

Françoise WUILMART (éd.), *La traduction théâtrale*, Carnets de lecture n.35, 40, 0, http://farum.it/lectures/ezine_printarticle.php?id=518

Françoise WUILMART (éd.)

LA TRADUCTION THÉÂTRALE

Françoise WUILMART (éd.), *La traduction théâtrale, Équivalences*, n° XLIV/1-2, 2017, pp. 262.

Ce numéro de la revue *Équivalences*, consacré à la traduction théâtrale, a le grand mérite de donner la parole à de nombreux traducteurs qui réfléchissent sur leur expérience traduisante, en offrant ainsi des points de vue diversifiés sur cette activité. L'intérêt de ce numéro est d'autant plus fort que la quantité d'écrits consacrés à la spécificité de la traduction au théâtre est réduite. Dans son *Introduction* (pp. 9-11) Wuilmart le constate, tout en soulevant d'importantes questions théoriques, qui trouvent des réponses (parfois contradictoires) dans la suite du numéro.

Le volume est divisé en six sections : la première porte le titre « Témoignages ». Dans *Traduire/retraduire Hamlet* (pp.15-16), William CLIFF, poète et traducteur, raconte son expérience de traduction de la célèbre pièce shakespearienne, qu'il a fait devenir un « poème pour la scène » ; Karin WACKERS-ESPINOSA, dans *Écrire pour traduire. De la traduction à l'écriture, une question d'espace* (pp. 17-22), insiste sur l'identité entre l'acte de traduction et d'écriture, liés indissociablement à ses yeux par la notion d'oralité ; Jean-Pierre VINCENT, traducteur et metteur en scène, dans *La traduction sous toutes ses formes* (pp. 23-26), la définit comme une activité intellectuelle impliquant un engagement sensuel et un véritable plaisir de nature physique.

À la question posée par la deuxième section, « Y a-t-il une spécificité de la traduction théâtrale ? », le traducteur Michel VOLKOVITCH répond par la négative dans *Prose, poésie, théâtre* (pp. 29-34). Ces trois genres se traduiraient de la même façon, l'acte traduisant étant pour lui une recherche musicale, et la traduction ayant la tâche de retrouver l'oralité, le rythme sous-jacent à tout texte, pour qu'il puisse atteindre son plein épanouissement dans une lecture à voix haute. Un autre traducteur, Pierre DESHUSSES, dans *Beaucoup de bruit pour rien. Une traduction propre au théâtre : mythe ou réalité ?* (pp. 35-41) s'oppose à l'idée d'une spécificité de la traduction théâtrale, et insiste sur le fait que la traduction, tous genres confondus, ne peut qu'être un acte d'écriture à part entière.

Parmi « Les grands défis » de la troisième section, le lecteur rencontre d'abord celui que la traductrice Ginette HERRY a relevé : comment *Traduire une comédie de Goldoni en français aujourd'hui* (pp. 45-74). Herry passe en revue les différents types de problèmes que la traduction des drames de l'auteur italien lui a posés. Son approche a été guidée par un principe d'ordre dramaturgique, visant à rendre le texte traduit fidèle à la nature hétéroclite, intensément dialogale et vivante du texte de départ. Les traducteurs André MARKOWICZ et Françoise MORVAN (*Sur deux répliques de La Mouette ou de l'importance de traduire le style*, pp. 75-80) mettent l'accent sur la nécessité de prendre en compte la prosodie, les motifs stylistiques, la syntaxe du texte de départ, en proposant l'exemple de la traduction des deux premières répliques de La Mouette d'Anton Tchekhov, qui résumant bien la poétique de l'auteur. Heinz SCHWARZINGER, traducteur et philologue, dans *Traduire les dramaturges de langue allemande d'aujourd'hui à l'exemple de Requiem Rom d'Elfriede Jelinek* (pp. 81-106), met en évidence les traits essentiels de la poétique de cette dramaturge, à laquelle l'auteur donne la parole dans un entretien contenu dans l'article. L'auteur passe en revue les problèmes que la traduction de ce texte lui a posés, en se penchant notamment sur celui de la traduction des citations plus ou moins cachées ou détournées du texte de départ, et sans exclure, dans l'avenir, la nécessité d'une adaptation de l'œuvre dramatique de Jelinek. La traductrice Françoise MORVAN (*Traduire le théâtre anglo-irlandais*, pp. 107-130) réfléchit sur son choix de faire recours au franco-breton pour traduire la langue anglo-irlandaise d'O'Neill et de Synge. Ses traductions, inspirées par le principe de la « faute productive » (p. 127), ont suscité les critiques de Jean-Michel Déprats, selon lequel les sociolectes doivent être traduits en bon français. Laurence SENDROWICZ, traductrice et auteure, dans *Leindental, Kroum, Lajan et les autres. Traduire le nom des personnages dans l'œuvre de Hanokh Levin* (pp. 131-143), focalise son attention sur la traduction des anthroponymes. Elle affirme avoir recherché la forme la plus apte à la fois à captiver les metteurs en scène et à garder la richesse et la complexité du rapport entre forme et sens qui est un trait stylistique essentiel de l'écriture de l'auteur israélien. Silvia BERUTTI-RONELT, traductrice littéraire, dans *Le pathos et le registre soutenu dans les traductions théâtrales du français vers l'allemand* (pp. 145-154), constate la nécessité d'un travail incessant de médiation de la part du traducteur, en raison de l'aversion de l'allemand pour le pathos et le registre élevé et poétique caractérisant le langage dramatique français. Les traductions de Berutti-Ronelt recherchent un « juste milieu », se voulant non seulement respectueuses de la poétique du texte de départ mais également attentives au goût du public allemand.

