



Réécriture, traduction et adaptation dans le théâtre belge de langue française

Benedetta De Bonis et Fernando Funari (éd.)

Michèle Fabien et le théâtre de Pier Paolo Pasolini: « introduire les enjeux du texte dans son propre corps et les ressortir par la parole »

Martina Della Casa

Abstract | Cet article représente la première étape d'une recherche sur les traductions de Michèle Fabien des pièces théâtrales de Pier Paolo Pasolini et vise tout d'abord à mettre en avant les rapports entre les conceptions de théâtre développés par l'une et l'autre et ensuite à analyser le travail de traduction de la pièce *Affabulazione*. Après une introduction destinée à présenter et à encadrer la problématique, la première partie de cet article se focalise sur l'influence dans la pensée de Michèle Fabien du Teatro di parola (Théâtre de parole) de Pasolini. Suit une partie consacrée à retracer dans *Affabulazione* une réflexion portant justement sur les points de contacts émergés dans l'analyse précédente. La troisième partie, quant à elle se focalise sur une analyse de la traduction elle-même. Pour conclure, le présent article ouvre sur des recherches à venir dans ce domaine encore peu exploré.

DOI: 10.17457/IF/10.2019.DCA

Michèle Fabien et le théâtre de Pier Paolo Pasolini : «introduire les enjeux du texte dans son propre corps et les ressortir par la parole»

MARTINA DELLA CASA

LORS D'UNE INTERVENTION PRONONCÉE EN 1999 A L'OCCASION D'UNE MANIFESTATION SUR PASOLINI qui a eu lieu au théâtre Marni (Bruxelles) et organisée par l'Académie Expérimentale des Théâtres¹, Michèle Fabien ouvre ainsi son exposé sur l'œuvre théâtrale de l'écrivain :

J'ai été ravie d'entendre Laura Betti dire à propos de Pasolini : il faut tout lire. Les auteurs comme les peintres ou les metteurs en scène ont des univers obsessionnels. Les mêmes thèmes se répètent mais à chaque fois transformés. C'est pourquoi lire les poèmes de Pasolini éclaire son théâtre, tout comme probablement lire son théâtre éclaire ses poèmes. Moi, je n'ai pas tout lu. Parce que faire la dramaturgie d'une pièce ce n'est pas écrire une thèse de doctorat sur l'œuvre de son auteur. Le travail est différent, d'une autre durée...²

La dramaturge, qui en 1988 a monté avec Marc Liebens *Orgie*³, pièce pasolinienne dont la composition remonte à 1966, introduit avec ces quelques mots le sujet de son intervention qui porte sur deux thèmes récurrents dans le théâtre de l'auteur italien : le corps et le scandale. En même temps, par ces quelques observations initiales, elle semble faire la part des choses pour bien distinguer sa vie de critique littéraire de celle de dramaturge. « Je ne suis pas une spécialiste de Pasolini⁴ », rajoute-t-elle avant de rappeler son travail pour porter à la scène la pièce

¹ L'Académie Expérimentale des Théâtres, fondée en 1990 par Michelle Kokosowski, a menée plusieurs actions pédagogiques et de recherches portant sur des auteurs considérés comme des piliers du monde du théâtre, parmi lesquels Pasolini à qui cette manifestation bruxelloise a aussi été dédiée.

² Michèle Fabien, « Le corps christique et le scandale », dans *Alternatives théâtrales*, n°63, décembre 1999, p. 26. Rappelons que Michèle Fabien est le pseudonyme de Michèle Gérard, ce qui explique pourquoi certaines de ces publications paraissent sous ce nom ou, après son mariage, sous celui de Piemme-Gérard.

³ Notons à ce propos que le texte a été traduit par Danièle Sallenave et a été publiée chez Actes Sud en 1988.

