

***SŒURS/SORELLE* DE PASCAL RAMBERT : L'INACHEVABLE DE LA TRADUCTION THÉÂTRALE**

CHIARA ELEFANTE
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

chiara.elefante@unibo.it

Citation: Elefante, Chiara (2022) “*Sœurs/Sorelle* de Pascal Rambert : l'inachevable de la traduction théâtrale” in Jean-Paul Dufiet, Elisa Ravazzolo (éds.) *L'oralité dans la traduction du texte de théâtre*, *mediAzioni* 35: A133-A146, <https://doi.org/10.6092/issn.1974-4382/16896>, ISSN 1974-4382.

Abstract: This study examines the Italian translation of Pascal Rambert's play *Soeurs* written in 2017 and first performed in France in 2018. After an analysis of the distinctive features of the theatrical translation text, which today tends to be increasingly considered for the importance of its oral, rhythmic, and prosodic characteristics, the contribution analyzes the Italian translation(s) of the play, initially published for the written page. The study then considers the work done for the Italian stage production of Rambert's text, with two new Italian performers. The author's recreational interventions in preparation for the Italian performance, adaptation strategies and changes that occurred in the transition from written translation to that for the stage are then analyzed, with particular attention to new translation solutions that emerged during the reading in the presence of the author, actresses and translator. The study concludes with a reflection on the unfinished nature of any theatrical translation, which remains by its nature always in the making and open to future performances.

Keywords: theatre; dramatic text; theatre translation; oral and rhythmic traits; theatre translation in constant progress.

1. La liberté retrouvée de la traduction théâtrale

Les dichotomies et les binômes opposés ayant longtemps caractérisé les études traductologiques, à savoir l'idée d'une tendance traductive sourcière s'opposant à une tendance cibliste, l'attention à la lettre différant diamétralement de la stratégie d'adaptation – pour ne citer que les couples omniprésents dans les années 1980 et durablement interpellés dans les décennies suivantes par les théoriciens des *Translation Studies* – ont heureusement été supplantés, depuis quelque temps, par une réflexion qui, en accordant une importance capitale au processus de la traduction plutôt qu'à son produit fini, s'éloigne d'une approche binaire en proposant conjointement une nouvelle vision du texte littéraire en traduction.

Dans le domaine de la réflexion théorique sur la traduction théâtrale, la prise en compte du rôle central du souffle, de la respiration, du rythme impliquant la prosodie, somme toute de l'oralité et de la dimension corporelle du texte, a permis, plus tôt que dans d'autres domaines de la réflexion traductologique, une libération de la vision « essentialiste » de la traduction. Ainsi que l'affirme Déprats, Vitez soulignait déjà « son caractère provisoire, son éternel recommencement. La liberté des variantes engage la traduction du côté du relatif et de l'historique face à l'absolu de l'Œuvre, perpétuelle Énigme » (Déprats 2017 : 13). Les grands penseurs du rythme et de la traduction théâtrale tels que Vitez, Déprats ou Pavis étant également de grands praticiens, tout à fait engagés parallèlement dans l'univers théâtral et dans le processus de la traduction, ont permis de passer de ces dichotomies souvent stériles à un profond questionnement de la traduction « devant prendre en considération prioritairement le langage de la scène et de la représentation, ainsi que le jeu de l'acteur » (Lacheny 2018 : 14).

L'attention à la nature impermanente de la traduction théâtrale n'a cependant pas conjuré le risque d'afficher une autre antinomie entre une vision soulignant la responsabilité des traducteurs de laisser pleine liberté aux futurs metteurs en scène, et l'approche antithétique assimilant le procès traduisant à une sorte de pré-mise en scène. Des approches plus récentes s'efforcent de dépasser cette ultérieure dichotomie « en s'intéressant notamment à la traduction théâtrale vue sous l'angle spécifique de la traduction des sens, de la sensualité et des sensations, faisant une large part à la liberté créatrice du traducteur [...] ou encore s'intéressant à la dimension plurielle de la traduction pour le théâtre envisagée comme une communauté d'expérience, donc privilégiant une approche qui fait dialoguer professionnels du théâtre et chercheurs praticiens de la traduction » (Lacheny 2018 : 17-18). Le regret que Pavis exprimait quant au manque de collaboration entre les recherches universitaires sur la traduction et le travail des compagnies théâtrales semble aujourd'hui devancé (Cf. Frigau Manning, Karsky 2017 : 13) au profit d'une réflexion et d'une pratique ayant définitivement accepté que « la traduction théâtrale ne doit exclure aucune approche, mais, au contraire, les intégrer pour en arriver à jeter les bases théoriques de la pratique » (Regattin 2004 : 165).

Le constant affaiblissement des frontières entre les différents genres littéraires qui a caractérisé la deuxième moitié du XX^e et le début du XXI^e siècle,

en refusant « les dichotomies binaires et les identités uniformes pour révéler des hétérogénéités constitutives » (Suchet 2012 : 85) a de surcroît facilité les traducteurs de théâtre à sortir des dilemmes qui les avaient investis et à valoriser la nature « instable et constitutivement non-définitive » (Sofa 2019 : en ligne) de toute traduction, fondée sur la fluidité essentielle du texte, indépendamment de son genre.

