

Françoise Thanas

Ateliers sud-américains

Un théâtre où domine une parole portée par des voix et des corps, un théâtre aux écritures multiples qui se cherchent, balbutient, bégaiement, murmurent, hurlent; aux structures non conventionnelles, à l'absence de structures et plus de liberté créatrice pour les acteurs, les metteurs en scène : ce sont ces théâtres-là que j'aime. « Ici » en France, comme « là-bas » en Amérique latine. On songe, ici, à Philippe Minyana, Xavier Durringer, Michel Azama, Noëlle Renaude, Adel Hakim, Roland Fichet, Jean-Luc Lagarce, Bernard-Marie Koltès et à bien d'autres encore... Là-bas aussi, des auteurs regardent, étouffent, résistent, trébuchent, repartent, et témoignent dans une grande diversité de formes. On le constate, quand on est traducteur, et l'on se dit qu'un dialogue pourrait s'instaurer. Parler, se parler, communiquer. Par le théâtre. En traduisant ici du théâtre de là-bas, et là-bas du théâtre d'ici. Le théâtre : lieu de rendez-vous.

L'objectif premier de mes voyages en Amérique latine était le plaisir de m'immerger dans le théâtre local et d'y découvrir des auteurs. Mais, aimant aussi notre théâtre, j'emportais toujours avec moi des pièces d'auteurs français contemporains que je distribuais à des traducteurs, des metteurs en scène, des acteurs. Et ce, pour faire connaître les nouvelles écritures dramatiques et montrer que la relève de Ionesco ou Beckett était assurée. Le terrain s'est révélé favorable. Dans les deux sens. Une « mission » – puisque tel est son nom - m'a été confiée, mise en place par différentes institutions telles que l'AFFA (Association française d'action artistique) et la Sous-Direction du livre (dépendant toutes deux du ministère des Affaires étrangères) et, sur place, le service culturel de l'ambassade de France et l'Alliance française. Cette institutionnalisation n'a pas ralenti le mouvement. Au contraire. Et aujourd'hui on peut voir, là-bas, des auteurs

français traduits, montés, publiés, invités en même temps que des metteurs en scène. La réciproque est vraie. Ici, le théâtre latino-américain commence à être considéré comme un théâtre de dimension universelle, à mille lieues de tout lieu commun ou cliché. Des directeurs de festivals, des metteurs en scène, des éditeurs s'y intéressent et s'engagent.

C'est au volet « traduction des auteurs français » que je vais m'attacher en évoquant deux expériences, très différentes, chacune étant étroitement liée au « terrain ». Rappelons que les pays de ce vaste continent qu'est l'Amérique latine sont distincts les uns des autres. Chacun d'eux a ses spécificités, sa culture, son histoire. Donc des attentes et des intérêts particuliers.

La première de ces missions, au Guatemala, préparée avec « Théâtrales, l'Association », comprenait deux ateliers : l'un sur les méthodes de lecture et de mise en jeu, l'autre sur la traduction théâtrale. J'avais en charge le second, auquel 12 personnes s'étaient inscrites. En Uruguay, six pièces françaises ayant déjà été traduites et publiées à la suite de missions antérieures, il s'agissait essentiellement d'amorcer la réflexion commune sur la pratique de la traduction théâtrale. Sur les 43 inscrits, 20 avaient réalisé un travail de préparation et 23 venaient en « auditeurs libres ». En amont, pour les deux missions, une commande de livres avait été faite auprès de la Sous-Direction du livre, afin que les pièces soient dans les médiathèques des pays concernés, à la disposition de tous.

Avant mon départ pour Guatemala Ciudad, je reçois une ébauche de traduction de *Quai Ouest*, de Bernard-Marie Koltès. Je la lis et repère, sur une dizaine de pages, les points sur lesquels il sera nécessaire de s'arrêter. *Eclipse* de Christian Caro et *Le chant de la baleine abandonnée* d'Yves Lebeau ont été choisies parmi des pièces proposées par « Théâtrales, l'Association » et Adán Sandoval, un metteur en scène guatémaltèque qui vit en France. Je les lis et situe les difficultés.

