

Identités et ruptures

Frank Weigand

Number 150 (1), 2014

L'appel de Berlin

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/71603ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Weigand, F. (2014). Identités et ruptures. *Jeu*, (150), 20–25.

Frank Weigand a notamment traduit vers l'allemand le français québécois d'Étienne Lepage, de David Paquet, de Sarah Berthiaume et de Fabien Cloutier.

identités ET ruptures

Frank Weigand

Loin de toute complaisance, le traducteur, qui exerce aussi, cela ne fait pas de doute, le métier de critique, se prononce ici sur la fascination des Québécois pour Berlin, exprimant de manière fort éclairante ce qui unit et distingue les pratiques théâtrales québécoise et allemande. Au passage, quelques mythes sur les uns et les autres sont, il faut le dire, joyusement pourfendus.



2 h 14 de David Paquet, traduit par Frank Weigand et mis en scène par Ronny Jakubaschk au Theater der Jungen Welt à Leipzig à l'automne 2013. © Tom Schulze

Lorsque j'ai été invité en 2009, par l'intermédiaire de Laurent Muhleisen, au séminaire international de traduction organisé par le Centre des auteurs dramatiques (CEAD) à l'occasion de Dramaturgies en dialogue, j'ai d'abord eu une sorte de choc : le premier texte que je devais lire en préparation du séminaire était *Rouge gueule* d'Étienne Lepage. Son énergie pure et brute me paraissait à l'opposé de ce que je connaissais des auteurs français que j'avais traduits jusqu'ici. J'étais fasciné par les ruptures de style, par l'utilisation de différents niveaux de langue et par le jeu avec l'oralité. D'un point de vue dramaturgique, j'admirais l'efficacité théâtrale amenée par la construction des scènes et des dialogues, doublée d'une volonté de raconter une histoire et de prendre position.

Pendant les années où je m'étais spécialisé dans les traductions de textes de théâtre français en allemand, je m'étais rendu compte de la différence profonde entre les dramaturgies française et allemande. Souvent, j'avais du mal à trouver une équivalence satisfaisante (et suffisamment « efficace » pour être adoptée par les acteurs allemands) à des textes extrêmement stylisés et parfois assez statiques sur le plan du développement dramaturgique. Même les œuvres de qualité me semblaient autoréférentielles, prônant une idée de l'artiste-génie qui depuis longtemps n'existait plus en Allemagne.

Après le séminaire de 2009, je suis retourné à Montréal à plusieurs reprises, et j'ai fini par traduire un certain nombre d'auteurs dramatiques dans la trentaine, des artistes aussi différents que David Paquet, Sarah Berthiaume et Fabien Cloutier. Cela présentait des défis qui m'étaient inconnus. Leurs textes faisaient appel à des dialectes, à des sociolectes, à des sacres provenant

d'un passé catholique, et étaient dotés d'une rythmique souvent influencée par la langue parlée. Après avoir d'abord interprété l'utilisation flagrante d'anglicismes comme une critique par rapport à l'américanisation progressive de la société, j'ai fini par me rendre compte qu'elle faisait partie d'une expérience assez hétérogène et complexe de la réalité : un étrange mélange de l'affirmation d'une identité québécoise en opposition au puissant voisin anglophone et à la métropole française, d'une notion de l'espace typiquement nord-américaine et d'une bonne dose de culture populaire. Au lieu d'utiliser des dialectes allemands clairement localisables dans mes traductions (par exemple le bavarois), j'essayais plutôt de trouver des moyens pour rendre le caractère universel de cette expérience hétérogène du monde : par l'invention d'argots artificiels et par une mise en avant du rythme, je faisais ressortir l'urgence et l'énergie des textes sans les enfermer dans un contexte trop précis.

LA DISTANCE ALLEMANDE

Il existe beaucoup de points communs entre les auteurs dramatiques québécois et les auteurs allemands de la même génération – aussi bien sur le plan structurel que déontologique : tout comme leurs collègues québécois, les auteurs allemands travaillent en relation directe avec le milieu. Des programmes de soutien aux jeunes auteurs, des formations de grande qualité, comme à l'Université des arts de Berlin (UdK), ont conduit le théâtre à un très haut niveau, tout en préservant un pluralisme de contenus et de formes. Or, et en ceci réside la grande différence entre l'Allemagne et le Québec, chez tous les dramaturges allemands, on peut ressentir une certaine distance par rapport à leur sujet, à leur langage et à la psychologie de leurs personnages.

