



La Scène
en Version
Originale

Julie Vatain-Corfdir (dir.)

Appliquant à la scène théâtrale un concept cinématographique, cet ouvrage s'interroge sur les modalités des spectacles non traduits, présentés au public dans toute l'étrangeté de leurs gestes et de leurs voix d'origine. Alors que fleurissent les travaux consacrés à la traduction théâtrale, le Programme de recherches interdisciplinaires sur le théâtre et les pratiques scéniques (PRITEPS) a choisi de se pencher, avec ce volume, sur le phénomène inverse : celui d'un théâtre joué pour une salle dont la langue n'est pas celle du spectacle, en revendiquant cette altérité comme part de l'expérience esthétique. Des troupes italiennes conviées dans toutes les cours d'Europe aux comédiens chinois reçus pour les expositions universelles, les cas d'études abondent, invitant à explorer le fonctionnement, la réception et l'influence de ces spectacles.

Délibérément interdisciplinaire, cet ouvrage collectif croise les pratiques, les langues et les approches pour enrichir la réflexion théorique par la comparaison. À partir d'exemples très divers – spectacles en langue exotique ou régionale, scènes historiques ou création contemporaine – les articles interrogent la transmission du spectacle au-delà des mots. Découverte de l'Autre, élitisme culturel, ou voyeurisme de l'étrange ? Perception ancrée dans la musicalité de la langue, ou dans la gesticulation des corps ? Les textes réunis ici analysent aussi bien la spécificité des spectacles en version originale que les institutions qui les accueillent, la sociologie des publics, et les choix de surtitrage. Ils dessinent, au fil de l'analyse, l'image d'une expérience théâtrale aussi fertile que déconcertante, enracinée dans le sensible, et concentrant toute l'attention sur la puissance du rythme, la délicatesse du geste et la résonance de la voix.

Julie Vatain-Corffdir (dir.)

La scène en version originale



Ouvrage publié avec le concours de
l'université Paris-Sorbonne et du PRITEPS

Les PUPS sont un service général de l'université Paris-Sorbonne

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2015
isbn : 979-10-231-0258-1

Couverture : Michaël Bosquier
Maquette et mise en page : Emmanuel Marc DUBOIS (Issigeac)

PUPS
Maison de la Recherche
Université Paris-Sorbonne
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60
fax : (33) (0)1 53 10 57 66

pups@paris-sorbonne.fr
<http://pups.paris-sorbonne.fr>

AVANT-PROPOS

Julie Vatain-Corfdir

Si l'art théâtral est celui de la parole incarnée, qu'advient-il de cette parole en terre étrangère ? Comme en témoignage, dès le xvii^e siècle, la présence de comédiens italiens dans plusieurs capitales européennes, l'itinérance est inscrite dans l'histoire du théâtre mondial, dans la vie des troupes et la carrière des acteurs. Il convient donc de s'interroger sur le spectacle comme objet exporté, dans ses modalités changeantes comme dans sa réception. C'est ce qu'a souhaité faire ici, dans le cadre de ses travaux à la croisée des scènes, le Programme de recherches interdisciplinaires sur le théâtre et les pratiques scéniques de Paris-Sorbonne (PRITEPS). À l'heure où de nombreuses publications se penchent sur les difficultés et les bonheurs de la traduction théâtrale, ce volume choisit de se consacrer à l'expérience inverse : celle du théâtre en version originale, joué pour un public dont la langue n'est pas celle du spectacle, en revendiquant l'altérité linguistique comme part de l'expérience esthétique.

La création contemporaine abonde en mises en scènes multilingues et multiculturelles, affirmant l'« étrangéisation » du théâtre comme clé d'une perception renouvelée, mais l'histoire montre que ces pratiques s'appuient sur une tradition vieille de plusieurs siècles. Des comédiens français invités par Catherine de Russie aux acteurs anglais qu'accueille l'Odéon en 1827, des tournées de Sarah Bernhardt en Amérique du Nord à celles de Louis Jovet en Amérique du Sud, des applaudissements reçus par les comédiens-danseurs japonais à l'exposition universelle de 1900 aux succès en langue japonaise de Simon McBurney ou de Claude Régy, le théâtre aime à faire entendre la musique d'une autre langue, à explorer la transmission du spectacle au-delà des mots.

Une enquête sur ce phénomène exige de s'intéresser non seulement à la spécificité des spectacles qui voyagent, mais aussi aux institutions qui les accueillent, aux publics auxquels ils se destinent, et aux effets qu'ils produisent. Si les barrières langagières peuvent en effet provoquer la méfiance des spectateurs, incitant les artistes à les rassurer par la distribution de synopsis ou la mise en place de surtitres, elles permettent également de placer l'art théâtral sous une autre lumière. L'altérité linguistique concentre l'attention sur le langage scénique, sur l'expressivité du geste, sur le rythme et la musicalité de la déclamation, éduquant le public à une forme de réception ancrée dans le sensible plus que dans le discours. La question de l'équilibre entre sens et

sonorité suggère d'ailleurs une comparaison avec l'opéra, car la langue étrangère n'est pas perçue de la même manière par les spectateurs lorsqu'elle est parlée ou chantée. Les spectacles venus d'ailleurs enrichissent, enchantent ou déconcertent la réception, de même qu'ils influencent les pratiques de la scène « d'accueil », qui se renouvelle au contact de dictionnements inaccoutumés et de nouvelles cultures du geste. Faire entendre une pièce en version originale, c'est croiser à la fois les langues et les traditions théâtrales, et raviver l'art dramatique en le dépouillant du verbe pour mettre l'accent sur le corps et la voix.

6 L'approche de ce volume consiste à mettre en regard des pratiques et des langues diverses, de manière à enrichir le questionnement théorique par la comparaison. Le vaste éventail d'exemples abordés par les articles a suggéré un ordre de présentation à la fois chronologique et thématique, selon les sections. La chronologie s'impose en effet pour étudier les origines européennes du phénomène, à savoir les pratiques voyageuses des comédiens italiens, ces précurseurs de l'exportation des spectacles et de la bigarrure linguistique. Le premier volet s'y consacre, avec trois articles qui étudient successivement la présence italienne sur les scènes parisiennes aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles. Il s'agit là d'analyser la saveur du bilinguisme franco-italien et son effet sur le public ([Charles Mazouer](#)), la place du geste et de l'agilité corporelle dans un théâtre improvisé fondé sur le jeu physique ([Charles Mazouer](#), [Alessia Gennari](#)), et plus généralement de mettre en doute l'idée de barrière linguistique conçue comme un obstacle. La question de l'institutionnalisation de ce théâtre et de sa perception dans les sources contemporaines mérite également d'être étudiée ([Sandrine Blondet](#), [Alessia Gennari](#)), ainsi que le statut des comédiens, indépendants ou placés sous le patronage des Grands ([Sandrine Blondet](#)).

