

Um teatro que traduz ? Pistas de reflexão sobre a teatralidade da tradução, de Antoine Palévody

Traduzir

Revista francesa da tradução

243/2020

As artes do espetáculo

Tradução de Ana Carolina de Freitas¹ e de Mwewa Lumbwe²

Como é que a reflexão sobre a tradução poderia conduzir a uma teoria do teatro? Se, desde os anos 80, as questões sobre a especificidade da tradução teatral se multiplicaram³, com frequência, é para expor as dificuldades de tradução colocadas pelo texto dramático (principalmente relacionadas a questão da oralidade). Mas a estas reflexões, por mais certas que sejam em termos da prática do tradutor. No entanto, falta a carga problemática que carrega o adjetivo “teatral”. Ou refletir sobre o que faz a teatralidade da tradução pode ser uma oportunidade para rever esta noção, que é, no mínimo, elusiva. Isto implica considerar a tradução teatral não como um conjunto de estratégias impostas pelo texto dramático, mas como uma forma entre outras de fazer teatro, juntando-se a uma das teses fundamentais de Antoine Vitez, para quem “a arte do teatro é uma questão de tradução” (Vitez [1991] 2015, p.125). Assim, dois campos de investigação recíprocos surgem: qual teatralidade se expressa no traduzir, de uma parte, e o que é que, no processo de criação teatral, vem da tradução? Isto nos convida a refletir sobre a tradução ao teste dos estudos teatrais e da criação contemporânea para estabelecer as relações que estruturam ambos. Daí a questão que nos propomos levantar aqui em relação a um teatro que traduz.

¹ Dra. Ana Carolina de Freitas. Pós-doutoranda em Linguística e Estudos literários na VUB - Vrije Universiteit Brussels – Bruxelas, Bélgica. E-mail: anacarolzen9@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8138817121719531>.

² Profa. Dra. Mwewa Lumbwe. Universidade de Kamina/UNIKAM – RDCongo. E-mail: mwewaster@gmail.com. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/4675495751240908>. Orcid:<https://orcid.org/0000-0002-8873-4177>.

³ Para não citar só algumas das mais recentes publicações, ver *Traduzir*, 2010, “Traduzir para o teatro, 222; Frigau Manning Céline e Karsky Marie Nadia (eds.), *Traduzir o teatro*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. «Théâtres du monde», 2017; *Théâtre/Public*, 2020: «Traduire. Carte blanche à la maison Antoine Vitez», 235.

O que o ato de traduzir diz sobre a teatralidade

Traduzir para o teatro é muitas vezes assimilado a um trabalho sobre a corporalidade das palavras, sobre o ritmo das réplicas e os tradutores afirmam se concentrar mais nas sonoridades e na prosódia, sendo, no significado deles e não mais no suposto significado de transcrever de novo.⁴ Assim, Jean-Michel Déprats é um dos primeiros a valorizar este imperativo do predomínio do corpo, descobrindo em Shakespeare, que ele próprio foi ator, a dimensão “pneumática”⁵ (Déprats [1996] 2017, p. 178) do texto dramático, a marca de uma escrita calibrada para “respirações” (Déprats 1982, p. 45). Se estas teses ainda continuam sendo regularmente citadas é que elas se justificam por uma ideia tão verdadeira quanto estendida: a que faz do corpo - o do ator que pronuncia a tradução ou do tradutor trabalhando a partir do seu próprio corpo⁶ – perante a verificação da tradução de um texto dramático. Como diz Michel Bataillon “a tradução teatral é imediatamente sancionada por uma pessoa física”. (Bataillon 1990, p. 70). No entanto, isto traz um grande problema, com o risco de reduzir a teatralidade à mera qualidade rítmica do texto.

Um primeiro aspecto deste problema é salientado por Jean- Louis Besson, que assinala que a sanção imediata do texto pelo ator deixa pouco espaço para a lenta apropriação que requer uma forma decididamente nova, pois a tradução tenderia então a “esculpir as obras, a incorporá-las ao molde de uma “língua do teatro” que ninguém realmente sabe o que ela abrange” (Besson 2005, p. 710-711)⁷.

No entanto, outra carga problemática da assimilação da teatralidade ao ritmo emerge à luz de obras de Henri Meschonnic. O ritmo, segundo ele, é “a organização do movimento na fala” (Meschonnic [1999] 2012, p. 69) que se expressa pela presença sonora e prosódica de uma subjetividade no discurso. Fundamentalmente oral, o ritmo produz a “teatralidade da linguagem” à obra em toda poética, tanto em Shakespeare quanto em Kafka, como em Humboldt (2012, p. 281). Mas essa atenção à teatralidade, da qual muitos tradutores de teatro reivindicam, não é então paradoxalmente mais propriedade da tradução teatral, já que ela é exigência de qualquer tradução literária (2012, p.34). Em outras palavras, ritmo e oralidade não podem ser suficiente para distinguir a tradução teatral de uma obra literária. Na verdade, segundo a teoria de Déprats, estes últimos permitem que o texto seja “colocado na boca”; mas o teatro não saberia ser reduzido à simples emissão de um texto pelos atores. Ou talvez

⁴ Ver Palimpsestes, 2016, «Les sens en éveil: traduire pour la scène», e em particular Génin 2016, 14.

