

MARIA BAĪRAKTARI
ORCID: 0000-0003-0438-3486
Université nationale et capodistrienne d'Athènes
mbairaktari@gmail.com

ASPECTS DIALECTIQUES DE LA PÉRIPHÉRIE ET DU CENTRE : LA TRADUCTION DES TRAGÉDIES D'ESCHYLE EN FRANÇAIS PAR OLIVIER PY

Périphérie et centre sont deux concepts dialectiques qui pourraient être examinés sous l'angle de variables et de constantes géographiques, linguistiques et culturelles à des périodes différentes de l'histoire humaine. Si la littérature mondiale est un système uni, avec un « centre » et une « périphérie » en rapport d'inégalité¹, pour reprendre Pascale Casanova et Franco Moretti, la traduction interlinguistique des tragédies d'Eschyle en français par Olivier Py au XXI^e siècle nous servira d'exemple afin de mettre en lumière les diverses facettes de ce rapport pluridimensionnel. Parmi les différentes approches théoriques, historiques, socio-politiques, pragmatiques, etc., qui lient la littérature et la traduction, les aspects dialectiques développés au domaine de la traduction de la tragédie sont apparents à travers le prisme de l'interculturalité et le débat sociologique, qui, d'après Johan Heilbron et Gisèle Sapiro, se désigne sur « la relation entre les contextes de production et de réception qui sous-tend les approches en termes de “transfert culturel” »².

¹ Voir P. Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Éditions du Seuil, Paris 1999 ; *eadem*, « Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 144 (numéro intitulé : *Traductions : les échanges littéraires internationaux*), septembre 2002, pp. 7–20 (<https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_2002_num_144_1_2804>) ; F. Moretti, *Graphs, maps, trees: abstract models for a literary history*, Verso, London 2005 ; *idem*, « Conjectures on World Literature », *New Left Review* 1, 2000, pp. 54–68.

² J. Heilbron, G. Sapiro, « La traduction littéraire, un objet sociologique », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 144 (numéro intitulé : *Traductions : les échanges littéraires internationaux*), septembre 2002, pp. 3–5.

VERS UNE DIALECTIQUE

L'étude de la traduction interlinguistique de la tragédie antique, située dans un espace de relations internationales et considérée comme approche de « lecture à distance » (*distant reading*³) d'après Franco Moretti, implique que les deux termes, centre et périphérie, puissent être utilisés, selon nous, principalement dans un sens plus large, métaphorique. Une division conventionnelle entre la langue-source (le grec ancien) et la langue-cible (le français moderne) peut sans aucun doute tracer le chemin d'un échange polyvalent entre un centre et une périphérie du point de vue géographique et linguistique. Pascale Casanova remplace d'ailleurs les deux termes : centre/périphérie, issus de la sociologie politique, « qui n'ont d'autre implication que spatiale ou simplement hiérarchique — par l'opposition “dominant/dominé” »⁴, en ce qui concerne les langues :

Les langues de culture ou de tradition ancienne liées à de « petits » pays, comme le néerlandais ou le danois, le grec ou le persan, forment le troisième ensemble de langues dominées. Elles ont une histoire et un crédit relativement importants, mais peu de locuteurs, sont peu pratiquées par les polyglottes et sont peu reconnues en dehors des frontières nationales, c'est-à-dire peu valorisées sur le marché littéraire mondial⁵.

Suivant notre optique, la traduction de la tragédie en français suggère une série d'aspects qui ne sont pas uniquement centraux ou périphériques mais qui donnent la possibilité d'une approche qui dépasse cette dualité ordinaire. Bien évidemment, la langue française contemporaine se situe au centre linguistique du monde européen, après l'anglais et avec l'allemand, alors qu'à l'échelle mondiale, les langues les plus parlées, en nombre de locuteurs, sont le chinois et l'espagnol, l'anglais, le hindi et l'arabe. En revanche, le grec moderne se trouve dans le cadre de l'espace linguistique et littéraire périphérique⁶. Socrates Kabouropoulos explique que « le français est le plus favorable pour la traduction de la littérature grecque. Il est à souligner qu'environ 400 titres d'écrivains grecs circulent dans le marché francophone et 60 à 70 nouveaux titres sont traduits du grec chaque année »⁷. Durant l'Antiquité, la langue grecque, et surtout le dialecte ionien-attique, occupait une place prépondérante depuis le V^e siècle av. J.-C., en particulier

³ F. Moretti, « Conjectures... », p. 57.

⁴ P. Casanova, « Consécration et accumulation... », p. 8.

⁵ *Ibidem*, p. 9.

⁶ La statistique officielle grecque la plus récente, effectuée par le Centre National du Livre grec, date de 2012 : <<http://www.ekebi.gr/appdata/documents/BookMarketInGreece2011-8.pdf>>.