Après cette mise en perspective des premières pratiques du genre, une deuxième section se tourne vers le surgissement de la langue « autre » comme principe de création théâtrale. C'est ici un regroupement thématique qui permet de mettre en regard des cas d'études variés, de la langue régionale à la langue exotique. Les scènes en occitan de *Monsieur de Pourceaugnac* et la pastorale languedocienne de Mondonville invitent ainsi à s'interroger sur le choix de la langue occitane : sa portée, son accessibilité, et sa valeur théâtrale ([Bénédictte Louvat-Molozay](#)). Le rapport du spectateur aux sonorités d'une autre langue est également analysé à travers *l'Électre* de Sophocle, retransmise en grec à la télévision britannique avec un succès inattendu qui souligne la suprématie de l'intensité émotive et de la musicalité du jeu ([Amanda Wrigley](#)). L'exemple des comédiens chinois sur la scène française permet ensuite d'apprécier la façon dont les spectacles éduquent le regard du public, sortant progressivement des confins d'un exotisme bizarre pour devenir un art apprécié ([Shih-Lung Lo](#)). Ces exemples divers

et révélateurs posent avec acuité la question de la déclamation autre, et présentent diverses facettes des dispositifs de compréhension mis en place pour le public.

Un troisième volet se consacre à la fortune de la langue française sur les scènes étrangères. La Russie en offre plusieurs exemples, qu'il s'agisse des proverbes dramatiques écrits en français par Catherine II et sa cour ([Valentina Ponzetto](#)) ou de troupes françaises invitées à Saint-Petersbourg au fil du XIX^e siècle ([Pascale Melani](#)). Les questions qui se posent alors ont trait non seulement aux textes joués en langue étrangère, mais aussi à tout l'univers culturel qu'ils véhiculent, aux modes françaises – qu'elles soient littéraires ou vestimentaires – et à la sociologie du public. Ce dernier point intéresse également le phénomène méconnu du « Théâtre français d'Amérique », troupe française implantée à New York avant même l'arrivée de Jacques Copeau, avec pour public privilégié une élite culturelle qui fait grand cas de ses affiliations européennes ([Mechele Leon](#)).

La dernière section du volume se tourne vers les pratiques linguistiques et les métissages de la scène contemporaine. Depuis la fin du XX^e siècle, les créations internationales, le travail sur le sur-titrage et les spectacles présentés en versions multiples sont particulièrement à l'honneur. La reconnaissance dont jouit actuellement le théâtre espagnol alternatif permet de s'interroger sur les modalités de sa réception, sur son influence et sur l'adaptation des spectacles aux lieux où ils sont présentés ([Béatrice Bottin](#)). Plus rare, la production d'une même mise en scène en plusieurs langues engage une réflexion sur la valeur et le fonctionnement de ce choix esthétique, et sur ses conséquences en termes de rapport au public et d'efficacité de la mise en scène ([Anaïs Bonnier](#)). L'exemple d'un metteur en scène proposant ses spectacles tantôt en traduction, tantôt en langue étrangère, invite enfin à une analyse du jeu de l'artiste avec sa réception, entre distanciation et connivence ([Suzanne Fernandez](#)). À travers cette mosaïque de cas d'études sous-tendus par une réflexion théorique, c'est donc un travail approfondi sur le spectacle de l'Autre, dans ses modalités linguistiques et sonores comme dans son exotisme gestuel, que propose ce volume.

LA PRATIQUE DE LA VERSION MULTIPLE DANS LE MONDE THÉÂTRAL NÉERLANDOPHONE

Anaïs Bonnier

La présente étude, conçue comme la première étape d'un parcours qui demanderait à être poursuivi et approfondi, porte un regard oblique sur la question de la version originale. Dans le premier temps de cette recherche, il s'agit de déceler, dans un corpus restreint de spectacles, les occurrences d'un phénomène, la « version multiple », et d'en poser les principales problématiques. Un second temps de l'enquête consisterait à interroger les artistes sur leur pratique, afin de confirmer ou infirmer un certain nombre d'hypothèses posées *a priori*. Cela permettrait, notamment, de mesurer l'impact de la question financière sur ces pratiques. Un troisième temps, enfin, consisterait à s'intéresser à la réception de ce phénomène. Aux prémices de la recherche, je me contenterai ici de poser quelques enjeux et de dévoiler des pistes pour l'avenir, en souhaitant que cette étude inaugure un travail beaucoup plus vaste et précis.

Le phénomène que je propose d'observer est, semble-t-il, assez spécifique au paysage théâtral néerlandophone. Le terme par lequel je propose de le désigner est emprunté au cinéma. À l'arrivée du cinéma parlant, avec le film *Le Chanteur de Jazz*, en 1927, se pose pour la première fois le problème de l'exportation d'un film et de sa traduction. Diverses techniques sont explorées. Le doublage, technique coûteuse et peu fiable, n'apparaît sur le marché qu'à partir de 1931. Le sous-titrage, solution la moins coûteuse, se développe à ses débuts de façon artisanale, par présentation de cartons à côté, en dessous ou au-dessus du film. Pour quelques grands films ou grands réalisateurs, on propose enfin la production du même film en plusieurs versions (en général en anglais, français et allemand). La version multiple, donc, consiste à tourner le même film plusieurs fois, avec des comédiens différents. Pour ne citer qu'un exemple, *L'Opéra de quat'sous* de Georg Pabst (1931) a été tourné en allemand puis en français, avec une distribution différente mais dans des décors identiques. Une version anglaise aurait également été à l'étude, mais n'a pas été réalisée en raison d'un procès intenté par Brecht et Weill à la société de production. Le second film (en français) est à la fois identique et différent de la version source : si les figures, décors et costumes sont les mêmes, les personnages varient en fonction de l'interprétation des acteurs, qui, eux, changent. C'est ainsi que le sombre et ténébreux Mackie Messer de la version allemande cède la place, dans la version française, à un personnage

solaire, charismatique et fascinant. Leonardo Quaresima parle à ce propos d'un effet de synonymie stylistique : une proximité formelle très importante qui se rapporte néanmoins à un univers de référence variable, produisant des écarts entre les versions¹.

Dans le théâtre actuel et malgré l'évolution des techniques de surtitrage et leur expansion, quelques metteurs en scène s'attachent à traduire leurs spectacles dans une démarche qui, à mon sens, se rapproche beaucoup des versions multiples cinématographiques. La pratique de la « version multiple » est une pratique courante à l'heure actuelle dans le monde théâtral néerlandophone. Un certain nombre de metteurs en scène de langue néerlandaise choisissent, pour pallier les problèmes d'exportation de leurs spectacles, de produire ces derniers en plusieurs langues. Le spectacle est identique, la scénographie conservée, ainsi que les costumes et, surtout, dans la majorité des cas, la distribution. C'est ce phénomène qui se trouve au centre de cette étude : un spectacle, dont la version-mère était en néerlandais, et qui s'est trouvé – immédiatement ou par la suite – traduit et représenté dans une ou plusieurs autres langues, dans une mise en scène strictement identique.