⁵ Toma emprestado o termo de Vitez, citado por Bataillon em ATLAS 1990, 70.

⁶ Ver Éloi Recoing, «Poétique de la traduction théâtrale», in Traduire, 222, 2010, p. 103-124.

⁷ Um exemplo marcante deste fenômeno seria a tradução de A Gaivota de Tchekhov por Elsa Triolet. Veja a comparação muito detalhada desta tradução com a de Vitez em Meschonnic 2012, p. 492-526.

esteja na atenção ao que o texto faça não somente ao corpo, mas também ao espaço onde este evolui, do que a tradução realiza sua plena teatralidade, em uma abordagem dramática, e não apenas linguística, de todo o devir cênico de uma obra⁸.

A diferença entre o poeta e o dramaturgo reside no que este último se dirige ainda mais aos olhos do que aos ouvidos, “sempre por meio do movimento” (1999, p. 139). O gesto completa o ritmo abrindo o traduzir para tudo o que é movimento no palco, não apenas em palavras (isso que dá ênfase ao ritmo), mas também, literalmente, entre eles (o que diz dá ênfase ao gesto). A questão não é apenas, de fato, traduzir os gestos induzidos pela fala⁹, mas também todos os movimentos dramáticos que constituem um texto:

“Não se trata de imitar uma obra em outra língua, mas de apreender, na ausência da obra completa, o (ou os gesto(s) que o constituem. É claro que só os vemos de forma fugaz. » (Jourdeuil 1982, p.35). Esses gestos só se revelam na relação entre o texto e o palco, eles só são sugeridos pelas palavras, sem que estas as cubram completamente, e é na elucidação dela que reside a tarefa propriamente dramática do tradutor. O gesto destaca o efeito ao teste de traduzir tudo o que, no teatro, escapa à comunicação da linguagem: a ideologia através do gesto Brechtiano¹⁰, o distanciamento de uma cultura pela “tradução intergestual¹¹”, ou mesmo o inconsciente de uma escrita pelo gesto desconexo que um espetáculo poderia demonstrar por Claude Régy. Traduzir os gestos coloca, assim, o tradutor numa posição intermediária entre o texto e a cena, tornando a teatralidade seu principal desafio. De fato, podemos ler no artigo “Teatralidade” no *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo* que “o conceito de teatralidade permite-nos articular o teatral e o não teatral, já que pode refletir um desejo do teatro no que ainda não é, e que esclarece a ligação entre texto e representação” (Sarrazac 2010, p. 213).

A teatralidade não está, portanto, necessariamente contida no texto¹², ela se determina ao contrário no processo da própria tradução, que constrói um “desejo de teatro”. Esse não é, portanto, a qualificação dramática do texto a ser traduzido que dá à tradução seu caráter teatral (é inteiramente possível traduzir teatralmente um texto não dramático), mas a capacidade de se envolver numa definição do teatro, definição

⁸ Veja Pavis 1990, p. 138-139.

⁹ Veja o exemplo dado por Déprats da tradução de inclinação do busto induzida por o verso que humildemente agradeço em Déprats [1996] 2017, 176.

¹⁰ Para um exemplo da tradução do gestus, veja a anedota relatada por Bataillon em Alice Square e Barbara Métais-Chastanier, “Onde a dramaturgia começa”, em *Translate*, 222, 2010, pág. 92-93.

¹¹ Veja Pavis 1990, 160.

¹² Pavis diz, portanto, que é contra “qualquer semiologia teatral que pressuponha a priori que o texto dramático tem uma teatralidade que deve ser extraída do texto a todo custo, para expressá-lo no palco” (1990, p. 30).

que em função do contexto histórico¹³. É aqui que a tradução pode ser um meio para renovar o conceito de teatralidade. Também, se considerarmos que o gesto constitui o elemento teatral essencial, o a tradução torna-se teatral na sua capacidade de projetar gestos no espaço.

Presença da tradução no palco

Através do gesto, o trabalho sobre as palavras assume então um novo significado, o de um traço efêmero deixado no espaço¹⁴, inscrevendo no próprio palco a marca da tradução. Mas qual é o conteúdo desse traço? Como a tradução é tornada visível no palco? A falibilidade tem sido frequentemente enfatizada de tradução, devido à natureza intraduzível de algumas obras de arte. Mas esta fraqueza do traduzir abre um potencial criativo, logo que a cena faz a escolha de acolher as faltas da tradução ausente. Antoine Vitez destacou assim a necessidade de “subtraduzir” (Vitez 1982, p. 9), ou seja, de se contentar em indicar uma diferença (pela sintaxe, pelo exemplo) aqui, onde o tradutor não consegue recriar essa diferença. Permanecer “voluntariamente abaixo do espetáculo ou do efeito literário original” (Vitez [1991] 2015, p. 341), mostrar a falta, ou até mesmo a encenação, dá a tradução o poder sugestivo de um eco. Isto se refere a uma maneira, para usar as palavras de Georges Didi-Huberman, não para dizer, mas para acentuar a verdade. Para esclarecê-lo – fugazmente, incompleto – em momentos de risco, decisões diante de um cenário de indecisão. De lhe dar o ar e o gesto. Depois, para deixar seu lugar necessário à sombra que se fecha, à profundidade que se volta, à indecisão que ainda é uma decisão do ar. E então uma pergunta, uma prática dos ritmos: respiração, gesto, musicalidade. Então é uma respiração. Evidenciar as palavras para fazer as lacunas dançarem e dar-lhes poder, consistência de ambiente em movimento.