Une dernière tendance du théâtre contemporain a contribué à faire irrévocablement envisager l'activité traductive comme un « processus inséparable de son devenir » (Recoing 2017 : 147) qui exige une collaboration profonde entre les différentes figures professionnelles : le foisonnement de spectacles multilingues ou encore de pièces qui sont présentées sur les scènes du monde entier en leur langue de départ, avec la traduction offerte aux spectateurs par la technique du sur-titrage, a décidément brouillé les frontières entre la traduction théâtrale pensée pour être lue et celle réalisée pour être entendue, en demandant aux traducteurs d'établir « une collaboration étroite avec l'équipe artistique et idéalement [d]'accompagner le travail de création en assistant aux répétitions » (Peran 2010 : 68).

Tout en restant conscients de l'hétérogénéité des multiples contextes au sein desquels la traduction théâtrale se réalise, les différents acteurs impliqués considèrent désormais que le processus traductif tient à un « découpage temporel en plusieurs phases [...] de travail et [à des] logiques d'appropriation et de remaniement collectif » (Larsonneur 2016 : en ligne) qui déterminent la singularité et l'originalité de chaque expérience, en conjurant le risque d'une réflexion théorique prescriptive et dogmatique.

Je vais présenter ici le cas particulier du texte *Sœurs* (Rambert 2018) de Pascal Rambert, comme un cas emblématique de ces différentes phases de transformation et de remaniement collectif de sa « parole ». Le texte, écrit en 2017, publié et mis en scène en France pour la première fois en 2018, a successivement été présenté au public italien sous le titre *Sorelle* entre 2020 et 2021.

2. La scène théâtrale révélatrice de la fluidité du texte Sœurs

2.1. Pascal Rambert entre le texte et son absence¹

Je ne vais pas tracer ici l'histoire artistique du dramaturge Pascal Rambert qui nous mènerait trop loin de l'intérêt principal de ce recueil d'études, à savoir la prise en compte fondamentale des traits d'oralité dans la traduction théâtrale. Quelques considérations sont néanmoins nécessaires afin de comprendre la vision qu'a l'artiste niçois de la parole théâtrale et du texte comme espace de sa manifestation et non pas de sa fixation. Pendant les années 1980 jusqu'au début des années 1990, Rambert, percevant une crispation des scènes et de la dramaturgie française, est sollicité par un théâtre que l'on pourrait définir

¹ Pour un aperçu des approches théâtrales contemporaines relativement à la conception du texte et de la performance voir Danan : 2013 et 2018.

« déconstruit » (Adler, Rambert 2019 : 6) et se sent poussé « autant à voyager et créer à l'étranger qu'à "déterritorialiser" le geste de mise en scène en visant son effacement » (Vossier 2020 : 13). Entre 1992 et 2000, l'auteur arrive jusqu'à considérer inutile la publication de ses textes : « Comment pouvais-je publier quand je refusais la tradition française qui fétichise le texte comme valeur absolue de ce qu'on appelle de façon générique le théâtre » (Goumarre 2005 : 15). Cette période culmine avec la représentation de *After/Before* au Festival d'Avignon de 2005 : Rambert n'écrit plus un texte au préalable, mais prélève sa parole directement dans le réel, à travers des captations vidéo, des interviews et la fait voyager jusqu'à la scène. La pièce *Clôture de l'amour* (Rambert 2011) spécialement écrite et pensée pour être interprétée en 2011 par Audrey Bonnet et Stanislas Nordey, marque ensuite encore un tournant pour Rambert, « un acte de réconciliation entre l'acteur et l'auteur » (Nordey 2020 : 55). S'ouvre alors une nouvelle phase marquée encore aujourd'hui par l'effacement quasi-total de la mise en scène² mais également par une attention exigeante à la « langue avec tous ses accidents. Le souffle, la précipitation, la colère, l'envie » (Adler, Rambert 2019 : 5). *Sœurs* atteste parfaitement ce passage, un « dépassement, en toute connaissance de cause, du postdramatique par un dramatique qui l'aura traversé et en aura fait l'épreuve » (Danan 2018 : 45). Que l'on souligne, ainsi que le fait Danan, la « mise en tension, au sein d'une même pièce ou d'un même spectacle » (Danan 2020 : 171) du pôle dramatique et du pôle de la performance, ou que l'on adhère au souhait de Rambert lui-même de souligner « le continuum qui embrasse toutes les périodes de sa vie artistique, car, notamment, persistent la liberté de l'acteur à travers les mots [...] et les attentes du hasard qui doit contaminer le plateau » (Vossier 2020 : 17), on ne peut pas ignorer le retour actuel du dramaturge à l'écriture et son engagement personnel pour la traduction des textes publiés, à la recherche, dans le monde, d'autres voix qui les feraient revivre sur de nouvelles scènes.