140

Le théâtre néerlandophone, issu de la Belgique flamande et des Pays-Bas, s'exporte de plus en plus sur les scènes internationales. Les théâtres parisiens ont, au cours des dernières saisons, réservé une place de plus en plus importante aux productions originaires de ces pays, avec certains noms très connus : Ivo van Hove, Guy Cassiers, la compagnie TG Stan, ou encore Johan Simons. Pour un public de plus en plus habitué aux spectacles étrangers, la norme demeure le surtitrage. Ce dernier a l'avantage de ne pas influencer directement sur la mise en scène et peut se mettre en place sans changement majeur dans le jeu des acteurs ou le rythme du spectacle. Le choix de la version multiple demeure marginal ; Ivo van Hove ou Guy Cassiers, par exemple, qui jouissent pourtant d'un succès indéniable hors de la Belgique et des Pays-Bas, surtitrent systématiquement. Johan Simons a également exporté des spectacles surtitrés, comme, très récemment, son *Macbeth* créé avec le *Toneelgroep Amsterdam* et joué au festival « Reims scènes d'Europe ». Pourtant, ce dernier a également produit des spectacles en versions multiples, de même que TG Stan ou la compagnie flamande De Koe. À partir d'un corpus de trois spectacles, je souhaite interroger cette pratique de la version multiple. De la présentation du projet à la réception du spectacle, en passant pas les difficultés inhérentes au choix de multiplier les versions d'une même pièce, je suivrai la fortune de ces trois spectacles, afin de saisir les motivations qui ont présidé à

1 Leonardo Quaresima, *La Notion de style*, cycle de conférences organisé à l'université Paris III-Sorbonne Nouvelle, février 2006.

la création du spectacle en plusieurs langues et de mesurer l'incidence de la traduction sur la réception de la pièce, le jeu des comédiens et le rythme du spectacle.

DE 1997 À 2009 : TROIS CAS PARTICULIERS

Deux voix, spectacle créé en 1997 par Johan Simons, est une pièce politique qui fait se répondre un texte de Pasolini et un discours de Cor Herstroker, PDG de Shell. Produite par le *ZT Hollandia*, troupe dirigée par Johan Simons jusqu'en 2004², la pièce a connu quatre versions, toutes interprétées par l'acteur Jeroen Willems : en néerlandais, en français, en anglais et en allemand. Les critiques, à l'étranger, sont nombreux à souligner la performance de l'acteur, « capable [...] de se produire trois soirées successives en trois langues différentes – le français, l'allemand et l'anglais³ ». Monologique, la pièce repose avant tout sur la présence et la performance de son acteur. Hollandais, Jeroen Willems s'exprime sans accent dans quatre langues, dont le français : quoi qu'il joue, il est « hors normes » avec son physique à la Mastroianni, dont il a le charisme et l'intelligence⁴. Jeroen Willems (1962-2012), formé à la *Toneelacademie* de Maastricht, maîtrisait parfaitement les quatre langues dans lesquelles le spectacle – qui a tourné pendant près de dix ans – avait été joué. Limbourgeois, Willems est né et a grandi dans l'extrême sud des Pays-bas, dans une zone où se ressent la proximité des frontières avec la Belgique wallonne et l'Allemagne. Il a mené une carrière dense, à la fois aux Pays-Bas et à l'international, a notamment été l'invité des *Kammerspiele* de Munich, et a joué dans des films américains comme le très connu *Ocean's twelve*. Il a également interprété avec le Toneelgroep Oostpool les spectacles *Brel, de zoete oorlog* et *Brel 2*, deux monologues, suivis d'un récital, consacrés au chanteur du « Plat Pays », en néerlandais, en français et en allemand. Pour *Deux voix*, il met au service de Johan Simons sa connaissance des langues tout en s'inscrivant totalement dans la philosophie de la troupe du *ZT Hollandia*.

Le théâtre de Simons affichait en effet sur son site internet un engagement international très fort. En plus de productions locales, il produisait chaque année au moins trois pièces destinées à l'exportation, qui pour la plupart existaient en plusieurs langues. *Deux voix*, face au succès rencontré par la version néerlandaise, fait partie de

2 Basé à Eindhoven, aux Pays-Bas, le *Zuijdelijk Toneel* (Théâtre du Sud) est l'un des principaux théâtres néerlandais. Lorsqu'il en prend la direction en 2001, à la suite d'Ivo van Hove, Johan Simons y amène sa troupe, le *Theatergroep Hollandia*, qui fusionne avec le *Zuijdelijk Toneel* pour devenir *ZT Hollandia*.

3 Stéphane Guilbart, « Rien qu'un comédien », *La Voix*, 1^{er} octobre 2005, p. 7.

4 « Rentrée théâtrale : trois urgences », *rtbf.be*.

ces pièces : elle est reprise en anglais et en allemand et tourne dans le monde entier entre 1998 et 2004. En 2004, le NT Gent⁵ et le festival d'Avignon financent la création en français, reprise en 2009 au Théâtre des Amandiers à Nanterre.

Johan Simons a, depuis le début de sa carrière, beaucoup travaillé sur la musicalité des textes ainsi que sur un jeu chorégraphié et non réaliste, qu'il qualifie de « direct ». Une expérimentation sans cesse renouvelée que le comédien Jeroen Willems a suivie de près, et dont il témoigne :

Nous jouions dans d'étranges endroits, d'anciennes usines, des aciéries, des bibliothèques vides. Nous recherchions une nouvelle manière de raconter des histoires et de faire du théâtre, où l'impression que nous créons reposait beaucoup sur la forme du spectacle, ce qui a aussi à voir avec la langue. Nous apprenions à dire les textes de manière musicale⁶.

142

Dans son manifeste, le *ZT Hollandia* affirme accorder une importance capitale à l'ouverture internationale. Il se trouve géographiquement à un carrefour linguistique et se pense comme un théâtre ancré dans sa région, mais aussi dans l'Europe. Cette dimension européenne, la troupe la présente comme l'un de ses fers de lance :

La ligne internationale a commencé quand, dans les années 90, le *Theatergroep Hollandia* a été invité dans des festivals étrangers. Il est rapidement apparu que le style direct de *Hollandia* passait mieux lorsque le spectacle était joué dans la langue du spectateur. Les acteurs ont donc commencé à jouer en allemand et en anglais⁷.

Si la troupe opte pour la traduction, c'est donc dans un souci esthétique, celui de préserver son « style direct », d'assurer l'efficacité de ce style sur le spectateur. *Hollandia* affiche très clairement cette volonté de pratiquer un théâtre sans frontières linguistiques et impose corollairement aux acteurs de pratiquer leur art en plusieurs langues. Dans le cas de *Deux voix*, Jeroen Willems souligne que le spectacle n'était pas, dès le départ, destiné à s'exporter :

À l'origine, le but était de jouer quelques représentations de *Deux voix* dans la petite salle du *Toneelschuur* de Haarlem, et il ne devait pas y avoir de suite. Mais après sont arrivées des invitations d'Allemagne, où je voulais jouer la pièce en allemand, et après suivirent les versions en anglais, puis en français.

