

## AVANT-PROPOS

Nous nous étions réunis dans un endroit tenu secret en Transylvanie, dans un hôtel-restaurant-centre de conférences de la ville de Târgu-Mures, non loin du château de Dracula. Nous avons été conviés par l'Université des Arts et son président Sorin Crișan à réfléchir à l'analyse des œuvres théâtrales dans toutes les situations : les pièces dramatiques, les mises en scène et les performances de toutes sortes.

Nous : une trentaine de participant(e)s venu(e)s de Roumanie, de Hongrie, de France et de contrées plus lointaines encore (Égypte, Algérie, Brésil, Italie, Grèce et diaspora russe aux États-Unis ou en France). Julien Daillère, assistant de Sorin Crișan, réussit magistralement à retrouver toutes ses brebis égarées dans les aéroports et les gares de la région, à organiser les journées, à séparer les végétariens convaincus des végétariens occasionnels.

Notre groupe de théâtrologues devint vite homogène, malgré sa diversité culturelle, nationale et institutionnelle : doctorant(e)s, enseignant(e)s engagé(e)s de longue date dans de difficiles projets et souvent englué(e)s dans de lourdes responsabilités universitaires et bureaucratiques ; jeunes artistes, actrices ou performers. Quant à moi, en bout de course (académique), j'avais la responsabilité d'animer cet atelier de trois jours. Un honneur, une joie, une attente angoissée.

Nous prenions nos repas ensemble dans le restaurant enjambant une autoroute très fréquentée. Les voitures passaient à vive allure, mais en silence, au-dessous des convives, mais nos pensées étaient plus rapides encore et nos conversations plus animées. Nous dormions au calme dans des chambres donnant sur une pente artificielle remontant jusqu'à un plateau, sur lequel, apparemment, on construisait encore un autre centre commercial—ou était-ce une église ? - sous le regard placide des paraboles et des soucoupes volantes.



Nous nous réunissions dans des salles *high-tech*. La caméra tournait, esseulée, machinale, comme dans le vide. Unités de lieu, de temps et d'action : tout semblait en place pour une tragédie classique. Ce fut heureusement une paisible méditation collective et mélancolique sur la recherche du temps perdu à travailler chacun dans son coin, au lieu de retrouver le plaisir d'échanger nos idées sur ce qui nous préoccupait depuis des mois et qui allait sûrement nous occuper encore pendant de longues années. Pour l'heure, nous débattions de quelques thèmes et problèmes que nous avions tous, à un moment ou un autre, rencontrés sur notre chemin : la traduction, l'analyse des spectacles, la mise en scène ou la performance.

Bénéficiant de la présence de plusieurs traductrices de théâtre, de poésie et d'essais, nous avons comparé les divers types de traduction, nous avons explicité les principales difficultés à trouver le mot juste, le rythme idéal, le transfert possible du texte et de la culture-source dans une autre culture ainsi que dans le corps des locuteurs ou des acteurs. J'avais demandé l'aide de deux traductrices hongroises, Sepsi Enikő et Molnar Zsofia, et d'une traductrice de langue roumaine, Olga Gancevici, pour nous donner des exemples concrets de leurs traductions littéraires et théâtrales et exposer le cas d'auto-traduction (Beckett, Matéi Visniec). Nous avons compris combien la traduction dépend beaucoup du public anticipé et des lois économiques de l'édition.

J'ai mentionné alors la notion de verbo-corps que j'avais autrefois introduite lors de mes tentatives pour élargir la traduction linguistique, en particulier dans le cas de traduction d'un texte, dramatique ou non, en vue d'une mise en scène. De manière inattendue, cette notion cristallisa notre discussion sur la traduction et la mise en scène. Inven-



tée afin d'élargir la traduction pour la scène au-delà d'une théorie purement linguistique et stylistique, la question du verbo-corps s'applique également à la traduction, l'adaptation, la réécriture interculturelle. Ce verbo-corps --alliance spécifique à une culture ou un groupe--, le traducteur, puis l'acteur, l'observe, l'éprouve et l'expérimente (en fait l'expérience) dans la langue et la culture-source avant de le transférer et de l'adapter, de le mimer presque, dans la langue et la culture d'arrivée.

En proposant d'analyser un spectacle vu en commun, je pouvais être certain que chacune contribuerait à éclairer sa propre méthode et ferait part de ses interrogations. Comme nous n'avions pas alors de référence commune, j'avais choisi de montrer le DVD de la mise en scène de *Les Damnés* par Ivo van Hove. Ce dernier s'inspirait, pour sa mise en scène présentée à Avignon en 2016, puis à la Comédie-Française, du film de Visconti (1969). Nous retrouvâmes vite les questions de l'adaptation pour la scène d'un film ou d'un scénario. Le filmage et le cadrage de la représentation théâtrale en direct avec des scènes ou des visages en gros plan reproduits sur l'écran en fond de scène, puis la manière de monter cette performance filmique, tout ceci ouvrait la voie à de passionnantes réflexions sur la représentation et sur l'intermédialité. S'agissait-il d'une adaptation de « l'esprit » du film de Visconti, de son type de montage filmique, ou bien d'une adaptation du seul scénario ? Comment adapte-t-on un film pour une scène théâtrale ? Comment rendre compte, même partiellement, de la manière de filmer de van Hove ? Sa mise en scène théâtrale était aussi celle d'un film inséré dans la représentation théâtrale et un film dans le film (de Visconti). Nous avons apprécié l'excellent montage télévisuel pour la retransmission en direct du spectacle, puis pour le DVD réalisé par Don Kent.