2.2. *Sœurs*, un jeu d'échecs³ verbal

La pièce, délibérément écrite pour être interprétée en France par Marina Hands et Audrey Bonnet, se joue sur une scène presque vide, uniquement occupée par des chaises qui représentent le prolongement dans l'espace d'un malaise profond ressenti par les deux protagonistes qui sont sœurs. Audrey, la cadette, débarque brutalement dans l'espace professionnel de sa sœur aînée en l'accusant d'avoir monopolisé la maladie et la mort de leur mère, sans la prévenir de la détérioration de sa santé, en l'empêchant dès lors de prendre congé d'elle. Le leitmotiv « pourquoi tu ne m'as pas prévenue » (Rambert 2018 : 33 ; 51 ; 52) ponctue un long affrontement entre les deux femmes qui émane de leur enfance, de leur jalousie réciproque et de leurs tentatives d'accéder, vis-à-vis de leurs parents, à un amour exclusif. Les deux protagonistes ont hérité, dans leurs gènes, l'histoire du père et de la mère, leur intransigeance et leurs passions, leur rigueur

² Les rares didascalies insérées dans les textes en sont la preuve.

³ Je reprends l'expression à Rambert lui-même, citée par Hélène Thil dans le carnet de bord des répétitions françaises de la pièce (Thil 2020 : 108).

ainsi que leur énergie vitale. La force des sentiments ambivalents des deux sœurs, oscillant sans cesse entre l'amour et la colère, se manifeste dans la violence de leurs échanges verbaux, tantôt accélérés jusqu'à compromettre parfois l'intelligibilité de ce qu'elles disent, tantôt allongés dans de longues tirades aussi lyriques qu'explosives. Le terrain du combat est essentiellement la langue. Marina et Audrey s'approprient chacune les mots de l'autre et les retournent contre l'autre, dans un mouvement que Rambert a ainsi commenté pendant les répétitions françaises : « Quand l'une parle, ça fait comme une respiration. Ça se déploie. Elle va jusqu'au bout, jusqu'à l'*époumonnement*, et ça remplit l'autre, comme une respiration au yoga » (Thil 2020 : 107). Le crescendo de frénésie verbale semblerait pouvoir s'apaiser et changer de direction vers la moitié de la pièce, quand Audrey évoque « cette façon de dire que je t'aime même si je te déteste » (Rambert 2018 : 32). À ce nœud verbal succède une scène d'intimité corporelle à travers la danse, pendant laquelle les spectateurs bénéficient, eux-aussi, d'un moment de repos, après lequel l'*âgon* rebondit jusqu'à la scène finale. La dernière longue tirade est d'Audrey, qui, dépossédée de la présence au chevet de sa mère, s'identifie à elle, prend dans son imaginaire possession du moment de la mort dans son aporie, et par là fait tout rebasculer : « à ce moment-là toute la pièce est remise en question pour le spectateur. Plus rien n'est vrai » (Thil 2020 : 110).

Le texte est entièrement écrit, au même titre que toutes les pièces du dramaturge, sans aucun signe de ponctuation, en parfaite cohérence avec sa poétique : « Une seule phrase. Sans ponctuation. C'est ça ma vie. Nos vies c'est ça. [...] Je n'écris pas *des* pièces. J'écris depuis le début *une seule pièce*. Jamais la même. Mais sous la forme d'*une seule phrase* qui ne s'arrête jamais » (Adler, Rambert 2019 : 38).

2.3. De la traduction publiée à la traduction pour la scène

2.3.1. La et les voix de la traduction

J'ai réalisé une première traduction de *Sœurs* entre fin 2019 et début 2020. À l'occasion de la première représentation italienne de la pièce *Architecture* (Rambert 2019) au théâtre de l'Arena del Sole de Bologne en février 2020⁴, « Nuovi Mecenati », une fondation franco-italienne pour la création contemporaine, a décidé de publier chez l'éditeur Luca Sossella, dans la collection « Linea Extra », éditée en collaboration avec « Emilia Romagna Teatro Fondazione », deux ouvrages de Rambert, *Architettura* et *Sorelle* (Rambert 2020). L'inclusion dans le volume de *Sorelle*, dont aucune représentation italienne n'était à l'époque prévue, avait été fortement voulue par l'éditeur afin d'offrir aux spectateurs d'*Architecture*, mis en scène à Bologne en français avec des surtitres italiens, un deuxième exemple de la dramaturgie de l'auteur. J'ai effectué la traduction pour l'édition –

⁴ La pièce n'a été jouée que le 22 février, car la deuxième représentation, prévue pour le lendemain, a été annulée à cause du premier confinement.

sans jamais contacter directement Rambert –⁵ à partir de deux versions : le texte utilisé par les actrices françaises pendant les répétitions du spectacle, et le texte imprimé par l'éditeur français, qui se différencie du premier pour la présence des points d'interrogation et de l'italique soulignant des parties d'un discours rapporté.