⁴ Michèle Fabien, « Le corps christique et le scandale », dans *op. cit.*, p. 26.

de l'écrivain et de souligner ainsi que c'est plutôt en dramaturge et en femme de théâtre qu'elle parlera. Cette introduction, prononcée par une intellectuelle dont les liens avec l'œuvre de Pier Paolo Pasolini sont multiples et très profonds, a tout l'air d'être une *captatio benevolentiae* destinée à la fois à contrebalancer et à préparer ce qui suit, lorsqu'elle prend ses distances par rapport au discours de l'actrice italienne et grande amie de l'écrivain. En se référant au lien établi par Laura Betti entre la poésie de Pasolini et son théâtre, un théâtre que d'ailleurs, il faut le rappeler, il écrit en vers, Fabien constate :

Je suis par contre moins d'accord avec Laura Betti lorsqu'elle dit que son théâtre [celui de Pasolini] est poésie, qu'il est poésie, poésie... Je m'explique : poésie est un mot que je trouve personnellement très ambigu. Ça peut désigner des choses très belles, sublimes, magnifiques, mais quand c'est employé par rapport au théâtre, c'est souvent dans un sens péjoratif pour dire que les propos sont verbaux ; ça sert l'alibi pour justifier les interprétations les plus aberrantes, ou bien le ton déclamatoire du comédien⁵.

Cette remarque critique sur la question du lien entre théâtre et poésie, est doublement intéressante, car d'une part elle porte sur le rôle de la parole dans l'œuvre théâtrale du théoricien du « teatro di Parola » (« théâtre de parole »), tel que l'appelle en 1968 Pasolini dans son *Manifesto per un nuovo teatro (Manifeste pour un nouveau théâtre)*⁶, et de l'autre car elle est prononcée par une dramaturge qui a fortement été influencée par cette conception pasolinienne de l'art théâtral. La crainte exprimée ici par Fabien consiste dans le fait que, face à une œuvre dramatique qui peut sans aucun doute se définir poétique, et tout d'abord en raison de l'autoréflexivité de son langage, établir une équivalence directe de cette écriture avec la poésie en général (« Le théâtre de Pasolini est poésie ») et notamment avec le travail poétique de l'écrivain risque d'en diminuer la portée dans le domaine théâtral. D'ailleurs, Fabien continue ainsi son intervention :

Or je pense que le théâtre de Pasolini est un vrai théâtre, un théâtre avec des enjeux, avec une parole concrète. Que la poésie relève aussi de l'oralité et qu'elle soit écrite pour être dite, c'est une chose, mais le théâtre est fait pour être joué, et jouer c'est — entre autres choses — *introduire les enjeux du texte dans son propre corps et les ressortir par la parole*. Mon travail consiste donc à trouver les enjeux de la parole : pourquoi est-ce qu'un personnage dit ceci et comment est-ce qu'il le dit⁷.

⁵ *Ibid.*

⁶ Pier Paolo Pasolini, « Manifeste pour un nouveau théâtre », dans Jean Dufлот, *Le rêve du centaure. Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, La Bauche, Éditions À plus d'un titre, 2016, p. 177-190. Pour l'original en italien : Pier Paolo Pasolini, « Per un nuovo teatro » [1968], dans *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, t. 2, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 1999, p. 2481-2500.

⁷ C'est nous qui soulignons. *Ibid.*

L'importance que revêt l'œuvre pasolinienne chez Fabien et notamment dans sa formulation d'une pensée sur le théâtre est patente et explique les propos de ces quelques pages seulement focalisées, pour des raisons d'espace, sur certains des aspects qui fondent ce rapport fondamental pour une compréhension de la pensée et du travail de la dramaturge belge. Au sein d'une œuvre qui, malheureusement, est encore très peu étudiée, les rapports entre Fabien et Pasolini constituent d'ailleurs un domaine quasiment inexploré, tout comme le restent encore les variations de ce dialogue constant entretenu par la dramaturge avec la pensée de l'écrivain italien et notamment avec son œuvre théâtrale⁸, elle aussi encore trop peu étudiée.

