

Résumés des Articles

Traduits par Claude Schumacher

Lionel Gossman, *Les signes du théâtre*

En tant qu'œuvres d'art, les représentations théâtrales diffèrent des textes dramatiques qui leur servent de supports, principalement parce qu'elles font appel à plusieurs systèmes de signes, au lieu du système unique du texte écrit. Bien que les signes théâtraux soient considérablement simplifiés par rapport à la réalité sociale, la multiplicité de ces systèmes de signes permet au théâtre de s'adresser à des publics plus nombreux et plus variés qu'un art n'utilisant qu'un système unique. La richesse des combinaisons et des interactions des différents systèmes est essentielle à l'art théâtral. Les traditions théâtrales sont caractérisées par la façon dont ces possibilités sont exploitées et par la fonction particulière du signe théâtral, notamment la fonction auto-référentielle par quoi un signe signifie sa propre nature de signe. Le peu de succès des efforts de développement d'une discipline rigoureuse portant sur les représentations théâtrales — contrairement aux disciplines hautement développées d'analyse littéraire — est dû tant à la difficulté de formaliser une théorie des interactions des divers systèmes de signes dans la totalité de la représentation qu'à la difficulté de définir le signe visuel même et d'isoler des unités formelles de systèmes visuels comparables aux phonèmes, morphèmes et graphèmes de la linguistique.

John Orrell, *Un nouveau témoin du théâtre de la Restauration, 1660–1669*

L'ambassadeur toscan auprès de la Cour d'Angleterre après la Restauration de 1660 était Giovanni Salvetti. Dans ses dépêches hebdomadaires au Secrétaire d'Etat de Florence, il mentionnait souvent le théâtre londonien et la vie théâtrale de la Cour. De 1660 à 1669, 27 lettres contiennent des références théâtrales, fournissant de nouvelles informations sur l'histoire des théâtres, sur les dates de représentations et les pièces jouées à la Cour. Si certaines lettres ne font que confirmer ce que l'on savait par ailleurs, d'autres présentent des faits nouveaux: allusions à des comédiens français jouant à Londres en 1661; identification de sir Robert Howard comme le premier décorateur du Theatre Royal, Bridges Street; description détaillée d'un prêche donné au théâtre de Old Vere Street en 1668.

Les manuscrits sont aux Archives d'Etat de Florence et une copie se trouve à la British Library (Add. MS 27962).

John Prudhoe, *Traduire Goethe et Schiller pour la scène anglaise*

Puisqu'une traduction perd inévitablement beaucoup des qualités de l'original, un traducteur doit limiter ses ambitions. Mes traductions de

Faust, d'*Iphigénie en Tauris*, et de *Guillaume Tell* sont destinées avant tout à être jouées, c'est dire que le rythme et la rime, surtout lorsqu'ils font partie intrinsèque de l'effet dramatique, sont d'une importance primordiale. L'influence de Shakespeare sur Goethe et Schiller pose des problèmes particuliers en anglais, car la traduction risque de devenir artificiellement archaïque. La langue des deux classiques allemands est restée étonnamment moderne et répond merveilleusement aux besoins de l'acteur. Aujourd'hui, un traducteur anglais peut éviter de tomber dans l'archaïsme par l'étude de la versification dramatique de T. S. Eliot. Il doit aussi être capable d'*entendre* les vers qu'il écrit et de se représenter la pièce visuellement. Une adaptation libre rend souvent mieux le sens et l'effet dramatique qu'une traduction pédantesque, vérité que Goethe et Schiller avait d'ailleurs déjà reconnue dans leurs adaptations de Shakespeare et d'autres classiques étrangers.

George Rowell, *Sardou et la scène anglaise*

A côté de son énorme succès en France, Victorien Sardou fut l'auteur contemporain le plus joué sur la scène anglaise durant les trente dernières années du dix-neuvième siècle. Ses *pièces bien faites* fascinaient autant que les *policiers* modernes et plusieurs de ses drames historiques furent également bien accueillis par le public anglais.