Au mois de juillet 2020 j'ai été contactée par la « Fondazione Piemonte Europa » me communiquant l'intention de produire, au cours de l'année 2021, la pièce *Sœurs* en version italienne, interprétée par Sara Bertelà et Anna Della Rosa. Avant de me rendre à Turin au mois de novembre 2020, quand la ville était en « zone rouge », j'ai légèrement retravaillé la version imprimée ; je savais que le texte remanié que j'allais rendre serait soumis à la lecture des deux actrices italiennes en présence de l'écrivain-metteur en scène, qui souhaitait que je sois là moi aussi pendant ce travail. Cette reprise du texte a notamment comporté le retour à la version dénuée de tout signe de ponctuation, y compris les points d'interrogation, et de toute convention typographique qui puisse orienter la respiration et la voix des actrices, afin de recréer cet espace de liberté que Rambert accorde toujours : « Il n'y a pas beaucoup d'auteurs qui donnent cette liberté, qui vient aussi de cette absence de ponctuation. C'est un vrai signe de liberté » (Hamidi-Kim 2020 : 67). J'ai donc choisi de revenir à la traduction dépouillée de tout ajout éditorial, consciente que cette version, remise aux deux actrices italiennes avec le texte français en regard le jour même où le travail a commencé⁶, leur serait plus utile. Le but était de les rendre libres de trouver le rythme d'une phrase qui ne s'arrête jamais, et en même temps d'en ressentir la singulière tension : « On est poussé par la langue de Pascal. C'est comme quelqu'un qui te pousse dans le dos. Résister, ça crée un mouvement, une tension entre l'acteur et le texte ! » (Gneouchev, Poitrenaux 2020 : 87).

Le travail préliminaire à la mise en scène italienne a donc débuté par la lecture à voix haute du texte traduit, lecture effectuée par les deux interprètes, pendant laquelle ma voix de traductrice, initialement recherchée pour trouver sa place sur la page imprimée, s'est transformée en « voix physique, offerte aux actrices pour interpréter le texte sur la scène⁷ » (Sofa 2018 : 87). Ce travail en présentiel pendant-trois jours, poursuivi en distanciel dans les mois suivants, a comporté la mise en commun - entre auteur-metteur en scène, actrices, productrice, traductrice - de toutes les idées du texte en vue du spectacle, et a donné lieu à celle qu'Antoine Vitez définit « une traduction plus précise que la traduction écrite » (Vitez 2017 : 46). La mise à l'épreuve par le plateau n'est arrivée que plus tard, pendant les répétitions, auxquelles je n'ai pas assisté, quand les principales questions de traduction avaient néanmoins déjà été discutées et collectivement démêlées. D'autres petits changements ont par la suite été dus à l'interprétation, aux contingences que chaque représentation implique⁸ et qu'il est impossible, pour d'évidentes raisons, de collationner.

⁵ Si je ne me suis pas mise en contact à ce moment-là avec Rambert, je me suis toutefois adressée à sa maison de production, « Structure », qui m'a gentiment fourni les captations vidéo d'*Architecture* et de *Sœurs*.

⁶ Rambert souhaite que ses acteurs/rices reçoivent le texte le jour même où ils commenceront leur travail de lecture, pour que cette phase ne soit pas influencée par une interprétation préalable.

⁷ Il s'agit de ma traduction.

⁸ Le spectacle, à cause de la crise sanitaire, n'a débuté à Turin qu'au mois de mai 2021, avant de partir en tournée en février-mars 2022 et encore en janvier 2023.

Je vais maintenant présenter quelques exemples de variation que le texte a connus, en en comparant cinq versions : le texte français édité, le texte français de scène, la traduction italienne publiée, la traduction remaniée pendant le travail de lecture collaborative, et pour finir la version italienne présentée aux spectateurs.

2.3.2. *La voix de l'auteur*

Avant d'aborder les changements du texte voulus et suggérés par Rambert lui-même, quelques réflexions sont nécessaires afin de mieux comprendre leur *skopos*. L'auteur, sans cesse en voyage, conçoit « [l]es terres étrangères comme des lieux de ressourcement créatif » (Vossier 2020 : 13), se déplace sans arrêt en essayant de déjouer les frontières et les identités, afin de « [v]ivre et créer dans un déplacement géographique permanent, assumé et amoureux » (Ibid : 18). Il affirme également, depuis toujours, écrire expressément pour des acteurs/rices qu'il connaît, si bien que Stanislas Nordey a forgé l'expression « écrire pour et par » (Nordey 2020 : 56) en faisant allusion à la singularité de Rambert qui écrit en pensant à la voix et au vécu de l'acteur/rice qui mettra en scène son texte en attribuant dès lors aux personnages les noms propres des interprètes. En ce qui concerne les créations « déterritorialisées », cela se traduit dans un travail toujours scrupuleux de casting afin de chercher des corps et des voix qui puissent prendre le relais et emmener la parole de Rambert vers un autre univers verbal, langagier et théâtral ; cette recherche sollicite d'ailleurs le dramaturge à « fidéliser », autant que possible, certain(e)s comédien(ne)s dans les différents pays étrangers⁹.

Compte tenu de ces caractéristiques de l'écriture, les adaptations voulues par l'auteur au moment de la lecture apparaîtront dans leur évidence : les noms des deux sœurs, qui dans la traduction imprimée étaient restés en français, deviennent Sara (pour Marina) et Anna (pour Audrey). Les autres noms de personnages évoqués ont été italianisés : certains ont été choisis quelque peu au hasard (Florence est devenu Chiara, Alexandra Asia, Corinne Elisa, Natacha Roberta), d'autres ont demandé une réflexion commune (Régis, le nom d'un personnage comique dans sa mégalomanie et velléitaire dans sa médiocrité est devenu Ugo, avec une évidente allusion au personnage littéraire et cinématographique italien de Ugo Fantozzi). La différence d'âge entre les deux sœurs, trois ans dans la version française, a été modifiée en cinq ans, et le quartier parisien de Barbès a trouvé un correspondant italien différent dans chaque ville où la pièce a été jouée. D'autres marqueurs culturels ont été adaptés : l'école normale supérieure est devenue l'école normale de Pise et le match de football France-Allemagne, dont le résultat apparaît burlesquement prévisible pour Régis, alors qu'il ne l'est pas du tout, est devenu le match Italie-Espagne. Entre le texte traduit pour l'édition et le texte mis en scène par les deux actrices italiennes il s'est donc opéré une métamorphose qui ne pourrait pas être qualifiée d'ethnocentrique, mais plutôt de « scénocentrique » (Besson 2021 : 182).

