Document generated on 04/20/2024 9:51 a.m.

Jeu
Revue de théâtre

Le théâtre en v.o.

Johanne Bénard

Number 133 (4), 2009

Voies/Voix de la traduction théâtrale

URI: https://id.erudit.org/iderudit/62978ac

See table of contents

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)
1923-2578 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Bénard, J. (2009). Le théâtre en v.o. *Jeu*, (133), 97–101.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 2009

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Dossier

Voies/Voix de la traduction théâtrale

JOHANNE BÉNARD

LE THÉÂTRE EN V.O.

La réflexion qui suit a comme point de départ la production de *Krum,* présentée en février dernier au Centre national des Arts en version polonaise[1], de même que la déclaration de Wajdi Mouawad qui explique son projet de mettre chaque année au programme du Théâtre français une production en langue étrangère :

> Accueillir la langue de l'étranger, l'accueillir complètement dans ce qu'elle a de magnifique, comprendre que la langue de l'autre peut nous transformer, ça implique d'inviter des artistes de très grande envergure, qui vont faire en sorte que même si on ne comprend pas les mots exprimés sur scène, on oublie complètement qu'ils sont prononcés dans une autre langue tellement le théâtre est puissant. Quand on est au théâtre, on est face à quelque chose qui peut transcender même la langue : le théâtre *lui-même.* (COMMUNIQUÉ DE PRESSE)

Est-ce à dire que la compagnie, cédant au culte de la version originale, prend le contrepied d'un théâtre en traduction ? Il ne faudrait pas se méprendre sur le sens de cette proposition audacieuse du Théâtre français (l'audace consistant à remettre en question sa mission première : présenter du théâtre en français), qui ne vise pas à généraliser un théâtre en version originale. D'ailleurs, la langue de l'autre ici (le polonais) n'est pas la langue originale de l'œuvre dramatique (la pièce de Hanokh Levin a été écrite en hébreu), mais bien la langue du metteur en scène, Krzysztof Warlikowski, des acteurs et de l'équipe de production[2]. Par-delà le débat sur le bien-fondé ou la fidélité de la traduction du texte de théâtre, ou de l'utilisation du surtitrage, la présentation de *Krum* au Théâtre français nous invite à redéfinir notre rapport au

1. Voir le compte rendu de Brigitte Purkhardt dans *Jeu* 132, 2009.3, p. 35-39.

2. C'est ainsi d'ailleurs que Wajdi Mouawad met au programme de la saison de 2009-2010 une production allemande (par Thomas Ostermeier) de la pièce *Hedda Gabler* du Norvégien Henrik Ibsen.

Krum de Hanokh Levin, mis en scène par Krzysztof Warlikowski. Production du TR Warszawa (Varsovie) et du Stary Teatr (Cracovie), présentée en polonais, avec surtitres, au Théâtre français du CNA. © Stefan Okolowicz.

théâtre. Wajdi Mouawad et Krzysztof Warlikowski nous ont peut-être, ensemble, révélé le cinquième mur : une dernière frontière pour le théâtre au XXIe siècle.

LA LANGUE COMME CINQUIÈME MUR

La tradition que veut instaurer Wajdi Mouawad s'inscrit en fait dans le prolongement d'une réflexion sur la langue (étrangère) au théâtre entreprise déjà par la critique en ce début de XXIe siècle, et qui s'est cristallisée au moment du 20e Congrès de l'Association internationale des critiques de théâtre, qui a eu lieu en 2001, dont les actes ont été publiés en 2005 (dans une édition bilingue) sous les titres évocateurs de *Franchir le mur des langues/Breaking the Language*. Or, c'est dans l'article de Georges Banu, « Le mur lézardé des langues »[3], que je trouve la meilleure justification de la présentation d'un spectacle en langue étrangère. Évoquant la métaphore du mur de Berlin, pour en prendre le contrepied, Banu propose que le mur de la langue au théâtre n'a pas à être démoli. Dans la mesure, selon lui, où la langue constitue, pour le comédien, une patrie, c'est-à-dire une « sécurité identitaire », et pour le metteur en scène, parce qu'il entretient avec sa langue une relation profonde et sensuelle, le gage d'une bonne direction d'acteurs, jouer ou mettre en scène dans sa langue pourrait permettre d'atteindre « la plénitude de l'acte, synonyme de complétude de l'être[4] ». De là il découle que le spectacle en langue étrangère devrait rester intact ; au lieu de détruire le mur de la langue, il faut chercher plutôt, en le reconnaissant, à le franchir ou à le surmonter.

