

Delphine ÉDY

## Le Cas Ibsen. La traduction comme moteur de la création contemporaine

### ARTICLE

L'œuvre d'Ibsen, à la différence de celles de Shakespeare, Molière ou Goethe, n'a été découverte et reconnue qu'en traduction <sup>[1]</sup>, et ce fait est loin d'être anecdotique. Des éléments biographiques expliquent naturellement cet état de fait : dès 1864, Ibsen quitte la Norvège, et cet exil s'explique par les difficultés qu'il rencontre à se faire reconnaître sur la scène littéraire norvégienne. De ce fait, la majorité de son œuvre est écrite à l'étranger au cours de ces 27 années d'exil, et, dès la parution de *Maison de poupée* en 1878, il rencontre un vif succès européen puis international en écrivant « l'un des grands massifs créatifs de l'histoire [du théâtre] » <sup>[2]</sup>.

Le succès d'Ibsen est donc, dès le début, entièrement suspendu à l'opération de traduction, en tant que processus dynamique et re-créateur. Mais il l'est tout autant à la mise en scène, comprise comme actualisation au sens deleuzien, rappelant ainsi les « frontières poreuses entre traduction et création » <sup>[3]</sup>.

Plus que jamais en ces temps troubles, nous avons besoin de la littérature, besoin que les auteurs rayonnent, c'est la grande force de la traduction et de la mise en scène de pouvoir leur conférer la place qui leur revient, car elles garantissent « l'expérience du multiple, de ce qui ne cesse jamais d'advenir, de ce qui se donne toujours comme "plus d'un" » <sup>[4]</sup>. C'est ce que je souhaiterais montrer en prenant appui sur la réception en Allemagne et en France des *Revenants*, cette pièce célèbre du « fondateur du modernisme théâtral » <sup>[5]</sup>, dont on sait qu'elle est à l'origine de « la percée internationale du théâtre scandinave » <sup>[6]</sup>.

Panorama franco-allemand des premières traductions et mises en scène des *Revenants*

Dans un article intitulé « Ibsen et le scandaleux », paru au moment de la commémoration du centenaire de la mort de l'auteur, Ellen Mortensen signale que « le terme "scandaleux" a été employé [...] pour diffamer le dramaturge norvégien après la parution des *Revenants* en 1881, pour qualifier la pièce et son auteur de pervers et d'immoraux » <sup>[7]</sup>, ce qui explique qu'aucun théâtre scandinave n'ait alors accepté de produire la pièce.

La première n'aura lieu qu'en mai 1882 à des milliers de kilomètres d'Oslo, à l'Aurora Turner Hall de Chicago : une troupe de tournée d'origine danoise la présente alors en norvégien devant un public d'émigrants scandinaves. Le 22 août 1883, elle est finalement mise en scène en Suède à Helsingborg par August Lindberg, « un de[s] jeunes admirateurs les plus passionnés [d'Ibsen] » <sup>[8]</sup>. Toujours refusée par les grandes scènes norvégiennes, il faudra attendre le 17 octobre 1883 pour que la pièce soit représentée dans le petit théâtre de Møllergadens à Christiania (aujourd'hui Oslo), où elle remporte un

franc succès.

Lorsqu'Ibsen écrit *Les Revenants* en 1881, il vit à Rome après avoir passé dix ans en Allemagne. Entretemps, il est devenu « une référence incontournable, dont la capacité à susciter le débat sur des sujets hautement socialement et politiquement problématiques par le truchement de la scène, était reconnue comme une évidence née de son statut de dramaturge de grand renom »<sup>[9]</sup>. Cela étant, la publication des *Revenants* agit comme un coup de tonnerre : la censure interdit la représentation de la pièce qui ne sera jouée pour la première fois que le 14 avril 1886 lors d'une représentation privée au théâtre municipal d'Augsburg et non sur une scène officielle, et ce dans la première traduction allemande de Marie von Borch<sup>[10]</sup> datant de 1884, « dans une langue résolument et systématiquement moderniste, et non dans la langue largement artificielle qui avait cours sur les scènes de théâtre, [...], une traduction qui suscita à nouveau de forts débats et un réel succès de librairie »<sup>[11]</sup>. Le 21 décembre 1886, le duc de Meiningen propose la première représentation officielle de la pièce, mais le public boude la représentation et la salle est loin d'être pleine<sup>[12]</sup>. Il faut attendre le 9 janvier 1887 pour que la pièce soit donnée à Berlin, au *Residenz-Theater*, où elle se joue à guichets fermés. La police y interdit toutes les représentations ultérieures<sup>[13]</sup>. Pourtant, cette unique représentation berlinoise fera date ; Otto Brahm voit en elle celle qui a initié le « bouleversement »<sup>[14]</sup> sur les scènes de théâtre. On en veut pour preuve la célèbre remarque de Julius Hoffory, premier détenteur d'une chaire d'études scandinaves à l'université de Berlin, qui paraphrase Goethe dans le hall du théâtre à l'issue du premier acte des *Revenants* : « De ce jour et de ce lieu s'ouvre une nouvelle ère de l'histoire de la littérature, et vous pourrez dire que vous y étiez ! »<sup>[15]</sup> Un an et demi plus tard, le 9 septembre 1889, *Les Revenants* sont enfin redonnés sur une grande scène à l'occasion de l'inauguration des représentations de la *Freie Bühne*<sup>[16]</sup>, preuve s'il en fallait que « c'est encore Ibsen qui servit de fer de lance au mouvement des théâtres libres »<sup>[17]</sup>, comme il le fera également en France un an plus tard. À partir de ce moment-là, son succès n'a plus jamais été contesté.