⁹ Anna Della Rosa est sans aucun doute pour Rambert une actrice italienne privilégiée, qui a déjà joué dans *Fine di un amore*, *Prova*, *Sorelle*, et qui va jouer au mois d'avril 2023 dans *Prima*, un texte conçu par Rambert pour débiter directement en Italie.

Il y a d'autres changements attribuables directement à l'auteur et qui sont intervenus dans la phase d'une première lecture : pendant cette phase Rambert n'était plus ou pas seulement celui qui avait écrit le texte, mais plutôt celui qui cherchait, à partir d'un nouveau matériau textuel passé par la traduction et en présence de nouveaux « verbo-corps » (Pavis 1996 : 387), ce qu'il allait en faire. Ces changements pourraient être réunis sous la formule de Michel-Ange « per forza di levare » : Rambert a en effet décidé d'épurer son texte de tout ce qui, dans sa version traduite, et qui plus est traduite pour la page imprimée, lui paraissait très « écrit » et trop explicatif. Le passage ci-dessous exemplifie cette évolution vers un matériau essentiellement rendu à son oralité :

| Texte publié en français | Texte de scène en français | Traduction italienne publiée | Texte italien remanié pendant la lecture | Texte de scène en italien |
|--|--|--|--|--|
| <p><i>nous ne l'avions pas désirée</i> je recommence à compter les lettres de <i>désirée</i> y en a-t-il sept ée ou six é est-ce que c'est quelque chose qui ne fut pas désiré ou moi de qui parle mon père de quoi parle-t-il de quoi dois-je me convaincre qu'il parle que dit le langage pourquoi l'oralité est-elle un voile jeté sur ma vie (Rambert 2018: 20)</p> | <p>nous ne l'avions pas désirée je recommence à compter les lettres de <i>désirée</i> y en a-t-il sept ée ou six é est-ce que c'est quelque chose qui ne fut pas désiré ou moi de qui parle mon père de quoi parle-t-il de quoi dois-je me convaincre qu'il parle que dit le langage pourquoi l'oralité est-elle un voile jeté sur ma vie</p> | <p><i>non l'avevamo desiderata</i> ha detto desiderato o desiderata oppure è di me di chi parla mio padre di cosa parla di cosa devo convincermi che sta parlando cosa dice il linguaggio perché quell'incertezza sulla o o sulla a è un velo gettato sulla mia vita (Rambert 2020 : 133)</p> | <p>è qualcosa che non è stata desiderata o io è di me di chi parla mio padre di cosa parla di cosa devo convincermi che sta parlando cosa dice il linguaggio perché quell'incertezza sulla o sulla a è un velo gettato sulla mia vita</p> | <p>non l'avevamo desiderata questa cosa questa cosa è una cosa che non fu desiderata o io di chi parla mio padre di cosa parla di cosa devo convincermi che sta parlando cosa dice il linguaggio</p> |

Pendant la première étape du travail en vue de la mise en scène italienne le texte a donc subi des coupes et des modifications révélant que « [t]raduction, adaptation, réécriture et mise en scène s'inscrivent dans [un] *continuum* sans qu'il y ait cloisonnement entre elles » (Genin 2016 : 16).

2.3.3. La voix des actrices, du texte à la parole

Au cours de la phase de « mise en bouche » du texte traduit, assis à une table de travail, nous nous sommes donc mis à l'écoute de son articulation et de son intonation, afin de « gagner, par des voix corporelles et théâtrales, en conscience sur le texte et sur [les] choix de traduction » (Frigau Manning 2016 : en ligne). Dans la plupart des cas les solutions aux problèmes et les résolutions pour les variations sont venues des actrices, dans le respect d'une « pratique physique de la langue » (Goumarre 2005 : 71) à même de révéler qu'un terme manifestement approprié à l'écrit peut être inadéquat à la logique de la représentation ou alors difficilement prononçable.

Quant au premier aspect, à savoir la logique de la représentation, une réflexion se rend nécessaire concernant la deixis temporelle et spatiale ainsi que l'organisation des temps verbaux.