Couverture du livre *Franchir le mur des langues*. Actes du 20e congrès de l'Association internationale des critiques de théâtre.

De même, pour Banu, le théâtre pourrait être un remède à l'abâtardissement généralisé de la langue (d'où le « mur lézardé »), à l'heure d'une mondialisation qui se solde non seulement par un impérialisme de l'anglais, mais par une victoire de l'oral (modèle pour nos communications électroniques) sur l'écrit. Mais ne bute-t-on pas sur un paradoxe dès que l'on envisage la question du point de vue du spectateur qui, recevant ce spectacle importé dans une langue qu'il ne comprend pas, pourrait être confronté à une expérience de la perte plutôt qu'à une « expérience de la complétude » ? Pour autant que l'on accepte d' « accueillir complètement » la langue de l'étranger (ce sont maintenant les mots de Wajdi Mouawad), la contradiction ne tient peut-être plus : l'expérience de théâtre, parce qu'elle serait justement fondée sur ce rapport privilégié entre les êtres, s'opposant fondamentalement à tous les médias du virtuel (qui instituent une communauté sans langue[5] et sans corps), resterait entière malgré la barrière de la langue, voire justement à cause d'elle.

PAR-DELÀ LE DÉFAUT DES LANGUES

Nul autre mieux que Wajdi Mouawad, dont le français n'est pas la langue maternelle (et dont le théâtre est justement traversé par les déchirements d'un sujet pris entre sa langue perdue, l'arabe, et la langue de son écriture, le français[6]), pouvait oser mettre *Krum* au programme de son théâtre. Un spectacle en polonais présenté par un « directeur migrant », parce qu'il est à même de représenter une « altérité inaccessible », ne risque pas de nous engager sur le terrain politique. À cet égard, on pourrait ainsi invoquer l'article de Michael Sidnell (du même recueil), qui montre bien en quelque sorte que, pour que la langue d'une pièce puisse, chez nous, connoter l'altérité en même temps que l'authenticité (plutôt que la confrontation), elle doit se distinguer de *l'autre* langue officielle. Bien que Sidnell appuie son raisonnement sur l'exemple de la traduction d'une pièce, soit la fameuse traduction des *Belles-Sœurs* en écossais (*The Guid Sisters*), il me semble que la comparaison avec *Krum* est toujours pertinente dans la mesure où, pour les deux pièces, l'intérêt « semblerait venir davantage de l'appréhension d'une altérité vraisemblablement authentique mais inaccessible, parvenant par l'entremise d'une tierce culture et de sa nouvelle langue[7] ».

3. *Franchir le mur des langues*, Montréal, Éditions du Canal, 2005, p. 55-73.

4. *Ibid.*, p. 59.

5. Non seulement le cyberespace est surtout anglais, mais encore entretient-il l'illusion de possibilités illimitées de traductions simultanées en ligne, opérées par des logiciels plutôt que par des humains.