Dès lors, on comprend mieux pourquoi de nombreux éditeurs allemands se sont empressés de traduire ses pièces, « la période 1889-1894 étant considérée comme le point culminant de la réception d'Ibsen en Allemagne »<sup>[18]</sup>. En l'absence de copyright, les traductions allemandes d'Ibsen se multiplient<sup>[19]</sup>, et celle de l'édition Reclam fait d'Ibsen ce que deux critiques, dans un ouvrage récent, appellent, au grand dam de l'auteur, même un « cheap bestseller »<sup>[20]</sup>. La maison d'édition Fischer comprend immédiatement l'enjeu, d'autant que Samuel Fischer, tout comme l'éditeur Paul Schlenker, font partie du groupe des dix réformateurs du théâtre qui se réunissent au printemps 1889 à Berlin dans le but de faire évoluer la scène en créant l'association *Freie Bühne* pour contourner la censure. Les éditeurs Paul Schlenker et Julius Elias confient alors la tâche de traduire l'intégralité de l'œuvre d'Ibsen au poète et traducteur Christian Morgenstern, considéré très vite comme « un re-créateur de la poésie ibsénienne »<sup>[21]</sup>. Lors de son séjour en Norvège, ce dernier aura l'occasion de rencontrer plusieurs fois Ibsen, qui se montre séduit par les traductions du poète allemand comme en attestent nombre de lettres. Rappelons ici que « l'allemand était la langue étrangère la plus familière à Ibsen, ce qui lui permit de superviser les traductions »<sup>[22]</sup>. Ibsen fut d'ailleurs très sensible à la dimension orale de la traduction allemande de Morgenstern, qui avait fait le choix de respecter le fait qu'Ibsen lui-même ne cherche pas à « écrire correctement »<sup>[23]</sup>.

De cette époque, la critique retiendra une mise en scène magistrale des *Revenants* en Allemagne, celle de Max Reinhardt en

1906, l'année de la mort d'Ibsen, aux *Kammerspiele* du *Deutsches Theater*, avec à ses côtés Edvard Munch pour la scénographie. Le célèbre critique de théâtre Siegfried Jacobsohn en livre un témoignage très éclairant : « Chaque phrase donne l'impression de venir d'être inventée, chaque situation a son propre visage, chaque silence a sa signification, chaque personnage est à sa place dans l'espace, chaque nuance contribue au projet d'ensemble. Rien ne dérange, rien n'est une fin en soi » <sup>[24]</sup> .

Aujourd'hui, en Allemagne, les traductions d'Ibsen sont toujours aussi pléthoriques, la seule analyse des parutions de *Gespenster* au cours des deux dernières années le prouve, et cette liste ne prétend pas à l'exhaustivité : la pièce est parue en avril 2017 chez Verone dans la traduction de Marie von Borch, puis en janvier 2019 chez DRV dans la traduction de Sigurd Ibsen, et elle est disponible depuis septembre 2019 chez Reclam Taschenbuch dans une traduction de Christel Hildebrandt. À quoi il convient d'ajouter deux éditions des œuvres complètes : l'une en janvier 2017 chez Musaicum Books dans les traductions de Marie von Borch, Christian Morgenstern, Emma Klingensfeld et Wilhelm Lange et une deuxième en septembre 2019 chez Reclam Universal Dramen. Quant aux mises en scène de *Gespenster* en territoire germanophone, on ne compte pas moins de sept mises en scène sur des scènes importantes ces dernières années : Stéphane Braunschweig en 2003 au *Schauspielhaus* de Francfort, Sebastian Nuebling en 2007 à la *Schaubühne*, David Bösch en 2012 à l'*Akademietheater* de Vienne, Maya Fanke en 2012 au *Schauspielhaus* à Salzburg, Janet Stornowski en 2013 au *Theaterhaus* de Stuttgart, Sebastian Kreyer en 2013 au *Volkstheater* de Munich, Sebastian Hartmann en 2017 au *Deutsches Theater*.