Les déictiques français, qui connaissent une double traduction possible en italien, avaient en effet presque toujours été traduits par « quello », « quella », « quelli », suivant le mouvement du texte écrit qui soulignait davantage, dans ma lecture, l'évocation mnémonique des deux sœurs revenant incessamment à leur enfance, à la recherche d'une explication de leur conflit. Dans la phase d'oralisation, ayant à l'esprit leur présence corporelle sur scène, les deux actrices ont presque toujours préféré la forme déictique de proximité spatiale et temporelle. Dans l'exemple ci-dessous un autre changement a été introduit, c'est-à-dire le choix du lexème « nascosta » au lieu de « racchiusa », qui accentue la dimension sémantique émotionnelle :

| Texte publié en français | Texte de scène en français | Traduction italienne publiée | Texte italien remanié pendant la lecture | Texte de scène en italien |
|--|---|--|---|--|
| mais cette chose tapie en toi cette attente cette façon d'être à l'affût comme un animal ou un chasseur (Rambert 2018: 31) | mais cette chose tapie en toi cette attente cette façon d'être à l'affût comme un animal ou un chasseur | ma quella cosa racchiusa in te quell' attesa quel modo di essere in agguato come un animale o un cacciatore (Rambert 2020 : 142-143) | ma questa cosa racchiusa in te quest' attesa questo modo di essere in agguato come un animale o un cacciatore | ma questa cosa nascosta in te questa attesa questo modo di essere in agguato come un animale o un cacciatore |

À propos du choix des temps verbaux, le travail d'oralisation a parfois requis un retour à l'immédiateté que la récitation implique : dans le passage suivant le temps présent a été réintégré et la forme adverbiale qui accentuait, dans la traduction écrite, la continuité temporelle des sentiments des deux sœurs, a été éliminée. La valeur d'aspect de la forme verbale a été sacrifiée au bénéfice de l'immédiateté de la présence scénique :

| Texte publié en français | Texte de scène en français | Traduction italienne publiée | Texte italien remanié pendant la lecture | Texte de scène en italien |
|--|--|--|---|---|
| tu as planté tes dents ? celles que tu veux me planter dans la peau depuis que tu es née ? (Rambert 2018: 10) | tu as planté tes dents celles que tu veux me planter dans la peau depuis que tu es née | hai conficcato i denti? quelli che hai sempre desiderato conficcarmi nella carne da quando sei nata? (Rambert 2020 : 124) | hai conficcato i denti quelli che vuoi conficcarmi nella carne da quando sei nata | hai conficcato i denti quelli che vuoi conficcarmi nella carne da quando sei nata |

Quant aux changements proposés au regard de solutions traductives difficilement prononçables ou jugées d'un registre peu familier, l'exemple suivant montre deux différences entre le texte remanié pendant la lecture et le texte effectivement prononcé sur scène : on peut constater d'une part une variation lexicale (pazza > fuori di testa) ainsi que le passage d'une locution adverbiale à un signal discursif estimé plus oral (in ogni modo > beh ma in effetti), et d'autre part le retour à la forme verbale de départ, remplacée pendant la lecture par deux solutions alternatives (smettila > basta/fermati > smettila):

| Texte publié en français | Texte de scène en français | Traduction italienne publiée | Texte italien remanié pendant la lecture | Texte de scène en italien |
|---|---|---|---|--|
| arrête mais arrête et puis arrête avec ces chaises on dirait une dingue de toute façon tu es dingue il suffit de t'écouter trente secondes pour voir que tu es complètement dingue tu as toujours été dingue (Rambert 2018: 29) | arrête mais arrête et puis arrête avec ces chaises on dirait une dingue de toute façon tu es dingue il suffit de t'écouter trente secondes pour voir que tu es complètement dingue tu as toujours été dingue | smettila ma smettila e poi smettila con quelle sedie sembri una pazza in ogni modo sei pazza basta ascoltarti trenta secondi per capire che sei completamente pazza sei sempre stata pazza (Rambert 2020 : 141) | basta/fermati ma basta/fermati e poi basta/fermati con quelle sedie sembri una pazza in ogni modo tu sei pazza basta ascoltarti trenta secondi per capire che sei completamente pazza sei sempre stata pazza | smettila ma smettila e poi smettila con quelle sedie sembri fuori di testa beh ma in effetti tu sei fuori di testa basta ascoltarti trenta secondi per capire che sei completamente fuori di testa sei sempre stata fuori di testa |

Dans le passage de la traduction écrite à la parole orale le matériau textuel de Rambert a donc requis une écoute particulière à l'auteur, à moi en tant que traductrice et aux actrices. L'auteur s'est enfoncé dans le flux de l'italien en nous demandant de continuer à écrire avec lui, dans une langue « autre », pour provoquer ces mouvements de langage qui fondent avant tout sa poétique. La traductrice a été sollicitée à se mettre à l'écoute de la dynamique théâtrale, dans un contexte de contraintes et de libertés : j'ai dû faire des choix concrets, en essayant de maintenir la cohérence du projet traductif, tout en acceptant que la traduction soit extraite du livre et intériorisée par les voix des actrices. Celles-ci, pour finir, se sont mises à l'écoute du matériau textuel afin de le muer en parole et d'en expérimenter toutes les potentialités théâtrales. Une complicité s'est créée entre ces différents interprètes dans le but de reconnaître « l'extrême précision de la langue et sa liberté totale. Un mélange singulier de rigueur et de confusion, sans qu'il y ait là de paradoxe. Quelque chose qui pourrait sembler calibré, cadré, devient naturellement modulable, instable et ambigu » (Gil 2020 : 189).