La performance filmique de van Hove nous aidait à comprendre les questions historiques que posait déjà le film de Visconti sur le nazisme, vingt-quatre ans après la fin de la guerre. Nous nous demandions comment van Hove jugeait à présent ces mêmes événements. Les comparait-il au populisme actuel comme il l'affirme dans une interview ? Inscrivait-il vraiment cette allusion dans une mise en scène actualisée ?

La thématique du film, dans sa mise en scène théâtrale, continuait en tout cas à nous bouleverser. J'attirais l'attention sur le lien et les relations entre la violence fasciste et la perversion sexuelle, dans le film et sur la scène : la violence conduit-elle à la perversion et dans quel sens ? L'œuvre de Visconti était la représentation d'un monde aristocratique disparu ; celle de van Hove était plutôt une présentation déconstruite de la catastrophe historique, avec des moments d'interruption propres à une réflexion brechtienne sur les processus historiques. Cette distanciation sporadique, même discrète, donnait au spectacle de van Hove une dimension encore plus politique, sans qu'on puisse cependant parler d'actualisation. Le spectateur oscillait entre identification et distanciation.

La mise en scène de van Hove, alliance de raffinement esthétique et de rigueur politique, ouvrait le débat de la troisième journée sur les formes actuelles de la mise en scène théâtrale et de la performance. Chacun(e) d'entre nous donnait des exemples de l'art de la performance, historique ou contemporaine. Nous avons évoqué le domaine



immense des *performance studies*. Partis de l'opposition théorique de la mise en scène et de la performance, nous dérivions inexorablement vers une convergence de ces deux conceptions du spectacle. Était-ce alors une *performise* ou une *mise en perf* ?

Peut-être ne devrait-on pas plaisanter avec la théorie, sinon pour la remettre sans cesse à sa place, la remettre en question, ou l'adapter aux analyses et aux interprétations des formes nouvelles de théâtre et de performance. La volatilité des concepts et des formes, au théâtre comme dans la performance, impose de ne pas retomber dans les mêmes catégories figées. Une réflexion épistémologique nous aiderait à identifier et surtout à interpréter les différents *turns*, les tournants dans la recherche : nous serions dans le tournant performatif, après les tournants linguistique, sémiologique, culturel, phénoménologique, et juste avant le tournant cognitiviste et celui des affects et des passions sociales. Plus modestement et en attendant mieux, nous en sommes restés à notre trilogie traduction/mise en scène/performance.

Un cadeau-surprise nous attendait le soir du premier jour : la mise en scène en hongrois surtitré en anglais de *Tranquillité*, l'adaptation du roman-culte de Bartis Attila, mis en scène par Radu Afrim. Ce spectacle de presque trois heures nous aidait à réviser toutes les questions théoriques dont nous débattions. La traduction, même lancée rapidement dans les surtitres, nous permettait de suivre, grâce à la mise en scène et au jeu des acteurs. La relation malade d'une mère, devenue folle à cause de la terreur exercée par la police communiste, et de son fils incapable de quitter le foyer maternel et de suivre l'exemple de sa sœur partie vivre sa vie artistique « à l'Ouest », tout était admirablement rendu par les deux acteurs B. Fülöp Erzsébet et Bányai Kelemen Barna. Ce fil narratif de l'intrigue familiale était facilement repérable. Restait la construction métaphorique, plus secrète mais lisible de la mise en scène : le personnage principal n'est pas capable de quitter un milieu étiqué, une culture asphyxiée, une communauté déchirée, une minorité étouffante, mais effrayée pour ce monde inconnu et menaçant que représente l'Europe occidentale libérale.

En quittant le domaine enchanté du château théâtral, je me suis senti envahi d'un *blues* persistant que même Lacan n'aurait pas su définir. J'étais tout simplement triste à l'idée de ne plus revoir ces belles personnes, si concentrées et dédiées à l'amour du théâtre et de la scène. Ainsi donc je ne saurais jamais comment nos conversations feraient silencieusement leur chemin en elles, avant, un jour, d'émerger et de renaître dans d'autres discours, d'autres idées, méconnaissables mais pourtant pertinentes à ce moment-là. Oui, en effet : impossible de connaître l'origine du *blues*.

**Patrice Pavis**