Realçar as lacunas para fazer as palavras dançarem e de lhes dar potência, consistência do corpo em movimento¹⁵.

O movimento recíproco das fórmulas de Georges Didi-Huberman nos esclarece sobre a dialética do presente e da falta no trabalho na tradução, onde o texto original aparece apenas como “incompleto”. Assim, traduzindo os Salmos para o show *Comme un*

¹³ Meschonnic, que afirma que a escrita implica sempre uma teoria sobre a linguagem, enfatizou também que “um texto e suas traduções estão nas histórias e línguas diferentes, e sobretudo nas estratégias e questões diferentes” (Meschonnic [1999] 2012, p. 85).

¹⁴ Vitez, que via no efêmero a marca comum do teatro e da tradução, diz ainda que “o ator é um poeta que escreve na areia” (Vitez [1991] 2015, p. 144).

¹⁵ Didi-Huberman Georges, *Gestos de Ar e Pedra*, Paris, Éditions de Minuit, 2005, p. 9.

chant de David de Claude Régy (2005), Henri Meschonnic torna esta respiração tangível do que só pode ser traduzido de forma intermitente. Fiel às suas pesquisas sobre a “teatralidade da linguagem”, ele abala a sintaxe e a fraseologia francesa por meio das aliterações e dos acentos disjuntivos e conjuntivos do hebraico, literalmente dando ar e gesto ao texto marcando estes últimos pelos espaços na página. O texto traduzido mantém assim a marca das lacunas que separam os Salmos da tradução dele “deliberadamente contemporânea” (Mervant- Roux 2008, p. 115). Ou Claude Régy, para quem “quanto mais uma obra é furada, mais ela parece dedicada ao palco, pois os furos que a evidenciam inspiram tanto o sopro quanto a voz original¹⁶”, apreende em sua encenação o que as falta em tradução oferecem como uma “parte do silêncio” (2008, p. 150). A lacuna de tradução torna-se então visível até o espaço cênico onde “desaparecem no escuro, no silêncio, nos movimentos lentos de luz às vezes constituem os estigmas do que desapareceram e indicam, em oco, os locais onde se realizou a obra de remodelação que resultou em uma eliminação” (2008, p. 151). A tradução teatral torna-se então ela mesma um gesto de encenar, o que opera a transição **do** canto de Davi **para como um** cântico de Davi, habitando toda essa identidade em relação ao potencial criativo do teatro. O gesto do traduzir, portanto, também mantém uma dimensão temporal, muito diferente da do ritmo: a da obra do tempo.

Traçando o rastro dele no espaço, o gesto guarda a lembrança do caminho percorrido. O teatro que toma partido da tradução, pega logo também o da “nostalgia” do original” (Jourdeuil 1982, p. 35) que está em Régy uma nostalgia da origem.

O Teatro da Tradução

Podemos assim perceber que a tradução teatral vai além da questão do texto, na medida em que faz parte de um espaço que ele molda pelo movimento. Trata-se, portanto, de se perguntar de que modo é em si um gesto teatral, para fazer uma pergunta: de que seria um teatro que traduz. Nisto, nos juntamos pelo caminho aberto por Antoine Vitez, segundo quem o teatro é fundamentalmente ato de tradução. Direção e tradução estão ligados, segundo ele, pelo fato de ambos serem tão impossíveis quanto necessários. Então não é apenas uma metáfora da encenação como “tradução intersemiótica” “, mas de uma afirmação quanto à capacidade do teatro inventar sempre. De fato, se Antoine Vitez afirma que “é bom porque não podemos traduzir apenas a encenação que é uma tradução”

¹⁶ O próprio Claude Régy observa a relação entre a sua teoria do teatro e a famosa tese da “linguagem pura” defendida por Walter Benjamin em “A Tarefa do Tradutor”. Veja Jérôme Hankins, Claude Régy, “O intérprete do silêncio” em *New Review of Aesthetics*, 3, 2009, p. 75-81. 40. Um teatro que traduz?

(Vitez 1982, p. 8), é porque “a irredutibilidade do poeta” (1982, p.7) – o intraduzível – resume a encenação para inventar gestos novos. Da mesma forma que é o caráter “impossível de encenar” de uma obra que empurra a diretor para a criação, é segundo Antoine Vitez “ a dificuldade do modelo, sua opacidade, [que] provoca o tradutor à invenção na sua própria língua, o ator no seu corpo e na sua voz” (Vitez [1991] 2015, p.125). Mas o interesse desta invenção, e o que a torna propriamente uma “tradução” é que não pretende ser criação pura. Pelo contrário, a arte teatral, “arte da variação”, destaca-se para Antoine Vite pela sua obrigação de sempre “refazer” (2015, p. 123), precisamente porque a tradução perfeita é impossível: “Nós somos convocados perante o tribunal do mundo para ser traduzido, e a tradução está sendo constantemente refeita. Imagem da própria Arte, da arte teatral, que é a arte da variação infinita. Ela deve encenar novamente, sempre encenar novamente; “começar tudo de novo” (2015, p.112).