2.3.4. *La voix des verbo-corps*

À la phase de la première lecture a succédé, dans les mois suivants, une période pendant laquelle les actrices ont mémorisé le texte, en revenant sur certains choix de traduction qui ont mérité un approfondissement ultérieur. J'aimerais citer en particulier un passage de la pièce, représentatif de son extrême fluidité et variabilité, qui a été au cœur de nombreuses hésitations. Dans l'échange verbal en français particulièrement tendu entre les deux protagonistes, la sœur cadette fait affleurer une expression, « camembert » (Rambert 2018 : 50), qu'elles utilisaient quand elles étaient enfants ; à ce moment-là « [t]out s'ouvre. Comme lorsqu'on entend une chanson, un mot, et que tout revient. Le "*alors camembert*" ouvre un gouffre du souvenir » (Thil 2020 : 109). Dans la traduction publiée j'étais restée assez proche du texte de départ, en gardant l'expression en français et en créant un raccord entre son sens et le geste qu'elle suggère. Pendant la lecture, inspirée par le verbo-corps des deux actrices et par la dynamique mémorielle de leur parole, j'ai proposé d'insérer un petit morceau d'une comptine/chanson italienne dont l'origine est incertaine, "Il merlo ha perso il becco". La suggestion, qui accentuait sans doute l'importance de la mémoire activée par le genre textuel de la chanson, a été acceptée par l'auteur qui a toutefois laissé le dernier mot aux comédiennes. Dans les mois suivants elles ont exprimé leur perplexité, en craignant que la chanson adoucisse excessivement l'échange, alors que le souvenir évoqué, tout en étant tendre, ne renonce pas au timbre agressif. Ce n'est donc que pendant les répétitions, en mettant le texte à l'épreuve de la scène, qu'elles sont revenues à la solution de la chanson, en décidant d'en partager à l'unisson le refrain :

| Texte publié en français | Texte de scène en français | Traduction italienne publiée | Texte italien remanié pendant la lecture | Texte de scène en italien |
|---|--|---|--|---|
| <p>tu sais d'où j'arrive ? non alors camembert oh je viens de dire camembert pourquoi j'ai dit camembert tu vois je pleure c'est con mais camembert ça sort d'où ça camembert trente ans après on se disait camembert ferme ta boîte à camembert on avait cinq ou six ans on était toutes petites avec un geste comme ça pour se clouer le bec pardon ça fait trop mal (Rambert 2018: 50)</p> | <p>tu sais d'où j'arrive non alors camembert oh je viens de dire camembert pourquoi j'ai dit camembert tu vois je pleure c'est con mais camembert ça sort d'où ça camembert trente ans après on se disait camembert ferme ta boîte à camembert on avait cinq ou six ans on était toutes petites avec un geste comme ça pour se clouer le bec pardon ça fait trop mal</p> | <p>sai da dove vengo no no allora camembert oh ho appena detto camembert perché ho detto camembert vedi sto piangendo è stupido ma da dove esce camembert camembert trent'anni dopo ci dicevamo camembert chiudi quella scatola di camembert avevamo cinque o sei anni eravamo piccole e facevamo un gesto così come a chiuderci il becco scusa fa troppo male (Rambert 2020 : 158)</p> | <p>tu sai da dove vengo no no allora chiudi il becco oh ho appena detto chiudi il becco perché ho detto chiudi il becco vedi sto piangendo è stupido ma da dove esce chiudi il becco trent'anni dopo ci dicevamo chiudi il becco avevamo cinque o sei anni eravamo piccole e dopo aver detto così iniziavamo a cantare: Il merlo ha perso il becco, come farà a cantar... scusa fa troppo male</p> | <p>tu sai da dove vengo no no allora chiudi il becco oh ho appena detto chiudi il becco perché ho detto chiudi il becco vedi sto piangendo è stupido ma da dove esce chiudi il becco trent'anni dopo ci dicevamo chiudi il becco avevamo cinque o sei anni eravamo piccole e dopo aver detto così iniziavamo a cantare: Il merlo ha perso il becco, come farà a cantar... (<i>Sara si associa e cantano all'unisono</i>) Il merlo ha perso il becco come farà a cantar... scusa fa troppo male</p> |

Il s'agit d'un cas textuel/spectaculaire qui a tout à fait révélé la profonde transsubstantiation du livre (ou pour mieux dire des livres, en français et en italien) à la parole, en recoupant la réflexion du dramaturge et traducteur Éloi Recoing : « L'œuvre n'existe aux yeux du traducteur comme de son auteur » - et j'ajouterais également des actrices- « qu'autant qu'ils se surprennent [les uns des autres]. Le réel est toujours ce qu'on n'attendait pas » (Recoing 2010 : en ligne).

3. L'inachevable de la traduction théâtrale

La question « que reste-t-il de la traduction *Sorelle* publiée ? » est tout-à-fait légitime, mais en même temps, j'espère l'avoir prouvé, assez stérile. La voix de la traduction est encore et pleinement reconnaissable, aussi bien que la voix authentique de son dramaturge, dans son double rôle d'écrivain et de metteur en scène. La version offerte sur scène par les deux actrices est « autre » par rapport à celle que l'on peut lire dans le livre imprimé, mais le caractère transitoire et instable de la traduction, loin de la fragiliser, lui rend sa complexité et son inclination à rendre évident le palimpseste mémoriel qui l'habite : « [t]raduire, pourrait-on dire en paraphrasant Deleuze, est une affaire de devenir, toujours inachevée, toujours en train de se faire » (Recoing 2017 : 147). Aucune traduction, et à plus forte raison aucune traduction théâtrale, n'est jamais définitive, elle est toujours éphémère, "aurorale" dans sa capacité de présager d'autres scènes, d'autres énergies vocales, d'autres spectacles.