5 Théâtre néerlandais de Gand, dont Johan Simons a pris la direction en 2005.

6 Léo Bankersen, « *Nederlands film festival 2012 - Gast van het jaar Jeroen Willems* », entretien avec Jeroen Willems. Je traduis.

7 Ancien site internet de la compagnie *ZT Hollandia*, consulté le 7 septembre 2013 (la compagnie étant dissoute, ce site n'existe plus). Je traduis.

Pour lui, le fait de parler la langue de son public est capital :

« Ce n'est pas seulement une chance de pouvoir jouer en plusieurs langues, mais cela fait aussi sentir que de cette manière, le texte arrive plus directement au public. On voit la même chose avec les spectacles sur Brel. Au départ, je n'étais pas trop favorable à une traduction des chansons en néerlandais, mais le metteur en scène m'a convaincu et maintenant, j'en suis très heureux. J'ai eu beaucoup de réactions de gens qui, désormais, comprennent mieux Brel⁸. »

Pour *Brel*, l'équation était inversée : il s'agissait de chanter en néerlandais des chansons écrites à l'origine en français. Dans les deux cas pourtant, l'objectif demeurerait le même : une proximité recherchée avec le public. La traduction d'un spectacle, livré à son audience dans sa langue, serait un moyen sûr de maintenir minimale la distance entre le spectateur et l'action, de préserver un jeu qui se veut direct et cherche à atteindre le spectateur. Dans le cas de *Deux voix*, Jeroen Willems prend à son compte la position militante de son metteur en scène, tout en soulignant aussi sa propre capacité à assumer la traduction de la pièce en quatre langues. Le passage d'une langue à l'autre se fait ainsi sans heurt : l'acteur est parfaitement quadrilingue et s'il subsiste, en anglais comme en français, un accent, chacune des versions possède un rythme identique et le jeu varie assez peu d'une langue à l'autre. Toutefois, les traductions se ressentent aussi des disparités phoniques des langues ; malgré une diction parfaite et une grande intelligibilité, le rythme des quatre langues est très différent, et implique de grands écarts d'accentuation : le néerlandais, tout comme l'anglais, sont des langues très toniques ; l'allemand nécessite lui aussi une accentuation marquée de certains mots, là où le français ne possède pour ainsi dire pas de modulation – l'accent tonique est systématiquement placé au même endroit. L'oreille du spectateur capte, après traduction, un rythme de parole qui demeure celui que l'acteur a adopté en néerlandais. Grâce à sa très grande maîtrise des langues, Willems parvient à moduler cette musicalité et à la faire coïncider avec la chorégraphie de ses mouvements. Les critiques et recensions journalistiques – et plus particulièrement en Belgique et au Luxembourg – sont nombreuses à souligner la performance linguistique de l'acteur, à louer sa diction autant que sa capacité à passer d'une langue à l'autre.

Si ces critiques témoignent bien de la pérennité du spectacle quelle que soit la langue-cible, elles mettent aussi en avant sa particularité, due à la personnalité et à la formation de son acteur. Jeroen Willems souligne que pouvoir jouer en plusieurs langues est une

8 Léo Bankersen, « [Nederlands film festival 2012 - Gast van het jaar Jeroen Willems](#) », art. cit. Je traduis.

chance ; tous les acteurs ne maîtrisent pas plusieurs langues, et, même si un travail avec un répétiteur est toujours possible, le défi qui se pose alors à l'équipe est nettement différent : c'est ce qu'illustrent les deux autres exemples choisis pour cette étude.

C'est également Johan Simons qui met en scène le second exemple, *Casimir et Caroline*. Il s'agit cette fois d'une production du NT Gent, situé dans la partie flamande de la Belgique. Cette fois, la décision de produire le spectacle en deux langues – français et néerlandais – est inscrite au cœur même du projet : si la pièce a été créée à Utrecht en néerlandais, elle est néanmoins vouée à être présentée, à peine quelques mois plus tard, en Avignon, en français. Cette politique de traduction, qui n'est pas la norme au NT Gent, s'explique par la programmation du spectacle au festival d'Avignon. Le théâtre des Amandiers de Nanterre a aussi participé au financement de *Casimir et Caroline*, qui a également reçu le soutien du festival d'Avignon, et celui de la Communauté francophone de Belgique, actuelle fédération Wallonie-Bruxelles.

144

Lors d'un débat avec les spectateurs à Avignon, Wim Opbrouck, qui joue le rôle de Casimir, indique que la troupe a choisi d'interpréter la pièce en français à la demande des organisateurs du festival, avant de préciser que, malgré tout, les acteurs sont ravis de se confronter à une nouvelle langue étrangère :

On va jouer ça [*Casimir et Caroline* en français] à Nanterre, Charleroi aussi. C'était une demande du festival de le faire en français. Et nous on aime faire ça. On joue souvent en allemand, mais c'était la première fois que l'on jouait en français. [...] ce n'était pas juste une demande du festival, c'est vraiment quelque chose que nous voulons exploiter. C'est assez intéressant, pour ainsi dire, pour nous, des comédiens, c'est quelque chose de technique.

Si l'acteur a conscience des difficultés inhérentes à la langue, il s'attache aussi à mettre en avant l'importance pour des acteurs belges de jouer en plusieurs langues :

Et on aime cette langue, mais c'est aussi une culture européenne, moi je veux croire en ça. On aime faire ça, on est un petit pays, et c'est notre deuxième langue mais on est tous néerlandophones⁹.

Ce plurilinguisme est également revendiqué par Johan Simons lorsqu'il est question de *Casimir et Caroline*.

9 Archives du festival d'Avignon, dialogues avec le public, avec l'équipe artistique de *Casimir et Caroline*, 25 juillet 2009.

Je trouve que c'est une grande liberté de pouvoir jouer en français, ou de pouvoir jouer en allemand. Je pense que c'est un gain énorme pour la production. Si vous pensez européen, c'est une grande richesse d'avoir autant de langues et de cultures différentes. Lorsque vous voyagez d'Amsterdam à Naples, vous croisez tant de paysages, tant de langues, et je trouve cela formidable, lorsque les gens essaient de partager cela. Je pense que les acteurs européens doivent essayer de parler les langues étrangères, et ils doivent essayer de les parler le mieux possible. Je pense que parler plusieurs langues, c'est la grande force de l'Europe¹⁰.

