

La traduction de Bernard-Marie Koltès et la question du rythme – le cas de *Dans la solitude des champs de coton*

Simon Kim

Si Bernard-Marie Koltès a marqué si profondément le théâtre contemporain, c'est entre autres parce qu'il a développé ce que Patrice Chéreau appelait « une langue, avec un phrasé, avec un discours ». De fait, on est immédiatement frappé par le flux de paroles qui tend parfois à réduire le dialogue théâtral à une superposition de monologues dont le style lui-même hésite ou oscille entre le lyrisme et le vulgaire, constituant ce que Jorge Dubatti appelle encore une « matrice musicale (una matriz musical) ». Maria M. Delgado, dans sa préface aux traductions anglaises des pièces de Koltès, évoque elle aussi « a musicality in the rhythms and nuances ». Cette « musicalité », ce « phrasé », cette « langue-discours » mettent en relief une prosodie singulière, une organisation du mouvement de la parole dans l'écriture qui se veut autant porteuse de sens que le contenu de cette parole. Une des pièces de Koltès dans laquelle cette articulation rythmique du discours est la plus apparente est sans aucun doute *Dans la solitude des champs de coton*. Construite comme un combat verbal, elle place le langage avant l'intrigue. Devant ce texte qui est autant une partition, les traducteurs doivent prendre la mesure de cette articulation rythmique de l'écriture koltésienne. Le présent article se propose donc d'étudier voir les stratégies utilisées pour aborder ce texte et cette langue singulière dans la traduction.

Mots-clés : musique, théâtre, Koltès, rythme, stratégie traductive

If Bernard-Marie Koltès had such deep influence on contemporary theatre, it is mostly because he developed what Patrice Chéreau called “a language with a phrasing, with a speech.” The truth is, one is immediately struck by the flow of words which sometimes tends to reduce the theatrical dialogue to a superposition of monologues whose style hesitates between lyricism and vulgar, constituting what translator Jorge Dubatti calls a “musical matrix (una matriz musical).” Maria M. Delgado, in her preface to the English translations of Koltès' plays also mentions a “musicality in the rhythms and nuances.” This “musicality,” “phrasing” or “language-speech,” brings forth an unusual prosody, an organization of the movement of speech that is as meaningful as the content of the speech. One of Koltès' plays in which the rhythmic articulation of speech is most apparent is undoubtedly *In the Solitude of Cotton Fields*. Built as a verbal fight, it puts the language before the plot. Faced with a text that often resembles a musical score, translators must take the measure of the rhythmic articulation of Koltès' writing. This article aims to look at the strategies used by translators in addressing this unique text and its singular language.

Keywords: music, playwright, Koltès, rhythm, translation strategies

Koltès s'est imposé comme l'un des auteurs dramatiques français majeurs du XX^e siècle, jouissant en France d'une estime qui n'est plus à dire et faisant l'objet à l'étranger d'une attention sans cesse croissante. Maria Delgado et David Bradby observent ainsi que « in recent years *Solitude* has even replaced *Godot* as the best-selling French play » (Delgado & Bradby, 2004 : xlii). Or ce qui fait la particularité de l'oeuvre koltésienne, c'est son approche de la langue. Lui-même ne définissait pas autrement son travail, affirmant qu'écrire pour le théâtre, c'était « fabriquer du langage » (Koltès, 1999 : 10).

De fait, il est à noter, puisque Koltès est venu rejoindre Beckett sur les rangs de la dramaturgie française, que de *La Nuit juste avant les forêts* (1977) jusqu'à *Dans la solitude des champs de coton* (1986), un langage s'est constitué sur les cendres du dialogue dramatique traditionnel mis à mal depuis Beckett et Ionesco. Ainsi, comme le note Jean-Pierre Sarrazac, « plutôt que de gérer tant bien que mal l'atrophie et la paralysie progressives du dialogue, l'auteur de *La Nuit juste avant les forêts* affiche, d'entrée de jeu, son impossibilité » (Sarrazac, 1996 : 190). Il en ressort une écriture « profondément circonvolutoire et labyrinthique » (Triau, 2004 : 38), une écriture par longues tirades (Sarrazac parle encore de « faire dialoguer des monologues » (Sarrazac, 1996 : 190)) dans laquelle la parole l'emporte sur toutes les autres composantes du théâtre ; « ce que j'essaie de faire, c'est de me servir du langage comme d'un élément de l'action » (Koltès, 1999 : 32).

Cette écriture koltésienne trouve sa réalisation la plus achevée dans *Dans la solitude des champs de coton*, considérée comme son oeuvre maîtresse (« la su obra màxima » [Dubatti, 2008 : 305] ; « Koltès' core work » [Delgado & Bradby, 2001 : xxxviii]), dans laquelle « les phrases sinueuses et tortueuses font de la conversation un ballet verbal fait de ruses et de détours » (Evrard, 2004 : 62). Cette sinuosité ou circonvolution du langage dramatique mise en oeuvre dans *Dans la solitude des champs de coton* représente un défi à la traduction qui doit rendre compte, au-delà de la signification, de la mise en scène du langage même, ce

qu'Henri Meschonnic appelait la « signifiante », d'une écriture qui assume et revendique si bien son rythme que Vera San Payo De Lemos, une des traductrices portugaises de Koltès, expliquait lors d'une table ronde des traducteurs de Koltès aux Assises de la traduction littéraire (ATL) à Arles en 1999 que « la grande difficulté résid[ait] dans la syntaxe [...] et dans ce rythme très spécial » (ATL, 2000 : 42).

