

Delphine Klein & Aline Vennemann (Hg.)

„MACHEN SIE WAS SIE WOLLEN!“
AUTORITÄT DURCHSETZEN,
ABSETZEN UND UMSETZEN

Deutsch- und französischsprachige Studien
zum Werk Elfriede Jelineks



DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE

Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums

Herausgegeben von Pia Janke

BAND 13

Forschungsplattform Elfriede Jelinek | Universität Wien | Institut für Germanistik

Delphine Klein & Aline Vennemann (Hg.)


„MACHEN SIE WAS SIE WOLLEN!“
AUTORITÄT DURCHSETZEN,
ABSETZEN UND UMSETZEN

Deutsch- und französischsprachige Studien
zum Werk Elfriede Jelineks

Praesens Verlag

Gedruckt mit Förderung der Kunstabteilung der Stadt Wien, Wissenschafts- und Forschungsförderung und durch das



BUNDESKANZLERAMT  KUNST

Ouvrage publié avec le soutien
du Forum culturel autrichien de Paris

forum culturel autrichien ^{par}



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN: 978-3-7069-0909-9



© Coverfoto: Nikolaus Habjan & Elfriede Jelinek

© Praesens Verlag
<http://www.praesens.at>
Wien 2017

Alle Rechte vorbehalten. Rechtsinhaber, die nicht ermittelt werden konnten, werden gebeten, sich an den Verlag zu wenden.

Inhalt / Sommaire

Einleitung / Introduction	8
<i>Emmanuel Bouju:</i> S'autoriser (la littérature)	20
ELFRIEDE JELINEK: EINE LITERARISCHE ODER MORALISCHE AUTORITÄT? ELFRIEDE JELINEK: AUTORITÉ LITTÉRAIRE OU MORALE ?	31
<i>Sarah Neelsen:</i> Genealogie der Autorschaft: Elfriede Jelinek, die 1968er-Generation und das literarische Feld Österreichs	32
<i>Ute Nyssen im Gespräch mit Pia Janke:</i> Krankheit? Oder moderne Frau? Elfriede Jelineks Etablierung als Theaterautorin	45
<i>Elisabeth Kargl:</i> Zur Rezeption von Elfriede Jelineks Werk in Frankreich seit dem Nobelpreis	57
<i>Christian Schenkermayr:</i> Ein Korpus „für die Ewigkeit“? Möglichkeiten und Grenzen literarischer Dokumentationsarbeit am Beispiel des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums	73
SPIELARTEN DER AUTORSCHAFT L'AUTEUR(E) MISE EN JEU	83
<i>Rita Scandrlik:</i> „Die Autorin ist weg. Sie ist nicht der Weg“. Vom vergeblichen Verschwinden der Autorin (<i>Gier</i> und <i>Im Abseits</i>)	85
<i>Bärbel Lücke:</i> Die Autorin als Revenant. Sprechakttheoretische und dekonstruktivistische Autorkonzeptionen in Elfriede Jelineks Internetroman <i>Neid. Privatroman</i>	96
<i>Susanne Böhmisch:</i> « L'écriture ne passe pas, elle non plus, l'auteur ne s'en va pas, il ne part pas, pas même au détachant » - la figure de l'auteur(e) dans <i>Textflächen</i> d'Elfriede Jelinek	111

<i>Sylvie Arlaud:</i>		
<i>Winterreise</i> d'Elfriede Jelinek :		
Pour une poétique de la di(sso)lution de l'identité auctoriale		123
DIE KLASSIKER UND UNSICHTBARE AUTOREN		
LES CLASSIQUES ET LES AUTEURS INVISIBLES		137
<i>Elfriede Jelinek:</i>		
Ivan Nagel		139
Mit einer französischen Übersetzung		
von Bernard Banoun und Yasmin Hoffmann		
<i>Anne Fleig:</i>		
Zitierte Autorität – Zur Reflexion von Autorschaft in <i>Rosamunde</i> ,		
Ulrike Maria Stuart und den Sekundärdramen		148
<i>Marion Acker:</i>		
Affirmierte Autorität: Zum intertextuellen Verhältnis		
von Elfriede Jelineks <i>Rein Gold</i> zu Richard Wagners <i>Ring</i>		158
<i>Sven Lüder:</i>		
(Mit) Autorität Beanstanden: <i>Die Kontrakte des Kaufmanns</i>		
von Elfriede Jelinek oder: Vom Wert des Werkes		170
AUTORSCHAFT IM (SELBST)FOKUS		
ELFRIEDE JELINEK PAR ELFRIEDE JELINEK... ET PAR LES AUTRES		185
<i>Delphine Klein:</i>		
Elfriede Jelinek als Selbstverlegerin.		
Eine parasitäre Positionsbestimmung im literarischen Feld		186
<i>Cécile Chamayou-Kuhn:</i>		
Darstellung der Autorität bei Elfriede Jelinek		
im Lichte zweier Selbstinszenierungsformen		200
<i>Peter Seibert:</i>		
„Kennen Sie diese Frau?“ Fernsehporträts Elfriede Jelineks		217
<i>Elfriede Jelinek:</i>		
<i>Meine gute Textwurst – Mon bon pâté de texte</i>		
Mit einer französischen Übersetzung der Studierenden		
der Universität Stendhal (Grenoble 3), überarbeitete Endfassung		
von Hilda Inderwildi		232