Encore une fois, Simons met en avant l'importance d'avoir des acteurs polyglottes. Il affirme que la volonté de traduire les spectacles relève d'un engagement idéologique. Un engagement qui transparait également dans le dossier de presse du spectacle :

En tant que compagnie de théâtre textuel jouant en néerlandais, en anglais, en français et en allemand, nous sommes un exemple unique de la disparition des frontières linguistiques dans une union plus vaste et multilingue. Avec ce projet, nous en ferons la preuve une fois encore. Le NT Gent nourrit l'ambition de toucher un public très large avec ce projet.

Pourtant, lorsque la version allemande de *Casimir et Caroline* est montée, c'est avec des comédiens allemands, dans une scénographie identique, alors même que Wim Opbrouck affirmait que la plupart des acteurs du NT Gent pouvaient jouer dans la langue de Goethe. La version allemande, la plus récente des trois versions du spectacle, met en scène une distribution composée d'acteurs du Schauspielhaus de Cologne. La coproduction de cette version n'est sans doute pas étrangère à la présence d'acteurs allemands, et ce d'autant moins que Johan Simons venait alors d'être choisi pour diriger les Kammerspiele de Munich. Néanmoins, peut-être l'accueil plus que mitigé reçu par le spectacle en Avignon explique-t-il aussi en partie cette modification de l'équipe. Parmi les raisons évoquées par les critiques pour expliquer les réserves du public français envers la mise en scène de Simons, la langue est parfois incriminée, et ce d'autant plus facilement que certains des acteurs ne maîtrisent manifestement pas le français.

La traductrice du texte, Anne Rogghe, explique le processus qui a conduit à la mise en place de la version française, lors d'un débat avec le public d'Avignon :

10 « Johan Simons et Paul Koek sur *Casimir et Caroline* », *Theatre-contemporain.net*, 2009.

146

Bien sûr il y a cette ancienne traduction d'Henri Christophe et il y a maintenant une toute nouvelle traduction. Mais nous avons quand même voulu recommencer à zéro, parce que nos acteurs jouent en néerlandais et vont encore jouer en allemand. [...] Et je n'ai pas voulu leur faire le mauvais coup de leur donner une nouvelle interprétation. Donc c'est la traduction d'une traduction, ce qui en principe paraît un peu absurde, mais pas au théâtre, parce que c'est vraiment la version jouée. Donc je me suis déjà basée sur une traduction. Ensuite il y a eu d'autres éléments, c'est que parfois on a un peu appauvri le texte – vous allez rire – mais c'est une question de prononciation. Lorsque M. Rauch dit « c'est beau la démocratie! J'exagère », alors les Néerlandais ont un problème; alors j'ai dit « pas vrai? ». Pour « Fais attention », j'ai pris le peut-être trop moderne « fais gaffe » parce que « attention », c'est difficile. Donc il y a eu des simplifications au niveau, tout bonnement, de la prononciation. Les Néerlandais apprennent ça phonétiquement, ils ne connaissent en fait pas un mot de français. Alors là il y a eu effectivement une simplification qui peut-être pourrait vous choquer, mais j'ai essayé de rester le plus près possible de ce néerlandais.

Le témoignage de la traductrice, qui a également assisté aux répétitions, est significatif. Lors de ce débat en Avignon, seul Wim Opbrouck parle français. Parmi les autres, certains ne comprennent ni ne parlent la langue, ce qui a nécessairement un impact sur le spectacle. Un spectateur émet l'hypothèse que la traduction provoque une distance entre le spectateur et l'émotion :

Pour moi vous auriez peut-être dû vous opposer au festival qui vous demandait de jouer en français, parce qu'on disait que certains acteurs avaient appris phonétiquement, et pour moi c'est une barrière supplémentaire à l'émotion, parce qu'on y aurait eu accès en première ligne en néerlandais.

Le même Wim Opbrouck défend alors le choix de l'équipe en présentant la traduction comme une chance :

C'est quelque chose de technique, on est en dehors de notre propre langue. Il y a quelque chose de vulnérable qui vient et qui est très intéressant. On perd un peu nos trucs, ce qu'on connaît, notre jeu parce qu'on a une autre concentration qui, à mon avis, est très intéressante pour jouer. [...] Ça devient musical, et on est un peu en dehors du texte, on a un peu de distance, ce qui est intéressant¹¹.

11 Archives du festival d'Avignon, dialogues avec le public, cit.

Lors de la présentation de la pièce au festival d'Avignon, Johan Simons relève quant à lui les difficultés inhérentes à la traduction d'un spectacle. Il explique que les acteurs, tout comme lui-même, s'ils connaissent et peuvent comprendre un peu le français, ne le maîtrisent pas. Le passage au français est donc un défi pour la troupe. Toutefois, comme Opbrouck, il affirme que la méconnaissance de la langue n'empêche pas d'y trouver une musicalité qui permette de revisiter la mise en scène, une « merveilleuse occasion de tout remettre en question¹² ». Or, la musicalité du texte, c'est, comme l'indique la traductrice, celle du néerlandais : elle a adapté la pièce en s'attachant à rester le plus proche possible du rythme original de la parole. Il apparaît, à la comparaison des versions néerlandaise et française, que la maîtrise des sonorités a une influence non négligeable sur le rythme du jeu. Dans *Casimir et Caroline*, les acteurs sont sonorisés. En conséquence, la diction, dans leur langue maternelle, est rapide, le débit cadencé. En français, ce débit se ralentit nécessairement, du fait d'une difficulté à maîtriser les sonorités. On notera également, à la comparaison, une certaine monotonie du français, liée à l'accent tonique. D'une part, l'accent néerlandais se caractérise par une accentuation plus prononcée des mots. Ici, l'accent des acteurs se couple à un calquage du phrasé néerlandais sur le français. Il en résulte un français très chantant, certes très musical, mais moins propice à l'expression de l'émotion. La plupart de ces considérations résultent précisément de la maîtrise partielle de la langue ; n'ayant qu'une connaissance très imparfaite du français, les comédiens sont en conséquence limités dans leur champ d'action par rapport à la langue. Pas le droit à l'erreur ou à l'à-peu-près : l'élocution est plus lente, la gamme d'émotions atténuée du fait même de l'effort linguistique. Malgré l'immense travail du NT Gent, la version française se ressent de cet effort.