⁷ S. Kabouropoulos, « La Littérature grecque à l'étranger, le cas de la France », [Interview], *Grèce Hebdo*, 8 juillet 2019 (<<https://grecehebdo.gr/index.php/interviews/2611-interview-socratis-kabouropoulos-la-litt%C3%A9rature-grecque-%C3%A0-l'E2%80%99%C3%A9tranger,-le-cas-de-la-france>>).

dans les domaines du commerce, de l'éducation et de la culture⁸. Si le grec ancien n'est plus aujourd'hui un outil de communication internationale, il y a pourtant partout dans le monde des lecteurs qui l'étudient. Or, si nous examinons l'influence du grec ancien dans le continuum culturel de la civilisation occidentale à travers le prisme de la tragédie antique, les textes originaux d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide constituent le point de départ surtout thématique d'une re-création abondante, voire d'une série d'intertextes⁹. Citons à titre indicatif *Oreste*, *Antigone*, *Œdipe ou le Roi boiteux* et *Médée* de Cocteau ; *Antigone*, *Eurydice* et *Médée* de Jean Anouilh ; *Medeamaterial* de Heiner Müller ; *Sous l'œil d'Œdipe* de Joël Jouanneau ; *Les Larmes d'Œdipe*, *Inflammation du verbe vivre* et *Une Chienne* de Wajdi Mouawad. Il s'agit alors d'une linéarité de réécriture intertextuelle au niveau du retraitement du mythe antique qui passe souvent par la médiation de la traduction. Rappelons également que Pascale Casanova se place aux antipodes d'une « vision strictement véhiculaire de la traduction »¹⁰ même. D'après une conception traditionnelle, il s'agirait plutôt d'une « opération supposée neutre et symétrique, elle est donc conçue d'emblée comme un transfert linéaire et “horizontal” »¹¹. La chercheuse française souligne que ce point de vue

présuppose des champs nationaux clos sur eux-mêmes, synchrones, égaux et sans autre relation réelle que les interactions visibles que constituerait l'échange de textes sous la forme de traductions, de même la traduction littéraire, (pré)conçue comme une « simple » opération de *translation* (comme le dit justement l'anglais), présuppose l'existence de langues nationales égales et juxtaposées¹².

La linéarité de la traduction, analysée à partir d'un point de départ « transnational »¹³, se transformerait alors, d'après nous, en processus plurivalent dans le cas de la tragédie. Et cela, pour trois raisons principales : 1) l'écart spatio-temporel entre la langue-source et la langue-cible, 2) l'écart entre la culture de départ et la culture d'arrivée (ce qui pourrait également être vu comme une suite culturelle et linguistique puisque la tragédie grecque est un acquis de la civilisation mondiale), et 3) la nécessité d'actualisation, voire la mise à jour des choix lexicosémantiques de la traduction théâtrale à travers les décennies, suivant les exigences de la représentation qui se multiplient à cause de l'évolution de la langue-cible et en même temps des moyens techniques utilisés sur la scène.

⁸ Voir : G.N. Chatzidakis, *Σύντομος Ιστορία της Ελληνικής Γλώσσας*, Syllogos pros diadosin ofelimon vivlion, Athènes 1991 ; G. Babinotiotis, *Συνοπτική Ιστορία της Ελληνικής Γλώσσας*, Ellinika Grammata, Athènes 1998.

⁹ Pour « l'intertextualité », terme proposé par Julia Kristeva, voir : *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, coll. « Tel Quel », Paris 1969, p. 85.

¹⁰ P. Casanova, « Consécration et accumulation », p. 7.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

ASPECTS DIALECTIQUES SPATIO-TEMPORELS ET CULTURELS ENTRE LA PÉRIPHÉRIE ET LE CENTRE

Si toute traduction est « culturelle » ou « interculturelle » selon Lieven D'hulst¹⁴, dans le domaine du théâtre, le transfert est étudié par rapport à l'époque de la réception de l'œuvre par le spectateur. Georges Mounin écrit :

En effet, l'énoncé théâtral est spécialement conçu pour jouer dans le cadre de ces contextes [les différents contextes d'un énoncé], puisqu'il est toujours écrit en fonction d'un public donné lequel résume en lui ces contextes, et connaît les situations dont ils sont l'expression, le plus souvent par simple allusion : contexte littéraire (c'est toute la tradition théâtrale du pays où la pièce est écrite), contexte social, contexte moral, contexte culturel au sens large, contexte géographique, contexte historique — contexte de toute une civilisation présenté à chaque point du texte sur la scène et dans la salle¹⁵.