C'est seulement en 1890 qu'Ibsen sera « enfin révélé en France, [...] avec *Les Revenants*, justement » <sup>[25]</sup> , lorsqu'Antoine, sur les conseils d'Émile Zola <sup>[26]</sup> , monte la pièce au Théâtre-Libre à Paris. Cette mise en scène s'appuie sur la traduction commandée par Antoine à Rodolphe Darzens, également publiée en 1890. Le traducteur note d'ailleurs en préambule qu'il s'agit d'une « nouvelle traduction des *Revenants* » <sup>[27]</sup> , celle de Maurice Prozor ayant été publiée l'année précédente (en 1889). Bien qu'Ibsen lui-même ait donné l'exclusivité au traducteur Maurice Prozor, elle ne convenait pas au metteur en scène Antoine <sup>[28]</sup> . Pour Aurélien Lugné-Poe, témoin de cette première des *Revenants* en France, c'est une véritable révolution théâtrale qui se joue ce soir-là : « On ne dira jamais assez comme notre théâtre se trouva bouleversé, bousculé ce jour-là. [...] Personne chez nous n'a véritablement envisagé les répercussions que la soirée du 20 mai 1890, au Théâtre Libre, détermina dans le théâtre contemporain » <sup>[29]</sup> . Ce qui se confirme dans les années qui suivent puisqu'Antoine note dans son journal, après une tournée en province et une reprise parisienne : « le public fait un tel accueil au chef-d'œuvre que je sens qu'il sera possible – enfin ! – de le garder à notre répertoire » <sup>[30]</sup> .

Pour Jacques de Decker, Maurice Prozor, Pierre Georget La Chesnais et Régis Boyer doivent être considérés comme les « principaux » traducteurs d'Ibsen en français : Maurice Prozor en tant que traducteur officiel adoubé par l'auteur ; Pierre Georget La Chesnais, car il a, le premier, publié les œuvres complètes d'Ibsen en seize volumes chez Plon entre 1914 et 1945 <sup>[31]</sup> ; et bien sûr Régis Boyer, « le maître des scandinavistes contemporains » <sup>[32]</sup> , auquel les éditions Gallimard ont confié, à l'occasion du 100<sup>ème</sup> anniversaire de la mort de l'auteur en 2006, un volume *Théâtre* dans la collection de La Pléiade.

Mais il me semble qu'il faut aujourd'hui compléter cette liste avec Terje Sinding qui a traduit *Les douze dernières pièces* d'Ibsen entre 1991 et 1993, après avoir rédigé une thèse sur l'auteur sous la direction de Bernard Dort, et dont les retraductions d'Ibsen ont souvent servi de support pour la mise en scène. Son jugement sur la traduction officielle de Maurice Prozor est par ailleurs sans concession : elle aura pour conséquence, selon lui que « pendant soixante-quinze ans, on a lu Ibsen comme un auteur français de théâtre mineur »<sup>[33]</sup>. A Terje Sinding, il faut en outre ajouter Eloi Recoing qui, depuis vingt ans, publie régulièrement des traductions d'Ibsen, commandées par des metteurs en scène, chez Actes Sud ; il a par exemple retraduit *Un ennemi du peuple* pour Jean-François Sivadier, créé en mars 2019, qui rencontre actuellement un vif succès. Il avait par ailleurs déjà traduit *Maison de poupée* pour Stéphane Braunschweig en 2009 pour sa mise en scène au Théâtre de la Colline. Stéphane Braunschweig fait d'ailleurs partie de ceux que Jacques de Decker cite au rang des « défenseurs acharnés et de grand talent » d'Ibsen en France, tout en mentionnant également Aurélien Lugné-Poe et Patrice Chéreau<sup>[34]</sup>.

Ce premier tour d'horizon achevé, nous voyons bien qu'aujourd'hui « le Norvégien [...] fait partie intégrante de notre patrimoine culturel »<sup>[35]</sup>, et que l'acte de traduction, doublé par celui de mise en scène, est à l'origine du succès qui a fait d'Ibsen l'un des grands maîtres du théâtre européen.

Traduction, re-traduction, re-création

A présent, il s'agit de montrer comment l'opération de traduction qui permet de « faire résonner le texte avec une langue contemporaine »<sup>[36]</sup> constitue le véritable moteur de la création contemporaine.

Quelques rappels théoriques constitueront le socle de cette analyse, en commençant par les mots de Heinz Schwarzingger, traducteur d'Arthur Schnitzler et figure de référence dans le domaine des échanges culturels entre la France, l'Autriche et l'Allemagne. Dans un entretien daté de 2013, le traducteur avoue regretter « avoir été le premier à traduire nombre de ses textes dramatiques. [Il aurait] préféré faire des adaptations de certaines de ses pièces. Resserrer, couper, dynamiser »<sup>[37]</sup>. Heinz Schwarzingger pense ici à la version scénique de la traduction et précise que « certains metteurs en scène ne lisent pas – ou lisent mal – le théâtre. Ils n'imaginent pas que l'on peut "serrer" un texte de cent cinquante pages, qu'il est possible de le triturer, de le malaxer et de faire quelque chose de bien avec »<sup>[38]</sup>. Pour lui, il est donc indispensable au théâtre de faire le deuil de la traduction parfaite, et, en ce sens, on ne peut que souscrire pleinement aux propos de Brice Matthieussent : la traduction est « une opération qui se place dans le registre de l'impossibilité, du déficit. [...] On nous fait croire qu'il s'agit d'une réplique de l'original, mais ce n'est pas vrai, c'est une sorte d'imposture »<sup>[39]</sup>. D'ailleurs, il s'inscrit en cela parfaitement dans les pas de Franz Rosenzweig, référence clé citée par Antoine Berman et Paul Ricœur.

