Le théâtre allemand contemporain en traduction

Hilda Inderwildi

▶ **To cite this version:**

Hilda Inderwildi. Le théâtre allemand contemporain en traduction : État des lieux. Cahiers d'études germaniques, 2009, Traduire, adapter, transposer, 56, pp.55-69. hal-01478552

HAL Id: hal-01478552
https://univ-tlse2.hal.science/hal-01478552

Submitted on 6 Mar 2017

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

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

Le théâtre allemand contemporain en traduction
État des lieux

Hilda INDERWILDI
Toulouse 2 – Le Mirail

Le printemps est une saison phare pour le théâtre en Allemagne. C'est au début du mois de mai que se déroule à Berlin le fameux *Theatertreffen* (tt)[1], cette rencontre des théâtres européens avec son *Stückemarkt*[2], "marché aux pièces" qui distingue chaque année parmi dix textes inédits, encore jamais mis en scène, deux œuvres, dotées de prix substantiels[3], assortis d'une création dans un théâtre prestigieux tel que le *Maxim Gorki Theater* de Berlin ou le *Bayerisches Staatsschauspiel* de Munich. Également très importantes pour le théâtre contemporain allemand, les Journées théâtrales de Mulheim (*Mülheimer Theatertage*) ont lieu chaque année depuis 1976 en mai ou en juin[4] et sont clôturées par l'attribution du prix du meilleur auteur dramatique, d'un montant de 15 000 euros[5]. À Hambourg, la nuit des théâtres, *Lange Nacht der Theater*, est le point d'orgue, en juin, de journées consacrées à l'écriture dramatique allemande contemporaine, récompensée par deux prix

1 Chaque année depuis 1964, le festival berlinois désigne les dix meilleurs spectacles de la saison en cours, empruntés à différents répertoires – il peut s'agir d'œuvres classiques ou ultra contemporaines. Une autre de ses missions consiste à faire connaître de talentueux "jeunes" professionnels du théâtre, des comédiens aux critiques, pour ne citer qu'eux. Voir à ce propos le site du festival : www.berlinerfestspiele.de

2 Le *Stückemarkt*, crée en 1978, a pour vocation de faire découvrir, dans la partie off du festival, les textes de jeunes auteurs européens de talent. Confiés à des comédiens et des metteurs en scène chevronnés, cinq d'entre eux font l'objet de lectures scénographiées, tandis qu'un atelier d'écriture théâtrale réunit sous la direction de John von Düffel cinq autres auteurs dont les œuvres sont également présentées et discutées. Depuis 1978, d'autres "marchés aux pièces" du même type ont vu le jour à Heidelberg (1986), Hanovre et Hambourg (1995, 2001, *Autorentheatertage*), puis Munich (2003, *Wochenende der jungen Dramatiker*). Ce "boom" est sans nul doute lié au développement en Allemagne depuis 1990 des cursus "Écriture scénique" (*Szenisches Schreiben*).

3 À l'occasion de sa 45e édition en 2008, le *Theatertreffen* a également élargi l'éventail des prix allant à l'écriture contemporaine : une troisième œuvre de la sélection sera désormais adaptée et diffusée comme pièce radiophonique sur les ondes de *Deutschlandradio Kultur*.

4 Cette année, le festival de Berlin s'est tenu du 2 au 18 mai, celui de Mulheim du 4 au 24.

5 Le prix du public, *Mülheimer Publikumspreis*, n'est pas non plus négligeable et bénéficie également d'une large promotion.

des amis du *Thalia Theater*[6]. Ces différents festivals et prix sont des repères essentiels pour la dramaturgie allemande, dont ils reflètent les principales tendances et évolutions. Ce sont également de précieux indicateurs pour les maisons d'édition françaises qui publient du théâtre allemand. Il n'est pas rare que la sélection et la promotion d'une pièce par un festival infléchisse la politique éditoriale en sa faveur. Qu'elle soit publiée ou inédite dans son pays d'origine importe peu, elle retient de fait l'attention des comités de lecture, des assistants à la dramaturgie et des traducteurs de théâtre. Parmi les pièces concourant à Mulheim en 2008, par exemple, cinq figurent également dans la sélection soumise au comité de lecture de la collection "Nouvelles Scènes – Allemand"[7], les Éditions de l'Arche s'intéressent, entre autres, à la pièce *Lieblingsmenschen* de la Suissesse Laura de Weck et le traducteur Laurent Muhleisen, attaché littéraire à la Maison Antoine Vitez et à la Comédie-Française, traduit le texte de Ewald Palmetshofer, *Hamlet ist tot. Keine Schwerkraft*. Bien sûr, pour un traducteur, les tendances de la dramaturgie, telles que les enregistrent et les répercutent les festivals ne sont pas seules déterminantes. Il faut une rencontre. Avec Dea Loher ou Marius von Mayenburg, deux auteurs, parmi d'autres, dont Laurent Muhleisen est le découvreur et le passeur en France. La rencontre doit indubitablement se produire, mais au mois de mai s'ouvre en Allemagne une série de manifestations théâtrales dont les principaux enjeux sont de permettre 1. aux auteurs jeunes ou mal connus de percer, 2. au théâtre allemand de s'approvisionner en nouvelles pièces, 3. aux éditeurs étrangers de les repérer et de déterminer leur politique éditoriale dans le domaine étranger.

La réalité éditoriale du théâtre en Allemagne et en France

Être édité ne va jamais de soi. C'est encore plus vrai au théâtre, où le processus d'écriture, même s'il reste un geste fondamental de la création, est subordonné à l'opération translative essentielle qu'est la mise en scène. Pour la même raison, lire le théâtre ne paraît guère naturel et requiert un apprentissage spécifique, alliant à l'analyse traditionnelle du texte la conscience de son caractère performatif, la conscience que ce texte sera mis en voix et que l'énonciation sera "agissante", suscitant, accomplissant ou s'accompagnant

6 Le premier prix, doté de 10 000 euros, est accordé par un jury de professionnels, le second de 5 000 euros par le public, à des pièces de coloration sociale et critique.