Le troisième objet de cette réflexion est l'*Outrage au public* de Peter Handke, mis en scène par la compagnie De Koe. Présentée au festival d'Automne à Paris en 2011, la pièce a été créée par la compagnie dans sa version française, après un travail d'atelier mené par son metteur en scène, Peter van den Eede, en néerlandais, en 2007. Cette création subventionnée par des institutions françaises n'a donc été jouée qu'en français, et presque uniquement en France. De Koe est une compagnie belge implantée en Flandre, à Anvers. Elle pratique le théâtre en néerlandais et traduit rarement ses spectacles. La compagnie n'a eu recours à la version multiple qu'à l'occasion de ses collaborations avec une autre compagnie néerlandophone, TG Stan, qui produit des spectacles en trois langues, parfois en version multiple. Les comédiens de De Koe ont

12 « Johan Simons et Paul Koek sur *Casimir et Caroline* », art. cit.

participé à *My Dinner with André* d'après Louis Malle et à *Qui a peur de Virginia Woolf?* d'Edward Albee, qui ont toutes deux été présentées au festival d'Automne à Paris dans des versions françaises. Dans le cas de ces deux spectacles comme pour *Outrage au public*, les institutions françaises semblent être à l'origine du choix de la langue du spectacle. La pièce est d'ailleurs présentée, par la compagnie, comme une pièce destinée à l'exportation, et n'a été jouée qu'une seule fois en Belgique, à Bruxelles. Séparées par près de cinq ans, la version néerlandaise et la version française répondent toutefois au même dispositif scénique : d'abord, l'équipe discute sans prêter attention au public tandis que le texte défile, projeté au fond de la scène. Ensuite, les acteurs se lèvent et s'adressent directement aux spectateurs, tout en préparant un immense buffet, qu'ils répandront sur le plateau sans y avoir touché, invitant faussement le public à participer à cette destruction orgiaque. Néanmoins, la distribution change complètement : en 2007, ce sont les étudiants de Dora van der Groen qui forment l'équipe de Peter van den Eede, tandis qu'en 2011, il choisit des comédiens issus de sa propre troupe pour reprendre et approfondir son projet. Or, contrairement aux acteurs de TG Stan, rompus aux exigences de la traduction, les comédiens de De Koe n'ont pas coutume de jouer dans des langues étrangères – du moins au sein de leur collectif. Pour la version française, la pièce est traduite du néerlandais vers le français, puis travaillée avec la traductrice, qui forme les acteurs à la prononciation française.

Les créateurs de De Koe s'expriment assez peu sur la question de la traduction, qui est une simple donnée du spectacle. C'est d'autant plus étonnant que, compte-tenu à la fois des objectifs affichés par la compagnie et des impératifs du spectacle (adresse directe au spectateur, moments semi-improvisés reposant sur l'interaction avec l'audience), cette donnée s'avère fondamentale.

N'étant pas coutumier de la version multiple, le collectif de Koe ne parle pas réellement de langue dans son manifeste, mais insiste fortement sur la notion de communication, sur l'importance pour l'acteur de s'adresser directement au public. Un engagement idéologique qui semble également vécu comme une chance :

Le concept de communication joue un rôle pivot dans le texte, le jeu des acteurs, la forme et la dramaturgie. Dans un monde dominé par l'incompréhension, la violence, la discrimination et l'intolérance, la compagnie de Koe reste convaincue que le théâtre est l'art le plus approprié pour rassembler des hommes de tous les bords et les faire participer à une expérience communautaire ; en soi, chaque représentation est une petite communauté. Les acteurs/créateurs puisent leur force dans le fait qu'on les regarde, qu'il y a des témoins de leur jeu. La confrontation avec le public, le contact

brut, vivant et direct, l'expérience du « ici et maintenant » fait de chaque représentation de Koe une aventure unique en son genre¹³.

C'est particulièrement vrai d'*Outrage au public*, qui s'attaque aux conventions du théâtre bourgeois et comporte de nombreux jeux avec l'illusion théâtrale que le metteur en scène a choisi d'accentuer. Au début du spectacle, pendant un quart d'heure, les acteurs s'adressent directement au public, répondant à ses questions, interagissant avec lui. Or, dans la compagnie flamande, seuls deux acteurs maîtrisent suffisamment le français pour pouvoir tenir cette gageure. Les autres ne peuvent que lancer œillades et clins d'œil, sans possibilité de rebondir sur les remarques du public, que manifestement ils ne comprennent pas. S'ensuit que l'interaction qui aurait dû se mettre en place tourne à vide, apparaît plus factice que jamais, allant à l'encontre de la volonté du metteur en scène, du discours de l'auteur. Les difficultés liées à la langue se multiplient dans la mise en scène de De Koe, puisque le spectacle, entre sa création et sa version française, gagne près de vingt minutes, principalement liées à la sur-articulation du texte et aux difficultés d'élocution. Dans ce cas précis, le surtitrage n'aurait sans doute pas résolu le problème de l'interaction avec le public, mais ce spectacle pose la question des limites d'une pratique, ou des limites de l'« exportabilité » d'une mise en scène. On note d'ailleurs que de tels moments – connivence recherchée avec le public ou semi-improvisation – sont problématiques dès lors que le spectacle n'est pas créé dans la langue maternelle du spectateur, et à plus forte raison lorsque l'acteur ne la maîtrise pas. À l'inverse, le passage au français, même laborieux, dans un spectacle autrement surtitré fait naître une connivence que De Koe ne parvenait pas à mettre en place dans *Outrage au public*, et ce malgré les qualités indéniables du travail de la compagnie.

« EN JOUANT DANS UNE AUTRE LANGUE, LES MOTS ACQUIÈRENT UN SENS DIFFÉRENT¹⁴ »

Ces trois spectacles posent un certain nombre d'enjeux relatifs à l'exportation et à la traduction des spectacles. Le premier touche à la relation avec le public, qui serait mise en danger par la médiation du surtitre. Le second, à l'opportunité pour les comédiens d'appréhender le texte de façon différente en surmontant la barrière de la langue. La recherche d'une connivence semble être le point d'achoppement de ces pratiques, que la traduction soit totale, comme dans les exemples cités, ou partielle : on

¹³ Site internet de la compagnie De Koe.

¹⁴ Site internet de la compagnie TG Stan.

pourrait multiplier les exemples de passages en français au milieu d'un spectacle joué en néerlandais, dans une recherche de connivence avec le spectateur. Par exemple, lors de la création de *Husbands*, d'Ivo van Hove, à Rennes, le comédien Barry Atsma lance à la prostituée qu'il a rencontrée dans un bar londonien :

Bonjour Madame, ça va ? Moi, je suis boulanger. Voulez-vous une baguette ? Voulez-vous passer sur le trottoir et faire des pénétrations dans la grotte ? Voulez-vous aller dans [*sic*] le pont d'Avignon ? Et après, on va à le [*sic*] festival des livres¹⁵.

L'accent, la grammaire approximative, l'impression qu'il récite une phrase apprise par cœur sans en saisir la signification – qu'en revanche, le spectateur saisit parfaitement – crée un véritable moment de connivence avec le public, redoublé par le commentaire – en néerlandais cette fois – de la prostituée : « C'est horrible. Qu'est-ce que ça signifie ? »

150

Il apparaît donc que, même pour des metteurs en scène qui ne recourent pas à la traduction totale de leurs spectacles, l'utilisation de la langue du public se pose comme un moyen de se rapprocher de son audience. Pour les metteurs en scène qui font le choix de la version multiple, cet idéal de connivence, de communion avec le spectateur, est revendiqué de façon militante. La version multiple répond donc à un idéal du théâtre comme outil de communication. Traduire le texte favoriserait une communication directe avec le public. La médiation du surtitre est alors indiquée comme une contrainte, autant qu'est affirmée la nécessité de créer une connivence linguistique avec le spectateur.