Dès lors, la traduction au théâtre ne peut être envisagée à mon sens que dans une approche herméneutique du processus, comme le défendait déjà Hans-Georg Gadamer :

Il est indubitable que la traduction d'un texte n'est pas la simple reviviscence du processus psychologique originel de sa rédaction, mais qu'elle est une recréation (*Nachahmung*) du texte, guidée par la compréhension de ce qui est dit en lui, même si le traducteur réussit à faire siens

la vie et les sentiments de son auteur. <sup>[40]</sup>

Ainsi, on comprend bien comment la traduction ouvre un nouvel horizon et va même jusqu'à enrichir l'œuvre originale. D'autant que, dans la mesure où « la traduction de théâtre a un usage spécifique : [...] la scène » <sup>[41]</sup>, se pose inéluctablement la question des rapports entre traduction et mise en scène, puisqu'alors, comme le signale Anne-Françoise Benhamou, « deux systèmes de transposition et d'interprétation se cumulent : traduction au sens propre d'une langue à l'autre, puis traduction dans un sens plus métaphorique, traduction scénique du texte » <sup>[42]</sup>. Par conséquent, on peut être en droit de se demander si la mise en scène ou la traduction ne réduit ou n'augmente pas la polysémie du texte source dramatique en fonction des choix opérés par le metteur en scène. Patrice Pavis rapporte à ce propos des mots de Jacques Lassalle selon lequel l'énonciation scénique peut permettre de combler les lacunes du texte source, comme une traduction pourrait gommer les aspérités historiques d'un texte, entraves pour le lecteur/spectateur : « Dans tout texte du passé, il y a des points obscurs qui renvoient à une réalité perdue. Quelquefois, c'est seulement le travail scénique qui peut aider à combler les trous » <sup>[43]</sup>.

L'idée de penser la mise en scène comme une traduction n'est pas récente. Elle renvoie à l'idée de passage, de mouvement, que l'on trouve déjà dans l'étymologie du mot traduction, « porter au-delà ». Le mouvement est donc inscrit dans son essence et, dès lors, le texte originel n'est jamais fixe : il ne devrait donc pas être sacralisé, car l'écriture est inscrite dans un processus d'inachèvement, ce que montre très bien Jean-Marie Thomasseau :

Chaque traduction, chaque adaptation quelle qu'en soit sa nature, devient alors une re-création qui, par le biais de transferts de formes et de sens, interroge l'œuvre originelle de référence sur sa nature intime et son inachèvement. Cette réécriture en outre, en avivant la dialectique forme/contenu, dénonce une illusoire fixité des genres et des formes et fait entrer le lecteur d'une autre façon dans le laboratoire de la création. <sup>[44]</sup>

On comprend mieux l'opération qui consiste à re-traduire. Il ne s'agit pas seulement de corriger, d'améliorer d'autres traductions en exprimant une « pulsion de traduction entretenue par l'insatisfaction à l'égard des traductions existantes » <sup>[45]</sup>, mais plutôt d'ancrer l'acte de traduire dans son temps, car « la traduction est toujours en marche » <sup>[46]</sup>, ce qui fait dire à Jean-Yves Masson que la traduction est une « création *seconde* » <sup>[47]</sup>.

Si la re-traduction d'une œuvre peut et doit être envisagée comme création, alors que penser de la mise en scène ou plus exactement de la re-mise en scène ? Mettre en scène une œuvre littéraire, c'est très exactement comprendre et interpréter le texte source, en produire presque toujours une traduction intralinguistique, mais parfois une traduction extralinguistique, car le langage sur la scène de théâtre est en acte, au présent, et *de facto*, dans un perpétuel mouvement ; puis, c'est transposer cette interprétation, cette critique, en scène. Cela fait, ce n'est plus l'œuvre-source que nous avons sous les yeux mais bien une toute nouvelle œuvre, qui ne cherche pas à défier l'original, ni à le dénaturer, mais à en produire un double.

Jean-Yves Masson envisage ce processus de traduction, qu'il conduise ou non à une mise en scène théâtrale, comme une « création continuée [...] poursuivie de traduction en traduction »<sup>[48]</sup>, de mise en scène en mise en scène, « au fur et à mesure que les langues-cibles changent, évoluent et avec elles la sensibilité des lecteurs », mais aussi à travers les différents choix esthétiques de metteurs en scène et les évolutions techniques, tout en prenant en compte l'horizon d'attente du spectateur, comme si tous, auteurs, traducteurs, metteurs en scène, lecteurs et spectateurs, trouvaient d'évidence au fil du temps « à une même œuvre d'autres significations »<sup>[49]</sup>.