7 La collection bilingue "Nouvelles Scènes – Allemand", créée et co-éditée par les Presses Universitaires du Mirail et le Théâtre de la Digue à Toulouse, a publié une dizaine de titres depuis 2003 (www.ladigue.org ou www.pum.univ-tlse2.fr). Tout entière dédiée au théâtre contemporain, elle cherche à faire connaître au-delà de leurs frontières d'origine des auteurs de langue allemande dont les œuvres sont susceptibles de renouveler les formes de la dramaturgie en Europe. Son comité de lecture, composé de huit experts (universitaires, traducteurs, metteurs en scène, français et allemands) a examiné parmi d'autres, en 2008, les pièces de Fritz Kater, Theresia Walser, Ewald Palmetshofer, Laura de Weck et Felicia Zeller, nominées à Mulheim. C'est finalement la pièce de Anja Hilling *Schwarzes Tier Traurigkeit* qui fera l'objet de la publication 2009.

d'autres actes qu'elle-même. La complexité de lecture engendrée par ces diverses strates, auxquelles s'ajoute encore la médiation de la traduction pour des textes de théâtre étrangers, explique que l'édition théâtrale, quand elle ne concerne pas les classiques, reste relativement marginale.

En Allemagne, toutefois, la structure de l'institution théâtrale (*Theaterbetrieb*) semble mieux faite pour favoriser l'édition des textes. Les théâtres, nombreux (*National*-, *Landes*, *Stadttheater*…), disposent de troupes permanentes qui jouent tout au long de l'année plusieurs pièces classiques et contemporaines, assurant une gestion équilibrée. Les conseillers artistiques et les metteurs en scène qui leur sont attachés peuvent définir des politiques de programmation à plus long terme, susceptibles d'inclure des publications. Deux revues dynamisent particulièrement l'édition théâtrale allemande. Tous les mois, le magazine *Theater heute*[8] publie *in extenso* le texte d'une pièce contemporaine donnée sur une scène allemande et lui consacre un article de fond. Depuis les années 1990, la revue *Theater der Zeit*[9], où paraissent également des textes inédits, est devenu un important éditeur théâtral, spécialisé dans les dramaturgies contemporaines. L'essentiel de la théorie théâtrale allemande du XXI^e^ siècle s'exprime dans la collection "Recherchen" que complètent les numéros spéciaux de la série "Arbeitsbücher", et la collection "Dialog" offre l'opportunité d'une première publication à de "jeunes" dramaturges contemporains. Ces publications sont relayées principalement par deux maisons d'édition, *Rowohlt Theater Verlag* et *Verlag der Autoren*, des références pour les auteurs dramatiques contemporains. Respectivement fondées en 1957 et 1969, dans une période à la fois d'ouverture et de grande effervescence politique dont la résonance emplit les théâtres, ces maisons se dédient à la publication et à la promotion des textes dramatiques contemporains ou des arts du spectacle[10]. D'autres grands éditeurs allemands – tels *Suhrkamp*, *Fischer* ou *Kiepenheuer Verlag* – ont des collections de théâtre et d'importantes réserves de tapuscrits pour les auteurs dramatiques dont ils sont les agents. Ils font par ailleurs une place au théâtre contemporain français. Tous ne connaissent certes pas le succès fracassant des éditions *Libelle* avec les œuvres de Yasmina Reza. Mais *Rowohlt Theater Verlag*, en la personne de Maren Zindel, n'en soutient pas moins activement les dramaturgies de Laurent Gaudé et Fabrice Melquiot, *Alexander Verlag Berlin* s'engage pour Valère Novarina, les éditions *Francke* pour Michel Vinaver, *Reclam* pour Eric Emmanuel Schmitt, *Merlin Verlag* pour Olivier Py… *Last but not least*, la collection "Scène", dirigée par Barbara Engelhardt, réunit chaque année depuis 1999 cinq pièces d'auteurs contemporains de langue française tra-

8 Créé en 1960 par Erhard Friedrich et Henning Rischbieter pour faire pendant à la revue théâtrale de la RDA *Theater der Zeit*, *Theater heute* est désormais le magazine théâtral allemand qui connaît le plus grand retentissement. Il décerne chaque année les titres fort prisés d'auteur de l'année, metteur en scène de l'année… révélations de l'année.

9 Cette revue de théâtre militante voit le jour en 1946. Rénovée en 1993, elle étend ses activités éditoriales à l'ensemble des ouvrages relevant du théâtre contemporain.

10 Cette orientation vaut surtout pour le *Verlag der Autoren* depuis 1980.

duites en allemand. Créée conjointement par le Bureau du Théâtre et de la Danse à Berlin et le *Verlag der Autoren*, cette publication – que les théâtres allemands apprécient et utilisent – œuvre très efficacement à la promotion des écritures dramatiques de langue française en Allemagne. David Lescot, Joël Pommerat, Noëlle Renaude, Olivier Cadiot, Eugène Durif, Enzo Cormann, Didier-Georges Gabily… Wajdi Mouawad ont été découverts en Allemagne grâce à cette collection.