Susan Bassnett, dans son œuvre fondamentale *Translation Studies*, considère la langue comme le cœur dans le corps de la culture¹⁶. La tragédie grecque, avec son caractère pédagogique et sa dimension clairement politique, est un héritage de la création artistique antique qui se situe à la frontière entre la poésie et le théâtre, destinée à être lue¹⁷ aussi bien que représentée. En dehors des frontières grecques, le spectateur du XX^e siècle a pu assister à des mises en scène comme celles des *Troyennes* par Suzuki Tadashi (1974), de *L'Orestie* par Peter Stein (1980) et par Peter Hall (1981), d'*Agamemnon* (1990), des *Choéphores* (1991) et d'*Euménides* (1992) par Ariane Mnouchkine, ainsi qu'aux intertextes auxquels nous nous sommes déjà référés¹⁸. L'histoire de la traduction de la tragédie en France commence à la Renaissance, où les traductions étaient plutôt des adaptations¹⁹. Pendant les deux derniers siècles, depuis la traduction fidèle autant que possible

¹⁴ L. D'hulst, « Comment analyser la traduction interculturelle », [dans :] C. Wecksteen, A. El Kaladi (dir.), *La traductologie dans tous ses états*, Artois Presses Universitaires, Arras 2007, p. 27.

¹⁵ G. Mounin, « La traduction au théâtre », *Babel* 14, Budapest 1968, p. 7.

¹⁶ « Language, then, is the heart within the body of culture » (S. Bassnett, *Translation Studies*, Routledge, London–New York 2002, p. 23).

¹⁷ La dramaturgie traduite, caractérisée par une dualité puisqu'elle est souvent destinée à la lecture et/ou à la représentation, apporte un intérêt considérable à la publication de pièces étrangères en traduction en France. D'après le Mémoire de recherche en Master II d'Anne Maurin intitulé : « La traduction théâtrale et ses enjeux dramaturgiques. Musique, musicologie et arts de la scène » (2013, <<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00835578/document>>), les statistiques donnent un pourcentage de traductions presque à la hauteur de celui de l'édition de textes de théâtre originaux. En Grèce et surtout pendant la crise économique, les éditions théâtrales semblent se situer à la périphérie de l'activité éditoriale par rapport aux autres genres littéraires, surtout la prose, qui se trouvent au plus haut niveau des ventes au niveau mondial.

¹⁸ Voir : M. McDonald, *Ancient Sun, Modern Light. Greek Drama on the Modern Stage*, Columbia University Press, New York–Oxford 1992 ; E. Papalexidou, *La tragédie grecque sur la scène contemporaine*, Atelier National de Reproduction des Thèses, Lille 2005.

¹⁹ Bruno Garnier retrace l'histoire de la traduction de la tragédie grecque en France entre 1660 et 1780 dans : *La traduction de la tragédie grecque en France : le tournant décisif de la période 1660–1780*, *TTR* 11(1), 1998, pp. 33–64 (<<https://doi.org/10.7202/037315ar>>). Walter Puchner

d'*Agamemnon* et ensuite de toute *L'Orestie* par Paul Claudel²⁰ qui marqua la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e, jusqu'aux fameuses traductions de Paul Mazon aux éditions Les Belles Lettres, destinées à être lues²¹ et qui furent un point de référence important pour une grande majorité de lecteurs francophones du siècle précédent à nos jours, le texte traduit se situe aujourd'hui au centre de la mise en scène. L'existence des retraductions se met au premier plan, avec des choix traductifs qui soutiennent, dans un espace textuel assez fermé (celui du discours tragique), les règles de l'oralité activées. À cet égard, le traducteur joue le rôle de médiateur culturel, suivant les priorités du discours théâtral et celles de l'action scénique, alors que le metteur en scène se charge du passage du texte à la représentation. Walter Puchner remarque :

Les traductions de la tragédie antique sont intégrées à la vision du monde philosophique de chaque époque, elles reflètent les connaissances archéologiques et littéraires sur l'Antiquité, et en particulier sur le théâtre antique, elles reflètent même les pratiques théâtrales et l'horizon d'attente du public de chaque période et prédisposent [le lecteur] à l'interprétation scénique qui va suivre²². (trad. M.B.)

