



ISSN 1961-9359

ISSN en ligne 2260-6513

## La traduction théâtrale: un enjeu collectif, une méthode

**Cristina Vinuesa Muñoz**

Universidad Complutense de Madrid, Espagne  
cvinuesa@filol.ucm.es

Reçu le 27-11-2016 / Évalué le 15-03-2017 / Accepté le 14-04-2017

### Résumé

La langue comprend, tout comme le théâtre, les dimensions linguistique, culturelle et contextuelle. Pour que ce dialogue entre art dramatique et linguistique soit intégré et/ou traduit au mieux par les apprenants, il faudrait l'enseigner avec une méthode, faciliter une technique où tous les agents interviendraient équitablement et en constante interaction. Pour ce faire, nous entreprendrons non seulement un travail de traduction accompagné d'une réflexion traductologique à proprement parler, mais il existera aussi en parallèle un travail d'oralité. Cette étude tente de proposer à travers un exercice pratique, une procédure à suivre, pas à pas, en définitive, une méthode de traduction théâtrale (français-espagnol) basée sur la traduction collaborative.

**Mots-clés :** oralité, scène, théâtre, traduction

### La traducción teatral: un desafío colectivo, un método

### Resumen

La lengua contiene, como en el arte dramático, dimensiones lingüísticas, culturales y contextuales. Para que ese diálogo entre teatro y lingüística esté integrado y/o traducido de manera óptima por parte del alumno, se debería enseñar con un método, facilitar una técnica donde todos los elementos interactuarían de manera equilibrada. Para ello, emprenderemos una labor traductológica acompañada de una labor de oralidad. Este estudio tratará de proponer mediante un ejercicio práctico, un procedimiento a seguir, paso a paso, en definitiva, un método para la traducción teatral (Francés-castellano) basada en la traducción colaborativa.

**Palabras clave:** oralidad, escenario, teatro, traducción

## The theatrical translation: a collective challenge, a method

### Abstract

The language contains, as in dramatic art, linguistic, cultural and contextual dimensions. For this dialogue between theatre and linguistics to be integrated and / or translated optimally by the student, it should be taught with a method, we should provide a technique where all the elements interact in a balanced way. Due to this, not only will be undertaken a translation work but also an oral work. This study proposes a practical reflection on the contemporary theatrical translation (French-Spanish) based mainly on what we could call the collaborative translation. This study attempts to propose, through a practical exercise, a process to be followed step by step, a method (French-Spanish) based on a collaborative translation.

**Keywords:** oral expression, stage, theatre, translation

### Introduction

Qu'entend-on par théâtre ? La question est vaste. Denis Guénoun nous rappelle avec justesse que le terme *Theatrôn* dans les textes grecs classiques désigne l'espace du regardant, du public. (Stiegler-Bailly-Guénoun, 2006 :111). Fort est de constater la place essentielle accordée au spectateur. Il est vrai qu'un objet artistique de manière générale ne prend vie que lorsqu'il est exposé à une assemblée. Ce dernier est vu, entendu, compris, voire réinterprété intellectuellement et émotionnellement par celui qui regarde. Chacun se l'approprie selon sa perception. Que se passe-t-il alors lorsqu'un texte dramatique est exposé à un public après avoir subi au préalable une traduction ? L'enjeu devient dès lors délicat car il a été transformé par l'expérience du traducteur. Le souci de ce traducteur sera de veiller à son invisibilité en dépit de son travail de réécriture et de création, afin que le spectateur puisse accéder au texte original de la manière la plus directe. Toutefois, malgré la fidélité dédiée au texte source, la traduction implique des choix qui conditionneront le regard du spectateur. Cette observation est certes valable pour toute traduction à la seule différence que le théâtre ajoute la difficulté de rétablir un rythme, des personnages, une mise en scène. De plus, nous le verrons, dans la traduction de textes contemporains, un échange collectif impliquant le metteur en scène, les comédiens et les techniciens peut s'engager. Cette fonction encore peu connue dans le secteur de l'enseignement supérieur ainsi que l'inexistence d'une formation spécialement consacrée à la traduction théâtrale nous ont conduite à cette étude. En effet, nous tenterons d'aller au-delà du témoignage anecdotique en proposant d'établir une méthode spécifique afin de faciliter la fonction singulière du traducteur de théâtre contemporain. Pour ce faire, nous exposerons d'abord

les motivations de ce choix encore peu fréquent, nous poserons ensuite les « possibilités » et les limites de ce type de traduction pour arriver enfin à définir une méthode didactique en partant d'un cadre théorique posant le concept de théâtre (Benhamou A.-F., Chancerel L. Fix Florence et Despierres C., Fix F. et Toudoire-Surlapierre F., Meschonnic, H., Pavis P.). Dans un souci de clarté, nous parcourons quelques fragments de pièces à titre d'exemple (Rengade C. et Bacri J.P., Jaoui A.).

### Une bonne raison pour traduire du théâtre

S'il y a bien une chose qui caractériserait l'art dramatique, c'est sa double force : la première, faire de la vie une fiction par le fait même qu'il s'agit d'une représentation puis, la deuxième, grâce au regard du spectateur, la métamorphoser à nouveau en réalité. En effet, l'homme semble avoir toujours eu une curiosité innée pour les histoires humaines, le désir d'en tirer profit, en acceptant, par le biais de la fable et de la scène, que des personnes incarnent des personnages vivant d'autres vies, dans d'autres mondes. Une fois cette convention acceptée, ce *regardant*/spectateur devient créateur. Il fait siennes les péripéties par un processus de catharsis ou d'identification, et retransforme cette fiction en réalité, sa réalité. Cette double faculté vient de ce que le théâtre est à la fois une production littéraire et une représentation concrète.