En France, il faut attendre les décennies 80-90 pour que l'édition de théâtre contemporain comble son retard et paraisse aussi bien dotée que chez son voisin allemand. *L'Arche Éditeur*, le premier à s'être spécialisé dans ce domaine au cours des années 50 en publiant les pièces jouées au TNP, la revue *Théâtre populaire* et la traduction française des œuvres de Brecht, s'est employé sans relâche, moyennant une vingtaine de nouveautés par an, à faire connaître les textes contemporains. Toutefois, c'est avec la naissance de *Théâtrales* en 1982[11], le développement d'*Actes Sud Papiers* en 1987, la création des *Solitaires Intempestifs* en 1992, et d'autres[12], que se déploie véritablement, en France, la multiplicité des écritures dramatiques contemporaines. La Maison Antoine Vitez, centre international de la traduction théâtrale créé en 1990[13], joue un rôle unique et prépondérant dans l'ouverture de la scène française au répertoire contemporain étranger en encourageant de manière diversifiée et innovante les traductions et leur diffusion. Elle est par exemple la cheville ouvrière de la manifestation "Traits d'Union, 27 nouvelles pièces d'Europe", organisée à l'occasion de la présidence française de l'Union européenne, qui consiste à sélectionner dans chacun des pays membres un texte dramatique inédit, pour le traduire en langue française, en donner lecture sur de grandes scènes et le publier aux éditions Théâtrales[14]. "Traits d'Union"

11 Avant de devenir, à partir de 1988, sous la direction de Jean-Pierre Engelbach, l'une des maisons d'édition de théâtre indépendantes les plus importantes en France, "Théâtrales" est une collection des Éditions de la Ligue française de l'enseignement (EDILIG), née d'une forte demande en textes inédits au sein des troupes amateurs, définie par la volonté de réconcilier théâtre et littérature, ainsi que sa mission de promotion et de diffusion de l'écriture théâtrale contemporaine. On lui doit notamment la publication des œuvres de Karl Valentin.

12 Les éditeurs évoqués ci-dessus peuvent se prévaloir d'une production supérieure à dix titres par an, ce qui est rare. On pourrait y ajouter la maison belge francophone Lansman qui a connu une évolution proche des éditions Théâtrales et s'est élevé en près de vingt ans au niveau de L'Arche pour ce qui est des titres au catalogue, soit environ 600. Ses collections "Théâtre en traduction", "Théâtre australien" ou "Hispaniques" par exemple, sont consacrées à des auteurs et des textes étrangers "coups de cœur". Autour de ces différents leaders de l'édition théâtrale contemporaine gravitent des éditeurs satellites dont les publications sont plus réduites mais dont il convient de saluer le travail souvent remarquable, des éditeurs scientifiques et culturels comme Nouvelles Scènes, espaces 34, Climats, les Éditions des Treize-Vents…

13 Fondée notamment par Jean-Michel Déprats, Jacques Nichet et Jean Lebeau, cette association qui n'a guère d'équivalents dans les pays européens fédère des traducteurs et des praticiens du théâtre, afin de permettre "la découverte du répertoire mondial et des dramaturgies contemporaines". Cf. www.maisonantoinevitez.com

14 Dans le domaine allemand, c'est la pièce *Dunkel lockende Welt* de l'Autrichien Klaus Händl qui a été retenue et publiée dans une traduction d'Henri Christophe, intitulée *Le Charme obscur d'un continent*.

s'insère dans un projet plus vaste, articulé autour de la place déterminante de la traduction dans la dynamique et la valorisation du théâtre contemporain, le projet TER : Traduire – Éditer – Représenter[15]. Toutefois, même conditionnées ou relayées par une structure comme la Maison Antoine Vitez, un festival, un salon et surtout des mises en voix ou des représentations[16], les publications théâtrales procèdent, par nature, d'un acte militant[17]. Elles sont souvent le fait d'éditeurs satellites qui jouent le rôle de découvreurs. Pour exemple, en France, l'auteur et metteur en scène Olivier Py, dont la réputation n'est plus à faire, est édité par le CDN/ Orléans-Loiret-Centre[18], puis par les *Solitaires Intempestifs* avant de devenir un auteur *Actes Sud Papier*. Côté allemand, Falk Richter, paru en français pour la première fois dans la collection "Nouvelles Scènes", intéresse désormais un éditeur plus en vue, après les mises en scène de *Sept secondes (In God we trust)* et du *Système* réalisées par Stanislas Nordey au théâtre du Rond-Point à Paris et en Avignon[19].

Faire mieux connaître ce qui s'écrit aujourd'hui pour le théâtre en Allemagne, rendre plus présente cette nouvelle dramaturgie sur les scènes de France, ne passe pas nécessairement – on l'aura compris – par le biais d'une édition qui advient le plus souvent en dernier lieu, comme un parachèvement[20]. Navigant entre deux univers linguistiques et culturels différents, fami-

15 Déclinant à grande échelle des initiatives universitaires et/ou régionales, TER les dépasse aussi en préparant une plate-forme de tous les réseaux professionnels existant en Europe, avec notamment l'ambition d'étendre la charte de la traduction théâtrale française à d'autres pays et de susciter des rencontres internationales. Ce projet qui a su convaincre les autorités culturelles européennes fait de la France l'un des principaux acteurs dans le paysage européen de la circulation des œuvres et des artistes.

16 Il convient de citer, en plus du Festival d'Avignon, la "Mousson d'Été" qui se déroule chaque année à la fin du mois d'août en Lorraine depuis 1995. La Mousson s'accompagne d'une université d'été européenne, dirigée par Jean-Pierre Ryngaert et chargée d'analyser les écritures proposées au public. Fondée en 2001 dans le prolongement du festival, la Meec (Maison européenne des écritures contemporaines) contribue elle aussi à la découverte, la formation et la promotion des nouvelles écritures dramatiques européennes en diffusant en France des textes étrangers et à l'étranger des textes français. On pourrait également évoquer "Théâtre Ouvert" et l'EPAT (École Pratique des Auteurs de Théâtre), lieux "d'essai et de création" où se font entendre les nouvelles voix du théâtre, y compris étrangères. L'ANETH **(**aux nouvelles écritures théâtrales), une association et un centre de ressources dont la première mission est de faire lire le théâtre contemporain, assure également sa promotion en organisant des rendez-vous, lectures, rencontres… Enfin, le festival "Les Européennes" à Lyon propose depuis huit ans des lectures scéniques d'auteurs contemporains avec une forte représentation de la dramaturgie de langue allemande.