Olivier Py, écrivain de prose et de théâtre primé, poète, metteur en scène, acteur, traducteur²³, directeur du Festival d'Avignon depuis 2013, traduit et présente entre 2008 et 2017 les sept tragédies d'Eschyle conservées : il commence en 2008 avec la trilogie de *L'Orestie*, poursuit en 2009 avec *Les Sept contre Thèbes*, puis en 2010 avec *Les Suppliantes*, au Théâtre de l'Odéon à Paris. L'année suivante, il met en scène *Les Perses* à la Scène nationale de Cavaillon et ensuite reprend, sous une forme de « trilogie » atypique, les trois tragédies eschyléennes les plus anciennes, également centrées sur des guerres, mythiques ou historiques — *Les Sept contre Thèbes*, *Les Suppliantes* et *Les Perses* — au Théâtre de l'Odéon. En 2016, il monte *Prométhée enchaîné* au Festival d'Avignon ainsi que la représentation *Eschyle, pièces de guerre : Les Perses — Prométhée enchaîné — Les Sept contre Thèbes — Les Suppliantes* (Festival d'Avignon, Église de la Chartreuse, Villeneuve-lès-Avignon). Finalement, en 2017, *Les Suppliantes* et *Prométhée en-*

donne une bibliographie très riche à ce sujet dans son livre *Κερκίδες και διαζώματα*, Hérodotos, Athènes 2016, chap. V, note 47, pp. 118–119.

²⁰ P. Claudel, « *L'Orestie* » d'Eschyle, trad. P. Claudel, [dans :] *Œuvres en prose*, Gallimard, Paris 1965 ; *idem*, *Théâtre*, Librairie Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris 1956.

²¹ Eschyle, *Tragédies*, t. 1 : *Les Suppliantes — Les Perses — Les Sept contre Thèbes — Prométhée enchaîné*, texte établi et traduit par P. Mazon, Les Belles Lettres, Paris 1920 ; Eschyle, *Tragédies*, t. 2 : *Agamemnon — Les Choéphores — Les Eumenides*, texte établi et traduit par P. Mazon, Les Belles Lettres, Paris 1925.

²² « Οι μεταφράσεις της αρχαίας τραγωδία εμπεδώνονται στη φιλοσοφική κοσμοθεωρία της εποχής, αντικαθρεφτίζουν τις αρχαιολογικές και φιλολογικές γνώσεις για την Αρχαιότητα και ιδίως για το αρχαίο θέατρο, ακόμη και τις θεατρικές πρακτικές και τον ορίζοντα προσδοκιών του κοινού της εποχής και προΐδεάζουν για τη σκηνική ερμηνεία που θα ακολουθήσει » (W. Puchner, « Μετάφραση ή διασκευή; Στα άδυτα της προσληπτικής διαδικασίας », [dans :] *idem*, *op. cit.*, chap. V, p. 120).

²³ Il a aussi traduit Shakespeare (*Roméo et Juliette*, trad. O. Py, Actes Sud-Papiers, Paris 2011 ; *Le Roi Lear*, trad. O. Py, Actes-Sud Papiers, Paris 2015).

chaîné sont joués au Festival d'Athènes et d'Épidaure. Ces sept tragédies furent publiées par les éditions Actes Sud, en deux tomes qui reprennent les textes utilisés dans les mises en scène, ce qui met en jeu la liaison et l'interaction entre les deux rôles de Py, celui de traducteur et de metteur en scène, qui se superposent inévitablement : *L'Orestie* (Actes Sud, Paris 2008) et *La Trilogie de la guerre* (*Les Sept contre Thèbes, Les Suppliantes, Les Perses*) suivie de *Prométhée enchaîné* (Actes Sud-Papiers, Paris 2012).

Acteur lui-même dans *Agamemnon*, Olivier Py crée un pont culturel entre la Grèce antique et la France du XXI^e siècle. Les représentations au Théâtre de l'Odéon ont eu lieu dans un espace géographique et culturel central, Paris étant toujours un pôle artistique et culturel universel. Quant à Avignon, même si la ville appartient à la périphérie géographique du pays, elle est devenue une zone centripète qui attire des spectateurs plurilingues des quatre coins du monde grâce au festival et son histoire²⁴.

Une disposition en « centre/périphérie » du théâtre antique se reflète en outre par la distinction entre l'ancienne *skéné*, lieu de jeu, et le *koilon*, espace des spectateurs. Suivant la même conception de la dualité antinomique entre « périphérie » et « centre », Athènes fut à l'époque classique le noyau de la création du discours tragique. La représentation des *Suppliantes* et de *Prométhée enchaîné*, mise en scène par Py au petit théâtre d'Épidaure en 2017, constitue un exemple à part, caractéristique de la dialectique entre centre et périphérie : c'est un retour paradoxal de la traduction française à l'espace géographique de l'original. Au-delà des frontières nationales et géographiques, la traduction de Py, retraduite en grec par Louisa Mitsakou pour le sous-titrage projeté dans le théâtre antique pendant la représentation, s'adresse de nouveau au spectateur grec contemporain. Ce dernier, récepteur de la tragédie, suit les traces linguistiques, traductives et scéniques proposées par le créateur français, qui sont doublement filtrées au niveau de la langue par la rétro-traduction de Louisa Mitsakou.