Première séance au Guatemala : présentation, sous forme d'exposé, d'une dizaine d'auteurs choisis en raison de leur diversité thématique et d'écritures. Bien que trois pièces soient déjà « en traduction », quelques participants – dont un metteur en scène et une comédienne – décident de traduire puis de monter *Le Sas*, monologue d'une femme à la veille de sa sortie de prison, écrit par Michel Azama.

Première séance en Uruguay : afin d'élargir l'éventail des propositions antérieures, l'exposé est consacré à la présentation de quelques « auteurs femmes ». L'accent est mis, là aussi, sur les écritures et leur diversité : façon

dont sont traités certains thèmes, comme l'inceste ; façon dont les femmes parlent de la sexualité... À la fin de l'exposé, des extraits de *Rose, la nuit australienne* de Noëlle Renaude, *Au cœur la brûlure* de Fatima Gallaire, *Corps plongés dans un liquide* de Christine Angot, *William Pig, le cochon qui avait lu Shakespeare* de Christine Blondel sont proposés aux participants. Ils choisissent un extrait et s'engagent à en préparer la traduction pour le surlendemain.

Seconde séance, commune aux deux pays : une définition de ce qui fait la spécificité de la traduction théâtrale est tout d'abord avancée. L'impératif étant la « représentation », c'est-à-dire l'union de l'espace, du mouvement et du texte – qui ne donne pas seulement à comprendre mais aussi à voir et à entendre – le langage d'une pièce sera autant sens que mouvement et musique. L'essence du travail de traducteur de théâtre est « dramaturgique ». Cette séance s'adresse à des traducteurs professionnels qui, pour la plupart, traduisent essentiellement des textes techniques, scientifiques, rarement des textes littéraires. À partir de l'étude de nombreux exemples pris dans le théâtre latino-américain traduit en français, une méthodologie de la traduction théâtrale se dessine d'elle-même. Se dégagent les types de problèmes rencontrés et les réponses à y apporter (mot à mot, adaptation, réécriture...).

Ateliers proprement dits, trois séances de deux heures chacune : le texte est d'abord lu en français, à voix haute, pour « entendre » les sonorités de la langue et en « recevoir » l'impact. Puis un travail de « repérage », plus que d'analyse, est réalisé sur le texte : le (ou les) niveau(x) de langue, les répétitions, la longueur des phrases, la ponctuation. On pense plus, à ce stade, au rythme et à la manière dont les sens sont sollicités qu'à la signification et au contenu de l'extrait. C'est une approche très « physique » qui stimule et convie l'imaginaire à une projection du texte dans l'avenir, celui de la représentation, du spectacle. L'extrait n'est pas lu dans une relation intime, silencieuse, comme c'est le cas lorsqu'il s'agit d'un roman, mais dans la perspective d'un texte offert à d'autres, publiquement, par la voix et le corps.

Puis, pour chacun des extraits, plusieurs propositions de traduction sont faites, commentées et discutées par tous. On s'arrête sur différents points, comme, par exemple : la tendance, courante, à « interpréter » le texte, c'est-à-dire à en faire une traduction approximative qui en restitue plus ou moins le sens mais ni la forme, ni l'écriture ; les répétitions du texte original remplacées dans la traduction par des synonymes. On relit alors à voix haute le passage en français pour repérer ces répétitions, puis tenter d'en sentir et