Le rythme et la musique dans *Dans la solitude des champs de coton*

Dans la solitude des champs de coton est construit sur la rencontre inattendue et fortuite, dans un lieu improbable, de deux individus qui ne se connaissent pas, dont nous ne connaissons jamais les noms et qui ne nous sont présentés et définis que par leur fonction, le dealer, celui qui a quelque chose à fournir, et le client, celui qui aurait besoin d'être fourni. Jamais l'enjeu de la tractation, l'objet du « deal » n'est défini¹ ; chacun des personnages s'engage tour à tour dans des tirades qualifiées de « logorrhéiques » par Eric Eigenmann (Eigenmann, 2013 : 111), formant ce fameux ballet verbal dans lequel le deal devient bien celui de la parole (Evelyne Pieiller parle de « transaction langagière »²).

Dans un entretien avec Colette Godard, Koltès résumait de la manière suivante sa pièce :

Il y a un bluesman, imperturbablement gentil, doux, un de ces types qui ne s'énervent jamais, ne revendiquent jamais. Je les trouve fascinants. L'autre est un agressif écorché, un punk de l'East Side, imprévisible, quelqu'un qui me terrifie. Ils se rencontrent, chacun attend en vain quelque chose de l'autre. Ils finissent pas se taper dessus, mais c'est une histoire drôle. (Koltès, 1999 : 67)

Ce qui retiendra ici notre attention, ce sont les références que Koltès choisit pour présenter ses personnages dessinés si abstraitement dans le texte de la pièce : un *bluesman* et un *punk*, deux références fortement musicales. Dans le même entretien, il ajoute que ses racines « sont au point de jonction entre la langue française et le blues » (*ibid.* : 70). Ce rapprochement que Koltès revendique ici entre la langue (française) et la musique (blues), il l'a réitéré en de nombreuses occasions, affirmant par exemple qu'« il n'existe pas de coupure fondamentale entre la musique et la littérature » :

Tout personnage porte en lui une musique que l'on peut exprimer par l'écriture. À partir du moment où l'on comprend le « système musical » d'un personnage, on en a compris l'essentiel et on pourrait lui faire dire n'importe quoi, il parlera toujours juste. (*ibid.* : 28)

C'est un point fondamental sur lequel on s'est trop peu attardé. La critique a souvent mis l'accent sur le caractère argumentatif de son écriture³, s'attachant à une signification du dispositif discursif (argumentatif) koltésien⁴ quand il s'agit en réalité d'un procédé musical, d'une fonction cherchant à « faire entendre une musique des mots. Étranger au raisonnement, à l'argumentation, à la rhétorique comme instrument de persuasion, le discours lyrique de nature musicale ne cherche pas à fonder ce qu'il dit » (Evrard, 2004 : 67).

Ainsi les « répétitions-variations », le rythme en « spirale qui ne revient jamais au même point » dont parle Vinaver pour qualifier cette écriture « apparemment ampoulée, sinueuse, circonvolutoire, marquée par l'abondance des figures de répétition, par une pratique de désignation qui procède par l'évocation en plusieurs couches successives d'un même objet » (Triau, 2004 : 42), doivent être considérés au regard de la musique. Le blues, par exemple – puisqu'il est l'une des formes musicales desquelles Koltès se revendique – dans sa forme la plus traditionnelle, opère d'une façon similaire par la répétition d'un vers qui varie en fin de couplet, refrain qui ne revient là non plus jamais tout à fait en son point de départ, comme dans « Stormy Monday » de T Bone Walker (1947) :

They call it stormy Monday but Tuesday's just as bad
They call it stormy Monday but Tuesday's just as bad
Wednesday is worse and Thursday's also sad

Ainsi, tout au long de *Dans la solitude des champs de coton*, on retrouve de ces répétitions-variations ternaires :

[...] il va bien falloir **que vous fassiez un écart** pour que je n'en aie pas à faire, **que vous déménagiez** de l'axe que je suivais, **que vous vous annuliez** [...] (Koltès, 1986 : 15)⁵

La douceur fait le détail, **elle** attaque par morceaux, **elle** dépèce les forces comme un cadavre en salle de médecine. (*ibid.* : 40)

Koltès a recours à ce procédé plus particulièrement avec des ensembles de trois adjectifs ou adverbes qui, par leur récurrence systématique, feraient figure de tics de langage dans un autre contexte, mais qui ici fonctionnent comme des temps marquant la mesure :

