”Ce que la traduction révèle de l’oeuvre”

Julie Vatain

▶ **To cite this version:**

Julie Vatain. ”Ce que la traduction révèle de l’oeuvre”. Revue d’Histoire du Théâtre, 2021, 291, pp.39-46. hal-03857112

HAL Id: hal-03857112
https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03857112

Submitted on 17 Nov 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Ce que la traduction révèle de l'œuvre

Sarah Kane a été publiée pour la première fois en France il y a un peu plus de vingt ans, lorsqu'*Anéantis* (*Blasted*) est paru chez l'Arche dans une traduction de Lucien Marchal, en 1998. Le reste de l'œuvre a suivi chez le même éditeur en quelques années, sous les plumes des traductrices Evelyne Pieiller (*Purifiés/ Cleansed*, 1999 ; *4.48 Psychose/ 4 :48 Psychosis*, 2001 ; *Manque/ Crave*, 2002) et Séverine Magois (*L'Amour de Phèdre / Phaedra's Love*, 2002, ainsi qu'une traduction alternative de *4.48 Psychose*, représentée mais non éditée par l'Arche). L'évaluation des version françaises montées au cours des deux dernières décennies, qu'elles aient été publiées ou non, ne saurait être ici mon objet. Bien plus féconde s'avère l'exploration raisonnée de ce que la traduction, dans ses réussites comme dans ses écueils, est susceptible de nous apprendre sur l'œuvre : de quelle façon elle révèle la singularité, l'intensité de l'écriture, dans quelles directions elle prolonge, oriente ou éclaire le texte anglais. Il se peut d'ailleurs que cet éclairage change avec le temps et l'évolution de la langue, suscitant l'envie de voir s'engager une dynamique de retraduction, afin que coexistent plusieurs versions françaises aux perspectives nuancées. Dans son essai sur les traducteurs de John Donne, Antoine Berman fait de la traduction, au-delà d'un processus de lecture approfondie et de recréation, un véritable outil critique, quand il déclare qu'« on n'a jamais vraiment analysé un texte avant de le traduire »[1] ; or il semble que dans le cas de Sarah Kane, ce processus de réinvention dans une langue autre se révèle être un prisme analytique particulièrement fructueux, car les questions brûlantes posées par le texte, les points de résistance, les casse-têtes des traductrices et traducteurs en disent long sur le fonctionnement de l'écriture, et ce dès sa langue – et sa scène – originales.

Ré-incarner, sur-incarner

Les traducteurs de théâtre présentent volontiers leur travail comme l'un des maillons de la « chaîne théâtrale »[2] qui relie le texte étranger à la scène d'accueil. La traduction, étape de l'importation théâtrale, s'inscrit dans le processus d'incarnation du texte dramatique, auquel elle prête un nouveau corps de mots, avant que les acteurs ne lui donnent souffle. Lorsqu'il s'agit de Sarah Kane, cette démarche d'incarnation semble d'emblée contrainte à tendre vers la *sur*-incarnation, et donc vers l'interprétation, quand la langue française exige de trancher dans l'indétermination du texte original. Dans *Manque*, c'est le cas dès la première réplique : « C : You're dead to me ». Pas plus que l'initiale désignant la voix qui parle, le pronom « you » ne donne d'indication claire, que ce soit en genre ou en nombre : la phrase

pourrait s'adresser à n'importe lequel des personnages présents ou absents comme à l'ensemble du public ou à une divinité dont on nierait l'existence. Evelyne Pieiller, après avoir sans doute minutieusement analysé le texte pour déchiffrer le genre de ces voix « dépaysées », « qui ne sont plus que l'antimatière du corps »[3], et comparer les contextes d'apparition de cette réplique récurrente, l'élucide en : « Pour moi, tu es morte ». La phrase française s'adresse à une interlocutrice au féminin singulier, avec le rapport d'intimité que suppose le tutoiement : l'imagination du lecteur et du spectateur est donc plus immédiatement guidée vers le particulier, soit un autre personnage, que vers la transcendance ou le métathéâtral. Le double sens de la phrase anglaise, où « dead to me » pouvait se lire à la fois comme un cliché sarcastique exprimant un dégoût hyperbolique et comme la littéralisation de ce cliché, cède la place à une interprétation plus spécifique, plus individuelle, dont on recherche spontanément l'ancrage situationnel. Mais était-il possible de faire autrement, à moins d'intervenir très fortement dans le texte en supprimant le pronom ou en redoublant l'adjectif pour en faire varier le genre, ce qui n'eût pas manqué d'altérer la respiration de la réplique et la violence de son adresse directe ? Le traducteur est contraint de s'engager ; Sarah Kane n'autorise pas la traduction invisible.