ASPECTS DE LA STRATÉGIE DE TRADUCTION D'OLIVIER PY : LA POÉTICITÉ AU CENTRE

La tragédie, considérée comme acquis universel (Casanova utilise le terme de « capital universel »²⁵), pose de nouveau la question de « l'intraduisible », dans le sens suggéré par Jacques Derrida dans le domaine de la traduction de la poésie.

²⁴ Concernant le rôle culturel, financier et symbolique des festivals, et de celui d'Avignon par excellence, voir entre autres : A.-M. Autissier (coord.), *L'Europe des festivals. De Zagreb à Édimbourg, points de vue croisés*, Éditions de l'attribut, Culture Europe International, Paris 2008 ; A. Fléchet, P. Goetschel et al., *Une histoire des festivals : XX^e-XXI^e siècle*, Publications de la Sorbonne, Paris 2013.

²⁵ P. Casanova, « Consécration et accumulation... », p. 13.

Dans son texte *Che cos'è la poesia*²⁶, le philosophe explique qu'il y a des textes poétiques « traductibles », autrement dit qui doivent être traduits, mais intraduisibles, ce qui renvoie à la double contrainte (*double bind*) qui rapproche le traducteur de l'original mais qui en même temps lui pose des obstacles insurmontables. La tragédie antique est caractérisée par une structure codifiée dont la norme divise en règle générale le texte dramatique et scénique en six parties (prologue, parodos, épisodes, stasima, éxodos et kommos) et se fonde sur l'alternance de parties monologiques et dialogiques entre le chœur et les personnages dramatiques. La stratégie de traduction devrait permettre le transfert du sens à travers des choix lexico-sémantiques « jouables » du côté de l'acteur et « audibles »²⁷ du côté du spectateur, qui respecteraient en même temps le rythme, la versification et la codification structurale de la tragédie.

Simos Grammenidis, fondé sur Ladmiral²⁸, se réfère à trois moyens d'intervention culturelle dans le processus traductif : 1) l'éducation du traducteur, l'enrichissement de sa personnalité et de ses connaissances, 2) l'expression de la norme linguistique-culturelle prédominante, et 3) la connaissance culturelle liée au texte-source (trad. M.B.)²⁹. Olivier Py incarne cette relation entre éducation, langue et culture : artiste dont l'approche novatrice a souvent suscité des agitations dans la critique, il possède un pré-acquis d'éducation théâtrale (il a étudié à l'École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre et au Conservatoire national supérieur d'art dramatique), théologique et philosophique (Institut Catholique de Paris).

Au cours des neuf ans écoulés entre sa première et sa dernière mise en scène d'Eschyle, Olivier Py présente une production artistique abondante, dont seize œuvres originales publiées et vingt-quatre mises en scène de répertoire varié. Dans cette période, il fait évoluer sa stratégie de traduction d'Eschyle vers la recréation d'un résultat qui valorise la poéticité de l'original. Antoine Berman souligne :

La poéticité d'une traduction réside en ce que le traducteur a réalisé un véritable travail textuel, a fait texte, en correspondance plus ou moins étroite avec la textualité de l'original. Que le traducteur doive toujours faire texte, cela ne préjuge absolument pas ni du mode ni de la visée de la traduction³⁰.

Pourtant, Olivier Py vise explicitement à un discours où la musicalité textuelle se lie à la création d'images sonores ou visuelles. Il suit le texte original établi et annoté par Paul Mazon, les textes de Jean Bollack et de Judet de la

²⁶ J. Derrida, *Che cos'è la poesia*, Brinckmann & Bose, Berlin 1990.

²⁷ P. Pavis, « Vers une spécificité de la traduction théâtrale : la traduction intergestuelle et interculturelle », [dans :] *Le théâtre au croisement des cultures*, J. Corti, Paris 1990, pp. 135–165.

²⁸ J.-R. Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Gallimard, Paris 1994, p. 61.

²⁹ S. Grammenidis, *Μεταφράζοντας τον Κόσμο του Άλλου: Θεωρητικοί Προβληματισμοί*, Diavlos, Athènes 2009, p. 77.

³⁰ A. Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Gallimard, Paris 1995, p. 92.

Combe³¹, ainsi que plusieurs autres traductions françaises et anglaises³². Dans une interview, le traducteur, donnant l'exemple d'*Agamemnon*, explique que son texte de départ a été le texte ancien, à partir duquel il a effectué une traduction non médiée qui l'a occupé pendant un an et demi.