On pourrait expliquer ce phénomène par l'héritage de Brecht, par l'expérience de la manipulation de la langue allemande par deux systèmes totalitaires, ou par la difficulté de construire une identité « allemande » sans ruptures – en tout cas, il est un fait que la plupart des auteurs de théâtre contemporains utilisent l'ironie pour se protéger du pathos, et que, malgré toute leur virtuosité stylistique, ils remettent constamment en question leur propre écriture. Dans beaucoup de cas, cela conduit à un certain cynisme désabusé – tout à fait contraire à l'esprit de leurs homologues québécois. Là où les Allemands se contentent de faire l'état des lieux de leur société de manière plutôt fataliste, les Québécois semblent plus idéalistes, voire utopiques : au lieu de remettre en cause la capacité de l'être humain à vivre ensemble, ils mettent en avant la nécessité de construire une communauté, même en dehors de tous les liens traditionnels.

J'étais étonné de constater que la dramaturgie allemande n'était que rarement jouée au Québec, qu'elle était même plutôt inconnue, à part quelques auteurs à succès tels Roland Schimmelpfennig, Anja Hilling, Marius von Mayenburg ou Dea Loher. Comme je le découvrais peu à peu, cela tenait au fait que les textes allemands arrivaient souvent au Québec par l'entremise de traductions en français « de France ». Ces traductions présentaient de fait une adaptation du texte original aux conventions théâtrales françaises et suscitaient chez les comédiens québécois, par réflexe, un jeu plus apprêté et la dilution de leur langue dans un français « international ». Afin d'établir un dialogue théâtral productif entre l'Allemagne et le Québec, il fallait d'abord surmonter cette double artificialité.

L'un des premiers projets décisifs a été lancé par le jeune metteur en scène Gaétan Paré : après avoir lu la traduction française de Laurent Muhleisen de la pièce *hamlet ist tot. keine schwerkraft* du dramaturge autrichien Ewald Palmethofer, il a demandé au traducteur de la retravailler « pour le Québec » en collaboration avec l'auteur Éric Noël, qui séjournait justement, à cette époque, à Berlin.

En 2012, pendant Dramaturgies en dialogue, j'ai participé à une aventure semblable. Le CEAD voulait présenter au public montréalais des textes des auteurs allemands Philip Löhle et Rebekka Kricheldorf. Comme il n'y a que très peu de traducteurs de théâtre québécois qui traduisent de l'allemand (ce qui ne finit pas de m'étonner), on formait des tandems : la traductrice de romans Éliane Râkel et l'auteur dramatique Jean-Philippe Lehoux allaient traduire *Das Ding* de Löhle, tandis que Sarah Berthiaume (dont j'avais traduit *Yukonstyle* en collaboration avec une collègue allemande) et moi allions nous attaquer à *Villa Dolorosa*, une relecture contemporaine et humoristique des *Trois Sœurs* de Tchekhov signée par Rebekka Kricheldorf.

LE DÉTOUR PAR LA FRANCE

Lors d'une première étape de travail, j'ai traduit la langue stylistiquement brillante de Kricheldorf, qui enveloppe le vide intérieur des personnages et devient à la fin le véritable protagoniste de la pièce, vers un mélange maladroit de français « de France » et quelques germanismes flagrants. L'idée n'était pas de créer un texte à part entière, mais de fournir un matériau à Sarah Berthiaume, dont elle devrait s'emparer sans complexe. La pièce de Kricheldorf, qui consiste en de nombreuses allusions et citations, dresse le portrait de trentenaires ouest-allemands désabusés et inactifs. Nous avons pris le parti d'adapter certaines images et certains faits à la réalité québécoise, ce qui a entraîné des changements dans la langue. Là où les protagonistes de Kricheldorf jonglent avec différents niveaux de langue et passent aisément du discours sociologique au slang, Berthiaume laisse s'entrechoquer un français cultivé, « international », et un slang québécois truffé d'anglicismes. Les pièces de Kricheldorf sont avant tout des partitions magnifiques pour les comédiens. En se servant de sa propre expérience de plateau, Berthiaume a transformé mon matériau en un texte rythmé et extrêmement drôle, bien accueilli par le public montréalais – aussi bien à la mise en lecture au Théâtre de Quat'Sous qu'à la création à l'Espace GO il y a quelques mois. Le texte final était surtout le fruit de la rencontre de deux auteures. C'est grâce à la liberté artistique prise par Sarah Berthiaume dans son travail de réécriture que son adaptation est fidèle au caractère ludique et corrosif de l'original – bien plus qu'une traduction fidèle aux mots ne l'aurait été.