comprendre le « pourquoi » ; une ponctuation, absente ou quasi absente dans la pièce en français, souvent ajoutée dans la traduction, ce qui dénature l'écriture, la rend plate et conventionnelle. À nouveau une lecture à voix haute s'impose. Dans les deux langues, et de la même façon, un souffle, une respiration, un rythme intérieur sont à recréer par le texte d'abord, par le comédien ensuite ; les niveaux de langue : si l'auteur a écrit « con », il ne faut pas traduire par « sot », (« *tonto* » ne convient pas. Les traductions possibles de « con » sont légion, et varient suivant les pays. En Uruguay, ce pourrait être : « *boludo* », « *pelotudo* »...) De même, « je m'en fous » ne sera pas traduit par « *no me interesa* », mais par « *no me importa un carajo* » ; ni « cinglé » par « *loco* », qui veut dire « fou », mais par « *chiflado, rayado* »... ; ni « bouffer » par « *comer* », qui signifie « manger », mais par « *morfar* » ; ni « bosser » par « *trabajar* », qui signifie « travailler », mais par « *laburar* », etc.

La première séance de l'atelier est essentiellement consacrée à ce travail de déblaiement, de défrichage. Les jours suivants, on affine, on lit encore et encore à voix haute pour trouver le rythme juste et éviter les assonances. Puis on choisit parmi les propositions celle qui semble la plus juste.

J'avais souhaité consacrer une partie de la dernière séance à une étude analytique de quelques pages de *Phèdre* de Racine, publiée en édition bilingue en 1972 par Editorial Sudamerica, et préfacée par Roger Caillois. La traduction, particulièrement brillante, est de l'auteur argentin Manuel Mujica Lainez. Le temps manquait, il fallait choisir.

Au Guatemala, les participants ont préféré terminer l'atelier par un exercice pratique et « jouer » les extraits qu'ils venaient de traduire. En Uruguay, ils ont voulu entendre les commentaires des traductrices des deux pièces récemment publiées, en savoir plus sur les étapes qui conduisent du travail de traduction proprement dit à la remise du texte au metteur en scène. Beatriz Vegh, qui a traduit *Le retour au désert* de Bernard-Marie Koltès, dit ses recherches, ses hésitations et, à partir de nombreux exemples, explique et justifie ses choix (nous avons le texte français et la traduction sous les yeux). Elle me remet quelques « notes de traduction » que je transmettrai au coordonnateur de la table ronde des Assises d'Arles : « Traduire Koltès ». Laura Masello raconte que, lors des premières répétitions de *Chroniques des jours entiers, des nuits entières* de Xavier Durringer, quelques changements lui ont été demandés. Elle dit lesquels (là aussi, nous avons les deux textes sous les yeux), indique ceux qu'elle a acceptés parce qu'ils lui semblaient légitimes, donnant au texte plus d'efficacité dramatique. Dans les deux

pays, les participants ont désiré terminer sur du concret. Je distribue donc quelques pages de *Phèdre*, en français et en espagnol, en me disant qu'un jour peut-être...

Et après ? Au Guatemala, les traductions commencées sont en bonne voie, les traducteurs souhaitent les mener à terme. Je propose de poursuivre, à distance, le dialogue qui s'est engagé. En Uruguay, aucun des textes proposés lors de cette mission n'a fait, à ce jour, l'objet d'un projet de traduction. Un autre atelier est prévu pour septembre 2000. *Chroniques des jours entiers, des nuits entières* a été créé cette saison à Montevideo ; *Le retour au désert* sera alors à l'affiche. Je ne sais pas encore ce que sera le contenu de ces futures rencontres, mais un commentaire sur ces deux spectacles me semble probable. L'atelier sera précédé d'une intervention sur le thème « L'espace au théâtre » (espaces dramatique, gestuel, scénique...), et il serait sans doute judicieux de la prolonger au cours de l'atelier. Je songe à la mise en espace à Montevideo, après traduction et publication en espagnol, de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* de Jean-Luc Lagarce et à la présentation de la même pièce, en français, quelques mois plus tard, dans la mise en scène de Stanislas Nordey. La comparaison des deux spectacles, avec leurs différences et leurs richesses propres, pourrait aussi être le point de départ d'une réflexion sur la définition même de l'espace au théâtre. Les voies de recherche et d'étude ne manquent pas...