17 Concernant les tirages, *a fortiori* pour le théâtre contemporain, une vente de 600 exemplaires est une bonne vente. À 2 000 exemplaires, on peut considérer qu'il s'agit d'un best-seller.

18 Créés aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale, les CDN (Centre Dramatiques Nationaux) déterminent aujourd'hui encore la politique culturelle hexagonale en matière de théâtre, un art vivant et fort qui représente aussi une vraie mission de service public.

19 L'Arche Éditeur prépare pour fin 2008 un recueil de plusieurs pièces de Falk Richter parmi lesquelles pourrait figurer *Unter Eis* (*Sous la glace*) dans la traduction d'Anne Monfort, éditée en 2006 dans la collection "Nouvelles Scènes".

20 C'est l'une des spécificités de la traduction de théâtre. Le nombre des pièces traduites et représentées excède largement le nombre de celles qui sont publiées. Les traductions qui dor-

lier de l'entre-deux, le traducteur est le premier passeur, le pont jeté entre les deux rives, sans lequel rien ne serait possible. Génial ou médiocre, au théâtre, il ne travaille pas seulement dans l'ombre de l'auteur, il s'efface aussi le plus souvent derrière cet autre passeur qu'est le metteur en scène, rendant grâce à la Maison Antoine Vitez et à d'autres institutions comme celles qui soutiennent le programme *Theater-Transfer* (TT)[21] de lui garantir une certaine visibilité et reconnaissance.

Le paysage théâtral allemand et sa traduction en France

Par essence lieu de la métamorphose, la scène permet, entre autres, de rendre compte des mouvements de la société dont elle est la mise en abyme. C'est ce qui intéresse prioritairement les auteurs dramatiques contemporains allemands dont les œuvres cherchent généralement "à demeurer au plus près des plaies ouvertes du corps social"[22]. Chaque année, la centaine de nouvelles pièces au répertoire apparaît en effet comme la caisse de résonance des grands débats publics et des sensibilités en Allemagne. Le théâtre semble s'y défier de la littérature, des constructions trop verbales et des longs monologues, préférant les situations scéniques rythmées, la dynamique de conflit et les dialogues forts, inspirés par l'actualité.

Ainsi, entre 2001 et 2006, les thèmes liés à la mondialisation, les nouvelles formes d'exploitation de l'individu, le chômage, les plans de réforme Hartz, l'endettement, le terrorisme, dominent les scènes allemandes. Les pièces de Roland Schimmelpfennig *Angebot und Nachfrage* (2001), de Martin Heckmanns *Schieß doch, Kaufhaus!* (2002), de Fritz Kater *Drei von fünf Millionen* (2005), de Moritz Rinke *Café Umberto* (2005) et de Kathrin Röggla *draußen tobt die dunkelziffer* (2005), entre autres, explorent ces domaines. L'espace apparaît tout entier subverti par l'économie et ses codes incompréhensibles pour le commun. Il en résulte des textes illustrant l'aliéna-

maient auparavant dans les tiroirs des traducteurs ou dans les fonds d'archives des éditeurs dans l'attente d'un metteur en scène alimentent désormais des bibliothèques numériques plus aisément accessibles.

21 Chaque année depuis 1999 sont accordées dans le cadre de ce programme franco-allemand, coordonné et financé par le Goethe-Institut (Lyon), la DVA-Stiftung (Stuttgart), la fondation Beaumarchais (Paris), et le Bureau du Théâtre et de la Danse (Berlin), de deux à quatre bourses de traduction visant à faire connaître des pièces du répertoire contemporain français en Allemagne et inversement (Transfert Théâtral).

22 Barbara Engelhardt, "Bref état des lieux de la dramaturgie allemande contemporaine, par contraste avec l'écriture dramatique en France", *Courrier Théâtrallemand* 5, février 2005 (www.goethe.de/kue/the/de). Dans ce long article de synthèse, évitant les généralisations imprudentes, Barbara Engelhardt souligne que "le point de départ pour une histoire de la dramaturgie allemande" se situe "dans les accents et les orientations thématiques, par le biais desquels peuvent être dégagés des dénominateurs communs, par-delà les variations formelles, quelles qu'elles soient". Le théâtre allemand, politique, socialement engagé, articulé à ses protagonistes (créateurs d'entreprises, managers, consultants, spéculateurs et professionnels des médias ou de la culture) se distingue en cela de la dramaturgie française, plus verbale et souvent autoréférentielle.

