

Traduire l'étrangeté de la langue : *The Night Just Before the Forest*

L'écriture de Koltès se prête-t-elle à la traduction ? Question vaine, à première vue, étant donné que l'œuvre a été traduite en grande partie et continue à l'être jusqu'à ce jour dans de nombreuses langues. En vérité, ses textes, comme par exemple *La Nuit juste avant les forêts*, restent encore et toujours des objets de convoitise pour les traducteurs. Cette impression s'accroît du fait que l'on trouve dans une seule et même langue, comme ici l'anglais, ou l'américain, de nouvelles traductions de textes dont il existe déjà un certain nombre. Au lieu d'invalider notre question, ce fait pousse au contraire à la repenser sous un autre angle : le désir irrésistible de retraduire Koltès ne signale-t-il pas, dans son écriture, une véritable résistance aux procédés conventionnels de la traduction ? Pour celui ou celle qui se prête à cet exercice, il survient, après le temps d'un travail pense-t-on accompli, le sentiment pourtant inéluctable d'un ratage, d'un inachèvement, d'un produit final procurant une impression d'inauthenticité. Cet échec réaffirme également la singularité de cette écriture, dans sa langue d'origine, et l'impossibilité pour le traducteur en somme de dédoubler, reproduire, ou simplement mimer ce qui lui est propre. L'irrésistible prolifération de ces traductions serait de ce fait un témoignage de la qualité inapprivoisable du texte original, par le biais de ce que l'auteur identifiera pour nous, plus loin, comme *l'inadéquation de la traduction interprétative*, ou la méconnaissance, chez un trop grand nombre de traducteurs, de ce qu'il y aurait en effet de *traduisible* chez lui. Cet échec, pourtant inéluctable, souligne encore la nécessité toujours imminente pour nous de retenter, en connaissance de cause, L'enjeu est celui d'identifier, au cœur même de son écriture, ce qui reste de furtif à la mécanique de la reproduction, et aux normes de la convention appelant à faciliter le transfert de sens ou d'idées. Dans le cadre du théâtre, la mécanique consiste plus précisément à faciliter le transfert d'un naturalisme langagier, d'un réalisme historique ou culturel, de la psychologie

d'un prétendu personnage, des procédés d'identifications étant à la base même de toutes notions dramatiques. L'élément irrécupérable, qui n'aura pas été saisi par la mécanique, constitue le défi du traducteur : il correspond à la fois à la pulsion première chez lui d'entamer son travail et à l'impossibilité finale d'être à la hauteur de ses prétentions.

Le malaise, qui hante le travail de cette traduction vouée par avance au désenchantement, découle du rapport fondamentalement ambigu de l'écriture de Koltès au genre dramatique. Nous savons le refus chez lui de tout recours aux procédés spectaculaires, ainsi que son rejet d'interprétations un tant soit peu psychologiques de ses personnages, de la part de ses lecteurs, du public, du metteur en scène, et avant tout de l'acteur qui doit, précisait-il dans ses notes sur *Quai Ouest*, se résoudre à dire son texte « comme un enfant récitant une leçon avec une forte envie de pisser, qui va très vite en se balançant d'une jambe sur l'autre, et qui, lorsqu'il a fini, se précipite pour faire ce qu'il a en tête depuis toujours »¹. En vérité, nous allons le voir, Koltès manifeste une seule et même résistance à la notion d'*interprétation* à la fois dans le travail de l'acteur – celui du jeu et du mimétisme psychologique – et dans le travail de la traduction.