6. La pièce *Seuls*, présentée aussi au Théâtre français l'année dernière, en est le meilleur exemple.

7. Michael Sidnell, « L'innocence, hymne au sens. Traduction théâtrale et conscience de soi », dans *Franchir le mur des langues*, *op. cit.*, p. 42. Le titre de l'article de Sidnell annonce toutefois une thèse qui diverge de la mienne. Il faut donc noter ici que sa conclusion porte sur un cas exemplaire de bilinguisme : la présentation en 1989 (dans une mise en scène de Brigitte Haentjens), au Festival de théâtre des Amériques, de la version originale française du *Chien* de Jean Marc Dalpé et de sa version anglaise en alternance – avec une même distribution francophone. Pour Sidnell, c'est alors le contexte social qui permet de présenter l'altérité « dans toute sa rigueur », mais sans compromettre le sens.

Certes, avec *Krum*, le théâtre traduit (de l'hébreu au polonais) garde paradoxalement pour le spectateur sa part d'irréductible. L'opacité de la langue des acteurs désoriente le spectateur qui, tentant désespérément de se faire l'oreille à la musique d'une langue tout en consonnes, en arrive tout au plus à interpréter les changements d'intonation des énoncés des acteurs. À la différence de Wajdi Mouawad, je dirais alors que le spectateur de *Krum* ne parvient jamais à oublier que cette langue autre lui résiste. Portant son attention sur les langages non verbaux de la représentation, il reste toujours fasciné par une langue qui non seulement porte la marque de l'altérité, mais semble faire corps avec les acteurs, jusqu'à paraître être la source de leur énergie un peu sauvage, de leur gestuelle un peu gauche ou décalée, de leur sensibilité ou de leur sensualité à fleur de peau.

LE SURTITRE : UN SUPPLÉMENT OU UN TIERS ?

On peut se demander si le spectacle en langue étrangère pourrait dès lors être présenté sans surtitres. Il me semble tout de même que, comme pour l'opéra[8] et le cinéma, l'utilisation du surtitre (ou du sous-titre) présente le meilleur compromis entre le spectacle traduit et le spectacle en langue originale. Or, sur ce plan, l'exemple de *Krum* demeure encore une fois exemplaire, dans la mesure où les surtitres ne s'y présentent pas comme un appendice, une béquille pour l'interprétation. Les surtitres, qui apparaissent sur un écran – par ailleurs utilisé pour projeter (en direct) des images des acteurs lors de certaines scènes ou des images de Tel-Aviv pour rappeler le contexte original de la pièce de Levin –, tout en suppléant le défaut de la langue que parlent les comédiens (les personnages), constituent dans la représentation un langage en lui-même, des signes à part entière qui interagissent avec les autres signes de la représentation.

Opérés par un technicien qui, à chaque représentation, doit régler leur projection sur le jeu des acteurs, les surtitres ne peuvent jamais atteindre une parfaite synchronisation avec les dialogues et risquent donc à tout moment d'être en décalage par rapport à la parole. En fait, de façon singulière, le surtitre ne crée pas seulement un lien entre l'acteur et le spectateur, mais un troisième terme dans la communication pouvant la brouiller ou la parasiter : l'acteur, qui ne voit pas l'écran au-dessus de sa tête, doit être attentif aux réactions de la salle qui, en lui indiquant que le surtitre est en avance ou en retard sur sa réplique, l'obligeront à réajuster son jeu[9]. De même, bien que le spectateur ne comprenne pas la langue parlée par l'acteur, ce décalage – aussi présent dans le jeu des surtitres présentés simultanément en français et en anglais – pourra être perceptible à certains indices tels que la longueur du surtitre, les marques de ponctuation ou les pauses. Non seulement alors ces écarts, ces ruptures ou ces défauts de concordance créent pour la pièce de Levin (se désignant comme une comédie malgré ses accents tragiques) divers effets comiques, mais encore participent-ils de l'esthétique non naturalisante de Warlikowski, pour laquelle on a même parlé de « dyslexie théâtrale », en faisant référence tant à « sa façon de raconter par associations » que « de planer un instant avec le héros, l'acteur, quelque part à la périphérie, dans l'inconnu, dans un état de non-être presque »[10].