JELINEK ÜBERSETZT UND INSZENIERT	
JELINEK MET EN SCÈNE – JELINEK MISE EN SCÈNE	243
<i>Silke Felber:</i>	
„nein, sie müssen eh nicht, aber sie können es, wenn sie wollen“.	
Interpassive Theatralität bei Elfriede Jelinek	245
<i>Gérard Thiériot:</i>	
Diastole et systole dans le théâtre d’Elfriede Jelinek.	
<i>Schatten. (Eurydike sagt), une dramaturgie de l’énergie</i>	255
<i>Béatrice Costa:</i>	
Traduire le vaudeville par le rythme : la mise en voix du théâtre	
de Labiche et de Feydeau par Elfriede Jelinek	262
<i>Priscilla Wind:</i>	
Hören Sie zu! : Mettre en son les textes théâtraux d’Elfriede Jelinek	273
<i>Gespräch mit Emmanuel Béhague, Roland Koberg, Estelle Lesage,</i>	
<i>Isabelle Menke und Mirabelle Rousseau, moderiert von Sylvie Arlaud:</i>	
Vom Text zur Bühne	285
AUSBlick	
PERSPECTIVES	301
<i>Andrea Stift:</i>	
<i>Elfriede Jelinek spielt Gameboy – Elfriede Jelinek joue à la Game Boy</i>	301
Mit einer französischen Übersetzung von Solange Arber	
Zusammenfassungen / Résumés	312
AutorInnen und GesprächspartnerInnen / Auteur(e)s et discutant(e)s	335
Danksagung / Remerciements	355

Traduire le vaudeville par le rythme : la mise en voix du théâtre de Labiche et de Feydeau par Elfriede Jelinek

Pourquoi le vaudeville ?

Elfriede Jelinek est souvent considérée comme la prêtresse d'un théâtre postdramatique, tout au moins d'un théâtre disparate et multiforme faisant fi du dynamisme créateur de la mimésis et donnant la part belle à des pratiques détournées du langage rationnel et du sens. Son intention de concevoir un « autre théâtre » (« Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater »¹) se révéla lourde de conséquences pour la forme, la musicalité et le rythme de son écriture. Quoi de plus étonnant qu'une telle auteure se hasarde à entreprendre des traductions du vaudeville, genre considéré comme mineur dans les pays de langue allemande ?

Jelinek réalisa ses traductions à la fin des années 80 sous mandat de la maison d'éditions théâtrales Ute Nyssen & J. Bansemer, maison d'édition spécialisée dans le théâtre contemporain.² À cette époque, la situation financière de l'auteure, telle qu'elle se présentait sous l'angle éditorial, était, au dire de ses éditeurs, « catastrophique ».³ Le seul moyen de s'en sortir était de traduire des auteurs « classiques », dont Georges Feydeau et Eugène Labiche. Voici ce qu'écrit Ute Nyssen pour justifier ce choix :

D'une part, parce que nous pensions que c'était elle précisément qui pourrait rendre le comique du drame-vaudeville du XIX^e siècle et d'autre part, parce que nous espérons que ces traductions pourraient remplir ses (et nos) caisses vides, car les pièces de Feydeau sont toujours jouées dans les grandes maisons de théâtre. Beaucoup de dramaturges sont parvenus à joindre les deux bouts en traduisant des classiques. Ça a payé. La traduction de Feydeau a entraîné la commande de la traduction de *L'Affaire de la rue de Lourcine* de Labiche par la *Schaubühne* de Berlin, alors dirigée par Peter Stein, mise en scène : Klaus Michael Grüber – et le nom du metteur en scène comme la qualité de la traduction ont garanti d'autres représentations (sur plus de 30 scènes jusqu'en 2004), deux captations télévisées sont venues s'ajouter et ainsi ce fut dans un premier temps la fin de la misère financière.⁴

En 1983, Jelinek procéda, sur demande du théâtre national de Mannheim, à la traduction de *Monsieur chasse* de Feydeau (*Herrenjagd*). S'ensuivirent, en 1987, les traductions de deux autres pièces du vaudevilliste français : *Der Gockel* (*Le Dindon*), mis en scène par Vlad Mugur au « Stadttheater » de Würzburg, et *Floh im Ohr*

(*La Puce à l'oreille*), dont la mise en scène, signée Nikolaus Büchel, fut exécutée au « Schauspiel Bonn ». En 1987, Jelinek fit éclater sa verve caustique et chansonnière en traduisant l'œuvre maîtresse de Feydeau, *La Dame de chez Maxim*, dont le principe dramaturgique repose sur un inextricable pêle-mêle de faits et d'incidents. Cette traduction, remarquable à plus d'un titre, profita largement à la mise en scène de Rosemarie Fendel au « Baadisches Staatstheater » de Karlsruhe (1991). En 1988, la traduction de *L'affaire rue de Lourcine* de Labiche (*Die Affäre Rue de Lourcine*) servit de texte de base pour la représentation à la Schaubühne de Berlin. La dernière traduction en date est celle de *La poudre aux yeux* (*Der Bewerb oder Sand für die Augen*)⁵, vaudeville que Labiche réalisa en coécriture avec Édouard Martin.

Si en Allemagne l'héritage de Gottsched a entraîné la disgrâce du genre comique, il va sans dire que Jelinek a eu un impact bénéfique sur la réception du vaudeville par le public allemand. Ainsi la représentation de *Die Affäre Rue de Lourcine* à la Schaubühne de Berlin rencontra-t-elle un engouement inattendu qui se traduisit par une vague déferlante d'articles élogieux. Pour Rolf Michaelis, correspondant culturel de l'hebdomadaire *Die Zeit*, la mise en scène de Klaus Michael Grüber fut l'occasion de réaliser « que Labiche est différent » (« dass Labiche anders ist »⁶), « différent » par rapport aux auteurs dits « de boulevard ». Et d'ajouter que les douces syllabes composant le nom de « La » - « biche » ne laissent rien présager du rythme effréné de son écriture :

Labiche : quand ces deux syllabes à connotation douce se font entendre, le spectateur allemand a tout intérêt à prendre quelques précautions de sécurité. Un courant d'air froid envahit la salle. Des portes claquent. Une forte tempête balaie la scène. Quand elle s'empare du public, c'est, dans le meilleur des cas, sous forme d'un passage nuageux, lui-même annonciateur d'une future embellie.