tion de l'homme et le prêt-à-répondre d'un système où il n'y a de place que pour la violence. Aux *dramatis personae* se substituent de simples "vecteurs de texte"[23] réduits à des déterminations minimales[24]. Ces instances de discours manifestent que les mots de performance et d'évaluation, chers à l'économie néo-libérale, ont rejeté le domaine de l'humain en deçà du langage comme véhicule de sens, voire en deçà de la socialisation. Dans un théâtre de style documentaire affectionnant les montages et les citations[25], sont mis en scène les nouveaux paumés de la société, les nombreux perdants de la mondialisation qui ne se définissent plus par leur appartenance à des groupes marginaux ou à des couches défavorisées comme avant le passage au second millénaire. Ils trouvent leur dramatisation extrême en toutes sortes de *workaholics*, à la fois tortionnaires et victimes du système, qui perdent en même temps que leurs positions le sentiment de leur propre valeur, le sens de leur identité et le lien social. Le théâtre allemand est peuplé de personnages "coincés", suicidaires, acculés à une solitude et une dépression étourdissantes, dans un monde sans utopies. Testés durant des entretiens d'embauche ou en "outsourcing", les *soft skills*, ces compétences génériques pourvues d'un important potentiel théâtral – l'efficacité individuelle, l'aisance à communiquer, "l'attitude réseau" ou le "management collaboratif", par exemple – investissent l'espace scénique où le dialogue le plus insignifiant, soumis à l'obligation de performance, devient un enjeu vital. Ces *soft skills* favorisent l'écriture de plateau, torrentueuse et souple, sans cesse remaniée pour des spectacles protéiformes. Située au point de rencontre de l'exigence littéraire et de la direction d'acteurs, cette écriture livre des "textes-partitions" dans lesquels les personnages paraissent finalement secondaires en regard de la charge révolutionnaire et politique contenue dans la langue. L'un des meilleurs exemples est Falk Richter avec ses "pièces-coups de poing"[26] telles que *Electronic City* (2002) ou *Unter Eis* (2004). Son œuvre est également représentative d'une autre préoccupation très présente dans la dramaturgie allemande du début du XXI^e^ siècle : la guerre. Pas simplement la guerre en tant que telle mais aussi, surtout, l'exploitation qu'en font les médias dans les *easy-news* ou l'*infotainement*, la guerre d'Irak en *live* dans les foyers américains, une guerre

23 Gerda Poschmann théorise l'opposition des *Textträger* postmodernes et des personnages dramatiques "classiques" dans son ouvrage *Der nicht mehr dramatische Text* (Tübingen, Niemeyer, 1996).

24 La plupart des locuteurs de la pièce de Kathrin Röggla *draußen tobt die dunkelziffer* sont désignés par un chiffre allant de 1 à 5, qui rend malaisée leur identification. Dans la pièce *Schieß doch, Kaufhaus!* de Martin Heckmanns, les noms des cinq personnages se réduisent à des mots monosyllabiques *Ätz*, *Fetz*… qui renvoient laconiquement à leur état. Les exemples de l'indétermination du personnage ne manquent pas.

25 Falk Richter et d'autres – Martin Heckmanns, Kathrin Röggla, Torsten Buchsteiner – revendiquent pour leur écriture le droit au rapt et à l'emprunt. La pièce *Unter Eis* est expressément inspirée du documentaire de Marc Bauder *Grow or go*.

26 Expression empruntée à Anne Monfort dans une note parue sur le site de l'auteur Falk Richter : http://www.falkrichter.com

d'images numériques, déréalisée et aseptisée, représentée et mise en question dans *Sieben Sekunden. In God we trust* (2003).

Entre 2006 et 2008, l'intérêt pour le thème de la violence médiatisée et médiatique ne faiblit pas, alors que les effets de la mondialisation semblent passer au second plan. Le théâtre néo-documentaire croise notamment le genre de la pièce familiale qui connaît un renouveau autour de la question de l'enfance maltraitée. L'affaire du jeune Kevin battu à mort et retrouvé dans un réfrigérateur à Brême en 2006 émeut l'opinion allemande, braque les projecteurs sur les enfants martyrs, victimes de sévices ou de violences sexuelles, et se retrouve au centre de nombreuses pièces comme *Kaspar Häuser Meer* de Felicia Zeller, une œuvre de commande distinguée cette année à Mulheim. Basée sur un travail d'investigation dans diverses structures de protection de l'enfance, cette pièce met en scène le stress des parents et les piétinements frénétiques des travailleurs sociaux, atteints du *burn-out-syndrome*, menacés par un épuisement qu'ils hurlent, saisis d'une logorrhée hystérique. En 2007, la tragédie familiale engendrée par différentes formes d'insécurité dans la relation parents/enfants est le ressort de *Die Probe* (Lukas Bärfuss), *Die Sorglosen* (Lothar Kittstein), *alter ford escort dunkelblau* (Dirck Laucke), entre autres. En 2008, c'est encore le décès d'enfants qui fait voler en éclat les schèmes familiaux et sociaux dans deux pièces particulièrement intéressantes, *Das letzte Feuer* (Dea Loher) et *Schwarzes Tier Traurigkeit* (Anja Hilling). Mais la violence n'est pas circonscrite au seul plan familial, l'écriture dramatique allemande des trois dernières années s'intéresse à toutes ses manifestations structurelles ainsi qu'à ses différentes facettes politiques. Sur scène sont représentés les emballements d'une terreur méthodique, reproduisant à l'infini ses terroristes et ses terrorisés. En 2006, outre la pièce de Jelinek inspirée par les actions de la Fraction Armée Rouge *Ulrike Maria Stuart*, l'œuvre de Thomas Freyer *Amoklaufen, mein Kinderspiel* illustre les pulsions suicidaires d'élèves pris de folie meurtrière, *nordost* de Torsten Buchsteiner évoque la terreur tchétchène en retraçant la prise d'otages dans un théâtre de Moscou en 2002. Le drame biographique *Mala Zementbaum* (2007) de Thomas Lawinky et Armin Petras est une forme d'analyse expérimentale des structures totalitaires du pouvoir et du terrorisme d'État, où s'entremêlent souvenirs du Troisième Reich et de la Stasi.