Cela représente un travail d'un an et demi sur le texte original. Je ne souhaitais pas monter les *Orestie* que je lisais. [...] J'ai dû choisir un sens parmi les interprétations possibles [...] J'ai voulu un texte qui soit le plus clair et le moins lié au temps possible, or quand je lis une traduction, j'entends très fortement l'époque du traducteur. Ainsi, j'ai essayé d'éviter tous les dix-neuviémismes, par exemple les inversions « qu'est-ce », « qu'as-tu ». Ma traduction n'est ni du français littéraire, ni du français d'aujourd'hui, c'est un français poétique, pour la scène : une langue rapide et synthétique. Il faut éviter les périphrases qui tentent de restituer le terme grec, cela alourdit la phrase. Je me suis efforcé de resserrer la langue, de façon aussi à ne faire aucune coupe dans ma mise en scène³³.

Ce processus a permis à Olivier Py de se rapprocher du discours tragique et d'étudier la prosodie, d'examiner les diverses significations implicites, les références culturelles ainsi que les divers choix linguistiques avant de passer à la mise en scène.

Dans ses deux éditions des tragédies d'Eschyle, nous remarquons que le terme « traduction » est évité sur la couverture, de même que celui « d'adaptation » : à leur place, on a préféré écrire « texte français Olivier Py » et « texte français de Olivier Py », alors que dans plusieurs documents de presse, on retrouve le terme « traduction ». Après une étude comparative des textes-source et des textes-cible, nous constatons que dans la traduction des trois textes de l'*Orestie* (*Agamemnon*, *Les Choéphores* et *Les Euménides*), représentés séparément en des années différentes, la cohérence sémantique et structurale ainsi que la longueur du texte sont, dans la mesure du possible, assez bien respectées.

Plus précisément, dans le premier livre, le traducteur n'intervient pas dans la structure du texte, il n'ajoute ni ne supprime de matériel, alors que sa « visibilité »³⁴ transparaît à travers des décisions traductives qui présentent une équivalence surtout stylistique. L'exemple des premiers vers d'*Agamemnon* pro-

³¹ Eschyle, *Les Choéphores et Les Euménides*, trad. J. Bollack et M. Bollack, Éditions de Minuit, Paris 2009 ; J. Bollack, J. de la Combe, *L'Agamemnon d'Eschyle*, t. 1, 1^{re} partie (*Prologue. Parodos anapestique. Parodos lyrique*), *Cahiers de Philologie* 6, Presses Universitaires de Lille, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris 1981 ; J. Bollack, J. de la Combe, *L'Agamemnon*, t. 1, 2^e partie (*Parodos lyrique [suite]. Premier Stasimon*), *Cahiers de Philologie* 7, Presses Universitaires de Lille, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris 1981 ; J. de la Combe, *L'Agamemnon d'Eschyle*, t. 2 (*Deuxième Stasimon. Accueil du roi. Troisième Stasimon. Dernier Stasimon*), *Cahiers de Philologie* 8, Presses Universitaires de Lille, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris 1982.

³² J'adresse mes remerciements à Olivier Py qui m'a gentiment donné ces informations sur les éditions critiques qu'il a utilisées.

³³ Olivier Py, Interview à Gaëlle Bebin, janvier 2008, [dans :] *Pièce (dé)montée, les dossiers pédagogiques « Théâtres » du CEDP de Paris en partenariat avec l'Odéon-Théâtre de l'Europe*, p. 29 (<http://crdp.ac-paris.fr/pièce-démontée/pdf/l-orestie_total.pdf>).

³⁴ L. Venuti, *Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge, London–New York 1995.