Le texte de Corinne ATLAN, *Le théâtre japonais d'aujourd'hui et sa traduction : un état des lieux* (pp. 157-166), ouvre la quatrième section : « L'ailleurs ici et l'ici ailleurs ». L'auteure décrit la spécificité de l'écriture théâtrale japonaise et souhaite une plus grande diffusion dans l'avenir de ce théâtre, encore très peu connu et traduit en France. Annie BRISSET, professeure à l'École de traduction et d'interprétation de l'Université d'Ottawa, dans *Le Québec à la conquête de Shakespeare : traduction, théâtre et société* (pp. 167-203), aborde la question de la réception tardive de Shakespeare au Québec. Si on commence à le traduire dans les années soixante, il faut attendre un « printemps Shakespeare » en 1988-1989 pour assister à la mise en scène de plusieurs pièces. L'auteure se penche notamment sur l'œuvre de trois traducteurs : celle de Jean-Louis Roux, particulièrement attentif à l'oralité et à la gestuelle des drames de Shakespeare ; d'Antonine Maillet, qui a utilisé une langue serrée et rythmique, tout en parsemant ses textes de mots témoignant de sa connaissance approfondie du français des siècles XVIe-XVIIe ; et de Michel Garneau qui, traduisant Shakespeare en poète, tend à le rapprocher de sa poétique, qui se veut politiquement engagée. Selon Brisset, le contexte social et politique, l'approche de chaque traducteur, mais aussi le public envisagé et les lieux des représentations, ont déterminé la spécificité de ces traductions. Elle invite ainsi à considérer la traduction comme « une construction discursive d'un type particulier où l'énoncé du traducteur - ou des divers agents qui ont contribué à produire le texte final - déplace l'énoncé d'origine » (p. 170) : d'où la nécessité de relativiser toute opposition trop rigide entre traduction et adaptation.

La cinquième section - « Le sur-titrage » - débute par le texte de Françoise WUILMART, *Un exemple de formation au sur-titrage* (pp. 207-209), qui introduit cette question centrale pour la traduction théâtrale, en décrivant l'activité de formation à cette technique mise en place au CETL, le Centre Européen de Traduction Littéraire, qu'elle dirige. Christilla VASSEROT, dans *Pour qui traduit-on ? L'exemple du théâtre de Rodrigo Garcia* (pp. 211-218), considère l'exemple du théâtre de cet acteur et metteur en scène qui s'est penché lui-même sur la question de la traduction et du sur-titrage, en l'intégrant à ses spectacles. De tels choix rendent la traduction de ses pièces un véritable défi. Denise LAROUTIS, dans *Le sur-titrage ? Encore un effort !* (pp. 219-234), parle de son expérience de traductrice pour le théâtre et de spectatrice de pièces sur-titrées. Le problème du sur-titrage est à ses yeux lié à son caractère éphémère : voilà pourquoi elle souhaite que, dans l'avenir, les grands théâtres offrent au public, par exemple sur leurs sites Internet, une version écrite du texte joué sur la scène.

Dans la sixième section, « La Maison Antoine Vitez », Laurent MUHLEISEN, qui en est le directeur, réfléchit sur les enjeux spécifiques de la traduction théâtrale et sur la proximité de cette pratique de la traduction poétique, la notion d'oralité étant centrale pour les deux activités. Dans sa conclusion il souhaite la création d'une Internationale de la traduction, en mesure de promouvoir l'écriture dramatique et de favoriser les échanges parmi toutes les cultures du monde qui voient dans le théâtre une institution (*Un centre international de la traduction théâtrale, pour quoi faire ? Histoire et enjeux de la Maison Antoine Vitez*, pp. 237-244).

Ce riche volume se termine par les comptes rendus de trois ouvrages qui abordent le problème de la traduction de points de vue différents et pourtant synergiques : *Éloge de la traduction. Compliquer l'universel*, par Barbara Cassin (Fayard, 2016) ; *Les fondements sociolinguistiques de la traduction*, par Maurice Pergnier (Les Belles Lettres, 2017) ; *Ici et ailleurs dans la littérature traduite*, études réunies et présentées par Xiaoshan Dantille et Corinne Wecksteen-Quiniot (Artois Presses Universitaires, 2017).

[SARA AMADORI]