[...] je m'approche de vous comme le crépuscule approche cette première lumière, **doucement, respectueusement, presque affectueusement** [...] (*ibid.* : 10)

[...] dites-moi la chose que vous désirez et que je peux vous fournir, et je vous la fournirai **doucement, presque respectueusement, peut-être avec affection** [...] (*ibid.* : 12)

[...] et je ne vous aurais jamais rattrapé car je ne me déplace que **lentement, tranquillement, presque immobilement** [...] (*ibid.* : 17)

[...] le premier pas que j'ai fait vers vous, un pas **correct, humble et respectueux** [...] (*ibid.* : 21)

On retrouve dans le texte koltésien une autre figure propre au blues (instrumental) que l'on appelle le *call and response*, suivant lequel l'instrument reprend à lui seul l'appel et la réponse des formes plus primitives « in which a lead voice or instrument states a phrase that is answered by other voices or players »⁶ :

[...] si vous m'avez abordé, c'est parce que finalement vous voulez me frapper ; et si je vous demandais pourquoi vous voulez me frapper, vous me répondriez, je le sais, que c'est pour une raison secrète à vous, qu'il n'est pas nécessaire, sans doute, que je connaisse. (*ibid.* : 24)

Et que l'on vienne me dire : mettons qu'on ait un désir, qu'on l'avoue, et que vous n'avez rien pour le satisfaire ? je dirai : j'ai ce qu'il faut pour le satisfaire [...] (*ibid.* : 28)

Cette question du rythme et du système musical qui sous-tend l'écriture koltésienne, ce sont de fait les traducteurs qui l'ont le mieux soulignée parce que justement, c'est une question qui se pose d'emblée au traducteur qui entreprend de reproduire cette écriture dans sa langue. Ainsi Maria M. Delgado, dans sa préface aux traductions anglaises des pièces de Koltès, évoque « a musicality in the rhythms and nuances conjured by Koltès in these plays which demands a flexibility of approach on the part of translators » (Delgado, 2004 : lii). Dans un autre ouvrage, elle parle plus spécifiquement de *Dans la solitude des champs de coton* en disant que « *Solitude* is constructed like a musical fugue. » L'un des traducteurs argentins du théâtre de Koltès définit quant à lui en ces termes l'écriture koltésienne :

La articulación del parlamento es eminentemente rítmica, musical, y parece estar regida por una gramática del habla – de la conversación – y del balbuceo, que a su vez responde a una matriz musical. La música de la respiración, de los titubeos del alma.

(L'articulation de la parole est éminemment rythmique, musicale, et paraît obéir à une grammaire du discours – de la conversation – et du balbutiement, qui à son tour dépend d'une matrice musicale. La musique de la respiration, des hésitations de l'âme.) (Dubatti, 2008 : 306)

Comment donc aborder cette notion de musicalité du texte koltésien dans l'horizon de sa traduction ? Comment comprendre cette matrice musicale qui serait musique de la respiration ? Une autre analogie à ce langage rythmique et musical qui répond à la musique de la respiration, c'est ce qu'Henri Meschonnic appelle le « continu corps-langage » dans lequel le rythme est « organisation du mouvement de la parole » (Meschonnic, 2007 : 141). L'idée qui sous-tend cette notion est celle d'un mouvement, rythme, musique ou respiration, qui donne au texte sa vie, c'est-à-dire son sens. En effet, comme le remarque Meschonnic, « le signe ne connaît que le discontinu, donc il n'a ni concept ni moyen pour reconnaître et donner à entendre ce qui existe aussi dans le langage, et qui lui échappe irrémédiablement, c'est-à-dire le continu, le rythme, la prosodie, tout ce qui est énonciation et signifiante. Tout ce qui fait qu'il n'y a pas que le sens des mots » (*ibid.*, 39). Or Koltès ne dit pas autre chose lorsqu'il s'explique sur ces notions de rythme et de musique aux journalistes du quotidien 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. (Koltès, 1999 : 107)

C'est ainsi qu'on pourra interpréter ces phrases circonvolutives et ces répétitions-variations : elles tendent à cerner un sens pour le définir plus précisément. Ainsi, lorsque dans l'un des exemples que nous avons cités, le dealer dit qu'il ne se déplace que « lentement, tranquillement, presque immobilement », chaque adverbe successif vient préciser le sens convoyé par le précédent et c'est ensemble qu'ils décrivent le plus justement ce déplacement, tant par la réitération du motif sémantique que par la musique qu'ils créent de par leur rythme, de par leur assonance [Ń] et leurs allitérations [l], [m].