Nous connaissons en effet le statut très particulier de ce monologue qu'est *La Nuit juste avant les forêts*. Plus que tout autre texte de Koltès, celui-ci refuse les préceptes de la construction dramatique. Et pourtant, il n'aura jamais cessé d'identifier ce texte comme étant « [s]a première pièce », alors que, achevé en 1977, il fut écrit à la suite de nombreux textes pour la scène et pour la radio. Ce monologue se présente comme une seule phrase d'une soixantaine de pages, enfermée entre deux guillemets, sans point final. Cette absence de ponctuation dépouille le texte de sa nature syntactique la plus élémentaire – une phrase sans point final n'est en fin de compte plus une phrase – et le prive par le même biais de toute possibilité de progression dramatique ou de dénouement. *La Nuit juste avant les forêts* n'aura été, après coup, pas même une phrase : une citation, peut-être. Sur scène, cette parole se différencie de la diction dramatique par sa portée singulièrement incantatoire, telle une énonciation sans origine ni destinataire identifiable, qui dérive, tourne et se détourne de son propre propos. Elle est rythmée de loin en loin par une formule lui procurant un nouvel élan à chaque répétition : « Je ne sais pas comment te le dire » (p. 44) ; « je n'arrive pas à te dire ce que je dois te dire » (p. 47) parce qu'aujourd'hui, ça ne marche pas » (p. 58) ; « je ne sais toujours pas comment je pourrai te le dire » (p. 54). Ces locutions réaffirment à chaque fois l'inaptitude du texte à se rendre intelligible, ou à assumer un contenu discursif. Elles se présentent comme étant la raison principale poussant la parole à continuer, à se relancer et à subsister sur scène. Elle justifie cette subsistance par le besoin imminent de remédier à ce manque de discours, s'exprimer enfin pour de bon, tout en finissant par

1. Bernard-Marie KOLTÈS, « annexe », in *Quai ouest* (1985 : 104).

échouer encore, et reprendre de nouveau, sans fin. L'admission de sa propre inaptitude discursive légitime ainsi à la fois la continuité, l'inachèvement, et la qualité singulièrement théâtrale de cette énonciation.

Pour autant, il ne s'agit pas d'affirmer que le monologue de Koltès reste tout à fait inintelligible, ni entièrement dénué de procédés dramatiques. *La Nuit juste avant les forêts*, nous le savons, invoque la scène d'une rencontre, celle que nous faisons au quotidien dans une ville : un sans-abri nous apostrophe, dans la rue, dans la nuit, sous la pluie, pour demander une cigarette, une bière, un café, une chambre. Cette référence au réel se maintient de manière trop continue pour qu'on en fasse tout simplement l'économie. Mais cette constance ne permet pas pour autant au texte de privilégier les procédés dramatiques. Elle n'autorise ni mimétisme, ni dénouement, ni même invocation d'un personnage à part entier. Dans ce théâtre, disons trop rapidement « non-dramatique », dont l'enjeu, suivant Artaud, serait de transformer la réalité plutôt que de la représenter, la théâtralité réside dans le *devenir-étrange* d'une situation qui nous semble trop ordinaire. L'écriture de Koltès, en vérité, ne cesse de jeter de l'obscurité sur un contenu qu'elle met simultanément en avant. L'événement théâtral, chez lui, ou le « drame » pour ainsi dire, n'est donc plus dans la représentation : le drame est dans la langue, si j'ose paraphraser Valère Novarina. Bien que l'écriture de Koltès appelle à la construction du « sens », et donc appelle à la traduction, la difficulté de ce travail réside dans ce que le « sens », chez cet auteur, ne se construit pas, comme nous l'entendons, par couches de significations. Mais le « sens » se tisse, au contraire, par le rythme et la musicalité qui prennent les mots par surprise, les rendent plus étrangers à eux-mêmes, par une poétique qui noue et dénoue la phrase, afin de faire « sens » sans réussir à signifier. Koltès le souligne dans un entretien de 1988 avec le journal allemand *Der Spiegel*

Naturellement, un mot, en tant que tel, ne produit pas de sens. Pour qu'un sens apparaisse, il faut une accumulation de mots, un rythme, une musique ; la musique produit du sens, mais un mot, tout seul isolé... On a besoin de beaucoup de mots pour essayer de cerner un sens et pour le définir plus précisément.

Alors vous pouvez sans doute imaginer à quel point vos pièces sont difficiles à traduire ?

Oui. (rire)¹

D'après Koltès, la difficulté réside à la fois dans l'absence de signification des mots sur le plan individuel et dans la profusion rythmique et musicale d'un texte incantatoire. (N'oublions pas qu'il assimilait la syntaxe de *La Nuit* à la structure d'une fugue de Bach). Selon ces préceptes, il s'agit en effet de traduire un « sens », chez Koltès, d'abord à partir du rythme et la musicalité. En ce « sens », la musicalité prime sur la signification ; ou pour le dire autrement : la musicalité est le sens premier du texte, aux dépens de la