En traduisant du théâtre, le traducteur doit prendre conscience de cette double dimension : il est d'abord, comme tout spectateur, face à un spectacle, peut-être sensible, ému mais, en devenant traducteur, il se détache de l'émotion pour réfléchir à une structure de pensée, de texte. La traduction théâtrale est un constant va-et-vient entre émotion et réflexion. Par ailleurs, si le théâtre métamorphose la réalité en fiction et inversement, il existe aussi deux autres facteurs fondamentaux que le traducteur doit bien garder à l'esprit tout au long de sa transposition : le texte et sa spectacularité. Nous tenterons d'élucider comment les combiner et envisager la partie scénique ou « verticale ».

Pour devenir traducteur ou interprète (en littérature, philosophie, droit, science, interprétation consécutive ou simultanée), il existe une formation académique reconnue. Il est donc logique ou imaginable de planifier le fait de vouloir en faire sa profession, en se formant via un cursus universitaire. Cependant, lorsqu'on rencontre un traducteur de théâtre, nous constatons qu'il l'est souvent devenu par hasard. Il peut dominer deux langues, savoir traduire bien sûr, mais au final, il devient traducteur théâtral sans vraiment le prévoir, *comme ça*, après une rencontre avec un auteur, une conversation avec des comédiens partageant l'envie de monter

quelque chose d'inédit, un coup de foudre pour un texte. En tant qu'enseignante en la matière dans le master de traduction proposé par l'Université Complutense de Madrid, aucun de mes étudiants n'a manifesté, du moins en début d'année, la volonté de devenir traducteur pour la scène<sup>1</sup>. Non pas par manque d'intérêt, mais plutôt par méconnaissance. Les deux témoignages qui suivent montrent clairement comment la traduction a croisé leur parcours par hasard :

Christilla Vasserot tout d'abord, enseignant-chercheur à l'Université Paris III Sorbonne-nouvelle, nous parle de ses débuts en tant que traductrice de théâtre en ces termes :

*Comment avez-vous commencé votre carrière de traductrice ?*

*Christilla Vasserot :- Cela s'est fait un peu par hasard. Étudiante en lettres, je préparais un doctorat d'études hispaniques sur le théâtre cubain. J'ai alors rencontré les traducteurs de la maison Antoine Vitez (Centre International de Traduction Théâtrale) qui avaient un projet sur le théâtre cubain. Ils m'ont proposé de le coordonner. Je l'ai fait en tant que spécialiste de théâtre cubain et non en tant que traductrice. Mais j'ai trouvé que ce métier était une façon intéressante d'aborder le théâtre. Peu après j'ai lu les textes de Rodrigo García que j'ai adorés. Quand il a commencé à avoir une actualité en France, j'ai eu l'occasion de le traduire. Et, depuis, je n'ai pas cessé de traduire<sup>2</sup>.*

Ensuite, Fernando Gómez Grande, l'un des traducteurs de théâtre contemporain français les plus reconnus, interviewé par Emmanuelle Garnier à l'Université de Toulouse le Mirail déclarait :

E. G: Pourquoi traduire du théâtre français d'une part et contemporain d'autre part?

*F.G.G: On ne sait jamais vraiment pourquoi on fait les choses, c'est une combinaison de désir et de hasard. Il y a des rencontres qui à un moment donné, par hasard, te conduisent vers un chemin qui n'était pas prévu. Le fait du hasard fit qu'à un moment donné quelqu'un me dit pourquoi ne pas tenter (il n'y a pas beaucoup de traducteurs de théâtre.) Cela te prend par surprise. Dans ce cas précis, ce fut Rodolf Sirera à Valence, qui me proposa de traduire quatre auteurs français dans le but de publier un volume [...]*<sup>3</sup>

On « tomberait » donc dans la traduction théâtrale par hasard, par goût : le goût du jeu, des imprévus, de l'expérience concrète de la scène : une sorte de prédisposition sensible. Par contre, avec le temps, elle devient une évidence, une responsabilité artistique et publique. La traduction théâtrale ressemble moins à un travail conventionnel, récompensé moyennant une rétribution économique qu'à un

appel mystique, un besoin irrationnel de partager et de transmettre l'impact qu'a pu avoir sur nous un spectacle, un texte.

Dans le deuxième exemple cité, Fernando Gómez Grande déclare aimer la langue française et le théâtre. Première condition donc, le hasard et les rencontres fortuites, la deuxième: aimer le théâtre. Les éléments qui composent l'art dramatique vont au-delà du support écrit. Malgré une formation de traducteur ou de philologue, ne perdons pas de vue la dimension « verticale ». L'art dramatique est une partition qui se meut dans un axe spatial riche, où maints facteurs sont à prendre en compte. P. Pavis (2008) distingue clairement dans l'analyse des spectacles les différents espaces qui le composent à savoir l'espace textuel, à différencier de l'espace dramatique (manière dont s'inscrit dans l'espace la récitation du texte), l'espace intérieur qui représente la représentation d'un fantôme, ce moment où la scène enclenche un mécanisme de rêve dans lequel le spectateur se projette, l'espace ergonomique de l'acteur qui comprend la dimension proxémique et kinésique puis, une dernière dimension, l'espace de l'*installation* où se meuvent les acteurs. Mais l'espace est aussi étroitement lié au temps ne l'oublions pas, et l'expérience temporelle est indissociable de l'espace car on saisit un texte et/ou un spectacle dans une mesure quantifiable, objective et qualitative, intérieure, cette dernière toute subjective. Le traducteur de théâtre devrait avoir en mains toutes les données pour poser à plat les chronotopes et ainsi, parvenir à transposer un texte et atteindre son *incarnation*. Autrement dit, le traducteur devra établir le lien entre l'élément dramatique, c'est-à-dire le texte, et l'élément dramaturgique ou l'univers scénique. Pour cela, il serait recommandable d'en apprécier les mécanismes en allant au théâtre pour y nourrir son imagination scénique, fréquenter les gens de théâtre, les artisans du plateau, s'essayer dans le jeu même ! La traduction théâtrale est une invitation à rejoindre un univers bien concret, possédant ses propres règles. Il est important pour cela d'en maîtriser toutes les données et de prendre conscience par ailleurs, que le théâtre implique plusieurs agents : l'auteur, le metteur en scène, les comédiens, les techniciens. Le traducteur fait partie d'un processus créatif où il tissera des liens entre des personnes d'abord: comédiens et personnages, auteur et metteur en scène, et des choses : texte et son incarnation, cette incarnation et la scène, la scène et son récepteur. En définitive, la traduction théâtrale est un projet à plusieurs.