Labiche : ces deux syllabes que les Français associent à une biche ruminant sur sa butte, deviennent, par l'ajout du prénom Eugène-Martin, le nom d'un des plus grands dramaturges à haute vitesse, dont la volubilité n'a d'égale que celle de Georges Feydeau.⁷

La recension de Michaelis témoigne d'un intérêt accru pour un genre voué à la représentation, à ce « passage d'une vie spirituelle et latente, celle du texte écrit, à une vie concrète et actuelle, celle de la scène »⁸. Autant les romantiques allemands s'évertuaient à renvoyer le texte à un public imaginaire (voire à un lecteur idéalisé),⁹ autant les vaudevillistes clamaient haut et fort la nécessité de concevoir l'espace théâtral à la fois comme lieu fictif et réel. Ils mettaient un point d'honneur à développer toutes les indications scéniques qui servaient à la fois la structuration du jeu scénique et l'accélération du mouvement. Dans un tel théâtre, le rythme n'est plus conçu comme un simple effet esthétique mais comme l'essence, comme l'organisation même du texte.

La traduction du vaudeville

Mais comment, en tant que traducteur allemand, aborder le vaudeville, comment saisir et restituer cette dramaturgie du mouvement, ce rythme effréné relayé par l'utilisation outrancière des entrées et des sorties ? Comment apprivoiser un genre dont le caractère à la fois « agréable » et « indiscret » remplirait, selon le dire de Boileau, toutes les conditions d'un art spécifiquement français ?¹⁰ Se poser la question sur la traductabilité du vaudeville revient plus spécifiquement à examiner l'état des échanges entre deux systèmes langagiers hétérogènes, entre deux littératures dissemblables, dont l'une (en l'occurrence la littérature française) se réclame de la tradition du comique verbal, et dont l'autre (en l'occurrence la littérature allemande) a longtemps considéré d'un mauvais œil le *delectare* au profit d'un théâtre à visée pédagogique. La reconstitution en langue allemande des quiproquos d'un Labiche ou des pantalonnades d'un Feydeau nécessite de prendre conscience, à partir de l'étude des interactions entre deux champs littéraires, de l'existence d'attitudes culturelles différentes qui se sont forgées dans le déni de l'autre et qui semblent aujourd'hui, plus que jamais, destinées à cohabiter voire à se compléter. Attardons-nous un moment sur la conception allemande de la comédie, genre considéré par les théoriciens de l'âge baroque comme inférieur au genre tragique, non seulement au niveau du style mais aussi au niveau des personnages dont le côté burlesque s'oppose à l'idéal du détachement de soi (voire du désenchantement du monde), tel qu'il est prôné dans la tragédie et dans le « Trauerspiel ». Même si la production comique est fertile chez un auteur comme Andreas Gryphius (1616-1664), ce grand représentant de la barocité,¹¹ il n'en est pas moins vrai que son regard envers ses propres pièces comiques fut des plus critiques. Comme le remarque très justement Florent Gabaude, la publication tardive d'une pièce comme *Horribilicribrifax* « témoigne soit du désintérêt soit de l'embarras de l'auteur, qui éprouve le besoin d'accroître la distance entre son œuvre et lui-même »¹². Alors qu'en France la comédie molièresque, « perfusée au sang bleu de la grande littérature universelle »¹³ (en l'occurrence Aristophane et Sénèque), connaît un essor considérable que même les théoriciens des Lumières ne voudront plus sérieusement lui contester, la comédie allemande, cadennassée par ses adversaires, se voit dépourvue, au nom d'une prétendue morale publique, de ses effets subversifs. Parmi ses adversaires les plus acharnés, on distingue l'un des grands réformateurs de la littérature allemande, Johann Gottsched (1700-1766), qui érigea en cheval de bataille la règle de vraisemblance et de bienséance, condition *sine qua non* de la comédie bourgeoise. Dans le souci de porter sur scène un vice – *lasterhafte Handlung* – susceptible à la fois d'édifier et d'amuser le spectateur,¹⁴ Gottsched déploie tous ses efforts pour arracher le genre comique à l'emprise du multiforme, de l'ambivalence et de l'ambigu dont il redoute les conséquences pour la conscience morale des spectateurs. C'est dans ce contexte que naît la querelle du bouffon

(*Hanswurststreit*) qui culmine dans une mise en scène savamment orchestrée de l'expulsion de Hanswurst, l'incarnation même de l'esprit folklorique allemand.

Tout l'intérêt des traductions réalisées par Jelinek réside dans cette dualité, dans cette rencontre d'opposés entre un discours comique puisant dans le répertoire de la *commedia dell'arte* une panoplie infinie d'effets subversifs et un genre censé transmettre, par le biais de la confrontation avec le bon exemple, une véritable métaphysique des mœurs.

À cette dichotomie s'ajoute, en raison des origines autrichiennes de la traductrice, une littérature qui se réclame du théâtre populaire viennois dont l'apogée est liée au nom de Johann Nestroy. Selon Jelinek, il s'agirait d'un auteur particulièrement rôdé à la corporalité, voire à la manipulation du langage. Quant à son écriture, elle serait caractérisée par des tendances à la fois rétrogrades et résolument modernistes :

Nestroy est doté d'un côté joueur, c'est ce que je crois, il se joue (je dis bien : se jouer) du langage, dans lequel il se projette aussi bien qu'il s'en extirpe. Il s'y introduit, jette les mots et les phrases dans tous les sens pour les faire tomber par terre, et c'est là que se produit ce qui devait arriver : les mots se mettent à dire ce qu'il en est. À évoquer la déchirure. [...] On peut difficilement prétendre que Nestroy soit ancré dans la modernité, mais il est tout aussi difficile de prétendre le contraire. Je pense qu'il faudrait peut-être dire ceci : modernité parce qu'il dit ce qu'il en est mais tout en fixant ainsi les choses. Il exprime ce qu'il dit tout en exprimant ce que les mots évoquent.¹⁵