Criar da diferença na repetição poderia logo, ser a máxima deste teatro baseado na tradução. O teatro ocupa assim esta posição ambígua, ao mesmo tempo “laboratório dos gestos e das palavras da sociedade” e “conservador de “formas antigas” (2015, p.110), uma arte que imita criando efeitos de estranheza, característica de qualquer tradução real¹⁷.

O poder da “tradução generalizada” à obra teatral no trabalho teatral de Antoine Vitez é, portanto, menos a da busca incessante por “equivalentes possíveis” como sugerido por inicialmente Georges Banu e Daniele Sallenave (2015, p. 586), que a exploração constante de uma dialética da identidade e da alteridade. Esta exploração não está isenta de potencial para protesto na sua propensão a fazer “algo diferente dos gestos julgados aceitáveis e normais” (VITEZ, 1982, p. 8). Mal esboçado os contornos do que poderia ser um teatro que traduz aparece a necessidade de determinar as questões políticas e morais. O próprio Vitez diz que “a tradução, não mais que o teatro, não pode ser considerada nela mesma.

Ela ainda está localizada no campo das forças políticas, é objeto de uma questão política e moral” (Vitez [1991] 2015, p.112).

Propomos, portanto, concluir evocando uma tradução final essencial à atividade teatral: a que cada espectador opera em relação ao espetáculo¹⁸. Na verdade, nos seus escritos sobre as artes performativas, parece que Jacques Rancière assimila o potencial emancipatório da atividade espectadora a um trabalho de tradução. Ele evoca assim, em relação a dança, a necessidade de uma “dupla tradução”, uma esculpindo o espaço através

¹⁷ Tendo escolhido interpretar Fedra com figurinos inteiramente recriados da época, Vitez observa que os atores “pareciam monstros estranhos”. descobrindo assim que, paradoxalmente, “é a proximidade que destaca a estranheza” (Vitez [1991] 2015, p.197-198).

¹⁸ Ver Pavis 1990, 138 e seu artigo “Nova Dramaturgia” em Horizons/théâtre, 6, 2016, p. 105-110.

do gesto, a outra fazendo deste espaço um poema: “a da dançarina criando um ambiente fora dela mesma e do espectador que traduz o texto ou um dos textos possíveis que seu movimento escreve sem palavras” Rancière 2018, p. 101). Por esta tradução da imagem em poema, o espectador se apropria da representação sem que um significado lhe seja dito. “Mandar dançar as coisas que faltam” toma então uma importância na extensão do espaço de devaneio que deixa livre o espectador para operar, para retornar a Vitez, sua própria “escolha da hierarquia dos gestos”¹⁹ (Vitez 1982, p. 9). Então, a tradução do teatro, “é o poder que cada um tem ou cada uma de traduzir à sua maneira o que ele ou ela percebe, para ligá-lo à aventura intelectual singular que os torna semelhantes para qualquer outro, na medida que esta aventura não se pareça a nenhuma outra” (Rancière 2008, 23).

antoine.palevody@gmail.com

Nasceu em Toulouse em 1999, Antoine Palévody continua atualmente estudando teatro na ENS em Lyon. Ele tem notavelmente traduzido do alemão. O que o rinoceronte experimenta quando olhou através da *clôture* de Jens Raschke, com o apoio da Casa Antoine Vitez. Ele também é membro do Comitê Colisões – Comitê de Leitura de Drama da Occitânica – desde sua criação em 2016.

FONTES CITADAS

ANAIIS da sexta conferência sobre tradução literária. Arles: Actes Sud/Atlas, col. “Literatura”, 1990.

CRAIG, Edward Gordon. **Sobre a arte do teatro**. Belval: Circé, col. “Pensar no teatro”, [1911] 1999.

DÉPRATS, Jean-Michel. **Traduzir Shakespeare para o teatro**. *Teatro/Público*, n. 44, p. 45–48, 1982.

REFERÊNCIAS

BANU, Georges; REY, François; DÉPRATS, Jean-Michel et al. **Traduire Shakespeare**. In: BANU, Georges; REY, François et al. Antoine Vitez, le devoir de traduire. Arles: Actes Sud, col. « Apprendre », [1996] 2017. p. 170–178.

CRAIG, Edward Gordon. **Sobre a arte do teatro**. Belval: Circé, col. “Pensar no teatro”, [1911] 1999.

¹⁹ “Para mim, tradução ou encenação é o mesmo trabalho, é a arte da escolha na hierarquia dos gestos. »

DÉPRATS, Jean-Michel. **Traduzir Shakespeare para o teatro**. Teatro/Público, n. 44, p. 45–48, 1982.

GÉNIN, Isabelle. Présentation. **Palimpsestes**, n. 29, p. 9–20, 2016.

JOURDHEUIL, Jean. **De quoi parlions-nous?** Théâtre/Public, n. 44, p. 35, 1982.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (dir.). Claude Régy. **Les voies de la création théâtrale**. Paris: CNRS Éditions, col. « Arts du spectacle », 2008.

MESCHONNIC, Henri. **Poétique du traduire**. Paris: Verdier, col. « Verdier/poche », [1999] 2012.

PAVIS, Patrice. **Le Théâtre au croisement des cultures**. Paris: José Corti, col. « Rien de commun », 1990.

RANCIÈRE, Jacques. **Le Spectateur émancipé**. Paris: La Fabrique éditions, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **Les Temps modernes**. Paris: La Fabrique éditions, 2018.

SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.). **Lexique du drame moderne et contemporain**. Belval: Circé, col. « Penser le théâtre », 2010. p. 213–217.

VITEZ, Antoine. **Le devoir de traduire**. Théâtre/Public, n. 44, p. 6–9, 1982.

VITEZ, Antoine. **Le Théâtre des idées**. Anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu. Paris: Gallimard, col. « Le Messenger », [1991] 2015.

RÉFÉRENCE ÉLECTRONIQUE

PALÉVODY, Antoine. **Un théâtre qui traduit? Pistes de réflexion sur la théâtralité de la traduction**. *Traduire*, [online], n. 243, 2020. Disponível em: <http://journals.openedition.org/traduire/2127>. Acesso em: 31 dez. 2020. DOI: <https://doi.org/10.4000/traduire.2127>.

Un théâtre qui traduit ? Pistes de réflexion sur la théâtralité de la traduction, Antoine Palévody

Traduire

Revue française de la traduction

243 | 2020

Les arts du spectacle

Comment une pensée de la traduction pourrait-elle mettre au jour une théorie du théâtre ? Si, depuis les années 1980, les interrogations quant à la spécificité de la traduction théâtrale se sont multipliées²⁰, c'est bien souvent pour énoncer les difficultés de traduction posées par le texte dramatique (principalement liées à la question de l'oralité). Mais à ces réflexions, si justes soient-elles quant à la pratique du traducteur, manque cependant la charge problématique que porte l'adjectif « théâtral ». Or réfléchir à ce qui fait la théâtralité de la traduction peut être l'occasion de revoir cette notion pour le moins fuyante. Cela implique d'envisager la traduction théâtrale non pas comme une somme de stratégies imposées par le texte dramatique, mais comme une manière parmi d'autres de faire du théâtre, rejoignant par là l'une des thèses fondamentales d'Antoine Vitez pour qui « l'art du théâtre est une affaire de traduction » (Vitez [1991] 2015, 125). Ainsi, deux champs d'investigation réciproques se dégagent : quelle théâtralité s'exprime dans le traduire, d'une part, et qu'est-ce qui, dans les processus de création théâtrale, relève de la traduction ? Cela nous invite à mettre la réflexion sur la traduction à l'épreuve des études théâtrales et de la création contemporaine pour établir les rapports qui structurent l'un et l'autre. D'où l'interrogation que nous nous proposons de soulever ici quant à un théâtre qui traduit.

Ce que traduire dit de la théâtralité

Traduire pour le théâtre est très régulièrement assimilé à un travail sur la corporalité des mots, sur le rythme des répliques, et les traducteurs affirment se focaliser davantage sur les sonorités et la prosodie, sur leurs sens donc, plutôt que sur une supposée signification à retranscrire²¹.

²⁰ Pour ne citer que quelques-unes des plus récentes publications, voir *Traduire*, 2010, « Traduire pour le théâtre », 222 ; Frigau Manning Céline et Karsky Marie Nadia (dir.), *Traduire le théâtre*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Théâtres du monde », 2017 ; *Théâtre/Public*, 2020 : « Traduire. Carte blanche à la maison Antoine Vitez », 235.

²¹ Voir *Palimpsestes*, 2016, « Les sens en éveil : traduire pour la scène », et notamment Génin 2016, 14.

Jean-Michel Déprats est ainsi l'un des premiers à avoir mis en valeur cet impératif de la primauté du corps, découvrant chez Shakespeare, qui était lui-même acteur, la dimension « pneumatique²² » (Déprats [1996] 2017, 178) du texte dramatique, la marque d'une écriture calibrée pour des « souffles » (Déprats 1982, 45).

Si ces thèses sont encore régulièrement citées, c'est qu'elles se justifient par une idée aussi vraie que répandue : celle qui fait du corps – celui de l'acteur qui prononce la traduction ou du traducteur travaillant à partir de son propre corps²³ – l'instance de vérification de la traduction d'un texte dramatique. Comme le dit Michel Bataillon, « la traduction théâtrale est immédiatement sanctionnée par une personne physique » (Bataillon 1990, 70).

Cela pose cependant un problème majeur, avec le risque de réduire la théâtralité à la seule qualité rythmique du texte.

Un premier aspect de ce problème est souligné par Jean- Louis Besson, qui signale que la sanction immédiate du texte par l'acteur laisse peu de place à l'appropriation lente que demande une forme résolument nouvelle, car la traduction tendrait alors « à modéliser les oeuvres, à les fondre dans le moule d'une "langue de théâtre" dont personne ne sait vraiment ce qu'elle recouvre » (Besson 2005, 710-711)²⁴.

Cependant, une autre charge problématique de l'assimilation de la théâtralité au rythme se dégage à la lumière des travaux d'Henri Meschonnic. Le rythme, selon lui, est « l'organisation du mouvement dans la parole » (Meschonnic [1999] 2012, 69) qui s'exprime par la présence sonore et prosodique d'une subjectivité dans le discours. Fondamentalement oral, le rythme produit la « théâtralité du langage » à l'oeuvre dans toute poétique, aussi bien chez Shakespeare ou Kafka, que chez Humboldt (2012, 281). Mais cette attention à la théâtralité, dont se réclament de nombreux traducteurs de théâtre, n'est alors paradoxalement plus le propre de la traduction théâtrale puisqu'elle est l'exigence de toute traduction littéraire (2012, 34). En d'autres termes, rythme et oralité ne peuvent suffire à distinguer la traduction théâtrale d'un travail littéraire. En effet, selon la théorie de Déprats, ces derniers permettent bien la « mise en bouche » du texte ; mais le théâtre ne saurait être réduit à la simple émission d'un texte par des acteurs. Or c'est peut-être dans l'attention à ce que le texte fait non seulement au corps, mais aussi à l'espace où celui-ci évolue que la traduction réalise sa pleine théâtralité, dans une prise

²² Il emprunte le terme à Vitez cité par Bataillon in *ATLAS 1990*, 70.