Qu'est-ce que le théâtre et par extension, traduire du théâtre ? Une aventure humaine, sensible, artistique, dotée d'une utilité et d'une responsabilité publiques. L'art dramatique contribue à une meilleure connaissance du monde, de soi-même, elle élève et éduque l'être humain. Le théâtre n'est-il pas enseigné dans les écoles dès le plus jeune âge ? En d'autres termes, c'est réaliser, comme l'affirmait

Fernando Pessoa, que « La littérature, comme toute forme d'art est l'aveu que la vie ne suffit pas ».

### Trois facteurs à prendre en compte...

Le théâtre est une pratique artistique qui engage un texte, des individus (regardés/regardants), un espace-temps et un imaginaire. Cela nous oblige donc parfois à faire une adaptation, quitte à s'éloigner parfois de la transposition exacte. En conséquence, nous éviterons d'employer le terme fidélité sauf si l'on entend par fidélité le respect de l'esprit du texte, de la pensée ou de l'intention de l'auteur.

Il serait d'ailleurs presque plus juste de dire que traduire du théâtre, revient à adapter à un texte, une dramaturgie en fonction de certaines circonstances. En réalité, la traduction textuelle (linguistique et sémantique) n'est qu'une des étapes du processus car elle ne se *corporisera* qu'en tenant compte du dispositif scénique et de son contexte. Pourrions-nous alors maintenir le terme de traduction ? Devient-elle alors une version ? Une adaptation ? voire une réécriture ? Les exemples qui suivront, tenteront de montrer que la frontière qui sépare ces termes reste floue. Il est vrai que de nos jours, le spectateur semble de plus en plus familiarisé avec ces concepts, et que les spectacles sont souvent « librement adaptés », « inspirés » ou encore « basés sur » un texte. Ainsi, serait-il plus juste de remplacer le concept de fidélité par celui de respect, de retenir qu'un texte théâtral par le fait même qu'il soit joué par des individus et qu'il appartienne à la sphère publique est sujet à des interprétations multiples qui sont autant de créations en mutations, de lectures sensibles.

Les « créations » du traducteur seront une variation supplémentaire. Cependant, sa *variation* devra respecter l'esprit original du texte source et si elle s'en éloigne, elle pourra/devra, quand cela sera possible, être consultée avec l'auteur. Cela est l'un des avantages de la traduction contemporaine. Les aspects qu'il ne faudrait pas perdre de vue et qui nous obligeront à garder un regard alerte et prudent sur le texte sont de trois ordres : un aspect culturel d'abord, un aspect politique et stratégique ensuite, puis un aspect matériel. Il est important de préciser que nous nous bornerons ici au théâtre en prose, le texte versifié répondant à d'autres critères qui ne feront pas l'objet de notre analyse.

### 1. La circonstance culturelle

Comme l'énonce Bérénice Hamidi-Kim dans son étude autour du je(u) pluriel abordant l'idée de la re-construction linguistique et énonciative d'une identité et d'une communauté, *la référence à la notion de « discours » impose*

[...] une remarque d'ordre méthodologique : [elle] adopte une perspective double, à la fois internaliste et externaliste, et appréhende le spectacle à la fois en tant qu'œuvre artistique autonome et construit un discours - en convoquant donc des outils d'analyse littéraire et théâtrale - comme un objet hétéronome construit par son contexte, autrement dit à la fois comme étant le produit, la manifestation et une tentative de modification d'une donne politique et sociale- ce qui suppose la convocation d'outils sociologiques [...]. (Hamidi-Kim, 2010 :56).

Cette réflexion nous éclaire sur le regard attentif que devra porter le traducteur sur le texte source. En effet, le discours est lié au contexte et fournit une série d'informations d'ordre politique et sociale. Cette dimension sociologique et contextuelle connaîtrait deux issues possibles dans le passage d'une langue à l'autre. La première est de conserver, à l'identique, les lieux, l'époque, les situations, les personnages et les prénoms, etc. Ce choix peut entraîner une perte de public car celui-ci n'aura peut-être pas la connaissance suffisante du pays ni de la langue originale pour saisir les différentes strates qu'offre le texte. Si cette option rejoint la volonté de l'auteur du texte original ou le choix du traducteur, de la compagnie et du théâtre qui programmera la pièce, on peut peut-être imaginer une intention moins commerciale qu'expérimentale, destinée à un public avisé. La seconde est de trouver les équivalents culturels ; traduire les prénoms, changer les villes, trouver les équivalents dans la langue cible, etc. Ici, on maintiendrait l'esprit principal de la pièce, en en supprimant ses spécificités, l'objectif étant de transposer pour élargir la réception. Ce choix révèle une intention commerciale, adressée à un public moins connaisseur. À titre d'exemple, je citerai une expérience personnelle. Lors d'une traduction en espagnol d'une comédie française intitulée *Cuisine et dépendances* d'Agnès Jaoui et J.P.Bacri<sup>4</sup>, nous avons constaté que le principal atout était l'humour, un humour principalement fondé sur l'aspect culturel. La pièce se déroule à Paris, dans les années quatre-vingts, les personnages appartiennent soit à une classe moyenne soit à la classe aisée du monde du show business. Les échanges tournent autour de la vie (stressante) de la capitale, du besoin de paraître toujours plus original aux yeux des autres, de la solitude, etc. Ici, les répliques présentaient quelques difficultés car elles renvoyaient à la vie spécifiquement parisienne et au contraste provoqué entre la classe bourgeoise plutôt traditionnelle et la vie moderne des célébrités de la télévision française. Là aussi, deux options étaient possibles : tout conserver en l'état ou transposer les répliques à une réalité espagnole. La première option semblait risquée car le mécanisme de la comédie était très culturellement marqué, il fallait être sûre que le public espagnol maîtrise suffisamment les us et coutumes françaises. Face à ce manque d'information, nous avons décidé de garder l'esprit de la boutade, d'en analyser l'essence, puis