Dans un entretien accordé à *OutreScène*[4], Séverine Magois fait justement remarquer que des titres comme *Cleansed* ou *Blasted* posent un problème similaire, puisqu'à la labilité des participes anglais se substitue inévitablement une représentation plus concrète, plus fixe avec le masculin pluriel : *Purifiés, Anéantis*. L'utilisation de substantifs pour contourner le problème ne résoudrait pas la question car la notion (« anéantissement », « purification ») indiquerait un processus d'ensemble au détriment du pâtir, de la souffrance corporelle et psychique qui fait le cœur des pièces. Les titres mêmes sont endoloris. Le français n'est pas la seule langue dont le fonctionnement rehausse par contraste le caractère absolu, presqu'idéalement tragique que donne aux titres anglais leur indétermination : le titre italien de *Cleansed* semble évoquer un cas de perdition collective quasi opératique – *Dannati*[5] – tandis qu'une version jouée au Vénézuela suggère une série de paysages en ruines : *Devastados*[6]. Si la logique grammaticale des langues latines rend tout à fait attendu ce choix du masculin pluriel englobant, il n'en serait pas moins intéressant de voir ce que les traductrices féministes comme Luise von Flotow, qui ne recherchent pas la neutralité en traduction mais au contraire la visibilité du féminin et la mise à nu des structures patriarcales inscrites au plus profond de la langue, pourraient proposer en pareil cas. Peut-être serait-il particulièrement pertinent de réfléchir en ce sens pour *Blasted*, où ce sont d'abord des femmes (Cate, la petite amie du soldat, le bébé désigné par le pronom « she ») qui sont victimes et des

noms féminins (la chambre, la ville) qui sont anéantis. Puisque le titre se lit sur les affiches et les programmes, il serait aisé d'insérer au moins un point médian ou un (e) : *Anéanti.e.s* (où la ponctuation insérée dans le mot mimerait l'explosion dans la lettre du titre) ; *Anéanti(e)s* (où la mise entre parenthèses du féminin pourrait se lire comme une dénonciation). Mais on pourrait également envisager une féminisation plus tranchée et audible du titre, par exemple avec *Réduites à néant.* Il est tout à fait possible que le débat sur le genre dans la langue française et les néologismes LGBT+ offrent de nouvelles perspectives pour réfléchir aux questions d'indétermination dans la traduction kanienne. C'est certainement le cas pour l'hermaphrodite mentionné(e) dans *4.48 Psychose*, « the broken hermaphrodite who trusted hermself alone », où Kane invente un troisième terme queer entre *himself* et *herself*, pour lequel le traducteur a aujourd'hui le choix entre inventer un pronom, ou bien utiliser un néologisme épicène dont l'usage est déjà attesté, comme « iel/ yel-même ».

Si le processus de sur-incarnation du texte par la traduction, qu'il soit interprétatif, neutralisant ou revendicateur, semble participer d'une logique d'élucidation des pièces qui peut s'avérer réductrice, il a également la vertu de donner à voir les possibles de l'œuvre, exactement comme la mise en scène qui tranche et interprète nécessairement en faisant des choix pour donner vie au texte. Les impossibles de la traduction de Kane sont révélateurs de la riche poésie des textes, mais ses possibles méritent également d'être considérés comme prolongements féconds de son théâtre, dans une logique benjaminienne de continuation de l'œuvre et de survie créatrice par le biais de la traduction[7].

Visible et invisible

L'œuvre de Kane offre des points de résistance lorsqu'il s'agit de traduire le visible, le concret de la scène, autant que lorsqu'il s'agit de traduire l'invisible, l'allusif, le sous-entendu. Au titre du visible, du sensible, il y aurait lieu de se pencher sur le traitement des didascalies, qui sont aussi graphiques dans les premières pièces qu'elles sont minimalistes dans les dernières. Les premières posent des questions d'efficacité, de précision, voire de temps : lorsqu'on lit au début de la scène 4 d'*Anéantis*, au sujet du soldat, « *He has blown his own brains out* », on ignore quand le suicide a eu lieu dans l'intervalle entre les scènes, et s'il faut le traduire comme action indéterminée (« Il s'est brûlé la cervelle »), récente (« Il vient de se brûler la cervelle »), ou encore en privilégiant la valeur résultative du *present perfect* et l'étalage de l'image concrète qui en découle (« Sa cervelle a explosé lors de son suicide »). Les connotations des adverbes choisis jouent également un rôle dans la représentation du personnage : peut-être est-ce ainsi la récurrence de « *hysterically* » dans *Anéantis* qui dispose

