramaturgie* (Dramaturgie, 1977) ; *Rituel, théâtre, musique : Roberto De Simone* (Dramaturgie, 1982) ; *La Formation aux métiers du spectacle en Europe occidentale* (avec Paul Vemois, Klincksieck, 1988).

PHILIPPE IVERNEL

Maître de conférences d'allemand à l'université de Paris VIII. A traduit de l'allemand : Brecht, P. Weiss, R.W. Fassbinder, F. Straub, Harald Müller. Travaux sur W. Benjamin (et sa théorie bien connue de la traduction).

JEAN JOURDHEUIL

Traducteur et adaptateur. Travaille généralement en collaboration ; l'a fait avec Heinz Schwarzinger, Jean-Louis Besson, Sylvie Muller, Bernard Chartreux ; depuis quelques années collabore avec Jean-François Peyret. A adapté des pièces de Farquhar, de Goldoni, de Labiche, mais aussi des oeuvres non dramatiques, telles que les *Essais* de Montaigne, les *Sonnets* de Shakespeare, le *De natura rerum* de Lucrèce.

PIERRE JUDET DE LA COMBE

Helléniste, chercheur au C.N.R.S., dirige le Centre de recherche philologique de l'université de Lille III. Travaille sur la tragédie grecque et la poésie archaïque. Parmi ses publications : *La Réplique de Jocaste* (P.U.L., 1977) ; *L'Agamemnon d'Eschyle 1 et 2* (P.U.L., 1981) ; *Dialogue et mythe dans la tragédie grecque* (Confrontations, 1986) ; *Critique et événement dans la tragédie* (Lalies, 1986) ; *La Voix commune de Jocaste (théâtre/public, 1986)*.

BERNARD LORTHOLARY

Né en 1936 à Talence. Ancien élève de l'E.N.S. Ulm, agrégé d'allemand. Maître de conférences (littérature allemande, traduction) à l'université de Paris-Sorbonne ; éditeur (chez Gallimard) ; traducteur de littérature allemande contemporaine (une cinquantaine de titres, dont plusieurs de Brecht, Büchner, Frisch, Kafka, R. Walser, Süskind).

SHIRA MALCHIN-BAKER

1974-1988 : a travaillé aux U.S.A. comme comédienne, metteur en scène, traductrice, puis enseignante de langues et de théâtre (universités de Memphis, Washington D.C. et Buffalo). Doctorat de 3^e cycle sur le théâtre américain des années soixante-dix ; maître de conférences associé à l'université de Paris VII (Charles V).

FRANÇOIS MARTHOURET

Acteur, metteur en scène et traducteur. Formé par le Cours Dullin, le T.N.P., Jean Vilar, a joué notamment : Arrabal, Brecht, Molière, Weingarten, Diderot, Jarry, Kafka, Synge, Musset, Hofmannsthal, Corneille, Tourguéniev, Tchekhov, Handke, Shakespeare, avec, notamment, J.-F. Adam, A. Rais, A. Vitez, S. Seide, A. Engel, G. Lavaudant, P. Brook. A mis en scène *La Tempête* et *Hamlet*, ainsi que *Sketches* de Pinter. A beaucoup travaillé aussi pour le cinéma et la télévision.

ALAIN MILIANTI

Metteur en scène de théâtre, a réalisé en 1985, pour le Théâtre National de l'Odéon, la mise en scène d'*Edipe roi*, dans la traduction nouvelle de Jean BOLLACK.

SYLVÈRE MONOD

Né en 1921. Agrégé d'anglais. Docteur ès lettres. Professeur émérite à l'université de Paris III. Traducteur de Dickens, Conrad, les soeurs Brontë, Kipling, Shakespeare (*Henry V*). Essais et articles sur la littérature anglaise et sur la traduction littéraire. Un roman : *Madame Homais* (1988). Président d'ATLAS depuis janvier 1989.

JEAN-PIERRE MOREL

Professeur de littérature comparée à l'E.N.S. de Fontenay Saint-Cloud. Dernier ouvrage paru : *Le Roman insupportable (L'Internationale littéraire et la France, 1920-1932)* Gallimard, 1985. A traduit Brecht, *Le Roman des Tui* (L'Arche), et Heiner Müller, *La Bataille et autres textes* (éditions de Minuit).

ALAIN OLLIVIER

Acteur et metteur en scène. Dirige depuis 1983 le Studio-Théâtre de Vitry. A mis en scène ces dernières années : *La Métaphysique d'un veau à deux têtes* de S.I. Witkiewicz, *L'Ignorant et le Fou* de Thomas Bernhard, *Les Serments indiscrets* de Marivaux, *Bivouac* de Pierre Guyotat (avec l'auteur), *A propos de neige fondue* de Dostoïevski.

PATRICE PAVIS

Professeur au département de théâtre de l'université de Paris VIII. Auteur de : *Dictionnaire du théâtre* (2^e éd., 1987), *Languages of the Stage*, *Le Théâtre au croisement des cultures* (Corti, à paraître en 1990). Traducteur de Büchner, Tchekhov (*La Cerisaie*, avec Elena Zahradnikova, Livre de Poche). S'intéresse à l'interculturalisme, au rapport du théâtre et du cinéma, à l'entraînement dramatique de l'acteur.