En 1995 paraît un article dans lequel Stefano Casi — auteur de *Pasolini : un'idea di teatro* — constatait qu'après avoir été longuement méconnu (même chez les pasoliniens), le travail de l'écrivain pour le théâtre commence seulement à cette époque à être reconnu pour son apport dans ce domaine artistique et au point qu'on peut enfin affirmer que « oui, Pasolini était aussi un homme de théâtre⁹ ». Michèle Fabien, pour sa part, semble avoir compris cela bien avant en contribuant ainsi, largement, à la diffusion du théâtre pasolinien auprès du public francophone. Fabien en effet ne s'est pas limitée à lire et à mettre en scène l'œuvre théâtrale de Pasolini, mais elle a aussi traduit en français trois de ses pièces¹⁰. Globalement, elle a donc abordé Pasolini en tant que *théoricienne*, comme l'attestent ouvertement les références à la pensée de l'écrivain qui nourrissent ses réflexions sur le théâtre, mais aussi en tant que *dramaturge*, lorsque — comme on l'a déjà anticipé — elle a porté *Orgie* sur les scènes du Théâtre de la Tempête à Paris et puis du Théâtre National de la Communauté française de Belgique à Bruxelles, sans oublier son travail de *traductrice* de *Calderón* et, avec Titina Maselli, d'*Affabulazione* et de *Pylade*, travail qui a fourni les textes aujourd'hui publiés dans *Théâtre*, le volume recueillant les principales pièces théâtrales de Pasolini et paru pour la France et d'autres pays chez Actes Sud, dans la collection Babel¹¹.

⁸ Sauf l'article-témoignage de Titina Maselli, collaboratrice de Michèle Fabien pour ses traductions de Pasolini, article publié dans le numéro d'*Alternatives théâtrales* consacré à la dramaturge belge et que nous évoquons plus loin, il n'existent pas — à notre connaissance — des travaux critiques spécifiquement consacrés à ce sujet.

⁹ Stefano Casi, « L'attore intellettuale. Audace percorso nella teoria teatrale di Pasolini », dans Gualtiero De Santi, Massimo Puliani (éds.), *Il mistero della parola : capitoli critici sul teatro di Pier Paolo Pasolini*, Roma, il Cigno Galileo Galilei, « I libri di Erice », 1995, p. 51.

¹⁰ Notons à ce propos que Michèle Fabien a aussi traduit, avec Silvana Purzio, *Stabat Mater* d'Antonio Tarantino, traduction qui a été publiée en 1998 chez Les Solitaires intempestifs, et *Amphitryon* de Plaute, traduction publiée chez les Éditions Didascalies en 1992 et précédée d'*Amphitryon* d'après Kleist et qui a fait l'objet de l'étude suivante : Virginia Balestrini, « Alcmena dal "galeone sommerso". Michèle Fabien traduttrice di Plauto », dans *Dionysus ex machina*, II, 2011, p. 311-338.

¹¹ Les trois traductions étaient parues singulièrement, toujours chez Actes Sud, en 1988 (*Affabulazione*) et 1990 (*Pylade* et *Calderón*)

Dans les pages qui suivent, nous nous proposons ainsi de présenter un parcours en trois étapes visant respectivement à examiner des points de croisement importants entre les discours sur le théâtre de Pasolini et de Fabien, à montrer comment ces problématiques émergent et sont abordées dans *Affabulazione* (l'une des trois pièces traduites par la dramaturge) et à prendre en considération la réception de cette pièce par Fabien sur la base de ses remarques critiques à propos de la pièce et de son travail de traduction. Ce parcours permettra globalement de conclure en ouvrant de possibles pistes de travail pour le futur.