La mise en scène des *Revenants* de Thomas Ostermeier (2013)

Thomas Ostermeier, le co-directeur de la *Schaubühne* depuis 1999, a mis en scène six pièces d'Ibsen, un véritable cycle ibsénien : le metteur en scène éprouve une fascination revendiquée pour cet auteur et ses mises en scène rencontrent un succès inégalé sur le plan international, ce que rappelle Gerhard Jörder à Thomas Ostermeier lors d'un entretien :

À l'université d'Oslo où a été créé un fichier recensant 6000 productions de pièces d'Ibsen, on affirme avoir découvert que vous étiez actuellement le metteur en scène d'Ibsen le plus influent au monde. On a repéré des villes du monde où vos mises en scène d'Ibsen ont tourné, et on s'est aperçu que dans la foulée, ces mêmes pièces ont été massivement rejouées.<sup>[50]</sup>

Le metteur en scène part d'une traduction allemande existante, toujours retravaillée par ses dramaturges. *Les Revenants* constitue la seule pièce d'Ibsen montée par le metteur en scène en français, avec une troupe d'acteurs francophones, pour laquelle il a commandé une nouvelle traduction à l'écrivain Olivier Cadiot. Cette version française de la pièce est par ailleurs le deuxième essai de Thomas Ostermeier, puisqu'il n'était pas pleinement satisfait de sa première mise en scène à Amsterdam, réalisée avec les acteurs du *Toneelgroep*, la troupe d'Ivo van Hove, et qu'il choisit de la remettre sur le métier trois ans plus tard.

Olivier Cadiot traduit à partir d'une traduction allemande que Thomas Ostermeier lui confie et qui est déjà une adaptation<sup>[51]</sup>. Cette adaptation est très simple, il y a des coupes, quelquefois des suppressions de personnages secondaires, des compressions de scènes, mais qui ne changent absolument pas le bâti de la pièce. Dans une interview au moment du passage des *Revenants* au Théâtre des Amandiers à Nanterre, Olivier Cadiot rappelle d'ailleurs que son texte n'est pas une adaptation : « Ce mot est un vrai problème, cela ne veut rien dire, et en tout cas, ici, ce n'est pas une réécriture, c'est simplement coupé »<sup>[52]</sup>. Il n'y a donc pas transformation du texte d'Ibsen à proprement parler ; si réécriture il y a, c'est au sens d'« œuvre seconde », si on reprend l'expression de Jean-Yves Masson. Pour être certain de ne pas passer à côté de quelque chose d'important, Olivier Cadiot a fait le choix de travailler avec un germaniste, un traducteur reconnu, Sacha Zilberfarb. Et contrairement à ce que l'on a pu entendre ou lire parfois dans la presse, il n'y a pas de « modernisation »<sup>[53]</sup> de la langue dans les traductions d'Olivier Cadiot. Pour expliquer la manière dont il travaille, il a recours à une métaphore très suggestive, celle du menuisier qui décape un parquet :

Les traductions sont souvent tellement respectueuses du texte qu'elles donnent à voir, non pas le texte original, mais c'est comme si toutes les réceptions du texte avaient fait des couches de cire et qu'on ne voyait plus le texte derrière, mais seulement la forme vaguement, par une sorte de respect. [...] Il faut être extrêmement fidèle mais aussi un peu désinvolte pour entendre ce qui a été dit dans le texte original. <sup>[54]</sup>

Tout au plus peut-on donc parler à propos du travail d'Olivier Cadiot, de « réglage de modernité » <sup>[55]</sup> : il faut d'abord décaper pour trouver quelque chose de simple, de juste ; mettre à nu le bois, puis «reconstituer les tissus et reconstruire à l'envers» <sup>[56]</sup> . Dans cet esprit, on peut reprendre les mots du critique Alain Anton qui écrit : « Ibsen, c'est une dramaturgie au couteau, qui se déroule, implacable, mais qui exige une réinvention théâtrale » <sup>[57]</sup> – et un écrin linguistique : le « style parlé » <sup>[58]</sup> , caractéristique de l'écriture poétique d'Olivier Cadiot, le «rapport organique entre l'écriture et l'oralité» <sup>[59]</sup> , lui permettent ainsi de trouver une forme, une « voix » pour la langue d'Ibsen qui, pourrait-on dire de manière provocatrice, n'existe pas. En effet : « Quelle que soit la langue dans laquelle [les expressions d'Ibsen] sont traduites – on ne se rappelle ni ne cite aucune phrase d'Ibsen ! Ses personnages ne prononcent pas de sentences, ils ne disent pas des mots précieux ; dans le fond, ils disent à peine quelque chose de notable » <sup>[60]</sup> .

Dans *Les Revenants*, le rythme joue également un rôle essentiel, car, très souvent, on trouve dans une réplique « deux niveaux de langue, comme si chaque personnage avait une langue communicative et une langue secrète, chacun avec son problème » <sup>[61]</sup> . Dans le système dialogique ibsénien, deux personnes se font face et donnent le sentiment que leur conversation est banale, dans une « langue du quotidien, sobre, modeste, une langue en apparence la plus simple qui soit » <sup>[62]</sup> , alors même que la tension à l'œuvre dans le dialogue ne faiblit jamais. La langue d'Ibsen est moderne au sens où elle a le souci de représenter la vie réelle dont la langue est un élément clé. Et dans sa traduction, Olivier Cadiot « aura pu mettre à profit le don de compacteur verbal » <sup>[63]</sup> qu'il avait révélé, il y a longtemps, dans son travail pour la scène. Car la simplicité de la langue d'Ibsen ne rend pas forcément la traduction aisée <sup>[64]</sup> et, surtout, elle indique que, d'une certaine manière, la langue échoue « quand les mots se vident de leur sens lorsqu'on les prend au mot » <sup>[65]</sup> .