Ces propos offrent un étrange parallélisme avec les vaudevillistes dont l'écriture théâtrale, habitée par un mouvement qui s'accélère sous l'effet des impulsions incontrôlées des personnages principaux, a souvent encouru le reproche d'être superficielle. Mais ce point de vue n'est pas partagé par Jelinek qui soutient que le style vaudevillesque se caractérise par un traitement particulier du langage. En effet, Labiche et Feydeau ne considèrent pas la langue naturelle comme entité mythique, mais comme matériau dont il s'agit d'extirper les différentes composantes. Dans cette optique, le vaudeville serait un genre qui, sans nourrir la prétention de renouveler le paradigme comique, dissèque les mécanismes du rire en révélant la face cachée du langage. Plus spécifiquement encore, les retombées de cette écriture se feraient sentir dans les œuvres de Ionesco, auquel Jelinek dédit un texte sur son site personnel.¹⁶

Au vu des constats précédents, la question des fondements théoriques se pose dans les termes suivants : Est-ce que l'approche comparative voire interculturelle¹⁷ constitue une base théorique appropriée ou est-il préférable de se référer à des catégories qui évitent des constructions identitaires par trop figées ? Par une sorte d'intuition qui devait, au cours de mes recherches, trouver appui dans la théorie du

rythme développée par Henri Meschonnic, j'ai réfuté une pensée qui privilégie les attentes du lecteur cible au détriment de « l'organisation de la subjectivité »¹⁸, telle qu'elle se présente dans le discours source. Autant l'approche comparative s'avère utile lorsqu'il s'agit de restituer les trois volets de « l'unité de traduction » (lexique, agencement, message)¹⁹, autant elle touche ses limites lorsqu'on souhaite, comme l'a fait Meschonnic dans la *Poétique du traduire*, aborder la traduction au-delà des « seuls concepts de la langue »²⁰.

La théorie du rythme, telle qu'elle a été développée par Meschonnic, est encore peu connue en Allemagne, néanmoins, elle a ses défenseurs en la personne de Hans Lösener qui, dans son livre *Zwischen Wort und Wort*²¹, réalise la prouesse de présenter dans un langage clair et intelligible les prémisses d'un concept dont les contours semblent parfois s'effacer dans une nébuleuse mystique. Dans le cadre de ma thèse de doctorat²², les idées véhiculées par le tandem Meschonnic/Lösener m'ont servi d'amorce pour procéder à la comparaison de différentes traductions du vaudeville, réalisées d'un côté par Jelinek et de l'autre par des traductrices travaillant en étroite collaboration avec un metteur en scène. Bien qu'il soit impossible de résumer en quelques pages les résultats de six ans de recherche, je tenterai néanmoins d'évoquer, au moyen de cet article, quelques conclusions de portée générale.

Rythme et discours

En guise d'entrée en matière, attardons-nous sur certains aspects de la théorie du rythme de Meschonnic. Selon ce linguiste disciple de Benveniste, le rythme ne doit pas être situé dans la forme, dans une harmonie imitative, mais dans le discours : « Dans le discours, le discours est rythme, et le rythme est discours. »²³ Autrement dit, le rythme est ce qui permet l'organisation du discours. Pour mieux comprendre l'amalgame opéré entre « rythme » et « discours », référons-nous aux propos de Lösener :

Forgé par le discours, le rythme en constitue en même temps l'élément structurant ; et comme le sens se constitue au sein même du discours, la structuration par le rythme équivaut à la structuration du sens ; tout se passe donc comme si « discours », « sens » et « rythme » étaient intrinsèquement liés en termes définitoires.²⁴

Si le rythme est lui-même producteur de sens, il est à l'origine de ce que Meschonnic appelle « signifiance », notion que Lösener traduit par « Art und Weise des Sagens »²⁵ ou encore par « semantische Performativität »²⁶. Dans cette acception restreinte, la signifiance apparaît comme activité langagière, comme mouvement éternel produisant à chaque instant de nouveaux circuits de sens. Loin d'être ce lien d'apparence indestructible, entre un signifiant et un signifié, entre une image et un

concept, la signifiante se définit comme une configuration du mouvant qui n'arrête jamais de se faire et de se défaire. Pour Meschonnic, l'acte du traduire, si souvent réduit à une simple restitution des caractéristiques langagières d'une époque, nécessite la prise en compte de la signifiante du texte. Il s'agit d'être non pas fidèle au signe, aux idées reçues, mais de porter, par l'intermédiaire d'une écoute minutieuse, une attention particulière à l'organisation de l'oralité dans l'écriture, aux valeurs qui régissent un discours spécifique. Cette oralité donne à découvrir « le cheminement de l'auteur à travers sa propre création »²⁷. Écoutons la définition du rythme apportée par Meschonnic :

Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguistiques [...] produisent une signifiante spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiante : c'est-à-dire les valeurs, propres à un discours et à un seul.²⁸

Cette conception diffère sensiblement de la définition commune, telle qu'elle a été retenue dans nombre de dictionnaires monolingues et selon laquelle le rythme est une « succession de syllabes accentuées (sons forts) et de syllabes non accentuées (sons faibles) »²⁹, ou encore une « combinaison de sons produisant une certaine harmonie dans le discours »³⁰. L'originalité de la définition proposée par Meschonnic est que le rythme n'est plus envisagé sous l'angle phonétique, voire métrique, mais comme phénomène relevant de la voix. Et d'affirmer que l'acte du traduire est une forme d'écriture faisant écho à une vision intérieure et non pas à une interprétation, une forme d'écriture consciente des dangers liés à une acception trop restreinte de la littéralité. Le traducteur qui choisit la voix comme guide intérieur ne peut être insensible aux valeurs propres au texte d'origine, il veillera à ne pas altérer le mouvement qui imprègne le discours, voire qui le déborde, il restituera, non sans peine mais de manière juste, « le poids exact des mots, la place exacte des silences, l'architecture interne du poème »³¹.