Yukonstyle de Sarah Berthiaume, traduit en allemand
par Christa Müller et Frank Weigand,
et mis en scène par Miriam Horwitz au
Theater Heidelberg à l'automne 2013.
© Florian Merdes/Theater und Orchester Heidelberg





Villa Dolorosa de Rebekka Kricheldorf, une relecture des *Trois Sœurs* de Tchekhov traduite par Sarah Berthiaume et Frank Weigand, et mise en scène par Martin Faucher (Espace GO, 2013). Sur la photo : Geneviève Alarie, Marilyn Castonguay, Léane Labrèche-Dor et David Boutin. © Caroline Laberge

Un autre aspect a largement contribué au succès de la production : la direction des acteurs par le metteur en scène Martin Faucher. Même si la pièce de Kricheldorf ressemble à première vue à une tragicomédie assez légère, elle se refuse à une approche complètement psychologique. Comme souvent dans la dramaturgie contemporaine allemande, il s'agit de trouver une forme de jeu adaptée au texte, oscillant constamment entre l'incarnation psychologique, la distanciation et une sorte d'authenticité performative des acteurs.

DIFFÉRENCES DE JEU

C'est exactement là que réside pour moi la différence principale entre le théâtre au Québec et en Allemagne – et peut-être aussi l'une des raisons de la fascination que « notre » théâtre exerce sur les metteurs en scène et les auteurs à Montréal ou ailleurs : le comédien allemand est un instrument extrêmement bien formé et hypersensibilisé, qui arrive aisément à jongler avec différents points de vue et manières de jeu par rapport au texte – tout comme l'auteur joue avec les niveaux de langue et les degrés de narrativité. Il y a quelques années, on pouvait encore faire la distinction entre un jeu propre au *Stadttheater* (théâtre subventionné) – très physique, se référant à une situation, et travaillant avec une diction bien précise – et un jeu tel qu'il se manifestait dans le théâtre performatif propre à la scène indépendante – absence de psychologie, abstraction, jeu avec le rôle et le vécu des acteurs, utilisation de l'*understatement*. Aujourd'hui, ces deux styles de jeu ont tendance à se mélanger.

Curieusement, l'abondance de niveaux de sens et de langue des textes québécois, qui me fascine en tant que traducteur, n'a pas encore trouvé son équivalent dans la posture et le jeu des comédiens. Même dans un format novateur comme *Le iShow* des Petites Cellules Chaudes, qui essaie de remettre en question les limites entre le plateau et la réalité, les moments où l'on interprète du texte sortent complètement du cadre performatif. Dès qu'ils disent des mots qui ont été écrits, les acteurs tombent immédiatement dans la posture et la diction d'un comédien sur une scène de théâtre, au lieu de maintenir l'intimité presque autobiographique qui rend le reste de leur performance touchant et fragile.

L'oscillation entre des contextes et des registres différents me semble une spécialité de l'art allemand. Aucune autre ville allemande ne l'incarne autant que Berlin, ville hétérogène, entre un lourd passé et un présent *hype* et parfois superficiel, entre des projets de vie alternatifs et un capitalisme sauvage, qui rassemble les nouveaux riches du libéralisme, les *hipsters* du monde entier, les perdants de la fracture sociale et la plus grande communauté turque hors de la Turquie.

Pourtant, Berlin n'est pas la seule ville en Allemagne où l'on fait du bon théâtre. Cologne, Hambourg, Stuttgart ou Munich travaillent au même niveau, parfois même à un niveau supérieur. De même, les auteurs dramatiques ne vivent pas seulement dans la capitale. Certains ont même développé une attitude anti-berlinoise, considérant la capitale du *hype* comme un énorme terrain de jeu inoffensif, un non-lieu déconnecté de la réalité du pays, une métropole sans friction, idéale pour faire la fête, mais qui ne présente pas suffisamment de résistance pour un vrai travail artistique. Peut-être que certains Québécois disent la même chose de Montréal ?

En tant que traducteur, je prends un plaisir incroyable à faire voyager les œuvres, et à observer comment elles se transforment, et comment ce voyage transforme aussi tous ceux qui y participent. Si tout va bien, je réaliserai l'an prochain une autre traduction avec Sarah Berthiaume et, parallèlement, je travaillerai avec les étudiants en écriture de l'École nationale de théâtre sur la traduction d'une autre pièce allemande. Car la fascination réciproque n'est qu'un premier pas vers un véritable échange, qui doit laisser des traces des deux côtés. ●

Né en 1973 à Stuttgart, **Frank Weigand** a grandi à Munich. Il est depuis 2000 critique de danse et de théâtre en même temps que traducteur et interprète. Spécialisé en théâtre contemporain, il a traduit une bonne quarantaine de pièces d'auteurs tels que Sylvain Levey, Fabrice Melquiot et Xavier Durringer, mais aussi de Québécois comme Étienne Lepage, David Paquet et Sarah Berthiaume. En 2012, il était membre du jury du prix New Play from Canada/ Nouvelles pièces canadiennes, organisé par l'ambassade du Canada à Berlin.