JEAN-CLAUDE PENCHENAT

Comédien, cofondateur du Théâtre du Soleil. Fonde en 1975 le Théâtre du Campagnol, qui devient Centre Dramatique National en 1983. Nombreuses mises en scène d'oeuvres de Marivaux, Dickens, Grumberg, Goldoni, Cerami, Campra, Lully, Tieck, Vera Feyder entre autres. Egalement comédien au cinéma, et auteur de *I, place Garibaldi* (Campagnol, 1990).

JEAN-FRANÇOIS PEYRET

Universitaire et metteur en scène. A notamment traduit pour le théâtre Euripide, Cervantes, Tourneur, Shakespeare, Lucrèce.

RUDOLF RACH

Etudes à Cologne et Bonn. Thèse sur *L'Adaptation des oeuvres littéraires au cinéma*. Successivement codirecteur d'un théâtre à Essen et directeur littéraire chez Suhrkamp Verlag. Directeur des éditions de l'Arche depuis novembre 1986.

JEAN-LOUP RIVIÈRE

Conseiller artistique et littéraire à la Comédie-Française. Est en outre directeur de la collection "Le Spectateur français" éditée à l'Imprimerie nationale, et directeur de la rédaction d'un *Dictionnaire du théâtre*, à paraître aux P.U.F.

HEINZ SCHWARZINGER

Né en Autriche en 1945. Professeur d'allemand dans l'enseignement supérieur, de 1969 à 1989. Parallèlement, nombreuses traductions et pratique théâtrale épisodique en Allemagne et en France. A traduit en allemand des pièces de Corneille, Jarry, Marivaux, Molière, ainsi que de contemporains comme P. Adrien, B. Chartreux, E. Cormann, M. Fabien, J. Jourdeuil, J. Louvet, M. Yendt. A traduit en français, soit en collaboration avec des auteurs français, soit seul sous le pseudonyme d'Henri Christophe, des pièces de Brecht, Canetti, Handke, G. Hofmann, O. von Horvath, G. Kaiser, P. et J. Kohout, H. Lange, K. Kraus, H. Müller, J. Nestroy, S. Schütz, Schnitzler, P. Turrini. Edition de l'oeuvre d'O. von Horvath chez Christian Bourgois et de l'oeuvre dramatique d'Arthur Schnitzler chez Actes Sud-Papiers.

TERJE SINDING

Docteur en études théâtrales, avec une thèse sur Ibsen. Cotraducteur de *Gertrud*, de Hjalmar Söderberg (avec J. Jourdeuil), et de *Rosmersholm* (avec B. Dort). Prépare une nouvelle traduction des douze dernières pièces d'Ibsen, à paraître dans la collection "Le Spectateur français" (Imprimerie nationale). Responsable de la coordination des publications de la Comédie-Française.

MAYA SLATER

Professeur de littérature française à l'université de Londres. A publié de nombreux articles sur des auteurs français comme La Fontaine, Racine, Proust, Perec, Molière, et sur le théâtre du XVII^e siècle. Auteur de *Humour in the Works of Proust* (O.U.P., 1979).

JACQUES THIÉRIOT

Directeur du C.I.T.L. d'Arles. Traducteur de nombreux romans brésiliens et également de pièces de Plinio Marcos, Carlos Queiroz Telles, Oduvaldo Vianna Filho, Chico Buarque de Holanda, Nelson Rodrigues, pour la plupart diffusées par France-Culture (ainsi, en novembre 1989, *L'Ange noir*, de N. Rodrigues).

Auteur de l'adaptation en portugais du roman de Mario de Andrade *Macounaima*, jouée par le groupe Pau Brasil dans le monde entier.

MERLIN THOMAS

Auteur d'une thèse de doctorat sur Rabelais et d'articles sur le théâtre français. A mis en scène à Oxford (pour l'O.U.D.S.) des pièces de Corneille, Molière, Racine, Beaumarchais.

RÉPERTOIRE DES SIGLES

- ATLAS : Assises de la traduction littéraire en Arles
A.T.L.F. : Association des traducteurs littéraires de France
C.D.N. : Centres Dramatiques Nationaux
C.E.A.T.L. : Conseil européen des associations de traducteurs littéraires
C.I.S.A.C. : Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs
C.I.T.L. : Collège international des traducteurs littéraires
C.N.L. : Centre national des Lettres
C.N.R.S. : Centre national de la recherche scientifique
E.N.S. : Ecole normale supérieure
M.S.H. : Maison des Sciences Humaines
O.U.P. : Oxford University Press
O.U.D.S. : Oxford University Dramatic Society
P.U.F. : Presses universitaires de France
P.U.L. : Presses universitaires de Lille
S.A.C.D. : Société des auteurs et compositeurs dramatiques
S.A.C.E.M. : Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique
S.C.A.M. : Société civile des auteurs multimedia
S.C.E.L.F. : Société civile des éditeurs de littérature française
S.G.D.L. : Société des Gens de Lettres
S.N.L. : Syndicat national de la Librairie
SYNDEAC : Syndicat national des Directeurs d'établissements d'action culturelle
T.E.P. : Théâtre de l'Est parisien
T.N.P. : Théâtre National Populaire
T.N.S. : Théâtre National de Strasbourg

Ouvrage réalisé
par les Ateliers graphiques Actes Sud.
Photocomposition : Société I.L.,
à Avignon.
Achévé d'imprimer
en juin 1990
par l'Imprimerie
des Presses Universitaires
de France, à Vendôme,
sur papier des
Papeteries de Jeand'heurs
pour le compte des éditions
ACTES SUD
Le Méjan
13200 Arles.

Dépôt légal
1^{re} édition : juillet 1990
Imp. n° 36 450