Restituer la sémantique de position

Par crainte d'une théorie trop explicite qui ne tiendrait pas compte du caractère mouvant du sens littéraire, Jelinek, tout en étant consciente de la pertinence de ses propres convictions traductionnelles, ne fait partie d'aucune école de traduction. Contrairement à d'autres traducteurs du vaudeville, elle se méfie d'une restitution vouée à la recherche d'un débit naturel fondé sur l'alternance entre l'élévation et le déclin de la voix. Elle entend maintenir les différences entre les langues, restituer et non aplanir les différences culturelles qui, selon elle, constituent le véritable enjeu du processus traductionnel.

Tentons à présent de démontrer, à partir d'un extrait tiré de *L'affaire rue de Lourcine* (Scène II), que Jelinek, bien qu'elle ne se réfère pas explicitement à la théorie de Meschonnic, se laisse guider par l'organisation de l'oralité pour reconstituer la mise en voix de l'écriture vaudevillesque. Pour ce faire, je procéderai à une comparaison entre la version originale, la version de Jelinek et celle de Sabrina Zwach, une traductrice travaillant en étroite collaboration avec le metteur en scène allemand Herbert Fritsch. Si cette manière de procéder peut paraître fastidieuse, elle présente l'avantage de mettre au jour les mécanismes des différentes approches traductionnelles.

<p>Version LABICHE*</p>	<p>LENGLUMÉ [...] Où est donc mon pantalon ?... <i>Le regardant.</i> Tiens ! je suis dedans !... Voilà qui est particulier !... je me suis couché avec... Ah ! je me rappelle ! <i>Avec mystère !</i> Chut ! Madame Lenglumé n'est pas là... Hier, j'ai fait mes farces... Sapristi, que j'ai soif ! <i>Il prend une carafe d'eau sur la cheminée, et boit à même.</i> Je suis allé au banquet annuel de l'institution Labadens, dont je fus un des éléments... les plus médiocres... Ma femme s'y opposait... alors, j'ai prétexté une migraine ; j'ai fait semblant de me coucher... et v'lan ! j'ai filé chez Véfour... Ah ! c'était très bien... on nous a servi des garçons à la vanille... avec des cravates blanches... et puis du madère, du champagne, du pommard !... Pristi, que j'ai soif ! <i>Il boit à même la carafe.</i> Je crois que je me suis un peu... pochardé !... Moi, un homme rangé !... J'avais à ma droite un notaire... pas drôle ! et à ma gauche, un petit fabricant de biberons, qui nous en a chanté une passablement !... darbo ! Ah ! Vraiment, c'était un peu... c'était trop... Faudra que je la lui demande... Par exemple, mes idées s'embrouillent complètement à partir de la salade ! <i>Par réflexion.</i> Ai-je mangé de la salade ?... Voyons donc !... Non !... Il y a une lacune dans mon existence ! Ah ça ! comment diable suis-je revenu ici ?... J'ai un vague souvenir d'avoir été me promener du côté de l'Odéon... et je demeure rue de Provence !... Était-ce bien l'Odéon ?... Impossible de me rappeler !... Ma lacune ! toujours ma lacune... <i>Prenant sa montre sur la cheminée. Neuf heures et demie.</i>... <i>Il la met dans son gousset.</i> Dépêchons-nous de nous habiller. <i>On entend ronfler derrière les rideaux.</i> Hein !... on a ronflé dans mon alcôve ! <i>Nouveaux ronflements.</i> Nom d'un petit bonhomme ! j'ai ramené quelqu'un sans m'en apercevoir. De quel sexe encore ? <i>Il se dirige vivement vers le lit. Norine paraît.</i></p>
<p>Version JELINEK**</p>	<p>LENGLUMÉ: [...] Wo ist denn nur meine Hose?... (sich betrachtend) Nanu... ich bin ja drin!... Das ist aber sonderbar... Ich bin mit der Hose ins Bett gegangen... Ach! Ich erinere mich!... (geheimnisvoll) Pst! Madame Lenglumé ist nicht hier... Gestern hab ich wirklich über die Stränge geschlagen. ... Sakrament! Hab ich einen Durst! (nimmt eine Wasserkaraffe vom Kamin und trinkt direkt daraus) Ich war beim Jahresbankett der Ehemaligen des Labadens-Internats, wo ich einer der aller... mittelmäßigsten Schüler war... Meine Frau war dagegen... Also habe ich eine Migräne vorgeschützt. Ich hab so getan, als ob ich mich hinlegen wollte... und husch! schon bin ich zu Véfour gezischt!... Ach, war das gut! Es gab Brandteigkräften mit Vanillesauce... mit Schlagobers!... und dann der Madeira... der Champagner... der Pommard! ... Sakra, hab ich einen Durst! (trinkt wieder aus der Karaffe) Ich fürchte, ich habe mich ein bisschen... vollaufen lassen...! Ich! Ein gesetzter Mann!... Zu meiner Rechten saß ein Notar... nicht sehr aufregend... (lustig) Und zu meiner Linken so'n kleiner Babyflaschenfabrikant, der uns da eins gesungen hat... meine Herren! Also... das war mehr als ein bißchen gewagt...! Ich muß ihn unbedingt noch danach fragen... Allerdings... was nach dem Salat passiert ist... da verschwimmt mir alles komplett... (nachdenkend) Habe ich überhaupt Salat gegessen? Mal sehn... Nein!... Ich habe eine Gedächtnislücke!... Sowas! Wie zum Teufel bin ich hierher zurückgekommen? Ich erinnere mich noch schwach, beim Odéon herumspaziert zu sein, wo ich doch in der Rue de Provence wohne!... War es auch wirklich beim Odéon? Ich kann mich einfach nicht erinnern... Eine Gedächtnislücke! Immer ist da diese Lücke! (seine Uhr vom Kamin nehmend Halb zehnt!... Er steckt die Uhr in die Uhrtasche seiner Hose.) Beeilen wir uns mit dem Anziehen! (Man hört es hinter den Vorhängen schnarchen.) Was?... Aus meinem Bett hat es geschnarcht! (erneutes Schnarchen) Himmelarsch!... Ich hab jemanden abgeschleppt, ohne es zu merken!... Mann oder Frau? (Er bewegt sich hastig zum Bett hin. Norine erscheint.)</p>

* Labiche, Eugène: *L'affaire rue de Lourcine*. Paris: Gallimard 2007 (= Folio plus Classique).