THÉÂTRE ET LANGUE ÉCORCHÉS

On pourrait penser que Banu qui, en conclusion à son article, propose que « le théâtre qui, pour de vrai, franchit le mur des langues implique un devoir d'exception[11] », aurait pu mettre aux côtés de Kantor, Wilson et Pina Bausch l'exemple de Warlikowski, qu'il connaît bien d'ailleurs pour lui avoir consacré, peu après, un article intitulé « Théâtre écorché »[12]. D'une part, certes, c'est que le théâtre de Warlikowski, comme celui d'Artaud, nous réveille « nerfs et cœur » ; que, chez lui, le pouvoir de la parole dépasse celui des mots ; que l'acteur, par sa voix (vibrations et modulations), agit sur le spectateur, de telle sorte que la langue étrangère apparaît comme un révélateur. Le spectateur qui ne comprend pas ce qui se dit sur scène sera amené à

8. Selon Sidnell (*op. cit*, p. 35-36), la technique du surtitrage a été installée par la Canadian Opera Company en 1983 (sous la direction de Lotfi Mansouri) pour se répandre ensuite au théâtre et à d'autres types de représentations.

9. Les acteurs qui ont répondu aux questions de la salle à la première ont bien expliqué comment les surtitres influençaient leur jeu et les forçaient à rester sur le qui-vive.

10. Voir l'introduction de Piotr Guszczynski au *Théâtre écorché*, le recueil d'entretiens qu'il a menés avec Krzysztof Warlikowski, Paris, Actes Sud, 2007 (pour la version française), p. 10.

11. « Le mur lézardé des langues » dans *Franchir le mur des langues*, *op. cit.*, p. 60.

12. Cet article se retrouve d'ailleurs en postface au livre auquel il donne son titre (*op. cit.*, p. 183-192).

Krum de Hanokh Levin, mis en scène par Krzysztof Warlikowski. Production du TR Warszawa (Varsovie) et du Stary Teatr (Cracovie), présentée en polonais, avec surtitres, au Théâtre français du CNA. © Stefan Okolowicz.

dissocier la voix et la parole[13] – encouragé en cela par les jeux de décalage des surtitres. Mais d'autre part, on pourrait dire que le théâtre de Warlikowski, sur plus d'un plan, allie la figure de l'écorché (« personnages arrachés à eux-mêmes ») à celle de l'étranger que « le sentiment de non-appartenance à une communauté […] conduit à l'écorchement[14] ».

Il est donc heureux que Wajdi Mouawad ait choisi à titre de première production en langue étrangère au Théâtre français le théâtre de Warlikowski qui peut, en effet, nous transformer, mais moins, tel qu'il le suggérait, parce que le théâtre transcende la langue que parce qu'il nous invite à la prendre comme une composante de l'expérience théâtrale ainsi que de notre rapport au monde. Du théâtre en version originale, comme au cinéma, pourquoi pas ? On peut souhaiter que les théâtres, en dehors des festivals, en programment plus souvent et initient un plus grand nombre de spectateurs à l'expérience du surtitrage. Il reste toutefois qu'un spectacle comme *Krum* demeure une œuvre d'exception, qui met la langue au cœur d'une réflexion sur le théâtre, média artistique le plus à même peut-être, contre toutes attentes, de nous rappeler que l'être au XXIe siècle, dans le monde comme sur la scène, a une part d'irréductible qui résiste à toutes les traductions et à toutes les médiatisations. ■

13. Rappelons ainsi qu'Artaud parlait des possibilités d'« action dissociatrice et vibratoire sur la sensibilité » de la parole dans un théâtre total (*le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 136). Plus loin, Artaud nous propose de prendre les mots « pour leur forme, leurs émanations sensibles, et non plus seulement pour leur sens » (p. 189).

14. Georges Banu, «Théâtre écorché », *op. cit.*, p. 183 et p. 185.