d'imaginer un équivalent espagnol. Ainsi, lorsque le personnage de Martine (interprétée par Zabou) déçoit, s'adresse à son amie Charlotte (interprétée par Agnès Jaoui), car personne n'avait touché au dessert, déclare « je ne comprends pas, je pensais pourtant que faire faire une bûche de Noël en juin était une bonne idée... ». Nous avons décidé de trouver un équivalent. L'humour résidait dans l'idée originale pour un français de proposer un dessert hors saison et hors contexte (tradition de Noël en juin). Le piège ici était de traduire littéralement la bûche de Noël par *Tronco de Navidad*. La bûche ou *Tronco* est un dessert qui existe, certes, mais celui-ci n'est pas associé à cette fête dans l'imaginaire collectif ibère. Le dessert de Noël en Espagne n'est pas une bûche. Il fallait donc trouver un dessert espagnol équivalent: le *roscón de reyes*. En changeant le mot « bûche » par son homologue espagnol, le gag a fonctionné. Le concept ou l'esprit des auteurs a été conservé, laissant de côté la fidélité de la traduction. De même, dans la pièce *Juste des jeux* (2015), de Claire Rengade, l'auteur mentionne des fêtes françaises qui n'existent qu'en France comme la chandeleur par exemple ; là aussi, il fallait remplacer la réplique originale par une fête espagnole célébrée en hiver. L'auteur faisait le lien entre saison et célébration. La chandeleur a été remplacée par le 6 janvier, le jour de l'Épiphanie. Ces choix sont une création anticipatrice et résolutive.

## 2. La circonstance politique

Le facteur politique possède deux niveaux : interne et externe à la pièce. En ce qui concerne le facteur interne, si l'on se soucie du discours à traduire en tant que construction révélatrice d'une réalité sociologique, il véhicule également dans son essence, un message politique. Un texte sous-tend des choix que l'auteur a faits par le fait qu'il soit pensé, composé par lui. Le vécu de l'auteur également fait de ses écrits indirectement ou non, un support porteur d'une idée et d'une réalité politique. C'est au traducteur d'en détecter la prégnance.

Le parti pris de l'auteur sera renforcé ou freiné par le facteur externe à la pièce. Ce facteur externe est vaste puisqu'il englobe, les circonstances de la représentation : le pays, l'époque, la salle, le public. Cette observation plutôt d'ordre pragmatique soulève les questions suivantes : Pour qui traduit-on ? Ce qui reviendrait à réfléchir au public visé. Dans quels contextes social et culturel la pièce va-t-elle se jouer ? On pense par là à la trajectoire de la pièce : théâtre public, privé, un festival, une programmation saisonnière, une ville en particulier...

Enfin, il existe dans ce facteur politique une dernière réflexion au cœur même du processus créatif de l'auteur et qui peut orienter le traducteur dans son travail. Il est important en effet de comprendre d'où nous traduisons : depuis la salle ?



depuis la scène ? Le texte a-t-il été conçu pendant le processus de répétitions ou possède-t-il une structure textocentriste ? L'intervention du public a-t-elle été pensée pendant l'écriture ? A ce propos, Françoise Benhamou pose la problématique du cadre de pensée dans *Dramaturgies de plateau* (Benhamou, 2010 :11) et précise que la réflexion dramaturgique conserve une ouverture qui appelle sa transformation par la scène. Toutes ces interrogations aiguillent notre traduction. En ce sens, une pièce orientée dans une direction inappropriée, peut entraîner une mauvaise réception et répercuter sur l'auteur, la compagnie, voire la salle où le spectacle se produit. Traduire du théâtre est un exercice de logique et de compréhension de la situation politique. Ce que nous essayons de dire, c'est qu'il faudrait s'efforcer d'effectuer ce travail dans une chaîne de création/production (création du texte, intention politique et sociale, réception publique). Ici, l'action est de nature empathique et pragmatique.

### 3. Les circonstances technique et matérielle

Il existe des traductions qui seront prononcées par des acteurs, mais il en existe - ce procédé apparaît de plus en plus - qui seront surtitrées à mesure que les répliques seront prononcées par les personnages en langue source. Ici, le traducteur « lancera » la réplique au rythme de la représentation. Enfin, d'autres pièces décident de projeter la traduction sans pour autant que le texte original soit simultanément prononcé par les acteurs, elle sera lue par le spectateur. Plus proche de la performance, ce travail est encore différent puisqu'il devra se réaliser en fonction du support sur lequel le texte sera projeté (écran la plupart du temps à double ligne comprenant un maximum de 36 caractères pour le surtitrage simultané, ou un mur sans limite de longueur de texte pour les projections libres) et diviser le texte en paragraphes, adaptés à la superficie et au rythme de lecture du spectateur. Selon les limitations ou contraintes matérielles, la traduction peut davantage ressembler à un résumé qu'à une traduction, et sera contrainte de privilégier le sens plutôt que le phrasé. Il s'agit d'un travail technique qui requiert une création pratique et concrète. Je donnerai à titre d'exemple une des pièces que j'ai dû traduire pour la scène. Dans *Scènes pour une conversation après le visionnage d'un film de Michael Haneke* de la compagnie espagnole El Conde de Torreiel au théâtre de la Bastille de Paris<sup>5</sup>, une projection était prévue et non un sur-titrage ; il a fallu mesurer le support et préparer un cadrage et un code couleur spécifique pour la superficie de projection pour l'occasion.