** Labiche, Eugène: *Die Affäre rue de Lourcine*. Ü: Elfriede Jelinek. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Theaterverlag 1988 (manuscrit non publié).

Version ZWACH***	<p>Lenglumé: [...] Wo ist denn nur meine... Hose? Wo ist meine Hose... Ach... ich stecke drin!... Seltsam... ich habe geschlafen mit... Jetzt erinnere ich mich... Pssst! Frau Lenglumé?... ist nicht hier! Gestern hab ich's vielleicht krachen lassen, Manomann, hatte ich einen Durst! Ich war beim Jahrgangstreffen vom Internat, wo ich der aller... der aller mittelmäßigste Schüler war... ganz im Gegensatz zu meiner Frau... Frau Lenglumé... ich bin verheiratet mit Frau Lenglumé... ähhh... meine Frau war dagegen... Satz hab ich gesagt... äh Schatz hab ich gesagt: ich hab Migräne und hab Kopfschmerzen vorgetäuscht... schnell ins Bett... zack zack... und schon bin ich zu Véfour abgezischt... das ist ein Restaurant... das war gut! Manomann hab ich einen Durst gehabt... da hab ich mich wohl ganz schön vollaufen lassen! Ich! Ein gestandener Mann!... Rechts saß ein Notar... LANGWEILIG... und links ein Babyflaschenhersteller, der ständig Schweinereien von sich gegeben hat... nach dem Salat kann ich mich an nichts mehr erinnern... Filmriss... hab ich Salat gegessen? Keine Ahnung! Ich sag's ja: Filmriss! Wie bin ich eigentlich nach Hause gekommen? Letzte Erinnerung: ich bin beim Odéon herumspaziert... war es das Odéon?... Filmriss... und ich wohne doch Rue de Provence. Halb elf! Jetzt aber schnell in die Klamotten... (man hört Schnarchen)... Was ist das? In meinem Bett wird geschnarcht! (Schnarchen) Ach du Scheiße, ich hab jemanden abgeschleppt ohne es zu merken! (Norine tritt von rechts ein).</p>
---------------------	---

*** Labiche, Eugène: *Die Affäre Rue de Lourcine*. Ü: Sabrina Zwach. Frankfurt am Main: Fischer 2010.

Si la version de Zwach est déterminée par la culture du public cible et les contraintes de la mise en scène, Jelinek préconise un langage rythmique qui restitue la sémantique de position, c'est-à-dire la mise en phrase des différents sens lexicaux. C'est ainsi que la traductrice allemande, dans le souci de ménager le public, supprime certains passages, tandis que Jelinek maintient les relations syntagmatiques entre les différents constituants de la phrase. À titre d'exemple, évoquons la description faite par Jelinek du « menu Véfour », dont l'assemblage en crescendo témoigne de la difficulté ressentie par Lenglumé de convertir le vécu en mots : « Es gab Brandteigkrapfen mit Vanillesauce... mit Schlagobers!... und dann der Madeira... der Champagner... der Pommard! » Le caractère consonantique de l'énoncé, la description voluptueuse des aliments et des boissons sont autant d'indices qui renseignent sur un personnage que Labiche a voulu construire dans l'excès. Alors que Zwach nous montre un Lenglumé, qui, dans toute son allure médiocre, suscite sinon la compassion, du moins la pitié, Jelinek dresse le portrait d'un caractère excessif, exubérant, prêt à trahir secrètement (« geheimnisvoll ») la confiance de sa femme, à sacrifier les règles élémentaires du savoir-vivre (« nimmt eine Wasserkaraffe vom Kamin und trinkt direkt daraus »), à ramener chez lui une personne dont il ignore tout (« Mann oder Frau ? »). Chez Zwach, Lenglumé reste perplexe devant les ronflements provenant de son alcôve, chez Jelinek, les points de suspension précédant la dernière phrase induisent que Lenglumé a intégré la possibilité même d'un acte incongru. Ce qui l'inquiète, ce n'est pas tant le fait d'avoir ramené quelqu'un sans s'en être rendu compte que la question de savoir comment dissimuler l'affaire aux yeux de Madame Lenglumé.

Autre tendance significative : Jelinek évite d'utiliser les points de suspension comme instrument de suspension. Tel est plutôt le cas dans la version de Zwach où la suspension incite le lecteur à prolonger, à achever, à réitérer l'énoncé qui précède. Chez Jelinek, les points de suspension ont pour fonction de varier sur le plan

rythmique le leitmotiv de la lacune qui constitue la véritable matrice du monologue de Lenglumé. Si Zwach nous présente un personnage dont les troubles de mémoire (« Filmriss ») doivent être attribués aux effets physiologiques de l'alcool, Jelinek, à l'instar de Labiche, soupçonne Lenglumé d'être porteur d'une amnésie caractéristique (« Immer ist da diese Lücke! »), d'un trouble provoquant une altération significative du fonctionnement social. Lenglumé n'est pas l'« homme rangé » (« gesetzter Mann ») qu'il prétend être. C'est un homme profondément asocial qui se trouve toutefois en phase avec un milieu en proie à la disparition du cadre prescriptif des valeurs morales.