noncés par le Veilleur est caractéristique : en général le traducteur effectue un retraitement en vers libres de zones textuelles qui s'étendent de deux à six, sept vers dans la plupart des cas. Le vers est libre et le texte français respecte la longueur de l'original. On y trouve quelques déviations : présentation des dieux dans une apostrophe en français (vers 1 : « θεοὺς μὲν αἰτῶ τῶν δ' ἀπαλλαγὴν πόνων » — « Dieux ! Délivrez-moi de mes souffrances ») ; la suppression du participe présent « κοιμώμενος » et de l'adverbe « ἄγκαθεν », la clarification par l'addition « des Atrides » et le déplacement de « κυνὸς δίκην » du troisième au deuxième vers (vers 2 : « φρουρᾶς ἐτείας μῆκος, ἦν κοιμώμενος στέγαις Ἀτρειδῶν ἄγκαθεν κυνὸς δίκην » — « Une année entière, comme un chien / À l'affût sur le toit du palais des Atrides ») ; la substitution du verbe « κατειδέναί » par l'expression idiomatique « savoir par cœur » et la suppression de l'adjectif « νυκτέρων » (vers 4 : « ἄστρον κάτοιδα νυκτέρων ὀμήγουριν » — « Je sais par cœur l'assemblée des constellations ») ; le choix de trois synonymes différents pour les références aux étoiles (vers 4 : « Ἀστρον ὀμήγουριν » — « constellations » ; vers 5 : addition du substantif « planètes » ; vers 7 : « ἀστέρας ὅταν φθίνωσιν » — « la résurrection des astres ») ; un allongement et une sur-translation explicite (vers 5 : « καὶ τοὺς φέροντας χειῖμα καὶ θέρος βροτοῖς » — « L'exil et le retour des planètes qui annoncent les saisons ») ; l'inversion des vers 6 et 7 (« λαμπροὺς δυνάστας, ἐμπρέποντας αἰθέρι / ἀστέρας ὅταν φθίνωσιν, ἀντολάς τε τῶν » — « La mort et la résurrection des astres / Comme des rois qui nous dirigent »), et finalement une sous-translation avec la suppression de l'expression « ἐμπρέποντας αἰθέρι » (vers 6)³⁵. Les déviations couvrent une grande partie des diverses sortes d'équivalences proposées par Werner Koller dans « Equivalence in translation theory »³⁶ : l'équivalence dénotative et la liaison du sujet de référence par rapport à son contexte, l'équivalence connotative surtout au niveau stylistique concernant le choix de synonymes, l'équivalence normative réglée par la structure du discours tragique, et pragmatique, prenant en compte la réception du texte par le lecteur/spectateur. Olivier Py se concentre surtout sur les deux dernières équivalences, c'est-à-dire la normative et la pragmatique, afin de créer un texte plus accessible au spectateur francophone. Ses propositions traductives au niveau dénotatif, connotatif et morphologique sont fondées soit sur des additions, soit sur l'économie lexicale, dans un effort de ne pas s'écarter de la description des images initiales et des métaphores du texte-source. Toute modification semble s'appliquer au profit du sens et aboutit à la recréation d'une esthétique textuelle dans son ensemble au service d'une fonctionnalité scénique. Par conséquent, la hiérarchisation de ses priorités traductives se met au service de la poéticité du texte antique à tout niveau, ce qui inclut la technique activée par les acteurs d'une prononciation et articulation claire et rythmique du discours tragique traduit.

³⁵ Nous utilisons la numérotation des éditions établies par Paul Mazon, *op. cit.*

³⁶ W. Koller, « Equivalence in translation theory », [dans :] A. Chesterman (dir.), *Readings in Translation Theory*, Oy Finn Lectura Ab, Helsinki 1989, pp. 99–104.

Dans le deuxième livre, *La trilogie de la guerre et Prométhée enchaîné*, les « textes français » suivent une stratégie de traduction plus proche de la logique d'une « réécriture » créative des vers, avec le sens du *rewriting* élaboré par André Lefevere³⁷. La motivation est affirmée clairement : les *Sept contre Thèbes* inaugurent la proposition d'Olivier Py de créer un « théâtre d'intervention » qui déplace perpétuellement la représentation à des endroits divers, suivant la logique d'une décentralisation spatiale « hors murs » (si nous considérons le « Théâtre de l'Odéon » comme centre). Pour cette raison, au niveau textuel, il décide de donner une « version concentrée, d'une heure environ, pour trois comédiens »³⁸, « jouable pour tous, partout, réinventée en langue française et mise en scène »³⁹.

Ses versions des *Sept contre Thèbes*, des *Suppliantes*, ou des *Perses* auront été jouées près de deux cent cinquante fois et applaudies par une vingtaine de milliers de spectateurs dans plus d'une centaine de lieux en Île-de-France, du centre social de quartier à l'École normale supérieure de la rue d'Ulm, de l'Odéon historique au collège de grande banlieue. Ainsi mise en œuvre, la démocratisation culturelle dont Olivier Py souhaitait marquer sa direction aura pris un visage on ne peut plus concret⁴⁰.

Afin de mettre en œuvre cette perspective, l'intervention principale dans la *Trilogie* est liée à l'omission d'extraits afin de réduire la longueur des textes pour les raisons mentionnées ci-dessus. Pourtant, rien n'est arbitraire : dans la majorité des cas, il suit l'opinion exprimée par la plupart des philologues modernes qui considèrent que, par exemple, toute la partie finale des *Sept contre Thèbes* (vers 1004–1084, entrée du Héraut, annonce de l'interdiction de l'enterrement de Polynice, refus de la part d'Antigone, division du Chœur et lamentation parallèle pour les deux cadavres), ainsi que, plus tôt, l'entrée d'Antigone et d'Ismène (vers 861–873), ne sont pas d'Eschyle et ont été rajoutées par un dramaturge postérieur (sous l'influence de l'*Antigone* de Sophocle). De même, dans les *Suppliantes*, la dernière partie exige l'activation d'un deuxième Chœur, celui des Servantes des Danaïdes, et réoriente la tragédie vers la tragédie suivante (aujourd'hui disparue). Dans ce cas, la mise en scène semble être le fil conducteur d'Olivier Py/traducteur, c'est-à-dire le centre de sa stratégie de traduction, tout en déplaçant à la périphérie la traduction de la version étendue mais douteuse de l'original. Finalement son *Prométhée enchaîné* est suivi par un texte complètement recréé par lui-même, intitulé *Prométhée délivré, un épilogue* et travaillé « au moment même où se déclenchait le Printemps arabe »⁴¹ de 2010. Py y expose sa version dans les deux autres parties perdues de la trilogie d'Eschyle, *Prométhée délivré* et *Prométhée porte-feu*.