Loin de la "téléterreur", la terreur de divertissement inventée par des médias sensationnalistes, le théâtre veut susciter l'effroi tout en créant un espace de mise à distance, propre à la discussion : l'actualité de plus en plus spectaculaire le force à un repli réflexif, l'oblige à jouer la présence sobre, sous peine de tomber dans des provocations faciles et sans réel intérêt. La rupture avec les modes artistiques quasi terroristes des avant-gardes du XX^{e} siècle est concrétisée par un retour à un théâtre plus dramatique comme celui de Theresia Walser dans *Morgen in Katar*. La situation de départ, les passagers d'un train coincés ensemble par un suicide sur la voie, est drôle et théâtrale. Cette comédie verbale, de facture classique, campe des personnages typés mais légèrement décalés – le couple de retraités un peu racistes, l'homme

d'affaires rivé à son oreillette, la Blonde idiote et zen… – pour finalement dénoncer, au travers de la contre-utopie fantastique du Qatar, les paradoxes d'une époque et d'un pays qui aspirent au plus haut degré de sécurité et d'ouverture en même temps. Le lecteur/spectateur goûte l'esprit des réflexions banales, absurdes, comiques et profondes à la fois, la musique et la temporalité des dialogues en contrepoint. Car une autre veine du théâtre allemand, plus réjouissante en un sens, se distingue par sa proximité avec le genre de la comédie musicale et le théâtre de boulevard, comme dans *Call the Police* (2006), la pièce hilarante de John von Düffel, et dans *Ein Teil der Gans* (2007) où Martin Heckmanns accommode les ingrédients du théâtre de Yasmina Reza à l'allemande. On pourrait également parler, dans la fécondation du théâtre par le septième Art, de tout ce qui installe sur scène l'ambiance particulière, onirique et fantastique, des films de David Lynch ou de Jim Jarmusch[27].

Quels sont, dans ce paysage théâtral contemporain allemand brossé à grands traits[28], les aspects qui retiennent l'attention des traducteurs et des éditeurs français ? Sans encourir le risque d'une simplification abusive, on peut relever la chose suivante : si l'on excepte les effets de la "nobelisation" pour l'œuvre d'Elfriede Jelinek adaptée en France dès sa parution dans son pays d'origine, la préférence est donnée à des pièces représentatives du théâtre allemand (recherche de l'exotisme de la culture source) mais dont la thématique n'est pas à proprement parler allemande. On hésitera par exemple à traduire et, plus encore, à publier certaines pièces de Fritz Kater jugées trop exclusivement centrées sur des thématiques de RDA[29]. Une pièce comme celle de Thomas Oberender et Moritz von Uslar, *100 Fragen an Heiner Müller* (2005) fera l'objet de réserves comparables[30]. Les bourses de traduction seront plus volontiers accordées à des pièces comme *Nordost*[31] et *Nachtblind* (Darja

27 En 2000, la pièce d'Albert Ostermaier, *Death Valley Junction*, apparaît déjà comme un film pour le théâtre sur lequel plane l'ombre de Jim Jarmusch. Les scènes courtes s'y enchaînent sur le mode du cut et du noir. En 2002, la composition de la pièce *Autofahren in Deustchland* d'Ulrike Syha semble inspirée par le film culte de David Lynch, *Mulholland Drive*. On relève des influences du même type dans les œuvres de Thomas Jonik, Gerhild Steinbuch ou Dirck Laucke.

28 Pour plus de détails, tout en conservant une vision synthétique, consulter le site du *Goethe-Institut*, notamment les articles de Till Briegleb, *Schlaglichter auf das deutsche Theater 2007* (http://www.goethe.de/kue/the/thm/ein/de2281991.htm), et de Peter Michalzik, *Neue deutschsprachige Dramatik 2008* (http://www.goethe.de/kue/the/thm/ein/de3360120.htm).

29 On songe, entre autres, à *zeit zu lieben, zeit zu sterben* (2002) *WE ARE CAMERA /jasonmaterial* (2003) et *Heaven (zu Tristan)* (2007).

30 Cette pièce reprend, transposé à la scène, le principe d'une interview de 100 questions proposée par le journaliste Moritz von Uslar dans la *Süddeutsche Zeitung*. Le questionnaire, adressé aux proches d'Heiner Müller, fait se rencontrer l'intimité des "people" et les grands thèmes de la vie – les femmes, le travail, les luttes, la culpabilité. Il s'agit d'une œuvre intéressante, tant par sa construction que sa thématique. Sa traduction supposerait néanmoins de nombreuses notes du traducteur qui entraveraient une lecture dont on peut craindre qu'elle reste destinée aux seuls initiés.

31 En 2007, l'une des bourses du programme *Theater-Transfer* est accordée à la traduction de *Nordost* par Pascal Paul-Harang.

Stocker)[32], pour ne citer qu'elles. Il s'agit de pièces dont l'écriture n'est pas complètement aboutie mais déjà assez singulière et, surtout, qui "fonctionnent" au sens où l'entendent les gens de théâtre outre-Rhin, i.e. avec un fort potentiel dramatique, car il semble que les metteurs en scène français se soient également un peu lassés de ce qui a longtemps passé pour la spécificité du théâtre en France : la dimension narrative et poétique, le théâtre verbal, auxquels certains traducteurs demeurent attachés, en vertu d'une formation parfois exclusivement littéraire. Le texte n'a de valeur que s'il compose une partition forte et excitante pour le metteur en scène, partition mêlant une réelle densité historico-sociale à une textualité multiréférentielle et à une grande charge "poétique", de l'ordre de ce qui fascina Jean Jourdheuil dans l'œuvre de Heiner Müller.

Ajoutons pour terminer cette deuxième partie que, malgré le retour à des formes théâtrales plus classiques, en matière de nouveau théâtre allemand, les éditeurs français se défient de ce qui reste strictement du domaine de la représentation et du drame "traditionnels", avec l'exposition d'une situation, un conflit et sa résolution. Les poncifs du théâtre mettant en scène la vie des familles ne font pas non plus recette. On peut en dire autant de la thématique de l'inceste, insupportable sur scène, si elle est traitée de façon trop explicite. C'est ainsi que Gerhild Steinbuch ou Thomas Jonik demeurent encore relativement ignorés en France.

Comment traduire le théâtre contemporain allemand ?