1. Entretien avec Matthias Matussek et Nikolaus Von Festenberg, *Der Spiegel*, 24 octobre 1988, repris in *Une Part de ma vie*, (KOLTÈS, 1999/2010 : 108).

fonction référentielle des mots. Toute traduction de Koltès doit ainsi s'engager à faciliter avant tout ce transfert de « sens » : le rythme et le souffle, et non le drame. Retenons de ceci qu'il est impératif d'effectuer non une traduction traditionnellement interprétative et « sensée », mais, pour reprendre de nouveau une autre expression de Valère Novarina, une traduction tout à fait « idiote » :

À l'idée d'une traduction égalisatrice procédant par équivalence latérale, s'oppose la joie d'une traduction respiratoire, idiote et descendant dans le corps idiot, dans la matière incompréhensible de chaque langue. [...] [C]'est l'expérience d'un voyage dans un grand puits de mémoire : non pas un puits de science mais aussi un puits d'oubli. Il faut se réjouir lorsque l'on tombe et trébuche sur ce qui ne peut être traduit¹.

Transfert du vide, transfert du souffle entre deux langues : cette définition novarinienne fait écho aux problématiques que nous relevons dans les traductions de Koltès.

Il reste ainsi à penser la question de traduction sous un angle qui relie de manière plus intime le travail du traducteur à celui de l'écrivain. Car notre question initiale en appelle une autre, pour toute personne ayant été confrontée à la langue singulière de Koltès. Nous pouvons la reformuler, non sans provocation, certes, de la manière suivante : cette langue d'origine, est-ce bien du français ? Son écriture, n'est-elle pas, déjà, une forme de traduction, en français, d'une autre langue tout à fait étrangère ? Ce qui expliquerait sans doute cette singulière étrangeté infiltrant l'écriture de Koltès, quand bien même il n'a jamais écrit dans aucune autre langue que dans celle dite « natale ». Il ne cessera d'insister sur le fait que, pour lui, le travail de l'écriture n'est qu'un dialogue continu avec une autre langue. Nous voyons déjà une mise en scène de cette problématique dans presque chacune de ses pièces, où il met le français en dialogue avec l'arabe, l'allemand, le wolof, l'espagnol, le quechua, ou l'anglais. Il présente sur scène de manière répétée une forme d'interaction entre le français et une langue tout à fait étrangère, une langue entièrement autre, incompréhensible. Dans *Combat de nègre et de chien*, Léone et Alboury communiquent par des langues différentes, sans qu'il soit besoin pour le destinataire de comprendre la langue de l'énonciateur. « Nous parlons étranger », dit ainsi Léone à Alboury, utilisant le substantif du terme comme si *l'étranger*, ici, dénommait une langue à part entière, par laquelle communiquent ceux et celles qui ne se comprennent pas². Or, ce phénomène ne se réduit pas, chez Koltès, à une simple projection scénique et fantasmatique d'une communication inintelligible entre des étrangers. En vérité, Koltès met en acte ce phénomène de manière plus fondamentale dans la structure de l'écriture théâtrale, qui opère comme une traduction, en français, d'une langue maternelle tout à fait autre, incompréhensible.

1. Valère NOVARINA, *L'Envers de l'esprit*, P.O.L. éditeur, (2009 : 195).

2. Bernard-Marie KOLTÈS, *Combat de nègre et de chien*, (1989 : 58).

Je trouve que le rapport que peut avoir un homme avec une langue étrangère – tandis qu'il garde au fond de lui une langue "maternelle" que personne ne comprend – est un des plus beaux rapports qu'on puisse établir avec le langage ; et c'est peut-être aussi celui qui ressemble le plus au rapport de l'écrivain avec les mots¹.

Le rapport de l'écrivain aux mots est similaire à celui d'un individu à une langue étrangère, du fait qu'il traduit en français une langue qui lui est à la fois « maternelle » et tout à fait inintelligible.

Or ce rapport s'inscrit justement dans le travail du traducteur, qui opère aussi, dans cet abîme irréductible séparant deux langues, une séparation interdisant toute équivalence interprétative. Cette intimité entre écriture et traduction, Koltès en est amplement conscient :

Pour qui écrit, la traduction est une leçon prodigieuse car dans ce métier, on est complètement seul et personne ne nous apprend à écrire ; on n'a pas de juge. Je suis, quant à moi, seul juge jusqu'au bout, je ne montre pas mes manuscrits, jamais. Traduire Shakespeare permet de voir comment cet auteur construisait ses pièces et de quelle liberté il usait : c'est une preuve de luxe pour ce qui est de l'écriture. La traduction, encore, exige un travail sur le mot à mot et ne supporte pas l'*approximation* ; elle appelle le retour au texte constamment². [Je souligne].