BIBLIOGRAPHIE

- Adler, L., Rambert, P. (2019) *Mon cœur mis à nu*, Besançon : Les Solitaires Intempestifs.
- Besson, J.-L. (2021) « Traduire pour le théâtre. Une (ré)écriture ? », in F. Baillet et N. Colin (éds.), *L'Arche Éditeur : le théâtre à une échelle transnationale*, Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 177-184.
- Danan, J. (2013) *Entre théâtre et performance*, Arles : Actes Sud.
- Danan, J. (2018) *Entre absence et présence du texte théâtral*, Arles : Actes Sud.
- Danan, J. (2020) « Pascal Rambert entre théâtre et performance », *Parages 7* : 170-177.
- Déprats, J.-M. (2017) « Présentation », in *Antoine Vitez, le devoir de traduire*, Arles : Actes Sud, 11-17.
- Frigau Manning, C. (2016) « Le gai traduire. Histoire(s) d'un collectif de traduction théâtrale à l'Université Paris 8 », *Traduire ensemble pour le théâtre, La main de Thôt 4*, <https://revues.univ-tlse2.fr:443/lamaindethot/index.php?id=585>
- Frigau Manning, C., Karsky, M. N. (2017) « Introduction. Traduire le théâtre. Une communauté d'expérience », in Frigau Manning C. et Marie Nadia Karsky (éds.), *Traduire le théâtre. Une communauté d'expérience*, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 7-15.
- Genin, I. (2016) « Présentation », *Les sens en éveil : traduire pour la scène, Palimpsestes 29* : 9-20.
- Gil, S. (2020) « Un remède. Propos recueillis par Cécile Brochard », *Parages 7* : 186-189.
- Gneouchev, R., Poitrenaux, L. (2020) « Retenir les chiens, parler à ses morts. Dans la langue de Rambert », *Parages 7* : 82-90.
- Goumarre, L. (2005) *Rambert en temps réel*, Besançon : Les Solitaires Intempestifs.
- Hamidi-Kim, B. (2020) « Obscurs sujets du désir. Emmanuelle Béart, Audrey Bonnet, Anne Brochet et Marie-Sophie Ferdane en entretien avec Bérénice Hamidi-Kim », *Parages 7* : 58-71.

- Lacheny, M. (2018) « Introduction », in M. Abiteboul et M. Lacheny (éds.) *Le Théâtre au risque de la traduction, Théâtres du monde* 28 : 13-29.
- Larsonneur C. (2016) « Filles de scène, duo de voix », *Traduire ensemble pour le théâtre, La main de Thôt* 4, <https://revues.univ-tlse2.fr:443/lamaindethot/index.php?id=614>
- Nordey, S. (2020) « Écrire pour et par », *Parages* 7 : 54-57.
- Pavis, P. (1996) *Dictionnaire du théâtre*, Paris : Dunod.
- Peran, B. (2010) « Éléments d'analyse de la stratégie de traduction mise en œuvre dans le surtitrage », *Traduire* 223 : 66-77.
- Rambert, P. (2011) *Clôture de l'amour*, Besançon : Les Solitaires Intempestifs.
- Rambert, P. (2018) *Sœurs : Marina & Audrey*, Besançon : Les Solitaires Intempestifs.
- Rambert, P. (2019) *Architecture*, Besançon : Les Solitaires Intempestifs.
- Rambert, P. (2020) *Teatro. Pascal Rambert*, traduction e cura di Chiara Elefante, Roma : Luca Sossella Editore.
- Recoing, E. (2010) « Poétique de la traduction théâtrale », *Traduire* 222, <https://journals.openedition.org/traduire/450>
- Recoing, E. (2017) « Antoine Vitez et l'esprit de traduction », in *Antoine Vitez, le devoir de traduire*, Arles : Actes Sud, 145-151.
- Regattin, F. (2004) « Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique », *L'Annuaire théâtral* 36 : 156-171.
- Sofo, G. (2018) *I sensi del testo: scrittura, riscrittura e traduzione*, Anzio : Novalogos.
- Sofo, G. (2019) « Du pont au seuil : Un autre espace de la traduction », *Trans* 24, <https://doi.org/10.4000/trans.2335>
- Suchet, M. (2012) « La traduction, de la représentation du pont au musée comme représentation. Quelques pistes postcoloniales », *Études littéraires africaines* 34 : 75-86.
- Thil, H. (2020) « “Suivre le jour”. Carnet de bord des répétitions de *Sœurs* [Marina & Audrey] », *Parages* 7 : 106-113.
- Vitez, A. (2017) « Notes de service de Chaillot et du français », in *Antoine Vitez, le devoir de traduire*, Arles : Actes Sud, 46-50.
- Vossier, F. (2020) « Pascal Rambert, *continuum* », *Parages* 7 : 10-19.