On voit bien comment, au cours de l'opération de traduction, Olivier Cadiot, en menuisier, décape le bois pour retirer toutes les couches de vernis ; puis, car on ne peut pas laisser le bois nu – bois que d'ailleurs personne n'a jamais vu – il remet « ses pas dans les pas d'un autre », cherche à reconnaître « dans l'écriture étrangère la trace d'un corps écrit, d'un souffle, d'un rythme singulier » <sup>[66]</sup> . Mais ce faisant, il travaille à partir de deux traces différentes : celle d'Ibsen et celle de Thomas Ostermeier : « Je traduis une lecture, une version prête pour la scène et sa vision essaie de donner un sentiment de présent. Et moi, je pense que c'est une manière de dire la vérité d'Ibsen » <sup>[67]</sup> . Mais au fond, traduire dans les pas d'Ibsen ou dans ceux de Thomas Ostermeier, n'est-ce pas finalement la même chose ? Car si l'œuvre est par essence en devenir, alors « l'acte de traduire instaure un espace de jeu et de sens, l'espace même du théâtre » <sup>[68]</sup> .

Dès la parution des pièces d'Ibsen, la traduction a été le vecteur du succès de ces pièces, jouées dans le monde entier. Aujourd'hui, Ibsen reste l'auteur le plus joué au monde après Shakespeare, car les metteurs en scène continuent à désirer de nouvelles traductions répondant à leur vision de la pièce, mais aussi et surtout, car « Ibsen doit être joué pour être correctement entendu, c'était premièrement un homme de théâtre, ce qu'il a créé, ce sont des hommes et des femmes d'une fantastique vérité à condition que nous les voyions évoluer, s'exprimer, s'engager. Je ne vois pas – ou très peu – d'autres œuvres dramatiques qui exigent à ce point d'être représentées »<sup>[69]</sup>.

En effet, en recréant l'œuvre littéraire sur la scène, le metteur en scène lui offre la possibilité de rester vivante. Par son acte créatif, il cherche dans le passage quelque chose qui soit le contraire du flux mondialisé qu'il faudrait accepter comme la « fin de l'Histoire ». Il n'y a pas de « fin de l'Histoire », car il n'y a ni limite, ni point fixe, ni territoire à défendre. Tout est en mouvement et nous ne sommes qu'à quelques pas de ce que peut écrire Eloi Recoing à propos de son rapport à l'œuvre d'Ibsen et à sa pratique de la traduction :

On pressent que le langage ment. Mais qu'y a-t-il derrière les mots ? On est tenté de traduire, non pas la langue mais la réalité qui a produit cette langue. Sauf qu'il n'y a rien à expliquer. La traduction n'est pas une explication de texte. Pas de note de bas de page non plus sur la scène du théâtre. Et soudain vous apparaît la vanité de vouloir percer l'énigme de cette dramaturgie. Le sens n'est pas à découvrir. Il est à produire par une écriture, la vôtre, laquelle offre l'hospitalité à celle de l'autre qui fait de même en retour. Hospitalité réciproque. Et dès lors la question n'est plus de résoudre l'énigme de l'œuvre mais de la relancer par ce geste de traducteur qui lui fait violence et l'entraîne ailleurs, hors de son territoire originel.<sup>[70]</sup>

En empruntant à Georges Didi-Huberman les mots qu'il emploie pour parler de l'idée de soulèvement, on pourrait dire également que la traduction (et la mise en scène) d'un texte littéraire « est un geste sans fin, sans cesse recommencé, souverain comme peut être souverain le désir lui-même, cette "poussée de liberté" (*Freiheitsdrang*) dont a pu parler Sigmund Freud »<sup>[71]</sup>. En partant du désir de faire revivre des textes forts qui font partie de notre histoire, de notre patrimoine culturel, de nos mémoires, et en déployant l'énergie de l'artiste pour créer une forme esthétique authentique et singulière, le metteur en scène réinvente sur scène, en actualisant les possibles, des textes que l'on a tellement besoin d'entendre aujourd'hui, dans un présent qu'il reste à construire en « refus[ant] toute assignation à un lieu fixe et identifiable »<sup>[72]</sup>. En ce sens, la traduction est un moteur indispensable à la création contemporaine.



## NOTES

[1]

Cf. Annegret Heitmann, *Henrik Ibsens dramatische Methode*, München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2012, p. 8.

[2]

Jacques de Decker, *Ibsen*, Paris, Gallimard, « Folio biographies », 2006, p. 13.

[3]

Anne Tomiche (dir.), *Le Comparatisme comme approche critique. Traductions et transferts*, Vol. 4, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 15.

[4]

Tiphaine Samoyault, « Traduction et violence », dans Anne Tomiche (dir.), *Le Comparatisme comme approche critique. Traductions et transferts*, Vol. 4, *op. cit.*, p. 49.