L'enjeu pour le traducteur sera donc de prêter attention à cette musique au-delà des mots seuls, puisque c'est cette musique-là qui produit du sens. Son importance est d'ailleurs telle qu'on pourra évoquer cette scène de *Combat de nègre et de chiens* qui marque la première

rencontre entre Léone et Alboury ; Alboury parle une langue d'Afrique incompréhensible pour Léone qui choisit de lui répondre en allemand (récitant un poème de Goethe), et à l'écoute l'un de l'autre (« Ce qui compte, c'est un minimum de vocabulaire ; même pas : **c'est le ton qui compte** » (Koltès, 1989 : 59)), ils finissent par se comprendre :

ALBOURY – Lan nga ñäw ut si fii ?
LEONE – Je crois que je commence à vous comprendre.
ALBOURY – Lan nga ñäw def si fii ?
LEONE – Oui, oh, je savais bien que cela viendrait !
ALBOURY (*avec un sourire*) – Tu as peur ? (*ibid.* : 60)

Koltès rappelle également que dans *La Fuite à cheval, très loin dans la ville*, « Chabanne, lorsqu'il comprend qu'il est vraiment seul, oublie brusquement le français et se met à parler en arabe, tandis que celle qui l'aime continue malgré cela à comprendre ce qu'il dit » (Koltès, 1999 : 44). Ce que Léone comprend, ce que l'amoureuse de Chabanne comprend, c'est ce qu'elles entendent au-delà des mots qui leur demeure impénétrable : cette musique et ce rythme.

Meschonnic, qui contribua de façon considérable à la réflexion sur cette importance du rythme dans la traduction⁸, écrit dans la même intention :

Le grand transformateur du traduire n'est pas le sens, les différences dans le sens, l'herméneutique. C'est le rythme. Pas le rythme au sens traditionnel, d'alternance formelle du même et du différent, ordonnance, mesure, proportion. Mais le rythme tel que la poésie l'a transformé, organisation d'un discours par un sujet, et mouvement de la parole dans l'écriture, prosodie personnelle, sémantique du continu. (Meschonnic, 1999 : 131)

Traduire *Dans la solitude des champs de coton*

Concrètement, comment traduire ce rythme consubstantiel au discours, à la parole ? Prenons à titre d'exemple le début de la pièce *Dans la solitude des champs de coton*, la première phrase du premier de cette succession de monologues qui cherchent de toute évidence, mais non sans peine, à devenir un dialogue :

Si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu, c'est que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas, et cette chose, moi, je peux vous la fournir; car si je suis à cette place depuis plus longtemps que vous et pour plus longtemps que vous, et que même cette heure qui est celle des rapports sauvages entre les hommes et les animaux ne m'en

chasse pas, c'est que j'ai ce qu'il faut pour satisfaire le désir qui passe devant moi, et c'est comme un poids dont il faut que je me débarrasse sur quiconque, homme ou animal, qui passe devant moi. (Koltès, 1986 : 9)

La phrase, qui aurait pu être plusieurs, est complexe, circonvolutoire, entrecoupée avec pour seule ponctuation forte, un point-virgule qui permet tout juste de reprendre sa respiration lorsqu'on cherche à la dire. François Bon, dans son ouvrage *Pour Koltès*, relève à l'intérieur de cette seule phrase un rythme relativement régulier tournant autour d'un alexandrin allongé en « tétradécasyllabe » parfois divisible en deux heptamètres :

Si vous marchez dehors (6), à cette heure et en ce lieu (7), c'est que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas (14), et cette chose, moi, je peux vous la fournir (12); car si je suis à cette place (7) depuis plus longtemps que vous (7), et que même cette heure qui est celle des rapports sauvages (14) entre les hommes et les animaux ne m'en chasse pas (14), c'est que j'ai ce qu'il faut (6) pour satisfaire le désir qui passe devant moi (14), et c'est comme un poids dont il faut que je me débarrasse (14) sur quiconque, homme ou animal, qui passe devant moi (14). (Bon, 2000 : 49)

Il ne s'agira pas pour les traducteurs de chercher à reproduire ce mètre à l'intérieur de la prose koltésienne, mais de chercher, dans la langue traductive, un rythme qui en rende compte (faute de pouvoir le reproduire). Si l'on observe la traduction de Simon Werle, on remarque un découpage propre à l'allemand, certes, mais qui permet une scansion bienvenue de la phrase :

Wenn Sie zu dieser Stunde und an diesem Ort draußen unterwegs sind, dann darum, weil Sie etwas wünschen, **was Sie** nicht haben, und dieses Etwas kann ich Ihnen beschaffen; denn wenn ich seit längerer Zeit und für längere Zeit als Sie an diesem Ort bin, und wenn selbst diese **Stunde**, die **Stunde** des wilden Umgangs der Menschen und Tiere untereinander, mich nicht von ihm vertreibt, dann darum, weil ich **dasjenige** habe, womit sich der Wunsch **desjenigen**, der an mir vorübergeht, befriedigen **lässt**, und es ist wie eine **Last**, die ich **los**werden muss an jedes Wesen, Mensch oder Tier, das an mir vorübergeht. (Werle, 2007 : 116)