La traduction théâtrale doit donc se montrer capable de s'adapter à un texte (création résolutive), à une compagnie et un public (création empathique et pragmatique) ainsi qu'à un espace (création pratique). Le traducteur est un observateur

de son époque, capable de jongler habilement avec des conditions sociologiques et spatio-temporelles. Son travail est une étude de terrain, exigeant adaptation, créativité mais également, lorsque cela se présente, une faculté d'écoute car nous allons le voir, le travail peut s'avérer collectif.

### Une approche méthodologique

Une fois les facteurs d'ordre général énoncés et pris en compte, nous allons proposer une démarche à suivre tirée d'une expérience certes, mais testée à maintes reprises dans un cadre professionnel et pédagogique. D'une part, je suis membre du comité hispanique de la Maison Antoine Vitez, Institution Théâtrale spécialisée dans la traduction de théâtre contemporain, de l'autre, enseignante. En tant qu'enseignant-chercheur en la matière et metteur en scène, mes lectures théoriques concernant la question, mes traductions diverses et mon enseignement auprès d'étudiants de Master en Arts scéniques m'ont permis de structurer et de synthétiser de manière didactique une expérience et une pensée. Cela reste donc de l'ordre d'une tentative méthodologique car aucune méthode n'est connue à ce jour. Elle ne fait donc que poser les premiers jalons d'une méthode en construction qui sera, je l'espère, nourrie par d'autres spécialistes de la scène contemporaine. Les mots d'Henri Meschonnic dans *Critique du rythme* à propos de la poétique du XX<sup>e</sup> siècle nous aiguillent dans la direction à suivre:

*La poétique du XX<sup>e</sup> siècle en Europe s'est presque tout entière jouée sur l'image. De l'imagisme anglais à l'imaginisme russe, du futurisme italien au surréalisme, [...] la poésie est liée, pour la pratique et la théorie, à la métaphore par le complément de nom. [...] De Marinetti à Mac-Luhan il y a un effet-image, par lui-même globalisant. Un primat de l'instant, une cohue des simultanités, le rapprochement des lieux et des temps éloignés, censés libérer de l'espace et du temps. (Meschonnic, [1982] 2002 : 482).*

Gardons de cette description de l'esthétique poétique les concepts d'images, d'instant et de simultanités. Le traducteur qui lit une pièce pour la première fois, découvre une écriture et un imaginaire qui lui sont d'abord étrangers. Grâce à un décodage minutieux, il pourra se familiariser avec elle, la comprendre et la transposer dans une autre langue. Ce décodage est complexe et comprend plusieurs étapes. Cette image, cet instant, ces simultanités dont parle Meschonnic sont inscrites dans ce que l'on appelle « l'univers dramatique et dramaturgique ». Pour y accéder, il est suggéré qu'à la première lecture, on soit sensible à tous les indices, ceux qui sont inscrits dans le propre corps du texte, appelés intradiégétiques. Ces derniers sont découverts par le spectateur dans l'axe spatio-temporel dramatique :

il s'agit de l'histoire, des personnages et de leur contexte. Tous appartiennent à la fiction dramatique. D'autres indices, en marge du texte, appelés extradiégétiques fournissent des indications concernant la réalisation du spectacle : entrées et sorties des personnages, description du décor, etc. Ces indications ou didascalies sont destinées au metteur en scène et constituent la fiction dramaturgique. Frédérique Toudoire-Surlapierre la définit comme *la révélation auctoriale [...] qui nous renvoie aux rapports du lisible au visible [...] : elle est affaire de représentation et de réception, stipulant une sorte de contrat implicite entre l'auteur et le metteur en scène. [...] La didascalie est doublement sémiotique, elle symbolise le traitement que le dramaturge entend opérer sur les corps et les voix et pose (sans doute est-ce la même chose pour lui) des questions de poétique.* (Fix, Toudoire-Surlapierre, 2010 : 8).

Le traducteur n'est peut-être ni l'auteur ni le metteur en scène, mais paradoxalement, il devra, par sa traduction, faire entendre et voir ce qui ne se lit pas. Autrement dit, il devra tenir compte et être sensible à toute cette partition à multiples lectures fournie par l'auteur. Il jouera tous les rôles, même celui du spectateur en fin de processus. Pour résumer, en traduisant le corps du texte, il s'identifiera à l'auteur, en traduisant les éléments en marge, et par là en visualisant la scène, il sera metteur en scène ; enfin, en lisant le tout, en cherchant la « respiration » du texte (nous y reviendrons), en visualisant l'ensemble, il prendra la place du spectateur.

S'il fallait schématiser la démarche à suivre, établir un ordre logique nous pourrions peut-être procéder de la manière suivante et distinguer cinq phases :

La première phase ressemblerait à un repérage aérien où tous les aspects (intra et extra) ainsi que typographiques seraient détectés et notés.

Une fois cette première approche effectuée, la deuxième phase se focaliserait sur le texte dans sa dimension dramatique. Il s'agit de s'immiscer dans l'imaginaire de l'auteur, de saisir à travers son écriture l'histoire et les personnages. Cette phase est principalement linguistique. Le texte est vu sous les angles sémantique, grammatical et syntaxique ; c'est aussi une phase de repérage de difficultés et de références culturelles (le premier facteur que nous mentionnions plus haut).

La troisième phase solliciterait la sensibilité scénique du traducteur. Elle consiste en une lecture à haute voix. C'est ici que se joue la « verticalité », que les dimensions textuelle et scénique, dramatique et dramaturgique se rejoignent. Le texte prend vie, les personnages s'incarnent, le rythme se mesure et la respiration du texte apparaît.

La quatrième phase serait l'envoi du texte à l'auteur ou à la compagnie qui s'en servira. Durant cette phase, deux options s'offrent à nous :

- soit l'auteur accepte d'emblée la traduction sans intervenir,
- soit l'auteur ou la compagnie possèdent des notions dans la langue cible, et s'interrogent. Une série d'échanges commence, afin de mieux comprendre les choix du traducteur.