²³ Voir Éloi Recoing, « Poétique de la traduction théâtrale », in *Traduire*, 222, 2010, p. 103-124.

²⁴ Un exemple frappant de ce phénomène serait la traduction de *La Mouette* de Tchekhov par Elsa Triolet. Voir la comparaison très détaillée de cette traduction à celle de Vitez in Meschonnic 2012, 492-526.

en charge dramaturgique, et non pas seulement linguistique, de l'entièreté du devenir scénique d'une oeuvre²⁵.

Dès lors, dans le contexte théâtral, c'est peut-être la notion de geste qui permet le mieux de compléter la poétique du rythme. En effet, alors que celui-ci exprime un rapport au temps, le geste s'inscrit dans un rapport à l'espace. Craig faisait d'ailleurs du geste l'unité fondamentale du théâtre : « [le geste] est à l'Art du Théâtre ce que le dessin est à la peinture, la mélodie à la musique. L'Art du Théâtre est né du geste – du mouvement – de la danse » (Craig [1911] 1999, 138).

La différence entre le poète et le dramaturge réside en ce que ce dernier s'adresse aux yeux plus encore qu'aux oreilles, « toujours au moyen du mouvement » (1999, 139). Le geste complète le rythme en ouvrant le traduire à tout ce qui est mouvement sur la scène, non seulement dans les mots (ce qui relève du rythme), mais aussi, littéralement, entre eux (ce qui relève du geste). L'enjeu n'est pas seulement, en effet, de traduire les gestes induits par la parole²⁶, mais aussi tous les mouvements dramaturgiques qui constituent un texte :

« Il ne s'agit pas d'imiter une oeuvre dans une autre langue, mais de saisir, à défaut de l'oeuvre tout entière, le (ou les) geste(s) qui la constituent. On ne les saisit bien sûr que fugitivement » (Jourdeuil 1982, 35). Ces gestes ne se révèlent que dans le rapport du texte à la scène, ils ne sont que suggérés par les mots, sans que ces derniers ne les recouvrent complètement, et c'est dans leur élucidation que réside la tâche proprement dramaturgique du traducteur. Le geste met en effet à l'épreuve du traduire tout ce qui, au théâtre, échappe à la communication langagière : l'idéologie par le *gestus* brechtien²⁷, l'éloignement d'une culture par la « traduction intergestuelle²⁸ », ou même l'inconscient d'une écriture par la gestuelle désarticulée dont pourrait témoigner un spectacle de Claude Régy.

Traduire les gestes place ainsi le traducteur dans une position intermédiaire entre le texte et la scène, faisant de la théâtralité son principal enjeu. En effet, on peut lire à l'article « Théâtralité » du *Lexique du drame moderne et contemporain* que « le concept de théâtralité permet d'articuler le *théâtral* et le *non-théâtral*, puisqu'il peut rendre compte d'un désir de théâtre dans ce qui n'en est pas encore, et qu'il éclaire le lien entre texte et représentation » (Sarrazac 2010, 213). La théâtralité n'est donc pas nécessairement

²⁵ Voir Pavis 1990, 138-139.

²⁶ Voir l'exemple donné par Déprats de la traduction de l'inclinaison du buste induite par le vers *I humbly thank you* in Déprats [1996] 2017, 176.

²⁷ Pour un exemple de traduction du *gestus*, voir l'anecdote rapportée par Bataillon in Carré Alice et Métais-Chastanier Barbara, « Où commence la dramaturgie », in *Traduire*, 222, 2010, p. 92-93.

²⁸ Voir Pavis 1990, 160.

contenue dans le texte²⁹, elle se détermine au contraire dans le processus de traduction lui-même, qui construit un « désir de théâtre ». Ce n'est donc pas la qualification dramatique du texte à traduire qui donne à la traduction son caractère théâtral (il est tout à fait possible de traduire théâtralement un texte non dramatique), mais la capacité de celle-ci à engager une définition du théâtre, définition qui évolue en fonction du contexte historique³⁰. C'est en cela que la traduction peut être un moyen de renouveler le concept de théâtralité. Aussi, si l'on considère que le geste constitue l'élément théâtral essentiel, la traduction se fait théâtrale dans sa capacité à projeter des gestes dans l'espace.