Plus encore, la traduction est souvent vécue par les artistes comme une possibilité d'enrichir le spectacle, une position que résume la compagnie TG Stan par cette affirmation : « en jouant dans une autre langue, les mots acquièrent un sens différent ». Les compagnies mettent en avant l'expérience de la traduction comme une expérience enrichissante, ce qui s'inscrit dans la droite ligne de ce désir d'internationalisme. Clairement, se confronter à une langue étrangère implique de se confronter à une autre culture, à d'autres réactions, mais aussi, tout simplement, à un autre rythme. Johan Simons, à propos de *Casimir et Caroline*, parle de musicalité de la langue. Le passage du néerlandais au français (ou à l'allemand, ou l'anglais) implique donc de modifier en profondeur le rythme de la pièce, l'équilibre de la mise en scène. Il permet à l'acteur de découvrir des facettes différentes de son personnage. Wim Opbrouck affirme que jouer dans une autre langue le pousse à abandonner le confort de ses habitudes d'acteur. De Koe, qui s'inscrit dans une recherche d'authenticité, milite également

15 Ivo van Hove (metteur en scène), *Husbands*, d'après John Cassavetes, création Théâtre national de Bretagne, Rennes, 2012. Je transcris.

pour que l'acteur abandonne ses « trucs » et, dans l'optique où chaque représentation est une nouvelle expérience, le fait de jouer dans une langue étrangère favorise ce chemin. Enfin, Jeroen Willems affirme que, dans *Deux voix*, les langues étrangères lui permettent d'approfondir son approche des personnages : « Je me rends compte que ma perception des personnages change avec la langue. C'est difficile à expliquer, mais je dirais par exemple que le rôle du travesti est écrit pour le français¹⁶. »

Sur le plan esthétique, la version multiple est présentée comme une force : elle enrichit le spectacle et garantit que ce dernier atteindra le spectateur. L'étude attentive des critiques et des recensions des spectacles dans toutes les langues-cibles montre qu'en général, la réception est assez identique, quelle que soit la langue.

Au-delà des implications esthétiques d'une telle pratique se pose la question des financements. Dans tous les cas que j'ai étudiés ici, la création d'une nouvelle version dépend directement d'un financement : le festival d'Avignon commande à Simons une version française de *Casimir et Caroline* ; le festival d'Automne et le théâtre de Garonne financent la mise en scène de De Koe. Quant à *Deux voix*, si Jeroen Willems affirme être à l'origine du choix de traduire le spectacle, il souligne également que sa décision est consécutive à une invitation. Il ne s'agit pas de qualifier la pratique de la version multiple de mercenaire, simplement de souligner que les choix esthétiques se fondent également sur des questions financières. Cette considération posée, le problème demeure entier : tous les artistes étrangers ne produisent pas leurs spectacles dans la langue de leurs producteurs ou co-producteurs. À ma connaissance, cette pratique est essentiellement répandue dans le monde néerlandophone. Quant aux langues-cibles, dans lesquelles sont traduites les spectacles, il s'agit de l'anglais, de l'allemand et du français, les trois langues les plus répandues dans l'espace européen. L'espace néerlandophone est constitué de la Belgique et des Pays-Bas, deux petits pays, et la proportion de néerlandophones dans l'espace européen et mondial est faible. En Belgique, même si les Flamands sont majoritaires, le néerlandais n'est qu'une des trois langues officielles de l'Etat. Les données montrent que les personnes de langue maternelle néerlandaise sont en général très bien formées aux langues étrangères : 75 % des Néerlandais et 67 % des Belges parlent au moins deux langues étrangères contre seulement 21 % des Français. Les néerlandophones sont en outre culturellement bien plus exposés aux langues étrangères dans les médias, notamment en raison de la pratique très restreinte du doublage. Alors que les Français, les Allemands ou les Anglais sont habitués à recevoir les programmes en version postsynchronisée, les néerlandophones

16 « Un texte qui m'interpelle », entretien avec Jeroen Willems, *Luxemburger Wort*, 29 septembre 2005.

sont, dès le plus jeune âge, habitués à les entendre en langue étrangère. Il en résulte que seuls 27 % des Français sont favorables à la version originale, tandis que 67 % des Belges et 90 % des Néerlandais, toutes classes confondues, y sont favorables. On peut voir dans ces chiffres des raisons pour lesquelles les acteurs et metteurs en scène néerlandais sont plus enclins à traduire leurs spectacles : le contact avec les langues étrangères leur est plus naturel. Les résultats sur lesquels je me base, issus de l'enquête *Les Européens et leurs langues*¹⁷, montrent que l'approche des langues étrangères varie grandement selon les États. Les néerlandophones, ayant une langue à faible rayonnement international, ont une tendance plus forte à s'emparer des langues de leurs interlocuteurs, envisageant le plurilinguisme comme un moyen de se rapprocher des autres.

152 Le principal avantage de la version multiple réside dans la suppression du surtitre, qui installe un fossé entre le texte et la scène. La communication entre le plateau et le spectateur s'effectue de façon directe, sans biais. Pourtant, la version multiple supprime également une dimension à la représentation : la possibilité, pour le spectateur étranger, de saisir la représentation dans sa texture originale, dans la langue du créateur. Cet article ouvre un champ et pose des questions bien plus qu'il ne prétend y répondre, et vise avant tout à mettre en avant cette logique toute particulière qui préside à la création d'un spectacle en version multiple. Une logique qui repose avant tout sur l'exacerbation de la part communautaire du théâtre, sur l'importance de l'être-ensemble dans la représentation. Une solution annexe, qui existe face au surtitre, dans un monde théâtral précis, et qui, peut-être, porte en elle le désir un peu fou d'un théâtre vraiment international, et non seulement exportable hors de ses frontières linguistiques.

BIBLIOGRAPHIE

« Un texte qui m'interpelle », entretien avec Jeroen Willems, *Luxemburger Wort*, 29 septembre 2005.

Archives du Festival d'Avignon 2009, [dialogues avec le public, avec l'équipe artistique de Casimir et Caroline](#), 25 juillet 2009.

Eurobaromètre spécial 286, *Les européens et leurs langues*, réalisé par TNS Opinion & Social, coordonné par la Commission européenne, Direction générale de la communication, 2012.

« À propos de De Koe », Site Internet de la compagnie [De Koe](#).

Site internet de la compagnie [TG Stan](#).

« [Entretien avec Peter van den Eede](#) », *Théâtre-contemporain.net*.

17 *Les Européens et leurs langues*, Eurobaromètre spécial 286, 2012.

« Johan Simons et Paul Koek sur *Casimir et Caroline* », *Theatre-contemporain.net*.

Programme de *Casimir et Caroline* au théâtre des Amandiers.