DU « THÉÂTRE DE PAROLE » À « LA PAROLE AU THÉÂTRE »

« Le théâtre que j'aime, que je défends et que j'essaye de pratiquer », écrit Fabien en répondant à des questions sur le métier du dramaturge en Belgique francophone, « c'est celui où le personnage se construit à partir de ce qu'il dit. » Tout de suite après elle rajoute :

Dans son *Manifeste pour un théâtre de parole*, Pasolini dénonce les illusions du théâtre dit « populaire », il affirme la primauté du langage, seul capable de rendre compte des nuances et du raffinement d'une pensée. Souvent, les acteurs se demandent « qui » est le personnage, projetant sur lui toute sorte de choses : un passé, une enfance, un avenir.... et jouent ensuite à dire les répliques. Nous raisonnons autrement : nous partons toujours de ce que le personnage dit et le jeu de l'acteur se positionne donc dans les interstices de la parole : « pourquoi dit-il cela ? ». La représentation n'excède en rien le plateau : ce qui se passe sur la scène n'imité pas la réalité, c'est une réalité qui se place à côté de l'autre, celle dite de la « vie »¹².

Or, ces considérations permettent de mettre en avant au moins trois éléments importants qui lient le discours sur le théâtre de Fabien, et parallèlement de l'Ensemble Théâtral Mobile dont elle fait partie (ce « nous » qu'elle évoque ici), à celui de Pasolini : la question du théâtre populaire, les enjeux de la parole au théâtre et le rapport entre théâtre et vie. Dans ces quelques lignes Pasolini est justement évoqué tout d'abord comme dénonciateur des illusions du théâtre populaire. L'écrivain repense en effet le théâtre italien de manière diamétralement opposée à une certaine conception du théâtre populaire de son époque et notamment à celle de Dario Fo avec qui, à partir des années 1970, il engagera une polémique farouche sur la base d'une lecture tout à fait différente des dynamiques sociales qui bousculent la société italienne de ces années et de la fonction dans ce cadre du théâtre et de la lutte de classe¹³. En outre, dans son *Manifeste*, Pasolini théorise un théâtre bien différent de celui de Fo, un théâtre conçu comme un « RITE

¹² Michèle Fabien, « Fragments d'un discours sur le théâtre » [1992], dans *Alternatives théâtrales*, n°63, *op. cit.*, p. 23.

¹³ Voir à ce propos l'article suivant : Davide Luglio, « “Nuovo teatro” versus “Nuova scena”. Quelques remarques sur le conflit autour du théâtre qui opposa Pier Paolo Pasolini à Dario Fo », dans *Chroniques italiennes* (en ligne), 22, 1/2012, p. 1-19.

CULTUREL¹⁴ » dont la puissance révolutionnaire consiste, comme il le souligne lui-même, dans le fait qu'il s'agit d'un théâtre né d'auteurs bourgeois, joué par des acteurs bourgeois et adressés aux « groupes culturellement avancés de la bourgeoisie¹⁵ », et par conséquent, à travers ceux-ci (et seulement à travers ceux-ci), « à la classe ouvrière la plus consciente¹⁶ », celle en contact avec cette partie de la bourgeoisie.

C'est donc seulement en ce sens que ce nouveau théâtre envisagé par Pasolini, un théâtre bourgeois qui met en scène les tragédies de la bourgeoisie et de l'être bourgeois, peut lui aussi se concevoir, comme il tient à le souligner, en tant que théâtre populaire, populaire puisqu'il est aussi capable de toucher la classe ouvrière: « *Le théâtre de Parole* », écrit-il, « est populaire non parce qu'il s'adresse directement ou de façon rhétorique à la classe ouvrière, mais parce qu'il s'adresse à elle indirectement et de manière réaliste à travers les intellectuels bourgeois avancés qui constituent son public¹⁷. » La position de Pasolini est précise et celle de l'E.T.M., tout en n'étant pas exactement la même, reste très proche des principes pasoliniens, comme en témoignent de manière évidente les remarques prononcées par Jean-Marie Piemme lors d'une table ronde consacrée à « Théâtre et Politique » et ensuite publiées dans *Cahiers marxistes* :