Dann darum (c'est pour cela), *denn wenn* (car si), *dann darum* (c'est pour cela) renforcent la construction argumentative et logique de la phrase, mais offrent également une allitération à partir de laquelle peut se développer un rythme dans la phrase allemande avec d'autres répétitions ou allitérations (*weil Sie / was Sie* dans le premier moment, la reprise du mot *Stunde* dans le second et les répétitions *dasjenige / desjenigen* et allitérations *lässt / Last / loss(werden)* dans le dernier). Lors de la table ronde des traducteurs de Koltès aux Assises de

la traduction littéraire de 1999, Simon Werle reconnaissait avoir voulu donner à sa traduction la qualité musicale qu'il sentait dans le texte original :

À l'époque, je ne savais pas que Koltès avait une formation de musicien, pianiste et organiste, mais la qualité musicale était dominante. Ayant donc repéré les centres d'intensité, je les ai marqués, j'ai essayé de les signaler par la syntaxe allemande, de vraiment donner l'intensité là où je croyais l'avoir perçue. Évidemment les mots ne posaient pas de problèmes, mais l'équivalence de ces centres d'intensité était cruciale. (ATL, 2000 : 46)

Nous avons évoqué les répétitions-variations ternaires que nous avons rattachées, justement, à la musique blues. Le fait est que par leur récurrence et leur « ternarisme » quasi systématique, elles sont une part constitutive importante de cette qualité musicale dominante du texte de Koltès. Dans l'extrait suivant, les répétitions-variations ternaires se succèdent les unes après les autres, construisant ce que Meschonnic appelle « quelque chose qui enveloppe le sens sans être le sens » (Meschonnic, 2007 : 142) :

[...] pourquoi continuez-vous à les garder enfouies, vos marchandises, **alors que je** me suis arrêté, **que je** suis là, et **que j'**attends ? **comme** dans un gros sac, scellé, que vous portez sur les épaules, **comme** une impalpable loi de pesanteur, **comme** si elles n'existaient pas et ne devaient être qu'en épousant la forme d'un désir [...]. Alors que **si vous** me les montriez, **si vous** donniez un nom à votre offre, choses licites ou illicites, mais nommées et alors jugeables du moins, **si vous** me les nommiez, je saurais dire non [...]. (Koltès, 1986 : 26)

Or on constate que la traduction allemande cherche à restituer ce « ternarisme » de la phrase koltésienne :

[...] warum halten Sie sie weiter unter Verschluss, Ihre Waren, **wo ich doch** stehengeblieben bin, **wo ich doch** da bin und **wo ich doch** warte? Wie in einem dicken, versiegelten Sack, den Sie auf den Schultern tragen wie ein ungreifbares Gesetz der Schwerkraft, als ob es diese Waren nicht gäbe und als ob sie nur Bestand haben könnten, indem sie sich des Gestalt eines Wunsches anschmiegen [...]. **Wenn Sie** sie mir hingegen zeigen würden, **wenn Sie** Ihr Angebot benennen würden, ob es nun erlaubte oder unerlaubte Dinge sind, aber benannt und somit zumindest beurteilbar, **wenn Sie** sie mir benennen würden, wüsste ich nein zu sagen [...]. (Werle, 2007 : 128-129)

Si l'allemand doit renoncer à rendre la seconde série de répétitions-variations parce que la troisième occurrence du *comme* en français est en réalité rattachée au terme suivant, devenant un *comme si* qui se traduit différemment en allemand (*als ob*), le traducteur a fait ressortir les deux autres (introduites par *alors que je* et *si vous*). Notamment, si la traduction du *si vous* par *wenn Sie* est tout à fait habituelle, le choix de traduire la première répétition-variation (*alors que je*) manifeste une intention délibérée du traducteur de marquer ce rythme ternaire en

répétant de manière rapprochée *wo ich doch*. Une traduction plus ordinaire aurait en effet estompé cette répétition accentuée en plaçant par exemple *obwohl* au début de la première relative comme dans le texte français : *Warum halten sie weiterhin ihre Waren unter Verschluss, **obwohl** ich gehalten habe, ich hier bin und warte⁹?*

Regardons à présent la traduction anglaise de Jeffrey Wainwright qui, à en croire l'éditrice Maria M. Delgado, « ha[s] been tested by actors and avoid excessive domestication or reworking in favour of a strategy that attempts to find a way of capturing the distinctive stylistic traits of Koltès' dramaturgy » :

[...] why do you still keep your merchandise under wraps when I've halted here and I'm waiting, keep everything sealed up in that big sack you're carrying, lashed to your shoulders, impalpable as the law of gravity, without existence, only coming into being when married to the form of a want [...] ? Whereas, if you would show it all to me, would name what it is you have to offer, licit, illicit or whatever, but named at least, and hence open to evaluation, then I'd know how to say no [...].(Wainwright in Delgado, 2004 : 199)

Ici, on ne retrouve plus rien de ces répétitions-variations et du rythme qu'elles imposent. La ponctuation est redistribuée, plus en conformité avec la langue courante (la phrase interrogative se terminant bel et bien après la série des comparaisons) ; les comparaisons, elles, ont d'ailleurs disparu : « comme dans un gros sac, scellé, que vous portez sur les épaules » devient « sealed up in that big sack you're carrying, lashed to your shoulders ». On peut observer un pareil effacement de la syntaxe circonvolutoire de l'original dans la première phrase de la pièce, que nous avons évoquée précédemment :