[5]

Blaise Wilfert-Portal, « Henrik Ibsen, auteur international » dans Michel Espagne (dir.), *Le Prisme du Nord. Pays du Nord, France, Allemagne, 1750-1920*, Tusson, Du Lérot, 2006, p. 218.

[6]

Sylvain Briens, « La Mondialisation du théâtre nordique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Le fonds Prozor de la Bibliothèque nordique de Paris lu au prisme de la sociologie de l'acteur-réseau », *Revue de littérature comparée*, vol. 354, n° 2, 2015, p. 140.

[7]

Ellen Mortensen, « Ibsen et le scandaleux - *Les Revenants* et *Hedda Gabler* », *Études Germaniques*, n° 248, 2007/4, p. 787.

[8]

Jacques de Decker, *Ibsen*, *op. cit.*, p. 137.

[9]

Blaise Wilfert-Portal, « Henrik Ibsen, auteur international » *op.cit.*, p. 231.

[10]

Traduction publiée à Leipzig chez Reclam. Cf. Wolfgang Rössig, *Literaturen der Welt in deutscher Übersetzung. Eine chronologische Bibliographie*, Stuttgart-Weimar, Verlag J.B. Metzler, 1997, p. 114.

[11]

Blaise Wilfert-Portal, « Henrik Ibsen, auteur international », *op. cit.*, p. 237.

[12]

Günther Rühle, *Theater in Deutschland 1887-1945. Seine Ereignisse, seine Menschen*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 2007, p. 26.

[13]

Cf. Narve Fulsås et Tore Rem, *Ibsen, Scandinavia ans the making of a world drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, p. 155, ainsi que Gernot Schley, *Die Freie Bühne in Berlin. Der Vorläufer der Volksbühnenbewegung. Ein Beitrag zur Theatergeschichte in Deutschland*, Berlin, Haude & Spenersche Verlagsbuchhandlung, 1968, p. 38-45.

[14]

Günther Rühle, *Theater in Deutschland 1887-1945. Seine Ereignisse, seine Menschen*, *op. cit.*, p. 135.

[15]

*Ibid.*, p. 20.

[16]

Gernot Schley, *Die Freie Bühne in Berlin. Der Vorläufer der Volksbühnenbewegung. Ein Beitrag zur Theatergeschichte in Deutschland*, *op. cit.*, p. 38.

[17]

Blaise Wilfert-Portal, « Henrik Ibsen, auteur international », *op. cit.*, p. 237.

[18]

Anne Tom Dieck, « Ibsens Übersetzer. Die richtige Sprache am richtigen Ort », in *norrøna. Zeitschrift für Kultur, Geschichte und Politik der nordischen Länder* (en ligne : <https://norroena.hypotheses.org/209>), consulté le 10 janvier 2006.

[19]

En sus de celle de Marie von Borch, il existe alors la traduction d'Albert Fritz parue en 1890 et rééditée en 1895 chez Otto Hendel à Halle, ainsi que celle d'A. Zinck parue en 1890 chez Fischer à Berlin.

[20]

Narve Fulsås et Tore Rem, *Ibsen, Scandinavia ans the making of a world drama*, *op.cit.*, p. 156.

[21]

Michael Bauer, *Christian Morgensterns Leben und Werk : vollendet von Margareta Morgenstern*, München, R. Piper, 1941, p. 105.

[22]

Jacques de Decker, *Ibsen*, *op.cit.*, p. 11.

[23]

Michael Bauer, *Christian Morgensterns Leben und Werk*, *op. cit.*, p. 112.

[24]

Siegfried Jacobsohn, *Max Reinhardt*, Berlin, Erich Reiss Verlag, 1921, p. 12.

[25]

*Ibid.*, p. 131.

[26]

Yves Chevrel, « 'Ce n'est pas clair pour nos cervelles de Latins'. L'irruption d'Ibsen sur la scène française », *Europe*, N° 840, avril 1999, p. 195-196.

[27]

Cf. traduction en ligne sur gallica.bnf

[28]

Kurt K.T. Wals, *Henrik Ibsens Wirkung in Spanien, Frankreich, Italien*, Georg Westermann, Braunschweig, 1933, p. 40, note 1.

[29]

Aurélien Lugné-Poë, *Ibsen*, Paris, Les Éditions Rieder, « Maîtres des littératures », 1936, p. 11.

[30]

André Antoine, *Mes souvenirs sur le Théâtre Antoine et sur l'Odéon 1894-1906*, Grasset, Paris, 1928, p. 129.

[31]

Régis Boyer note à son sujet que, « quelle que soit sa qualité, il n'y a que Kierkegaard qui ait joué du même privilège, chez nous », dans Régis Boyer, « Ibsen notre frère », *Europe*, *op.cit.*, p. 4.

[32]

Jacques de Decker, *Ibsen*, *op.cit.*, p. 11.

[33]

Emmanuelle Sandron, « Un renard aux lunettes de renard. Portrait de Terje Sinding. Entretien », *Translittérature*, n° 43, 2012, p. 28.

[34]

Jacques de Decker, *Ibsen, op.cit.*, p. 11.

[35]

Régis Boyer, « Ibsen notre frère », *op. cit.*, p. 4.