Nous travaillons au sein de la petite-bourgeoisie et c'est un combat politique qui compte. [...] Notre travail s'inscrit dans la culture de la petite-bourgeoisie qui est scolarisée, mais dans une démarche d'extériorité et de transformation par rapport à cette petite-bourgeoisie. Elle dispose d'acquis culturels, qu'il ne faut pas confondre avec l'intelligence, d'acquis culturels qui lui permettent de nous comprendre ; mais notre message tend à transformer ce qu'elle a appris, et cela elle ne l'admet pas toujours. C'est donc un théâtre qui se passe du point de vue de la classe ouvrière, mais qui vise un secteur non ouvrier. Ce théâtre passe par ce que Lénine appelle l'assimilation critique de la culture bourgeoise¹⁸.

En dépit du fait que Pasolini privilégie une bourgeoisie qu'en termes gramsciens il qualifie d'« avancée » et d'« intellectuelle », tandis que l'E.T.M. s'adresse à cette petite-bourgeoisie qui selon l'écrivain

¹⁴ Pier Paolo Pasolini, « Manifeste pour un nouveau théâtre », dans *op. cit.*, p. 190. Pour l'original en italien : « RITO CULTURALE ». Pier Paolo Pasolini, « Per un nuovo teatro » [1968], dans *op. cit.*, p. 2500.

¹⁵ *Ibid.*, p. 190. Pour l'original en italien : « “gruppi culturali avanzati della borghesia” ». *Ibid.*, p. 2499.

¹⁶ *Ibid.* Pour l'original en italien : « “alla classe operaia più cosciente” ». *Ibid.*

¹⁷ C'est nous qui traduisons. Pour l'original en italien : « *Il teatro di parola è popolare non in quanto si rivolge direttamente o retoricamente alla classe lavoratrice, ma in quanto vi si rivolge indirettamente e realisticamente attraverso gli intellettuali borghesi avanzati che sono il suo pubblico* ». *Ibid.*, p. 2500.

¹⁸ Jean-Marie Piemme (dans *Cahiers marxistes*, n° 32, 1977, p. 25) cité in DOMINIQUE NIANNE, *L'écllosion d'une parole de théâtre. L'œuvre de Michèle Fabien, des origines à 1985*, Bruxelles-Berne-Berlin..., Peter Lang, « Documents pour l'Histoire des Francophonies / Europe », p. 59.

italien a désormais renoncé au théâtre pour le cinéma et la télévision, il est clair que dans les deux cas le destinataire envisagé par ces deux types de théâtre est une partie spécifique de cette classe sociale qu'en même temps ils se proposent de dépasser dans une « démarche d'extériorité », pour reprendre l'expression utilisée par Jean-Marie Piemme, qui chez l'un et chez les autres se concrétise de façon à la fois similaire et différente.

Dans le cas de Pasolini ce dépassement advient par cette bourgeoisie intellectuelle et illuminée à laquelle est destiné son théâtre et qui, comme le souligne Mauro Ponzi en reprenant une terminologie marxiste, joue chez lui le rôle d'« avant-garde du prolétariat¹⁹ » se tournant en dehors d'elle-même pour atteindre cette classe dont elle est le porte-parole. De sorte que dans ce processus, ce nouveau théâtre pasolinien fait par et parlant à une niche de la bourgeoisie qui est toujours en contact avec le prolétariat parvient aussi à atteindre ce dernier. Tandis que dans le cas de l'E.T.M., la logique évoquée est celle de « l'assimilation critique de la culture bourgeoise », logique très similaire à celle que la Ligue communiste révolutionnaire explique ainsi dans son programme de 1978 : « Il n'y aura pas de culture prolétarienne et d'art prolétarien en remplacement de la culture et de l'art bourgeois, mais le dépassement progressif de ces derniers par l'assimilation critique de leurs acquis²⁰ ». Le mouvement vers l'extérieur inhérent au théâtre proposé par l'E.T.M. consiste dans le fait que celui-ci se propose de dépasser la culture petite-bourgeoise en réélaborant, à partir du point de vue de la classe ouvrière, les acquis culturels de cette bourgeoisie à laquelle il s'adresse. Ce qui est bien loin de contredire la conception pasolinienne de culture théâtrale et de théâtre comme rite culturel.