La cinquième et dernière phase accompagnerait les répétitions. Il arrive que le traducteur, à la demande de l'auteur ou du metteur en scène, assiste à la réalisation du spectacle et que lors des répétitions puissent apparaître des difficultés de toutes sortes. Le texte sera alors parfois modifié pour les besoins du plateau. Le traducteur endosse alors un rôle de dramaturge non pas dans le sens de *dramaturg* (celui qui écrit) mais dans le sens de *dramatiker* (qui explique le texte). Il peut exister plusieurs versions d'une même pièce, la version publiée et la version pour la scène.

Revenons donc de plus près à cette méthode. Dans la première phase dite de « repérage », la lecture est sommaire, elle ne fait que redessiner de manière générale, le paysage. Le traducteur pourrait pour y parvenir réaliser une « lecture-traduction simultanée ». Cette première lecture survole « l'intra » et « l'extra » : elle repère les indices et visualise les éventuels obstacles, les difficultés.

Nous citerons à titre d'exemple la pièce intitulée *Juste des jeux* de Claire Rengade. Le texte ne m'est pas apparu pour la première fois sous forme de spectacle mais sous forme de pièce jointe dans un message électronique de l'auteur me demandant de bien vouloir réaliser sa traduction. Nous ne nous connaissions pas l'auteur et moi. Elle me contactait par le biais de la Maison Antoine Vitez.

Le texte semblait écrit presque d'un seul jet. Comme une pensée en cours, en constante reformulation, comptant sur l'absence de dramatis personae claires, d'indications scéniques du moins hors du discours narratif même si sur ce point, nous découvrons plus tard que les éléments didascaliques étaient nommés et liés aux actions effectuées sur la scène par les personnages, cela porte le nom d'*endorécit didascalique* comme nous le rappelle Witold Wolowski. (Fix, Toudoire-Surlapierre, 2010 : 24), de coordonnées spatio-temporelles, énonçant des thèmes hétéroclites, le tout, agencé comme un joyeux chaos. En résumé, un monologue apparemment décousu, écrit dans un registre familier, voire maladroit mais dans tous les cas, un monologue étonnant, disparate et drôle. J'acceptai le défi.

La première phase en marche, deux principales curiosités me sont apparues hormis les appréciations générales : 1) des pages entières de questions courtes, une multitude d'interrogations sans réponses, des silences matérialisés par des triples espaces puis, de temps à autre, cinq barres obliques encadrant des répétitions de bribes de textes. Cela conférait au texte une allure de partition musicale rythmée de silences, de *slashes* dont les anaphores faisaient penser à des refrains<sup>6</sup>.

*vous avez vu un chef d'équipe ?*

*vous avez vu quelqu'un ?*

*vous avez vu quelqu'un de spécial non ?*

*je vais voir si quelqu'un peut vous recevoir*

*on s'occupe de vous ?*

*tu cherches quoi ? [...]*

*[...] / / / / /*

*(silence)<sup>7</sup>*

*t'as jamais eu envie de tuer quelqu'un ?*

*(silence)<sup>8</sup>*

Une conversation téléphonique avec l'auteur confirmait mon intuition :

- 1) les questions s'adressaient au public, il fallait donc attendre d'éventuelles réactions spontanées venant dans la salle ;
- 2) les *slashes* correspondaient aux moments d'improvisations musicales, Claire Rengade compose et joue avec un groupe de musiciens appelés « Cheval des trois ». Ses créations accordent une place importante à la musique. D'ailleurs il s'agit presque d'une alternance à parts égales de musique et de texte ;
- 3) les répétitions incarnaient les moments où l'auteur, sur scène, expérimentait selon les soirs, la récitation, la chanson ou les deux<sup>9</sup>!

Une fois les questions typographiques élucidées, commençait la deuxième phase, plus traditionnelle, à savoir une analyse « linguistique et sémiotique » du texte. *Juste de jeux* présentait deux caractéristiques : d'une part, le style volontairement familier et maladroit, accompagné de connotations culturelles et d'autre part, la reformulation constante, une épanorthose à la limite de l'obsession. Il fallait donc chercher l'intention de cette parole. Voici un exemple de registre familier :

*[...] -au début je suis un volcan après je suis une méduse et après je suis un poisson après un gros rat après un singe après l'homme sauvage après un homme intelligent*

*on est des hommes intelligents  
c'est les premiers hommes qui sont comme ça  
c'est comme si on était des gens grands  
au début je suis une chauve-souris après un poisson après un tigre-femme et après  
une femme intelligente comme il a dit ben oui on est des femmes intelligentes  
après ils ont fait des grands parents  
ils sont tout poilus poilus y'a pas d'habits à l'époque  
-je suis dans mes cheveux moi  
-la pomme tu veux la manger crue ou la peler ?  
-y'a des serpents des grosses tortues comme ça et ils mangent des araignées aussi  
après ils ont fait des nouveaux-nés<sup>10</sup>*

Le texte donne l'impression d'une écriture performative, une transposition presque immédiate, un jet de pensée décousue, une réflexion intime, une voix intérieure qui dit ce qu'elle pense au moment précis du temps dramatique. Un texte écrit comme s'il était pensé et dit *in situ*, sans filtre, sans coupures, avec tous les détours nécessaires, un bégaiement, pour reprendre le terme deleuzien, une langue qui bégaié de l'intérieur, implose au risque de ne pas transmettre un message clair. Ici, le « dit » dépasse le « dire » puis, d'autre part, la redite :

*[...] je voudrais faire une équipe complète de moi !  
(musique)  
et je fais tous les postes en même temps je maîtrise tout je fais tout  
(musique)  
t'as conscience de tout à la fois, toutes les décisions que tu prends c'est forcément  
les bonnes, parce que c'est toi.  
t'as vu que tu t'es démarqué donc tu te fais une passe  
comme c'est toi( t'es qu'un seul cerveau )  
tu sais forcément ce que l'autre va faire  
en excluant le poste de garde c'est vrai !  
mais en même temps t'as onze cerveaux mais avec une seule conscience !  
tu centralise ce que tu vois :  
toi en onze  
(huit neuf dix onze<sup>11</sup>) [...]*

Cette reformulation est étroitement liée à la première caractéristique. De cette réflexion spontanée, donc maladroitement puisqu'improvisée, naît l'angoisse de rester seul dans sa pensée et par extension apparaît le besoin impératif de trouver le mot juste pour être compris, seul peut-être, mais au milieu des autres, cherchant à être un peu moins seul. C'est là que le texte bascule et que le « dire » passe devant le « dit ».