Ne portons pas cependant un jugement trop sévère sur la version de Zwach. S'il est vrai qu'elle n'obéit pas aux principes dictés par la théorie de Meschonnic, elle présente comme avantage d'être parfaitement adaptée aux besoins de la mise en scène de Herbert Fritsch. Autant Jelinek est convaincue de la nécessité de confronter le public cible avec l'étrangeté, la spécificité de l'écriture vaudevillesque, autant Zwach fait sienne la conviction selon laquelle le transfert doit tenir compte du skopos, c'est-à-dire du but pour lequel le texte traduit sera utilisé. Selon la traductrice allemande, la visée spécifique de la mise en scène nécessite un texte adapté, remanié, privilégiant les idées émises par le metteur en scène. Si, dans la version de Zwach, Lenglumé donne l'impression d'être pétrifié de peur, c'est parce que la mise en scène de Fritsch laisse entrevoir un homme qui, sans raison apparente, est sous l'emprise de la culpabilité. Par contre, la version de Jelinek dresse le portrait d'un homme qui, affranchi de tout sentiment de culpabilité, est capable de tous les excès. Pour l'auteure autrichienne, *L'affaire de la rue de Lourcine* est l'histoire d'un crime qui n'a pas eu lieu mais qui aurait pu avoir lieu dans des circonstances sensiblement différentes. Nous concluons par les propos de Jelinek qui résument mieux que toute autre interprétation l'ambiguïté du personnage de Lenglumé :

Tout le monde peut, tel un interrupteur désactionné, être abruti par l'alcool et devenir un meurtrier. Ce n'est pas lui qui est coupable, puisqu'il a disparu provisoirement de la circulation. Ce n'était pas lui, ce fut un autre qui lui ressemblait, ce fut l'un de ceux qui se glissent dans notre peau, sans pour autant être identiques à nous. Nous ne pouvons pas être coupables, car nous sommes toujours différents de ce que nous pensons. Tout cela n'est d'aucune conséquence dans la *Rue de Lourcine*, si ce n'est que la maison Lenglumé s'en trouve quelque peu perturbée ; les personnages retrouvent sans état d'âme leurs anciens corps, qui attendaient patiemment leur retour. Malheureusement, ils ne parviennent pas à se souvenir de tout le plaisir ressenti, mais ils n'oublieront pas de si tôt la sensation de terreur provoquée par un scénario improbable.³²

Notes

- 1 Jelinek, Elfriede: *Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater. Gespräch mit Elfriede Jelinek*. In: Roeder, Anke (Hg.): *Autorinnen. Herausforderungen an das Theater*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, p. 141-160.

- 2 Cf. Janke, Pia & Student(Innen): *Werkverzeichnis Elfriede Jelinek*. Wien: Praesens Verlag 2004, p. 298-303.
- 3 Nyssen, Ute: *Zu den eisigen Höhen des Ruhms. Über den Vertrieb einiger Theaterstücke von Elfriede Jelinek*. In: Janke, Pia (Hg.): *Literaturnobelpreis Elfriede Jelinek*. Wien: Praesens Verlag 2007 (= DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede-Jelinek-Forschungszentrums 1), p. 354-374, p. 363.
- 4 *Ibid.*, p. 364 : « Einmal, weil wir glaubten, dass gerade sie den Witz für diese Vaudeville-Dramatik des 19. Jahrhunderts mitbrächte und zum anderen, weil wir hofften, dass diese Übersetzungen ihre (und unsere) leeren Kassen auffüllen könnten, denn Feydeau-Stücke werden immer in großen Häusern gespielt. Viele Dramatiker haben sich als Klassikerübersetzer finanziell über Wasser gehalten. Die Rechnung ging auf. Die Feydeau-Übersetzung zog den Auftrag der damaligen Berliner Schaubühne, Direktion Peter Stein, für die Übersetzung von DIE AFFÄRE RUE DE LOURCINE von Labiche nach sich, Regie Klaus-Michael Grüber – und der Regisseurname sowie die Qualität der Übersetzung garantierten das Nachspielen (bis 2004 an über 30 Bühnen), zwei Fernsehaufzeichnungen kamen hinzu und damit erst einmal das Ende der Finanzmisere ». Sauf indication contraire, les citations de cet article ont été traduites par nos soins.
- 5 Christoph Marthaler se servit de cette traduction pour son spectacle bilingue *Das Weiße vom Ei – Une île flottante* qui fut créé au théâtre de Bâle en mars 2013.
- 6 Michaelis, Rolf: *Leiser Donner*. In: *Die Zeit* [Hambourg], 1.7.1988 <http://www.zeit.de/1988/27/leiser-donner/seite-2> (page consultée le 8.8.2016).
- 7 *Ibid.*, p. 1 : « Labiche: wenn die zwei sanften Silben im deutschen Theater erklingen, heißt es, sich festhalten. Zugluft droht. Türen klappen. Sturm fegt über die Bühne. Und erreicht das Publikum im Saal, im besten Fall, als lebensluftiger Durchzug. Labiche: womit die Franzosen eine dösing wiederkäuende Hirschkuh bezeichnen, verwandelt sich mit den Vornamen Eugène-Martin in den wenigsten Hochgeschwindigkeitsdramatiker neben Georges Feydeau ».
- 8 Propos de Copeau cités par Léon Moussinac dans son *Traité de la mise en scène* [1948]. Paris: L'Harmattan 1996 (= Introuvables), p. 17.
- 9 Cette conception fut partagée par certains romantiques français comme Alfred de Musset, qui marqua son renoncement à la scène en regroupant certaines de ses pièces sous le titre explicite *Un spectacle dans un fauteuil*.
- 10 Dans le deuxième chant de son *Art poétique* (1674), Boileau définit le vaudeville comme suit: « Le français, né malin, forma le vaudeville / Agréable indiscret qui, conduit par le chant / Passe de bouche en bouche et s'accroît en marchant / La liberté française en ses vers se déploie / Cet enfant du plaisir veut naître dans la joie. » (Boileau Despréaux, Nicolas / Berrait-Saint-Prix, Jacques: *Épîtres. L'art poétique, en vers. Le lutrin. Odes, épigrammes*. t. 2. Paris: Philippe 1837, numérisé le 22 avril 2014, p. 209).
- 11 Ses écrits célèbrent tour à tour le néant des choses terrestres et la nécessité de céder au plaisir.
- 12 Gabaude, Florent: *Les Comédies d'Andreas Gryphius (1616-1664) et la notion de grotesque*. Berne: Peter Lang 2004 (= Contacts/Theatrica 23), p. 1.
- 13 Goldzink, Jean: *Les Lumières et l'idée du comique*. Fontenay-aux-Roses: ENS éditions 1992, p. 86.
- 14 Dans sa poétique, Gottsched définit la comédie comme suit: « Die Komödie ist nichts anders, als eine Nachahmung einer lasterhaften Handlung, die durch ihr lächerliches Wesen den Zuschauer belustigen und zugleich erbauen kann. » (Gottsched, Johann Christoph: *Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen. Anderer besonderer Teil*. [1730]. In: Birke, Joachim / Birke, Brigitte (Hg.): *Ausgewählte Werke*. t. 6. Berlin/New York: de Gruyter 1973, p. 348).
- 15 Jelinek, Elfriede: *Sich mit der Sprache spielen. Johann Nestroy*. <http://www.a-e-m-gmbh.com/ej/fnes-troy.htm> (2001, page consultée le 8.8.2016) : « Nestroy ist ein verspielter Autor, glaube ich, er spielt sich (ja: sich!) mit der Sprache, in die er sich einmal hineinbringt und dann wieder herausnimmt. Er zwingt sich hinein, schmeißt ein bisschen mit den Worten und Sätzen herum, dass läßt er sie wieder fallen, und dann sagen sie ohne Umschweife: was los ist. Was sich irgendwo losgerissen hat. [...] Man kann nicht sagen, daß Nestroy ein fortschrittlicher Dichter sei, und man kann nicht das Gegenteil davon sagen. Ich glaube, das ist es: Fortschritt, indem er sagt was ist, es damit aber auch festschreibt. Gemeint ist was gesagt wird und das Gesagte gleichzeitig ».
- 16 Jelinek, Elfriede: *Finster wars, der Mond schien helle. Zu Eugène Ionesco*. <http://www.a-e-m-gmbh.com/ej/fionesco.htm> (1997, page consultée le 8.8.2014).