Lucien Marchal à traduire par ailleurs « *Cate spits frantically* » par « *Cate crache comme une folle* », alors que « *frantically* » aurait pu donner lieu à des interprétations moins marquées en termes de présentation « hystérisée » du personnage féminin, comme « frénétiquement » ou « désespérément ». Les didascalies des premières pièces de Kane soulèvent en outre des questions d'économie dans la représentation de l'horreur, car l'allongement ou l'étoffement d'indications scéniques « coup de poing » comme « *The rats carry Carl's feet away* » dans *Purifiés* ou « *He is kicked and stoned and spat on* » dans *L'Amour de Phèdre*, ne ferait sans doute que diluer la terrible efficacité du texte. Dans les dernières pièces, c'est cette fois le musical qui l'emporte sur le visuel pour le traitement des didascalies, qu'il s'agisse des sons proférés dans *Manque,* comme « *a formless cry of despair* », ou de la longueur des silences dans *4.48 Psychose,* où les seules indications sont « *Silence* », « *A long silence* » et « *A very long silence* ». Comme le dit Séverine Magois, il s'agit alors pour la traductrice d'être minutieusement attentive aux récurrences et aux échos internes, au fil d'un texte écrit « au millimètre près, […] comme une partition musicale »[8].

Au titre de l'« invisible » à traduire chez Kane, on peut citer la dimension intertextuelle de l'œuvre, qui oblige le traducteur à déchiffrer sa structure allusive, et lui offre un choix entre traduction littérale et adaptation culturelle. On sait ainsi *Manque* informée de fragments éclatés de TS Eliot, Wilfred Owen ou Shakespeare, tous poètes qui soulèvent la question délicate et hautement subjective du traitement de la référence. Trois personnages se partagent au début de la pièce un enjambement tiré du monologue d'Hamlet : « C : To die. B : To sleep. M : No more. », ce qu'Evelyne Pieiller traduit, en toute logique et fidélité, par : « C : Mourir. B : Dormir. M : Rien d'autre. ». C'est une traduction rigoureusement juste au plan linguistique, qui respecte l'ancrage culturel de l'original comme son parallélisme ternaire. On peut toutefois se demander si l'effet sur le spectateur est, lui aussi, traduit. Le vers anglais, par son rythme iambique et par sa résonance familière de patrimoine national maintes fois appris par cœur et pastiché, est bien plus immédiatement reconnaissable que sa traduction française – contrairement au premier vers de la même tirade, « Être ou ne pas être », suffisamment célèbre pour susciter l'identification aussi à l'étranger. La retraduction peut ici ouvrir un espace de liberté intéressant pour explorer les effets d'adaptation. Dans la mesure où il existe déjà une traduction sémantiquement correcte, une nouvelle version pourrait proposer des alternatives aux metteurs en scène, directement dans le texte ou bien en note, non pas afin de rechercher de chimériques équivalences culturelles, mais pour rendre visible la dimension palimpsestique du texte et susciter dans l'oreille française une reconnaissance susceptible de rapprocher scène et salle – reconnaissance de fragment,

d'allusion, ou tout simplement de rythme poétique. Puisque le texte de *Manque* s'oriente volontiers vers la supplication ou la prière, peut-être pourrait-on envisager de mélanger Shakespeare et Villon : « C : Mourir. B : Dormir. M : N'ayez les cœurs contre nous endurcis. ». Le glissement du sommeil à la mort pourrait par ailleurs emprunter les images de nombreux poètes du 19e français, en remplaçant l'une des répliques par un décasyllabe baudelairien (« C : Mourir. B : Des divans profonds comme des tombeaux. M : Rien d'autre. »), ou en reformulant tout le passage avec les mots de Rimbaud (« C : Dormir dans le soleil. B : La main sur la poitrine. M : Deux trous rouges au côté droit. »). De pareilles solutions ne se revendiquent en rien d'une équivalence textuelle, mais elles recherchent un parallélisme d'effet théâtral. Rien n'oblige d'ailleurs au systématisme : on peut choisir de remplacer certaines références et pas d'autres, pour éviter de trop domestiquer le texte : c'est un espace de jeu ouvert à la retraduction, et ce d'autant plus lorsque le statut déjà culte de l'autrice engage à vouloir explorer plus avant les possibles du texte, et apporter une réponse renouvelée aux attentes suscitées par son nom.