Présence en scène de la traduction

Par le geste, le travail sur les mots prend alors un nouveau sens, celui d'une trace éphémère laissée dans l'espace³¹, inscrivant à même la scène la marque du traduire. Mais quelle est la teneur de cette trace ? Comment la traduction est-elle rendue visible sur scène ? On a souvent insisté sur la faillibilité de la traduction, due au caractère intraduisible de toute oeuvre. Mais cette faiblesse du traduire ouvre un potentiel créatif, dès lors que la scène fait le choix d'accueillir les manques de la traduction. Antoine Vitez a ainsi mis en avant la nécessité de « sous-traduire » (Vitez 1982, 9), c'est-à-dire de se contenter d'indiquer une différence (par la syntaxe, par exemple) là où le traducteur est incapable de recréer cette différence. Rester « volontairement *en deçà* du spectacle ou de l'effet littéraire originel » (Vitez [1991] 2015, 341), montrer le manque, voire le mettre en scène, donne à la traduction la puissance suggestive d'un écho. Cela renvoie à une manière, pour reprendre les termes de Georges Didi-Huberman, non pas de dire, mais d'accentuer *la vérité. De l'éclairer – fugitivement, lacunairement – par instants de risque, décisions sur fond d'indécisions. De lui donner de l'air et du geste. Puis, de laisser sa place nécessaire à l'ombre qui se referme, au fond qui se retourne, à l'indécision qui est encore une décision de l'air. C'est donc une question, une pratique de rythme : souffle, geste, musicalité. C'est donc une respiration. Accentuer les mots pour faire danser les manques et leur donner*

²⁹ Pavis se dit ainsi contre « toute sémiologie théâtrale qui présuppose *a priori* que le texte dramatique possède une théâtralité qu'il s'agit à tout prix d'extirper du texte, pour l'exprimer sur la scène » (1990, 30).

³⁰ Meschonnic, qui affirme qu'écrire implique toujours une théorie sur le langage soulignait aussi qu'« un texte et ses traductions sont dans des histoires et des langues différentes, et surtout des stratégies et des enjeux différents » (Meschonnic [1999] 2012, 85).

³¹ Vitez, qui voyait dans l'éphémère la marque commune du théâtre et de la traduction, dit d'ailleurs que « l'acteur est un poète qui écrit sur le sable » (Vitez [1991] 2015, 144).

*puissance, consistance de milieu en mouvement. Accentuer les manques pour faire danser les mots et leur donner puissance, consistance de corps en mouvement*³².

Le mouvement réciproque des formules de Georges Didi- Huberman nous éclaire sur la dialectique du présent et de l'absent à l'oeuvre dans la traduction, où le texte original n'apparaît que « lacunairement ». Ainsi, en traduisant les *Psaumes* pour le spectacle *Comme un chant de David* de Claude Régy (2005), Henri Meschonnic rend sensible cette respiration de ce qui ne peut être traduit que par intermittence. Fidèle à ses recherches sur la « théâtralité du langage », il bouscule la syntaxe et le phrasé français au gré des allitérations et des accents disjonctifs et conjonctifs de l'hébreu, donnant littéralement de l'air et du geste au texte en arquant ces derniers par des blancs sur la page. Le texte traduit garde ainsi la marque des manques qui séparent les *Psaumes* de leur traduction « délibérément contemporaine » (Mervant- Roux 2008, 115). Or Claude Régy, pour qui « plus une oeuvre est trouée, plus elle semble vouée à la scène car les creux qui l'évident l'animent aussi du souffle de la voix originelle³³ » s'empare dans sa mise en scène de ce que les manques de la traduction offrent comme « part de silence » (2008, 150).

L'écart de la traduction devient alors visible jusque dans l'espacescénique où « fondus au noir, silence, lents mouvements de lumière constituent parfois les stigmates de ce qui a disparu et signalent, en creux, les endroits où le travail de remaniement a entraîné une suppression » (2008, 151). La traduction théâtrale se fait alors elle-même geste de mise en scène, celui qui opère le passage **du** chant de David à **comme** un chant de David, logeant dans cette identité toute relative le potentiel de création du théâtre. Le geste du traduire entretient dès lors lui aussi une dimension temporelle, bien différente de celle du rythme : celle de l'oeuvre du temps.

Dessinant derrière lui sa trace dans l'espace, le geste garde le souvenir du chemin parcouru. Le théâtre qui prend son parti de la traduction prend dès lors aussi celui de la « nostalgie de l'original » (Jourdeuil 1982, 35) qui est chez Régy une nostalgie de l'origine.

Le théâtre de la traduction

On voit ainsi que la traduction théâtrale dépasse la question du texte, en ce qu'elle s'inscrit dans un espace qu'elle façonne par le mouvement. Il s'agit dès lors de se demander

³² Didi-Huberman Georges, *Gestes d'air et de pierre*, Paris, Éditions de Minuit, 2005, p. 9.

³³ Claude Régy remarque lui-même la parenté de sa théorie du théâtre avec la fameuse thèse de la « langue pure » défendue par Walter Benjamin dans « La tâche du traducteur ».

en quoi elle est elle-même un geste théâtral, pour poser la question de ce que serait un théâtre qui traduit. Nous rejoignons en cela la voie ouverte par Antoine Vitez, selon qui le théâtre est fondamentalement acte de traduction. Mise en scène et traduction sont liées selon lui par le fait qu'elles sont autant impossibles que nécessaires. Il ne s'agit donc pas seulement de métaphore de la mise en scène comme « traduction intersémiotique », mais d'une affirmation quant à la capacité du théâtre à toujours inventer. En effet, si Antoine Vitez affirme que « c'est bien parce qu'on ne peut pas traduire que la mise en scène est une traduction » (Vitez 1982, 8), c'est parce que « l'irréductibilité du poète » (1982, 7) – l'intraduisible – somme la mise en scène d'inventer des gestes nouveaux.