- 17 J'entends par là une approche qui tient compte à la fois des différences inhérentes aux systèmes linguistiques et des écarts entre visions du monde.
- 18 Meschonnic, Henri: *Traduction, adaptation – palimpseste*. In: Bensimon, Paul / Coupaye, Didier (dir.): *Traduction/adaptation*. Paris: Publications de la Sorbonne nouvelle 1990 (= Palimpsestes 3), p. 1-10, p. 2.
- 19 Vinay, Jean-Paul / Darbelnet, Jean: *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. Paris: Didier 1958 (= Bibliothèque de stylistique comparée 1).
- 20 Meschonnic, Henri: *Traduction, adaptation*, p. 2.
- 21 Lösener, Hans: *Zwischen Wort und Wort – Interpretation und Textanalyse*. Paderborn: Wilhelm Fink 2006.
- 22 Costa, Béatrice: *Elfriede Jelinek und das französische Vaudeville*. Tübingen: Narr Francke Attempto 2014 (= édition lendemains 33).
- 23 Meschonnic, Henri: *Critique du rythme. Anthropologie historique de langage*. Lagrasse: Verdier / poche 1982, p. 216.
- 24 Lösener, Hans: *Zwischen Wort und Wort*, p. 94 : « Der Rhythmus wird durch die Rede hervorgebracht und gliedert diese zugleich; und da sich der Sinn in der Rede konstituiert, stellt die Gliederung durch den Rhythmus notwendigerweise eine Sinngliederung dar, so dass Rede, Sinn und Rhythmus nicht unabhängig voneinander gedacht werden können ».
- 25 *Ibid.*, p. 95.
- 26 *Ibid.*, p. 106.
- 27 Meschonnic, Henri: *Critique du rythme*, p. 287.
- 28 *Ibid.*, p. 216-217.
- 29 *Rhythme* [ancienne orthographe]. In: Dictionnaire de la langue française. Paris: Émile Littré 1863-1872 [supplém. 1877]. Cité d'après : Meschonnic, Henri: *Critique du rythme*, p. 151.
- 30 *Rhythme* [ancienne orthographe]. In: Grand dictionnaire Universel. Paris: Pierre Larousse 1866-1876 [supplém. 1878 et 1888]. Cité d'après : Meschonnic, Henri: *Critique du rythme*, p. 152.
- 31 Meschonnic, Henri: *Critique du rythme*, p. 287.
- 32 Jelinek, Elfriede: *Die Affäre rue de Lourcine*. In: Programmheft zu Eugène Labiches *Die Affäre rue de Lourcine* in der Übersetzung von Elfriede Jelinek, Berliner Schaubühne, Inszenierung: Klaus Michael Grüber, 1988 (sans pagination) : « Jeder kann ein Mörder sein und vorübergehend vom Alkohol ausgeknipst werden wie ein Lichtschalter, damit er es auch sicher nicht gewesen sein kann, weil er vorübergehend überhaupt nicht gewesen ist. Er war es nicht, es war ein anderer, der nur so ausgesehen hat wie er, und daher war es einer, der in die eigene Haut hineingeschlüpft, aber nicht identisch mit einem selber ist. Wie können es nicht gewesen sein, denn wir sind immer ein anderer als sogar wir selbst glauben. Das hat in der *Rue de Lourcine* keinerlei Auswirkungen, außer einer kleinen Störung des Haushalts, und die handelnden Personen können ganz beruhigt wieder in ihre alten Körper hineinschlüpfen, welche die ganze Zeit geduldig auf sie gewartet haben. Leider können sie sich an den Spaß, den sie gehabt haben, absolut nicht mehr erinnern, aber ein Schrecken bleibt ihnen in den Knochen, den werden sie nicht so schnell vergessen ».