If you are out walking at this hour and in this place, you must want something, and that something I'm sure I may help you with; **because** I was here on this spot long before you came by, and will be here long after you've gone, not even the savage grapplings of man and beast that occur at this hour scare me away, and that's because I've got what those who pass by here want, which is like carrying a weight you have to unload on whoever does pass, be they man or beast. (*ibid.* : 191)

Dans cette version anglaise, la syntaxe a là encore été modifiée, altérant cette fois-ci le rapport de causalité ; le *si* qui porte dans l'original aussi bien sur *je suis à cette place* que sur *cette heure qui est celle des rapports sauvages* [...] *ne m'en chasse pas* est abandonné, ne retenant que le *car* qui précède et par lequel il coordonne ces deux éléments – *not even the savage*

grapplings of man and beast [...] scare me away / because I was here on this spot – qui sont donc sur le même plan dans le texte français. Le texte est par ailleurs modulé, *l'heure qui est celle des rapports sauvages entre les hommes et les animaux* devenant *the savage grapplings of man and beast that occur at this hour*, et le *désir* est transposé par cette construction verbale *what [they] want* ; transposition discutable en ce qu'elle noie dans la syntaxe courante un substantif, un terme qui est aussi la notion clé de la pièce, à savoir le *désir*. Comme le rappelle Franck Evrard, le terme *désir* est « présent dans chaque réplique des personnages, il se dérobe à la signification en prenant tour à tour la forme de l'échange, du commerce, de la relation érotique, du désir, de la mort » (Evrard, 2004 : 40), autant de nuances et de variations que la construction verbale *want* (qui n'a jamais le même sujet) manque à montrer (confondant de surcroît le *désir* et le *vouloir*). Ce que le texte anglais gagne en revanche, c'est une performativité. Le recours au verbe plutôt qu'au nom engage le texte dans l'action ; à la place d'un terme-notion fixe – le *désir* – on a une action, un mouvement :

Mais plus un vendeur est correct, plus l'acheteur est pervers ; tout vendeur cherche à satisfaire un *désir* qu'il ne connaît pas encore, tandis que l'acheteur soumet toujours son *désir* à la satisfaction première de pouvoir refuser ce qu'on lui propose ; ainsi son *désir* inavoué est exalté par le refus, et il oublie son *désir* dans le plaisir qu'il a d'humilier le vendeur. (Koltès, 1986 : 28)

But the more correct the salesman, the more perverse the buyer; every salesman is looking to satisfy **some want** he doesn't yet know, while the buyer always subordinates **what he wants** to the primary satisfaction, which is to turn down what he's offered; thus **the want** he's not confessed to is exalted by his refusal, and he forgets what it is **he wants** in the pleasure of humiliating the salesman. (Wainwright in Delgado, 2004 : 200)

Dans ce passage où la répétition du nom en français le charge de toutes les formes possibles évoquées par Evrard, autrement dit d'une ambiguïté fondamentale, la traduction anglaise choisit donc encore une fois le verbe, même sous une forme substantivée, *the want*, qui renvoie autant au besoin qu'au *désir*. L'enjeu du *deal* de *Dans la Solitude des champs de coton* n'est plus un objet – tangible ou pas – mais un élan, un *vouloir*, ancrant le texte dans une réalité plus ordinaire (passant du « quel est votre *désir*? » à « qu'est-ce que vous voulez ? »). « Testé par des acteurs », le texte anglais propose donc une poétique alternative, moins rhétoricienne et plus fluide, rappelant le flux langagier de la poésie-performance qui a trouvé

sa manifestation la plus populaire dans le slam. *Dans la solitude des champs de coton* a d'ailleurs beaucoup à voir avec le *poetry slam* dont l'apparition est contemporaine de la pièce de Koltès. En effet, avant d'être associé à une forme dérivée du hip-hop par sa technique déclamatoire, rappelons qu'un *poetry slam* est d'abord un concours de poésie sous forme de joute oratoire, deux « slammeurs » récitant chacun un texte devant un public qui fait office de jury. Or l'un des premiers *poetry slam* opposa aux États-Unis justement en 1981 un poète punk (sic) à un bluesman¹⁰.