De la même manière que c'est le caractère « injouable » d'une oeuvre qui pousse le metteur en scène à la création, c'est selon Antoine Vitez « la difficulté du modèle, son opacité, [qui] provoque le traducteur à l'invention dans sa propre langue, l'acteur dans son corps et sa voix » (Vitez [1991] 2015, 125). Mais l'intérêt de cette invention, et ce qui fait qu'elle est proprement « traduction », est qu'elle ne prétend pas être création pure. Au contraire, l'art théâtral, « art de la variation », se distingue pour Antoine Vitez par son obligation de toujours « refaire » (2015, 123), précisément parce que la traduction parfaite est impossible : « On est convoqué devant le tribunal du monde à traduire, et la traduction est perpétuellement à refaire. Image de l'Art lui même, de l'art théâtral, qui est l'art de la variation infinie. Il faut rejouer, toujours rejouer ; tout recommencer » (2015, 112).

Créer de la différence dans la répétition pourrait dès lors être la maxime de ce théâtre fondé sur la traduction. Le théâtre occupe ainsi cette position ambiguë, à la fois « laboratoire des gestes et des paroles de la société » et « conservateur des formes anciennes » (2015, 110), un art qui imite tout en créant des effets d'étrangeté, caractéristique de toute traduction véritable³⁴ La force de la « traduction généralisée » à l'oeuvre dans le travail théâtral d'Antoine Vitez est donc moins celle de la quête incessante « d'équivalents possibles » comme le suggèrent dans un premier temps Georges Banu et Danièle Sallenave (2015, 586), que l'exploration constante d'une dialectique de l'identité et de l'altérité. Cette exploration n'est d'ailleurs pas dépourvue d'un potentiel de contestation dans sa propension à faire « *autre chose* que les gestes jugés acceptables et normaux » (Vitez 1982, 8). À peine esquissés les contours de ce que pourrait être un théâtre qui traduit apparaît la nécessité d'en déterminer les enjeux politiques et moraux. Vitez dit d'ailleurs lui-même que « la traduction, pas plus que le théâtre, ne peut être considérée

³⁴ Ayant choisi de jouer *Phèdre* avec des costumes entièrement reconstitués d'après l'époque, Vitez remarque que les acteurs « ressembl[aient] à des monstres étranges », découvrant ainsi que, paradoxalement, « c'est la proximité qui accentue l'étrangeté » (Vitez [1991] 2015, 197-198).

en elle-même. Elle est toujours située dans le champ des forces politiques, elle est l'objet d'un enjeu politique et moral » (Vitez [1991]2015, 112). Aussi nous proposons-nous de conclure par l'évocation d'une ultime traduction indispensable à l'activité théâtrale : celle qu'opère chaque spectateur vis-à-vis du spectacle³⁵. En effet, dans ses écrits sur les arts vivants, il semble que Jacques Rancière assimile le potentiel émancipateur de l'activité spectatrice à un travail de traduction. Il évoque ainsi, à propos de la danse, la nécessité d'une « double traduction », l'une sculptant l'espace par le geste, l'autre faisant de cet espace un poème : « celle de la danseuse créant un milieu hors d'elle-même et celle du spectateur qui traduit le texte ou l'un des textes possibles que son mouvement écrit sans paroles » (Rancière 2018, 101). Par cette traduction de l'image en poème, le spectateur s'approprie la représentation sans que lui soit dicté un sens. « Faire danser les manques » prend alors une importance accrue en étendant l'espace de rêverie qui laisse libre le spectateur d'opérer, pour en revenir à Vitez, son propre « choix de la hiérarchie des signes³⁶ » (Vitez 1982, 9).

Ainsi, la traduction du théâtre, « c'est le pouvoir qu'a chacun ou chacune de traduire à sa manière ce qu'il ou elle perçoit, de le lier à l'aventure intellectuelle singulière qui les rend semblables à tout autre sans pour autant que cette aventure ne ressemble à aucune autre » (Rancière 2008, 23).

antoine.palevody@gmail.com

Né à Toulouse en 1999, Antoine Palévody poursuit actuellement son cursus d'études théâtrales à l'ENS de Lyon. Il a notamment traduit de l'allemand. Ce que vit le rhinocéros lorsqu'il regarda de l'autre côté de la clôture de Jens Raschke, avec le soutien de la Maison Antoine Vitez. Il est aussi membre du Comité Collisions – Comité de lecture dramatique d'Occitanie – depuis sa création en 2016.

SOURCES CITÉES

Actes des sixièmes assises de la traduction littéraire, Arles, Actes Sud/Atlas, coll. « Littérature », 1990.

CRAIG Edward Gordon, *De l'Art du théâtre*, Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », [1911] 1999.

DÉPRATS Jean-Michel, « Traduire Shakespeare pour le théâtre », in *Théâtre/Public*, 44, 1982, p. 45-48.

³⁵ Voir Pavis 1990, 138 et son article « Dramaturgie nouvelle » in *Horizons/théâtre*, 6, 2016, p. 105-110.

³⁶ « Pour moi, traduction ou mise en scène, c'est le même travail, c'est l'art du choix dans la hiérarchie des signes. »