La respiration violente du texte

Il faut enfin évoquer la difficulté que l'œuvre de Kane pose de la façon la plus évidente, la plus *in-yer-face* : celle des registres, de l'oralité violente et volontiers vulgaire de la langue. Seul parmi les traducteurs, Lucien Marchal choisit d'écrire le registre oral sur la page en matérialisant les élisions (« m'man », « j'vais », « j'suis », etc.), les autres versions préférant sans doute laisser aux comédiens le soin de se livrer instinctivement à ces raccourcis naturels de prononciation. Dans *Anéantis*, le flot d'insultes politiquement incorrectes proféré par Ian mériterait par ailleurs une attention renouvelée à chaque génération, car ce genre de décalages vieillit particulièrement vite en traduction, risquant de donner au texte une coloration dépassée ou d'enfermer le personnage dans un discours moins dangereux. Mais quelle que soit la pièce et sa violence graphique ou verbale, on sent partout les traducteurs de Kane en prise au corps à corps – par procédés d'invention, de compensation, de déplacement, de sous- et de sur-traduction – avec la brutalité du texte, palpable dans le choix des vocables comme dans leur répétition percutante et obsessive. Pour ne prendre qu'un exemple, on peut citer la tirade des « fuck you » dans *4.48 Psychose*, où l'on entend entre autres « fuck you for bleeding the fucking love and life out of me ». Evelyne Pieiller et Séverine Magois s'attachent à traduire le redoublement du juron (« fuck the fucking ») dans une langue qui insiste douloureusement sur les mots : « va te faire foutre puisque tu me saignes à blanc de l'amour putain et de la vie » (Pieiller) ; « enculé(s) pour m'avoir saignée purgée de mes putains

d'amour et de vie » (Magois). Par leur organisation syntaxique et leur usage de doublons, ces deux traductions nécessitent beaucoup de réaccentuation, de violence corporelle dans la prononciation, créant un effet de diction mimétique du sens. Dans une retraduction de 2016 pour la mise en scène canadienne de Florent Siaud, Guillaume Corbeil, lui, opte pour une solution plus fluide en omettant le deuxième « fucking » – « va chier de me vider de tout l'amour et de toute la vie qui me reste » – mais compense cela par des emprunts et des calques propres à la langue québécoise dans le reste de la tirade, ce qui permet au texte d'épouser de très près la syntaxe de l'anglais, dans un métissage qui, pour un public français, mélange de façon intéressante le familier et l'étranger : « fuck mon père d'avoir fucké ma vie pour de bon pis fuck ma mère de jamais l'avoir planté là, mais surtout fuck you Dieu de m'avoir fait tomber en amour avec une personne qui existe pas »[9].

Cet exemple de flux douloureux du langage me conduit à terminer sur la question, omniprésente au théâtre, du rythme et de la respiration du texte. Dans une formulation qui sonne remarquablement juste pour quiconque s'est déjà frotté au moindre exercice de traduction littéraire, Berman écrit que : « La pulsion traduisante pose toujours une *autre* langue comme ontologiquement *supérieure* à la langue propre. De fait, l'une des expériences premières de tout traducteur n'est-elle pas que sa langue est comme démunie, pauvre face à la richesse langagière de l'œuvre étrangère ? »[10] Sarah Kane semble mettre ses traducteurs de façon suraiguë face à ce constat, par l'économie poétique de sa langue rythmée d'alternances de long et de court, de monosyllabes, d'allitérations qui habillent les glissements sémantiques et tissent vocalement des réseaux de sons sur la scène, comme le couple « stunned/ stonned » dans *Manque*, qu'Evelyne Pieiller rend par « ahuri/ abruti », ou la triade « Everything passes/ Everything perishes/ Everything palls » dans *4.48 Psychose*, qui devient chez Séverine Magois « Tout passe/ Tout périt/ Tout lasse ». Les traductions travaillent de façon évidente cette qualité rythmique et sonore de la langue, poétique dans sa fureur comme dans sa béance : sujets qui disparaissent, texte qui éclate sur la page jusqu'à n'être plus que fragments ou chiffres désordonnés. Relisons ici l'accumulation de verbes qui disent à la fois la fulgurance et la violence faite au corps à la fin de *4.48 Psychose* : « flash flicker slash burn wring press dab slash ». Ici, deux approches éclairent le texte différemment. Chez Séverine Magois, le choix de rendre le contenu sémantique attire l'attention sur la virulence du sens, rehaussée par le retour des dentales et des plosives : « clignote tremblote taillade brûle tords presse tamponne taillade ». Chez Guillaume Corbeil, le choix de privilégier d'abord le rythme monosyllabique concentre toute l'énergie du passage sur la profération d'un flux de mots quasi incompréhensible : « flash tremble saigne brûle tords pèse validé saigne ». Ceci était