L'auteur confirmait ses réflexions, nous pouvions donc commencer le travail de traduction à l'espagnol. L'espagnol étant dans les dialogues courants moins formel que le français, le registre familier devenait une difficulté. Pour retrouver l'intention familière française, il fallait accentuer l'espagnol, seulement cela pouvait le faire basculer dans la vulgarité ou la grossièreté, ce qui n'était absolument pas le propos. Par ailleurs, il fallait aussi soigner le jeu de la reformulation (l'épanorthose), pour éviter les malentendus : il ne fallait en aucun cas que ce parti pris s'associe à un manque de maturité de l'émetteur, ou à une maladresse de style. Il fallait garder en tête cette volonté de vouloir trouver le mot juste tout en transmettant un souci de clarté.

Une fois la traduction achevée, débiterait la troisième phase, celle de la lecture à haute voix. Cet exercice s'assure du respect du rythme, des effets recherchés, etc. C'est pour cette raison que l'expérience de la scène peut s'avérer intéressante car l'oralité prend sens et corps. Mais on peut aussi faire appel à une voix extérieure... Ce fut le cas pour *Juste des jeux*. Un acteur bilingue alternait la lecture du texte dans les deux langues...En fonction de ce qui était prononcé et entendu, de légères modifications s'avéraient très utiles. Celles-ci concernaient le domaine sonore.

Dans la quatrième phase, qui concerne l'envoi du texte à l'auteur, nous organisons une rencontre. Un riche échange de plus de quatre heures résolvait les doutes, confirmait ou réfutait les options, ouvrait de nouvelles interprétations, et aboutissait par moments, à une réécriture à quatre mains.

La cinquième phase enfin, qui n'est pas toujours aisée de mener à bien mais néanmoins passionnante et nécessaire, consiste en une lecture avec le metteur en scène et les comédiens qui joueront la pièce. C'est alors que le traducteur peut assister à une lecture à la table ou aux répétitions. Cet accompagnement aide les comédiens à les orienter en cas de difficultés sémantiques ou phonétiques. Les paroles traversent un corps ne l'oublions pas, et ce corps réagit, il faut y être attentif. La traduction théâtrale est un exercice qui s'adapte aux circonstances.

Dans le cas de *Juste des jeux*, cette phase n'a pas été nécessaire car finalement, il s'agissait d'une projection. Par contre, il a fallu songer à découper les répliques en fonction du rythme et de la diction des comédiens, afin de projeter simultanément le texte et les différentes interventions. Il a fallu également calculer la vitesse avec laquelle le spectateur pouvait lire une réplique pour ne pas le saturer visuellement.

### **En guise de conclusion**

Cette étude ne fait que proposer, en attendant des développements ultérieurs,

une approche méthodique d'une discipline qui reste encore peu connue, minoritaire et artisanale, en ce sens qu'elle évolue et s'enrichit sans cesse sur le terrain, se façonne tel un travail d'orfèvrerie, à mesure que les échanges se produisent entre les agents concernés (traducteurs, auteurs, metteurs en scène, techniciens et acteurs). Le contenu didactique proposé ci-dessus reste donc un guide où le cadre théorique, il est vrai, se rapproche plus du concept de théâtre et des éléments qui le composent, que d'une approche exclusivement traductologique. Les témoignages existant sur la question<sup>12</sup> concernent principalement des cas pratiques, centrés sur un texte ou sur un auteur précis. Les termes employés relèvent d'ailleurs souvent de l'incertain, du tâtonnement, de l'esquisse, de l'intuitif voire du magique. Cela semble difficilement explicable d'un point de vue rationnel:

*Parfois, au détour d'une phrase, tu es saisi par un sentiment de justesse. Une sorte d'épiphanie du traduire. D'évidence esthétique. La chose est là dans sa simplicité, réalisant on ne sait quel équilibre magique entre des exigences antagoniques.* (Recoing, 2010).

La traduction théâtrale est une pratique qui englobe la dimension littéraire certes, mais elle ne représente qu'une première étape car la préoccupation se situe aussi ailleurs, dans la dimension scénique. Le succès vient du passage équilibré du *dire* au *faire*, du *lu* au *joué*, en définitive, dans la projection de la représentation, dans l'oralité. Tout est encore à faire en ce qui concerne la systématisation de ce savoir-faire. Pourquoi d'ailleurs se pencher sur cet exercice si difficile à cerner? Car réfléchir à la question de la traduction théâtrale, revient à se rappeler la présence indéniable de l'art dramatique dans la société. D'une part, il l'est dans le circuit professionnel : le(s) théâtre(s) peu(ven)t vivre parfois des moments difficiles en fonction des circonstances historiques et économiques mais il a toujours fait partie de la société. D'autre part, le théâtre est enseigné dans les écoles car il participe à l'épanouissement de l'individu, il est un élément actif de l'éducation. Nous citerons à ce propos, les réflexions de Léon Chancerel qui contribua activement au mouvement de l'éducation populaire et qui mit le théâtre au sein de ce courant, le considérant comme indispensable au développement individuel et social des individus au sein d'une communauté:

*Nous étudierons cet art [...] sous un angle particulier, celui de l'éducation, c'est-à-dire l'action d'élever, de former ou de réformer des enfants, des adolescents et même des adultes, de les munir d'un ensemble harmonieusement distribué de qualités intellectuelles, corporelles et morales, propres à assurer leur plein épanouissement spirituel et physique, au sein de la grande communauté humaine.* (Chancerel, 1953 :12).