Il serait donc légitime ou justifiable de rendre le rythme de la phrase koltésienne par la prosodie du slam, autrement dit par une poétique propre à la culture traduisante. Toutefois, ce serait méconnaître une des particularités des pièces de Koltès qui est d'être ce que Vinaver appelle des textes « hybrides »¹¹ : « objets de représentations, [ses pièces] sont aussi, au sens plein, des œuvres littéraires à saisir par l'acte de lecture » (Vinaver, 1996 : 192). Dans leur traduction publiée en Argentine, Jorge Dubatti et Marta Taborda assument pleinement avoir tranché pour un seul des deux pendants de cette « hybridité » du texte koltésien : « En primer lugar, cabe señalar que se trata de traducciones orientadas a la lectura (reader-oriented) » (En premier lieu, il faut signaler qu'il s'agit de traductions destinées à la lecture (*reader-oriented*), [Dubatti y Taborda, 2008 : 325¹²]). Observons leur traduction de la première phrase de la pièce :

Si usted anda por la calle a esta hora y por este lugar, es porque desea algo que no tiene y yo se lo puedo proporcionar. Si estoy en este sitio desde hace màs tiempo que usted y por màs tiempo y, si incluso a esta hora – que es la hora de las relaciones salvajes entre los hombres y los animales – no me alejo, es porque tengo lo necesario para satisfacer el deseo que pase delante de mí, y es como un peso que debo sacarme de encima, para ponerlo en cualquiera, hombre o animal, que pase delante de mí. (*ibid.* : 143)

La phrase est découpée en plus petites unités, renonçant à ce qui, dans la représentation, à l'oral, marque le rythme : *vous désirez quelque chose que vous n'avez pas et cette chose, moi, je peux vous la fournir* devient par exemple *desea algo que no tiene y yo se lo puedo proporcionar* (vous désirez quelque chose que vous n'avez pas et, moi, je peux vous la fournir¹³). La deuxième partie de la phrase, elle, est entrecoupée par des tirets qui

fonctionnent comme des parenthèses, facilitant pour le lecteur silencieux la compréhension de l'enchaînement des propositions que l'acteur ferait passer par sa voix et par son corps.

Parlant de la traduction théâtrale, Jean-Michel Déprats mettait ses collègues en garde contre une traduction qui s'appuierait trop, justement, sur le « corps de l'acteur » :

Nous traduisons tous « directement » pour le théâtre, oui, mais ce « directement » est problématique. Le théâtre ne donne pas la clef, les acteurs la cherchent sur scène. Il y aurait danger à s'imaginer que la traduction de théâtre peut aller dans un va-et-vient entre la pratique théâtrale et la pratique de l'écriture. Il y a le moment où le traducteur est seul. Il est à l'écoute des corps et des voix, mais surtout à l'écoute de son corps et sa voix. (ATL, 2000 : 48)

En ce sens, le problème de la traduction théâtrale reste bien celui « de savoir comment on rend une *écriture* » (*ibid.*). Et si spécificité de l'écriture théâtrale il y a, ce n'est pas donc dans une oralité du parlé ordinaire qu'il faut la chercher, mais dans les contraintes qu'elle impose au dramaturge, ainsi que le conçoit Koltès :

J'aime bien écrire pour le théâtre, j'aime bien les contraintes qu'il impose. On sait, par exemple, qu'on ne peut rien faire dire par un personnage directement, on ne peut jamais décrire comme dans le roman, jamais parler de la situation, mais la faire. On ne peut rien dire par les mots, on est forcé de la dire derrière les mots. Vous ne pouvez pas faire dire à quelqu'un : « Je suis triste », vous êtes obligé de lui faire dire : « Je vais faire un tour ». (Koltès, 1999 : 13-14)

La même stratégie s'applique sans doute à la traduction de cette écriture. Il ne s'agit pas de traduire directement, mais de traduire derrière les mots. Ce que nous appelons la traduction du rythme n'est pas autre chose que cette traduction qui investit le texte original pour chercher non pas à reproduire ce que les mots disent, mais ce qu'ils font. Car le rythme n'est pas autre chose que ce mouvement de la parole. Ce que dit donc Meschonnic de la traduction d'un poème vaut donc aussi pour le théâtre de Koltès : « Si on se place dans le discontinu du signe linguistique pour traduire, on ne traduit pas le poème, on traduit seulement d'une langue dans une autre » (Meschonnic, 2007 : 37). Et si le rythme de la phrase koltésienne est à la jonction de la langue française et du blues, c'est bien à l'écoute de ce rythme que le traducteur doit diriger son entreprise.

Notes

¹Ahn Chi-un, dans l'ouvrage qu'il consacre à Koltès en coréen, rappelle que dans ses trois mises en scène de *Dans la solitude des champs de coton*, Patrice Chéreau avait donné différentes interprétations de ce que pouvait être l'objet de ce deal pour finir, dans sa dernière mise en scène, par renoncer à le définir et mettre en avant le désir qui semble être la notion clé autour de laquelle s'articule la pièce. Voir Chi-un, Ahn, 2011, *Bernard-Marie Koltès*, Séoul, Munhak-kwa Chiseong-sa, p. 266.

²Pieiller, Evelyne, 1990, « L'innocence et le bonneteau », in *Alternatives théâtrales*, n°35-36, juin, p.35.

³Donia Mounsef considère ainsi que les pièces de Koltès sont des « systèmes d'argumentation » (Mounsef, Donia, 2005, *Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès*, Paris, L'Harmattan, p.83). Et Samar Hage de rappeler que « l'argumentation est considérée, dans le champ des investigations sur l'écriture koltésienne, comme un principe, voire un quasi-axiome » (Hage, Samar, 2011, *Bernard-Marie Koltès : L'esthétique d'une argumentation dysfonctionnelle*, Paris, L'Harmattan, p. 9). Koltès lui-même, rappelons-le, disait au *Monde* que pour lui, « un vrai dialogue est toujours une argumentation, comme en faisaient les philosophes » (Job, 2009 : 33).