Partant de l'étude des traductions françaises de *Unter Eis*[33] et de *Café Umberto*[34], les développements suivants se fondent sur une démarche pratique et empirique[35], pour tenter 1. d'approcher les spécificités de la traduction du théâtre allemand dans ses formes actuelles, 2. de saisir les écarts entre les écritures dramatiques française et allemande dans un contexte mondialisé, fortement marqué par l'empreinte anglo-saxonne.

Contrairement à ce que l'on a craint dans la phase de mondialisation entamée autour de 1990 au moment du développement d'Internet, l'univers n'a pas vocation à devenir un système "monolingue", "tout anglais". Avec

32 Heinz Schwarzinger est lauréat de l'une des bourses Looren 2007 pour la traduction de cette pièce. Looren est un Collège de traducteurs qui attribue chaque année des bourses à des traducteurs professionnels. Liée à une résidence de traduction d'un mois, chaque bourse est dotée de 4 000 francs suisses.

33 Traduction et introduction : Anne Monfort. Parution "Nouvelles Scènes – Allemand", 2006.

34 Traduction et introduction : Hilda Inderwildi. Parution "Nouvelles Scènes – Allemand", 2007.

35 Les exemples proposés sont tirés de mon expérience personnelle de la traduction théâtrale, qu'elle soit individuelle ou collective (dans le cadre des ateliers réunissant chaque année des traducteurs professionnels, des comédiens et des universitaires autour des textes "Nouvelles Scènes"), à fin de publication ou non.

l'avènement de la logique des réseaux (transports, télécommunications et autres réseaux relationnels) s'amorce un mouvement de traduction sans précédent. Loin de les abolir, la mondialisation semble au contraire redonner toute leur force et leur couleur aux singularités, à commencer par les identités et les communautés d'appartenance linguistique. Internet leur assure une nouvelle visibilité en les dotant d'un prodigieux outil de diffusion. C'est en vertu de cette évolution que paraît désormais impossible l'adaptation systématique de réalités purement étrangères à l'environnement et au goût du public auquel est destinée la traduction, *a fortiori* dans le cas de deux cultures voisines. Transformer la "Deutsche Bahn" en son équivalent français la "SNCF" ou la "Bismarckstraße" en "rue Jules Ferry" relève d'un travail de transposition plus que de traduction et représente une trahison au regard du contexte historico-culturel dans lequel s'inscrit l'œuvre originale dont il vaut mieux importer et conserver dans la langue cible le caractère inédit. La tendance est également à la traduction littérale des titres – surtout pour les textes à caractère nettement post-dramatique –, au maintien des prénoms allemands ou étrangers dans le registre des personnages, avec, le cas échéant, des modifications orthographiques et sous réserve que ces prénoms soient prononçables par les comédiens français ou n'induisent aucune équivoque[36]. Pour autant, les jeux onomastiques demeurent l'un des enjeux majeurs de la traduction théâtrale. Le nom d'un personnage renvoie, au plan sémiotique, à un ensemble de traits (âge, classe sociale, caractère) qu'il s'agit de faire saisir, de manière allusive, par le biais d'un syntagme réduit au minimum. Le nom "Augustin Coujou" provoque en français la résurgence de connotations semblables à celles de "August Kück" en allemand, et il désigne assez bien "l'homme à la pile de papiers", cet émouvant personnage d'agriculteur à la simplicité rustique dans *Café Umberto*. Dans *Unter Eis*, "Karl Sonnenschein" prend assez logiquement le patronyme de "Soleillet" et "Aurelius Glasenapp" devient "Aurélien Papon", pour faire saisir la référence allemande au personnage de nazi créé par Stefan Heym[37]. Le personnage principal "Paul Niemand" se change en "Jean Personne", afin qu'un certain chanteur ne supplante pas dans l'esprit du public français le consultant de Falk Richter et n'en brouille pas l'insignifiance. Pour les noms de lieux, cette forme de transposition est plus courante encore afin de faire apprécier un climat particulier ou de retranscrire des effets comiques. "Berlin am Meer", la ligne de vêtements lancée par Julie dans *Café Umberto* doit rester "Berlin-sur-mer", mais la zone industrielle de Münster est déplacée à Belfort et la "Raiffeisen-Genossenschaft" se métamorphose en "Coopérative Mutuelle Agricole" pour mieux faire ressortir la sin-

36 Dans *Café Umberto*, le prénom "Jule" – forme abrégée de "Julia", très en vogue en Allemagne depuis les années 1990 – désigne un personnage féminin. Pour éviter la confusion des genres avec "Jules" en français au moment de l'énonciation, on a eu recours au prénom "Julie" qui connaît un succès équivalent en France, à peu près à la même période.

37 *Der Fall Glasenapp* (1958) est le titre allemand du premier roman de S. Heym, *Hostages*, paru en anglais en 1942.

gularité du personnage de Bawa Aboudou et sa fulgurante notoriété[38]. Dans ce cas, ne pas choisir la transposition, conserver les termes allemands ou les adapter en français équivaudrait à générer deux formes d'exotisme se neutralisant l'une l'autre, ce qu'il faut à tout prix éviter.

À cet égard, l'usage du *Denglisch*, mêlant l'anglais à l'allemand, représente un défi particulier pour le traducteur français, en matière d'étrangetés et de transpositions nécessaires. Mettant en scène le monde des affaires et des médias, des personnages "hype", le théâtre contemporain allemand s'intéresse particulièrement aux idiolectes socioprofessionnels truffés d'anglicismes lexicaux et syntaxiques, plus rarement sémantiques, où la diversité souligne paradoxalement une communication nécrosée. Dans *Unter Eis*, le *Denglisch* des consultants suscite l'impression d'une vacuité vertigineuse, mais le reproduire tel quel en français serait s'exposer à rendre le texte incompréhensible pour la plupart des spectateurs francophones, ce qui n'est pas vrai en allemand. L'exemple de la scène 3, "Le Roi Lion", est caractéristique des stratégies de traduction à mettre en place, compensation ou surtraduction notamment, pour rendre les différents effets burlesques et étourdissants du jargon d'entreprise.