[36]

Stéphane Braunschweig, *Petites portes, grands paysages. Écrits suivis d'entretien avec Anne-Françoise Benhamou*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 2007, p. 279.

[37]

Heinz Schwarzinger, « On doit amener l'auteur à bon port. Entretien enregistré le vendredi 15 février 2013 », *Germanica*, vol. 52, 2013, p. 149.

[38]

*Ibid.*, p. 152.

[39]

Brice Matthieussent, « Faussaire, dit-il », *Le Monde*, août 2007, p. 12.

[40]

Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, trad. Paul Ricœur, Paris, Le Seuil, 1976, p. 231-232.

[41]

Assises de la traduction littéraire, *Traduire le théâtre*, Arles, Atlas, Actes Sud, p. 71.

[42]

*Ibid.*

[43]

Jacques Lassalle, « Du bon usage de la perte », *Théâtre/Public*, n°44, 1982, p. 13.

[44]

Jean-Marie Thomasseau, « Les Manuscrits de théâtre. Essai de typologie », *Littérature, Théâtre : le retour du texte ?*, n° 138, 2005, p. 110.

[45]

Paul Ricœur, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004, p. 15.

[46]

Paul Ricœur, « Cultures, du deuil à la traduction », *Le Monde*, 25 mai 2004, p. 19.

[47]

Jean-Yves Masson, « De la traduction comme acte créateur : raisons et déraisons d'un déni », dans *Traduction et Création, META : journal des traducteurs*, vol. 62, n° 3, décembre 2017, p. 641.

[48]

*Ibid.*

[49]

*Ibid.*

[50]

Thomas Ostermeier et Gerhard Jörder, *Ostermeier backstage*, Paris, Arche, 2015, p. 82.

[51]

J'ai longuement rencontré Olivier Cadiot lors de mes recherches et une trace de ces entretiens se trouve en annexe de ma thèse de doctorat.

[52]

Kathleen Evin, « Olivier Cadiot pour *Les Revenants* d'après *Gengangere* de Henrik Ibsen », *L'Humeur vagabonde*, France Inter, 16 avril 2013.

[53]

Floriane Toussaint-Babeau, « Superbes *Revenants* de Thomas Ostermeier aux Amandiers », sur *Inferno magazine*, 11 avril 2013.

[54]

Kathleen Evin, « Olivier Cadiot pour *Les Revenants* d'après *Gengangere* de Henrik Ibsen », *op. cit.*

[55]

*Ibid.*

[56]

*Ibid.*

[57]

Alain Anton, « Thomas Ostermeier. *Les Revenants* à Nanterre Avril 2013 », in *Dérives*, avril 2013.

[58]

Michel Gauthier, *Olivier Cadiot, le facteur vitesse*, Dijon, Les Presses du Réel, 2004, p. 79.

[59]

Ludovic Lagarde et Florence March, *Quand la littérature rencontre le théâtre*, Avignon, Éditions universitaires d'Avignon, 2011, p. 20.

[60]

Annegret Heitmann, *Henrik Ibsens dramatische Methode*, *op. cit.*, p. 11.

[61]

Kathleen Evin, « Olivier Cadiot pour *Les Revenants* d'après *Gengangere* de Henrik Ibsen », *op. cit.*

[62]

Annegret Heitmann, *Henrik Ibsens dramatische Methode*, *op. cit.*, p. 12.

[63]

Michel Gauthier, *Olivier Cadiot, le facteur vitesse*, *op. cit.*, p. 83.

[64]

Annegret Heitmann, *Henrik Ibsens dramatische Methode*, *op. cit.*, p. 12-14.

[65]

*Ibid.*, p. 14.

[66]

Éloi Recoing, « Traduire Ibsen : une expérience de la pensée », *Études Germaniques*, n° 248, 2007/4, p. 910.

[67]

Kathleen Evin, « Olivier Cadiot pour *Les Revenants* d'après *Gengangere* de Henrik Ibsen en tournée jusqu'au 14 juin 2013 », *op. cit.*

[68]

Éloi Recoing, « Traduire Ibsen : une expérience de la pensée », *op. cit.*, p. 908.

[69]

Régis Boyer, « Ibsen notre frère », *op. cit.*, p. 6.

[70]

Eloi Recoing, « Poétique de la traduction théâtrale. Essai », *Traduire pour le théâtre*, n° 222, 2010, p. 908.

[71]

Georges Didi-Huberman *et al.*, *Soulèvements*, éd. Jeu de paume, Paris, Gallimard, 2016, p. 17.



[72]

*Ibid.*, p. 20.

## BIOGRAPHIE DE L'AUTEUR

Delphine ÉDY

Delphine Édy est spécialiste de théâtre contemporain, critique et traductrice. Elle enseigne en CPGE et à l'université de Strasbourg en littérature comparée et en études théâtrales. Son livre *Thomas Ostermeier : explorer l'autre face du réel pour recréer l'œuvre en scène* est paru en 2022 aux presses du réel (Dijon) et elle a co-dirigé avec André Petitjean le numéro *Théâtre contemporain : Écritures et Représentations (Pratiques, n°191-192, 2021)*.