⁴Patrice Pavis allant jusqu'à voir dans les personnages de Koltès des « abstractions logiques chargées de marquer la progression d'une argumentation » (Pavis, Patrice, 1990, *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, p. 100).

⁵Les caractères gras ou les segments soulignés ont été ajoutés dans les exemples pour indiquer des points commentés dans l'article.

⁶Wald, Elijah, 2010, *The Blues: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, p. 2.

⁷Notre traduction.

⁸Rappelons ici que dans un de ses tout premiers projets théâtraux, *La Marche*, Koltès empruntait à Meschonnic sa traduction du *Cantique des cantiques*, « inventant les propos en contrepoint, quasi musical, du chant biblique » (Hubert & Bernard, 2013 : 13).

⁹Notre traduction.

¹⁰Cf. Terry Jacobus in Eleveld, 2003 : 85 : « In the spring of 1981, Simmons ran his first Poetry Bout. It was a three-fight card which featured punk poet Jerome Sala vs. blues man Jim Desmond to determine who would be the first Heavyweight Poetry Champion. »

¹¹Le slam, de par sa nature oratoire, insiste sur la primauté de l'oral sur l'écrit. Saul Williams, slammeur et auteur du film *Slam*, explique ainsi que « as human beings, we communicate with each other and the great universe through sound vibration. It is thus the essence of our collective being » (Saul Williams in Eleveld, 2003 : 58).

¹²Notre traduction.

¹³Notre retraduction.

Bibliographie

Éditions de référence

KOLTÈS, Bernard-Marie, 1986, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Éditions de minuit.

_____, 2001, *In the Solitude of Cotton Fields*, trad. Jeffrey Wainwright, Londres, Methuen Drama.

_____, 2004, *In the Solitude of Cotton Fields*, trad. Jeffrey Wainwright, Ed. et introduction David Bradby et Maria Delgado, *Plays : 2*, New York, Methuen Drama, p. 187-215.

_____, 2007, *Quai West / In der Einsamkeit der Baumwollfelder*, trad. Simon Werle, Francfort, Verlag der Autoren.

_____, 2008, *En la soledad de los campos de algodón*, in *Teatro*, trad. Jorge Dubatti y Marta Taborda, Buenos Aires, Colihue Teatro.

Ouvrages et articles

« Les traducteurs de Bernard-Marie Koltès », 2000, in *Seizièmes Assises de la Traduction littéraire (Arles 1999)*, Arles, Actes Sud, p. 39-57.

BON, François, 2000, *Pour Koltès*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.

EIGENMANN, Eric, 2013, « Pour une rhétorique de Koltès », in *Relire Koltès*, sous la direction de Marie-Claude Hubert et Florence Bernard, Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence, p. 111-122.

ELEVELD, Mark (ed.), 2003, *The Spoken Word Revolution (slam, hip hop & the poetry of a new generation)*, Naperville, Sourcebooks.

EVARD, Franck, 2004, *Étude sur Dans la solitude des champs de coton de Koltès*, Paris, Ellipses.

HAGE, Samar, 2011, *Bernard-Marie Koltès : L'esthétique d'une argumentation dysfonctionnelle*, Paris, L'Harmattan.

HUBERT, Marie-Claude et BERNARD, Florence, 2013, *Relire Koltès*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence.

JOB, André, 2009, *Koltès, la rhétorique vive*, Paris, Hermann Editeurs.

KOLTES, Bernard-Marie, 1989, *Combat de nègre et de chiens*, Paris, Éditions de minuit.

_____, 1999, *Une part de ma vie*, Paris, Éditions de minuit.

MESCHONNIC, Henri, 2007, *Éthique et politique du traduire*, Paris, Verdier.

_____, 1999, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier.

MOUNSEF, Donia, 2005, *Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès*, Paris, L'Harmattan.

PAVIS, Patrice, 1990, *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti.

PIELLER, Evelyne, 1990, « L'innocence et le bonneteau », in *Alternatives théâtrales*, n°35-36, juin, p.

SARRAZAC, Jean-Pierre, 1996, « Koltès, la traversée du théâtre », in *Théâtre Aujourd'hui* N°5 – *Koltès, Combats avec la Scène*, CNDP, p. 190-191.

TRIAU, Christophe, 2004, « La dialectique de la langue », in *Voix de Koltès*, Anglet, Carnets Séguier, p.37-58.

VINAVER, Michel, 1996, « Sur Koltès », in *Théâtre Aujourd'hui* N°5 – *Koltès, Combats avec la Scène*, CNDP, p. 192-193.

WALD, Elijah, 2010, *The Blues: A Very Short Introduction*, Oxford University Press.