Dora (1877) fut adapté et largement réécrit pour les Bancroft par Clement Scott et B. C. Stephenson sous le titre de *Diplomacy* (1878). Les changements portaient sur la structure (suppression d'un acte entier) et le fond (la Russie remplace l'Autriche comme puissance étrangère). *Diplomacy* fut hautement acclamé et fut repris régulièrement par les Bancroft et d'autres directeurs pendant plus d'un demi-siècle. Sardou lui-même s'inspira de cette version anglaise lorsqu'il révisa sa pièce sous le titre de *L'Espionne*.

Quant à *Divorçons* (écrit en collaboration avec Emile de Najac) ce fut un succès de scandale au Palais-Royal en 1880, mais cette farce ne fut appréciée de l'autre côté de la Manche que très récemment. Pendant plus de dix ans, les adaptateurs anglais n'osèrent s'attaquer au texte, puis ils désespérèrent de trouver un cadre convenant à l'action. Parmi les premières versions, *To-Day* (Aujourd'hui, 1892) introduisait des caricatures d'Oscar Wilde et de son cercle d'amis et *The Queen's Proctor* (Le Procureur de la Reine, 1896) transplantait les personnages sur un terrain de chasse.

G. B. Shaw a ridiculisé l'exploitation de la formule théâtrale de Sardou sous le nom de *Sardoodledom*, mais son traitement ingénieux d'aventures piquantes dans des décors élégants permit à Pinero, Jones et Wilde d'écrire cet ensemble de comédies bourgeoises connues sous le nom de *English Society Drama*.

En appendice nous publions une liste de 52 adaptations anglaises de Sardou, comme point de départ de futures identifications de ses œuvres en anglais.

Inga-Stina Ewbank, *Traduire Ibsen pour la scène anglaise d'aujourd'hui*

L'art dramatique d'Ibsen dépend grandement du vocabulaire, du rythme et de la construction de son dialogue. L'attention que l'on porte aujourd'hui au langage théâtral montre bien que le 'sens' des pièces d'Ibsen est étroitement lié aux phénomènes linguistiques de son œuvre. Traduire Ibsen exige que l'on trouve des équivalents, dans notre cas des équivalents anglais, aux façons norvégiennes de parler, penser et sentir. De plus, chaque pièce et chaque réplique posent des problèmes particuliers. Il faut, pour les dernières pièces en prose, trouver une langue qui permette le mélange du quotidien et du visionnaire, un style en apparence plat et neutre, mais riche de significations sous-jacentes. Une analyse de quelques passages de la traduction de *John Gabriel Borkman* jouée au National Theatre (Londres, 1975/6) comparés à l'original et à d'autres traductions, révèle la richesse des atmosphères et des effets stylistiques de cette pièce. Ces exemples suggèrent qu'acteurs, metteurs en scène et critiques se doivent d'approcher Ibsen à travers une étude textuelle minutieuse.

Roger Howard, *Le théâtre chinois contemporain*

Le théâtre chinois contemporain est une arme révolutionnaire. À côté du théâtre professionnel, le théâtre amateur — ouvrier et paysan — est florissant. S'il remplit sa fonction traditionnelle de dissémination d'idées morales, il a aussi pour but de pousser les spectateurs à l'action. Dans les deux cas, il s'agit d'un théâtre d'agitation. Ce genre théâtral peut être divisé en deux catégories: celui qui remet en question pour aboutir à de nouvelles solutions et celui qui fournit des réponses toutes faites. En Chine, la première catégorie définit le théâtre amateur, la seconde le théâtre professionnel. En représentation cette distinction devient tout à fait évidente, que ce soit au théâtre de variétés (chansons, danses, ballades), à l'opéra ou au *hua chu* (pièce parlée). Même dans un 'modèle théâtral révolutionnaire' comme *Le Chant de la Rivière du Dragon* (1972), une attitude normative et autoritaire supplante l'activisme du théâtre de la Révolution Culturelle. Le *hua chu* *Dans l'Éclat de la Jeunesse* est cependant une pièce dans laquelle les professionnels ont réussi à maintenir un point de vue activiste. Quant à *Histoire de Wang*, ballade *tanshien*, elle illustre le dilemme qui confronte les amateurs ouvriers luttant pour la transformation de leur art en un instrument capable de faire naître chez leurs spectateurs des sentiments qui, à leur tour, aideront à la transformation de la réalité vécue.