³⁷ Voir A. Lefevere, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London–New York, 1992.

³⁸ D. Loayza, « Cinq ans avec Eschyle », [dans :] Eschyle, *La trilogie de la guerre — Les Sept contre Thèbes, Les Suppliantes, Les Perses — suivi de « Prométhée enchaîné »*, textes français O. Py, Actes Sud-Papiers, Paris 2012, p. 115.

³⁹ Dans la présentation du spectacle publiée sur le site Internet de l'Odéon : <<https://www.theatre-odeon.eu/en/Plays/les-sept-contre-thebes>>.

⁴⁰ D. Loayza, *op. cit.*, p. 119.

⁴¹ *Ibidem*, p. 121.

CONCLUSIONS : LES CONSTANTES ET LES VARIABLES

Le travail d'Olivier Py combine deux sortes de médiation : la traduction textuelle et la traduction intersémiotique pour la scène. Le traitement textuel des tragédies d'Eschyle donne une place prépondérante à la poéticité et à la musicalité de l'original, ce qui aboutit à un résultat scénique qui met en valeur le *logos* eschyléen.

Le schéma oppositionnel « centre versus périphérie » est composé de deux éléments dialectiques, suivant l'optique adoptée, ce qui va de pair avec des facteurs socioculturels en évolution permanente. Le texte original de la tragédie antique constitue une constante, un point de départ où commence toute la chaîne artistique qui aboutit à la représentation, après un double processus herméneutique de l'original : celui effectué par le traducteur et celui du metteur en scène. Même s'il y a des lacunes dispersées dans le texte-source antique, comme des extraits non sauvegardés, un manque de didascalies ou d'indication des noms des personnages qui prennent la parole, l'original demeure une base inchangée et interchangeable.

Par conséquent, la langue-source reste intacte alors que la langue-cible se trouve en perpétuelle mutation à travers le temps. En ce sens, les retraductions sont des variables, qui se transforment cependant en constantes quand elles se mettent au centre d'une mise en scène spécifique. La mise en scène, de son côté, produit le phénomène éphémère de la représentation, qui varie de jour en jour.

De plus, le lieu scénique est une constante spatiale, « avec une portion délimitée de l'espace »⁴² qui varie de théâtre en théâtre (par exemple au Théâtre de l'Odéon et au petit théâtre d'Épidaure), mais qui définit aussi de façon bien concrète le centre de l'action des personnages et des acteurs.

Les mises en scène d'Olivier Py et le « théâtre de l'intervention », processus qui concerne les quatre dernières tragédies, met en valeur la décentralisation spatiale du spectacle, décision qui fut également le fil conducteur du résultat linguistique et esthétique final.

DIALECTIC ASPECTS BETWEEN PERIPHERY AND CENTER:
THE TRANSLATIONS OF AESCHYLUS' TRAGEDIES
INTO FRENCH BY OLIVIER PY

Abstract

“Periphery” and “centre” are two concepts which could be examined in terms of geographic, linguistic, or cultural variations and constants at different periods of human history. If world literature is a united system, with an unequal center and periphery, the interlinguistic translation of Aeschylus' tragedies into French by Olivier Py in the twenty-first century will serve as an example in order to highlight the various facets of this multidimensional relationship. Olivier Py, an award-winning prose and theatre writer, poet, director, actor, translator, director of the Avignon

⁴² A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, t. 1, Belin, Paris 1996, p. 113.

Festival since 2013, translated and directed all seven surviving Aeschylean tragedies between 2008 and 2017. He thus played the role of a cultural mediator who ensured the transition from the source language to the target language by creating texts designed to be presented on stage, and following the priorities of the codified theatrical discourse of tragedy. Based on this process, the author examines the various spatio-temporal and cultural relationships between periphery and centre in order to present the main points of Olivier Py's translation strategy.

Key words: translation, periphery–center, Aeschylus, Olivier Py.