C'est pour cette raison qu'il est important d'informer de l'existence de cette



profession aux futurs traducteurs éventuels, de les former afin d'en faciliter son accessibilité.

Malgré la tentative de taxinomie et de schématisation, il est tout de même important de signaler que chaque pièce possède sa propre histoire, écrite, orale et scénique, et que le traducteur modulera à sa convenance la méthode vue plus haut. Ce qui est indéniable, c'est que le traducteur de théâtre ne peut entreprendre sa traduction sans faire appel à son sens de l'observation, à sa capacité à « verticaliser », mais aussi à son expérience de la scène et à sa volonté de travailler avec les autres. S'il est vrai que le théâtre semble une discipline consolidée dans la structure sociale européenne, la traduction théâtrale et particulièrement celle du théâtre contemporain reste un lieu de recherche à explorer. Dans ce jeu de création et de tâtonnement en constante évolution, la traduction théâtrale joue encore sur un terrain fragile mais fertile, qui s'affirme et prend de l'assurance par les regards multiples qu'on lui porte. Nous souhaitons que cette méthode soit elle aussi enrichie par de nouveaux regards et renforcée par de nouvelles perspectives. L'art dramatique et en conséquence sa traduction, évoluent dans un avenir polymorphe et de la même façon qu'un spectacle est sur-titré, ne pourrions-nous pas imaginer, dans un avenir proche, des pièces traduites instantanément dans plusieurs langues via une réalité virtuelle ?

### **Bibliographie**

Benhamou, A.-F. 2012. *Dramaturgies du plateau*, Besançon : Les Solitaires intempestifs, coll. *Essais*.

Chanceler, L. [1941], 1953. *Le théâtre et la jeunesse*. Paris : Bourrelrier.

Fix, F., Despierres, C. 2010. *Le destinataire au théâtre*. Dijon : Editions Universitaires de Dijon, Coll. Écritures.

Fix, F., Toudoire-Surlapierre, F. 2010, *La Didascalie dans le théâtre du XX<sup>e</sup> siècle*. Dijon : Editions Universitaires de Dijon, Coll. Écritures.

Meschonnic, H. 1999. *Critique du rythme*. Verdier : Lagrasse.

Pavis, P. 2008. *L'analyse des spectacles*. Paris : Armand Colin.

Stiegler -Bailly-Guénoun, 2006. *Le théâtre, le peuple, la passion*. Besançon : les Solitaires intempestifs.

### **Références électroniques :**

[http://www.canal-u.tv/video/vo\\_universite\\_toulouse\\_le\\_mirail/entretien\\_avec\\_fernando\\_gomez\\_grande.6773](http://www.canal-u.tv/video/vo_universite_toulouse_le_mirail/entretien_avec_fernando_gomez_grande.6773)  
(1-02-11) 0,42 min. [Consulté le 21 mars 2017]

Recoing, E. 2010, *Poétique de la traduction théâtrale*.  
<https://traduire.revues.org/450#tocto1n10> [Consulté le 13 février 2017]

Questions à Christilla Vasserot, traductrice de « Belgrade » d'Angélica Liddell, 23-05-2013.  
[http://racine.cccommunication.biz/v1/wents/users/99645/docs/itw\\_christilla\\_vasserot\\_.pdf](http://racine.cccommunication.biz/v1/wents/users/99645/docs/itw_christilla_vasserot_.pdf) [consulté le 13 février 2017].

## Notes

1. J'enseigne la traduction de textes dramatiques et lyriques à l'Université Complutense de Madrid (UCM), pour le Master 1 de Traduction (UCM) et La traduction théâtrale pour le Master en études théâtrales de l'école doctorale ITEM (Instituto de Teatro de Madrid) appartenant également à la UCM.
2. [http://racine.cccommunication.biz/v1/wents/users/99645/docs/itw\\_christilla\\_vasserot\\_.pdf](http://racine.cccommunication.biz/v1/wents/users/99645/docs/itw_christilla_vasserot_.pdf) [consulté le 22 mars 2017].
3. E. G. ¿Cómo llegaste a traducir teatro francés por una parte y contemporáneo?  
F.G.G: Uno nunca sabe muy bien porque llega a hacer las cosas, sino que es una especie de combinación de deseo y azar. Hay encuentros o algún azar en algún momento que te lleva y te conduce a camino que no estaba previsto. Hay encuentros fortuitos y casualidades del azar que hacen que en un momento alguien me dijo, por qué no te lanzas a esto (no hay muchos traductores de teatro). Te pilló de sorpresa. En este caso fue Rodolf Sirera en Valencia, que me sugirió traducir a 4 autores franceses para que se publicaran en un volumen. [...] [Consulté le 22 mars 2017].
4. Projet didactique dans le contexte du master en traduction intitulé *le Français 3D* (2011), élaboré par Sonia Gomez Jordana, Isabelle Marc et moi-même où nous abordions la traduction théâtrale sous les aspects linguistique, culturel et scénique aboutissant à une mise en scène dans les deux langues.
5. <http://www.theatre-bastille.com/saison-13-14/les-spectacles/scenes-pour-une-conversation-apres-le-visionnage-dun-film-de-michael-haneke> [consulté le 22 mars 2017].
6. Extrait 1 : <https://www.youtube.com/watch?v=RLTWNXSGheg> [consulté le 22 mars 2017].
7. Rengade C, *Juste des jeux*, 2015. *Théâtre, poésie et musique*, Collectif Craie.
8. *Idem*
9. Extrait 2 : <https://www.youtube.com/watch?v=Pyn9MULDvqc> [Consulté le 22 mars 2017].
10. Rengade C, *Juste des jeux*, 2015. *Théâtre, poésie et musique*, Collectif Craie.
11. *Idem*
12. La question a déjà été abordée d'un point de vue pratique : voir les études d'Elisabeth Angel-Pérez concernant le théâtre anglais, Laurent Mulheisen concernant le théâtre allemand ou encore Christilla Vasserot concernant le théâtre cubain et espagnol.