« Rentrée théâtrale : trois urgences », *rtbf.be*.

BANKERSEN, Léo, « Nederlands film festival 2012 - Gast van het jaar Jeroen Willems », entretien avec Jeroen Willems.

BARNIER, Martin, *Des Films français made in Hollywood. Les versions multiples. 1929-1935*, Paris, L'Harmattan, 2004.

CHAMPION, Isabelle, « 1930-1935 : Les versions "multiples", de l'arrivée du parlant à la mise au point du doublage », dans *Actes de la journée d'étude « Studios de cinéma : usines à rêves, rêves d'usines »*, Cinémathèque française, 15 avril 2010.

DARGE, Fabienne, « Els Dottermans et Wim Opbrouck, duo flamand », *Le Monde*, 8 septembre 2009.

GUILBART, Stéphane, « Rien qu'un comédien », *La Voix*, 1^{er} octobre 2005.

HELIOT, Armelle, « Du triomphe au scandale, un pas », *Le Figaro*, 27 juillet 2009.

KORTWEG, Ariejan, « Avignon is hard voor Kasimir », *De Volkskrant*, 26 juillet 2009.

PABST, Georg Wilhelm, *Die Dreigroschenoper / L'Opéra de Quat'sous*, Warner Bros., 1931.

QUARESIMA, Leonardo, *La Notion de style*, cycle de conférences organisé à l'université Paris III - Sorbonne Nouvelle, février 2006.

SOLIS, René, « Un *Casimir et Caroline* ému », *Libération*, 27 juillet 2009.

ANAÏS BONNIER

Anaïs Bonnier est docteur en études théâtrales. Auteur d'une thèse intitulée *L'Empreinte des rituels*, ses recherches s'intéressent principalement aux emprunts faits à la religion et au rite dans les œuvres théâtrales. Elle a publié de nombreux articles sur les dramaturgies et les scènes contemporaines, dans des revues et ouvrages collectifs en France et à l'international.

Résumé : Je propose d'aborder ici une pratique particulière, celle de la version multiple, c'est-à-dire la production d'un même spectacle (même mise en scène, mêmes acteurs et décors) dans plusieurs langues. À partir d'un corpus de trois spectacles, *Outrage au public* (De Koe, 2011), *Casimir et Caroline* (NT Gent, 2009) et *Deux Voix* (ZT Hollandia, 1997) qui ont connu des versions multiples, je tenterai de comprendre l'originalité et les enjeux de ce choix esthétique. Le choix de la version multiple se démarque autant par ses avantages que par ses inconvénients. La version multiple supprime la médiation du surtitrage, et focalise l'attention du spectateur sur la mise en

scène. Pourtant, la transposition du spectacle n'est pas sans conséquences sur le rythme du jeu, l'aisance des acteurs, donc sur l'efficacité de la mise en scène. Pourquoi choisir la version multiple et quels liens cette pratique marginale entretient-elle avec l'espace culturel auquel elle se rattache?

Mots-clés : théâtre contemporain ; flamand ; néerlandais ; version multiple ; traduction.

Abstract: In this article, I approach a specific practice, which could be the theatre equivalent of cinematographic “multilinguals”, that is, the production of identical shows in multiple languages (same staging, same actors, same set). Looking at three shows – *Outrage au public* (De Koe, 2011), *Casimir et Caroline* (NT Gent, 2009) and *Deux Voix* (ZT Hollandia, 1997) – that have been staged in several languages with the same cast and crew, I shall try to understand the originality of this aesthetic choice, and to outline its stakes. The choice of creating multiple versions has its downsides as well as its upsides. It does away with the mediation of surtitles, focusing the audience's attention on the staging. Nevertheless, the transposition has consequences on the rhythm of the play, on the actors, and thus on the efficiency of the performance. Why choose to create multiple versions, and what links does this marginal practice maintain with the cultural area in which it appears?

154

Keywords: performance; Flemish; Dutch; multilingual shows; translation

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos, de Julie Vatain-Corfdir	5
---	---

PREMIÈRE PARTIE LES PRÉCURSEURS

Geste et parole chez les acteurs italiens en France (xvi ^e -xvii ^e siècles) Charles Mazouer	9
L'activité parisienne des comédiens italiens entre 1600 et 1622 Sandrine Blondet	19
Pratique et réception du jeu italien à Paris au commencement du xviii ^e siècle (1716-1718) Alessia Gennari	31

DEUXIÈME PARTIE LANGUE RÉGIONALE ET LANGUE EXOTIQUE : UN PRINCIPE DE CRÉATION THÉÂTRALE

Théâtre et occitan à la cour de France (xvii ^e -xviii ^e siècles) : de <i>Monsieur de Pourceaugnac</i> à <i>Daphnis et Alcimadure</i> Bénédicte Louvat-Molozay	39
Sophoclean television: <i>Electra</i> without subtitles on ITV in 1962 Amanda Wrigley	55
De la « Rose de Nankin » à Cheng Yanqiu : les acteurs chinois sur la scène française (1850-1950) Shih-Lung Lo	67

TROISIÈME PARTIE

LE RAYONNEMENT ÉTRANGER DU THÉÂTRE EN LANGUE FRANÇAISE

Théâtre de l'Hermitage: des proverbes dramatiques en français
pour la cour de Catherine II de Russie
Valentina Ponzetto 81

La troupe française du théâtre Mikhaïlovski dans la vie théâtrale russe au XIX^e siècle
Pascale Melani 101

Before Jacques Copeau: The Théâtre français d'Amérique of New York, 1913-1917
Mechele Leon 115

170

QUATRIÈME PARTIE

PRATIQUES LINGUISTIQUES SUR LA SCÈNE CONTEMPORAINE

Le théâtre espagnol alternatif: l'avènement d'un lieu de métissages
polymorphes et synergiques
Béatrice Bottin 127

La pratique de la version multiple dans le monde théâtral néerlandophone
Anaïs Bonnier 139

Le Silence et *La Menzogna*. Réflexion sur la réception française des spectacles
de Pippo Delbono
Suzanne Fernandez 155

Table des matières 169

E-THEATRUM MUNDI

La collection « e-Theatrum Mundi » considère le théâtre sous tous ses angles et dans tous ses états. Dans la continuité de la collection papier à laquelle elle est adossée, elle se veut un lieu de réflexion sur les diverses manifestations d'expression théâtrale à travers le monde, et rassemble des travaux de recherche sur l'écriture, le jeu, les pratiques et les formes scéniques, la mise en scène et le spectateur. Sa particularité est de proposer uniquement des volumes interdisciplinaires, en lien avec le Programme de recherches interdisciplinaires sur le théâtre et les pratiques scéniques de l'université Paris-Sorbonne (PRITEPS), dont elle reflète les activités. En croisant les angles d'approche, la collection vise à provoquer des confrontations fructueuses entre les scènes, les langues et les méthodologies, dans le domaine des études théâtrales.