d'ailleurs en accord avec la mise en scène de Florent Siaud où le volume de la musique empêchait à dessein d'entendre distinctement chacun des verbes. Notons également que l'intrusion du trisyllabe « validé » pour « press », qui relève de l'interprétation voire de l'invention, donne un tour particulièrement contemporain et technologique à la logorrhée psychotique du personnage.

Indétermination, efficacité, allusions, violence, souffle : ces quelques repérages autour des malheurs, bonheurs et mystères de la traduction kanienne permettent d'éclairer des points irréductibles de l'œuvre. Chaque traduction ou retraduction peut alors se proposer en outil critique, offrant des possibilités d'exploration, de variation autour d'une œuvre limitée dans son nombre de mots – cinq pièces, dont aucune n'est particulièrement longue – mais infiniment riche de sons et de sens. Comme l'analyse justement Jacques Derrida « l'original est le premier demandeur »[11] : c'est le texte, par son intensité, son énergie propre, qui demande à être traduit, mis en scène, interprété, et ce processus de prolongement et de recréation s'avèrera révélateur de l'original lui-même. En anglais, on joue *le* texte de Sarah Kane, jamais remis en question ; en français on peut jouer *des* textes de Sarah Kane, sans cesse sujets aux interrogations, révisions, retouches, réinventions… au-delà de tout ce qu'on peut remarquer sur la déperdition, l'impossible ou l'intraduisible, il peut s'avérer fructueux d'envisager cette dynamique comme une force du spectacle et non une faiblesse.

Notice
Julie Vatain-Corfdir est maîtresse de conférences à Sorbonne Université. Elle est l'autrice de *Traduire la lettre vive* (2012), ouvrage consacré à la traduction théâtrale, ainsi que de nombreuses contributions sur les scènes britannique et américaine. Elle est également traductrice de théâtre.

Résumé
La traduction participe au processus de (ré)incarnation de l'œuvre théâtrale, mais elle offre également un outil critique, grâce à une exploration minutieuse du texte qui en révèle les points de résistance. Il s'agit ici d'ouvrir la discussion sur ce que la traduction en langue française des pièces de Kane donne à voir de son écriture : sa singularité, sa violence, ses irréductibles. Quelques repérages sur l'intensité du rythme et de la langue, sur l'efficacité lapidaire des répliques, les références sous-jacentes ou encore l'indétermination, à laquelle les langues latines font obstacle, permettent ainsi de proposer, à travers le prisme analytique de la langue étrangère, la traduction et la retraduction comme des espaces ouverts aux possibles du texte.

[1] Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995 [posthume], p. 76.

[2] « Le rôle du traducteur dans la chaîne théâtrale », débat animé par Jean-Michel Déprats, *Actes des sixièmes assises de la traduction littéraire*, Arles, Actes Sud, 1990, pp. 94-138.

[3] Élisabeth Angel-Perez, « La scène traumatique de Sarah Kane », *Sillages critiques*, 19, 2015 paragraphe 23. <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/4328>

[4] Séverine Magois « Des fulgurances de langage magnifiques », entretien avec Anne-Françoise Benhamou, *OutreScène*, 1, 2003.

[5] Sarah Kane, *Dannati*, traduit par Barbara Nativi, dans *Tutto il teatro*, Turin, Einaudi, 2000.

[6] Sarah Kane, *Devastados*, traduit par Ana Graham, Edición Digital Cuadernos del Teatre San Martín de Caracas, 2009. <https://fr.scribd.com/document/120337698/Devastados-Sarah-Kane>

[7] Walter Benjamin, « La tâche du traducteur » [1923], traduit par Cédric Cohen Skalli, dans *Expérience et pauvreté ; Le conteur ; La tâche du traducteur*, Paris, Payot & Rivages, 2011.

[8] Séverine Magois, *loc. cit.*

[9] Sarah Kane, *4.48 Psychose*, traduit par Guillaume Corbeil pour la mise en scène de Florent Siaud avec la compagnie Les songes turbulents, 2016, version non publiée.

[10] Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984.

[11] Jacques Derrida, « Des Tours de Babel », dans *Psyché : inventions de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, p. 217.