> PAUL NIEMAND — Bei OUTSOURCE UNLIMITED, der ersten Firma, bei der ich mich bewarb, gab es in der BOOTCAMP Phase – also der Trainingseinheit für die neuen Rekruten – den sogenannten "Newies" nach einer Anzahl von Interviews, Case Studies und Outdoor-activities, wo wir mit verbundenen Augen ein tragbares Office in einer Flughafenlounge installieren mussten, ein großes Abschlussessen mit allen Mitarbeitern der Firma und den einzelnen Kohorten der "Newies", und alle sollten auf Wunsch der Firmenleitung Highlights aus dem Musical KÖNIG DER LÖWEN vorspielen, singen und tanzen. […] bei solchen Veranstaltungen wurden wir auf Teamgeist und Personal Effectiveness geprüft, und da wurden Sympathiepunkte vergeben –
>
> JEAN PERSONNE — Chez OUSTOURCE UNLIMITED, la première entreprise où j'ai candidaté, il y avait dans la phase BOOTCAMP – c'était le séminaire des nouvelles recrues – la soirée "newies", à la suite d'une série d'entretiens, d'études de cas et d'activités outdoor où il fallait installer un bureau portatif dans un lounge d'aéroport les yeux bandés, donc il y avait pour finir ce grand dîner avec tous les employés de l'entreprise et les régiments de newies et, à la demande de la direction, tout le monde était censé jouer, chanter et danser les tubes du *Roi Lion*. […] dans ce genre de manifestations on testait notre esprit d'équipe, notre personal effectiveness, notre compétence relationnelle, et on distribuait des points sympathie –[39]

---

38 "Oui. À la radio, il y avait une émission sur Bawa Aboudou (*Bawa Abudu*), qui lave des voitures dans la zone industrielle de Belfort (*im Industriegebiet Münster*). Le soir, il compose des chansons, elles parlent toutes de la faim. Il chante en langue africaine, le mochi-dagomba, son dernier single s'appelle 'Ayamayoto', ce qui veut dire 'bouillie de maïs', tout le monde connaît la chanson au Ghana, c'est de là qu'il vient. Dans la région de Belfort (*Im Münsterland*), il chante dans les fêtes d'entreprise, pour la Coopérative Mutuelle Agricole (*für die Raiffeisen-Genossenschaft*), qui commercialise des aliments pour bétail. Un jour que Bawa Aboudou lavait une grosse berline, l'autoradio a diffusé 'Bouillie de maïs', c'était sur RTL (*auf Deutschlandfunk*)". *Café Umberto*, p. 71

39 *Unter Eis / Sous la glace*, p. 52-53

À l'évidence, le texte français résiste plus que le texte allemand à l'introduction de vocables anglais (près de 50 % en moins dans l'extrait en traduction), les mots crées par agglutination en allemand (*Trainingseinheit*, *Teamgeist*) sont impossibles en français et, pour conserver les termes "personal effectiveness", en s'assurant que le récepteur ne commettra aucun faux-sens, on les traduit dans une incise, ce qui permet un jeu d'acteur supplémentaire. L'important est de maintenir en français le rythme et le ton propres au texte de Falk Richter.

En matière de traduction théâtrale, la loi est de privilégier le rythme et l'oralité, si nécessaire au détriment de la parfaite exactitude. Tenu d'être une subjectivité fidèle, le traducteur doit également se rendre maître de l'objectivation sonore. Portée à la scène, une traduction cherche à tisser des réseaux sémantiques tout en rendant leur musique particulière : elle dispense d'explications. Dans *Café Umberto*, l'esprit des réformes initiées par Peter Hartz en 2002 est installé par petites touches en évoquant les ravalements linguistiques dont elles s'accompagnent. L'office du travail "Arbeitsamt" est rebaptisé "Agentur für Arbeit", une agence pour l'emploi qu'on ne peut assimiler à un bureau de l'ANPE sous peine d'un dérapage culturel. La "Bundesagentur für Arbeit" suscite l'idée d'un bureau chargé des intérêts de certains groupes de personnes et donne un visage plus humain à l'établissement de droit public, obscurément associé à des pathologies, qu'était la "Bundesanstalt für Arbeit". Traduire "Agentur" par "agence" ne tient cependant pas compte du fait que ce mot est familier aux Français depuis les années 1970, alors que la "Bundesagentur für Arbeit" ne voit le jour en Allemagne qu'en 2004. Aux traducteurs de jongler, en contexte, avec les mots français "antenne", "agence", "Comptoir du travail". À eux aussi de repérer et d'intégrer à leur traduction toutes les réminiscences ou cryptocitations, fidèles ou approximatives, textuelles ou détournées, pour respecter le système propre à un auteur. À eux, enfin, d'instaurer avec lui un dialogue constant, un dialogue qui revêt un caractère d'autant plus nécessaire (contraignant) que le texte n'est plus figé dans une forme sacro-sainte, qu'il ne cesse d'être réécrit sur le plateau.

Au théâtre, la construction du sens – chez le traducteur puis chez le spectateur/lecteur – s'accomplit dans deux modes d'appropriation des textes, à la fois analytiques et sensibles : la mise en voix et la mise en espace. Le flair et la vigilance qui s'exercent dans toute opération de traduction, s'allient à la pratique du théâtre en vue de rechercher la matérialité et l'efficacité immédiate du signe théâtral, de faire percevoir la signification par le corps. Traduire pour le théâtre est un art ambitieux, c'est s'inscrire dans les espaces du texte et de la scène, des espaces dont on ne peut sortir mais dont l'intrication laisse le champ à une infinité de figures.