Le rapport entre traduction et écriture est donc en effet intime, d'abord par cela que la traduction enseigne à écrire. Or le lien qui se tisse entre ces deux activités n'est pas seulement celui d'une proximité au texte, mais d'un apprentissage et d'un apprivoisement de la solitude et de l'étrangeté qui découle de l'écriture. Car si l'écriture et la traduction ne tolèrent pas l'*approximation*, la rigueur qu'elles partagent ne consiste pas pour autant en une maîtrise du langage et de la linguistique, comme le souligne cette lettre de Koltès à Geoffrey Dyson, datant du 30 novembre 1988 :

J'ai bien reçu votre lettre me demandant l'autorisation de traduire *Dans la solitude des champs de coton* en anglais. Je vous l'accorde bien volontiers, d'autant qu'aucune traduction des mes pièces en anglais n'est en cours.

Ne surestimez pas cependant mes notions d'anglais. Elles sont toutes scolaires, et je n'ai pas fait, avec le *Conte d'hiver*, un travail de traducteur – il y en a eu suffisamment avant moi – mais un travail d'écrivain³.

Alors que, plus haut, Koltès revendique la rigueur de l'écriture – celle donc héritée de la traduction – à l'encontre de l'*approximation* interprétative, il n'aspire pas pour autant à la maîtrise de la langue d'origine. Ce paradoxe est mis en évidence dans cet épisode, qui mérite une analyse plus étendue que ce que nous pouvons faire dans l'espace de cet article, où Koltès confie la traduction allemande de *Quai Ouest* à Heiner Müller, sans que celui-ci sache un mot de français. Voici, dirait-on, une rigueur bien

-
1. Entretien avec Alain Prique, *Théâtre Heute*, 3^e trimestre 1983, repris in *Une Part de ma vie*, (KOLTÈS, 1999/2010 : 44).
 2. Entretien avec Véronique Hotte, *Théâtre Public*, novembre-décembre 1988, repris in *Une Part de ma vie*, (KOLTÈS, 1999/2010 : 133).
 3. Lettre à Geoffrey Dyson, Paris, le 30 novembre 1988, in *Lettres*, (KOLTÈS, 2009 : 520).

singulière, qui semble, du moins aux yeux du traducteur traditionnel, faire l'économie de la linguistique. Pourtant, cette approche de la traduction n'est pas, aux yeux de Koltès, entièrement opposée à ce qu'il identifie comme étant « une approche universitaire ». Lettre à Armel Gautier, Paris, le 3 février 1988 :

Je vous remercie pour votre traduction [de *Dans la solitude*], que j'ai lue et fait lire, et qui me paraît tout à fait belle. La « tradition universitaire », comme vous dites, a ceci de bien qu'elle est précise, et je la préfère de loin – pour la langue latine surtout – au travail plus *interprétatif* des traducteurs ordinaires¹. [Je souligne].

Rigueur de l'écrivain ou rigueur universitaire, Koltès exclut de sa notion de traduction l'élan interprétatif qui définit, du moins pour lui, le travail du traducteur traditionnel. D'après lui, la proximité au texte en tant que travail d'écriture constitue la règle d'or dans toute traduction. Or cette proximité doit être dénué de toute dimension « interprétative ». En ces termes, la vision koltésienne de la traduction et du théâtre semble être une seule et même vision, qui refuse l'interprétation dans les sens à la fois de la lecture herméneutique et du jeu dramatique. Elle affirme plutôt le rythme et la musicalité du texte comme une langue à part, tout à fait étrangère, qui prime sur le discours et la signification. Il s'agissait, pour ma part, de prendre cette vision à la lettre, quant à cette nouvelle traduction américaine de *La Nuit juste avant les forêts*.

Amin Erfani
Emory university, Atlanta

1. Lettre à Armel Gautier, Paris, le 3 février 1988, in *Lettres* (KOLTÈS, 2009 : 515).