Si l'on revient aux considérations de Michèle Fabien sur le théâtre de Pasolini et sur le théâtre tel que conçu par la dramaturge, ainsi que par l'E.T.M., on comprend donc l'importance accordée par l'un et par les autres à la parole. Pour Pasolini, le théâtre de Parole est un théâtre né en Italie au sein d'une profonde crise²¹ et qui, comme souligné par Gualtiero de Santi, se définit négativement²² par rapport à deux autres types de théâtre nés en Europe et à l'usage qu'ils font du langage. Tout

¹⁹ Mario Ponzi, *Pasolini e Fassbinder. La forza del passato*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, « Passenger », 2013, p. 131.

²⁰ LCR, *Oui le socialisme !*, dans Jean Paul Salles, *La ligue communiste révolutionnaire. 1968-1981. Instrument du grand soir ou lieu d'apprentissage*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Histoire », 2005, nouvelle édition en ligne (générée le 06 novembre 2015), Chapitre VII, paragraphe 4. Disponible sur internet : <<http://books.openedition.org/pur/21306>>. Consulté le 04/04/2018.

²¹ Voir à ce propos les considérations de Pasolini sur la crise du théâtre italien exprimées lors de son entretien avec Jean Dufлот : Jean Dufлот, *Le rêve du centaure. Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, op. cit., p. 171-172.

²² Voir Gualtiero de Santi, « Il Teatro di Parola », dans GUALTIERO DE SANTI, MARIA LENTI E ROBERTO ROSSINI (éds.), *Perché Pasolini : ideologia e stile di un intellettuale militante. [Materiali della Settimana di studio Pasolini, ideologia e stile, organizzata dal Comune di Urbino, con la collaborazione dell' ARCI-CUC e dell' Università degli studi, 21-28 novembre 1976]*, Firenze, Guaraldi, 1978, p. 81.

d'abord le nouveau théâtre pasolinien se distingue du et s'oppose au « teatro della Chiacchiera » (« théâtre de Bavardage »), tel qu'il l'appelle à la suite d'Alberto Moravia²³. Ce théâtre de bavardage est celui qui, dit-il, pourrait aussi s'appeler théâtre officiel, théâtre de la tradition, de l'académie ou de la bourgeoisie. Il s'agit du théâtre qui va de Tchekhov à Beckett et Ionesco, où le langage est toujours utilisé ironiquement et qui est adressé à cette riche bourgeoisie qu'il porte sur le plateau. Tandis que de l'autre part, le théâtre de la Parole s'éloigne également et de manière aussi bien critique de ce que l'auteur italien qualifie de « teatro del Gesto e dell'Urlo » (« théâtre du Geste et du Cri »), à savoir le *Living theatre* et le théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud. Il s'agit donc, dans ce cas, du théâtre d'avant-garde, un théâtre violent, anti-bourgeois, *underground* ou de contestation, un théâtre qui est tout fait de présence corporelle au détriment de la parole et qui s'adresse lui aussi à la bourgeoisie, mais pour la scandaliser²⁴.

À partir d'une réduction au minimum de l'action scénique et d'une disparition presque totale de la mise en scène et de tout ce qu'elle comporte (costumes, décors, etc.), le nouveau théâtre pasolinien se propose de la sorte comme rite culturel visant à réhabiliter cette parole écrasée par ces deux autres formes de théâtre desquelles il prend clairement ses distances. Pour Pasolini, le théâtre est un « système de signes », c'est-à-dire « un message » dont les acteurs sont les « véhicules vivants²⁵ » et dans le cadre duquel la parole doit occuper un rôle de premier plan. On est proches de ce que dit Fabien lorsqu'elle met en

²³ Cf. Alberto Moravia, « Il teatro della chiacchiera », dans *Novi argomenti*, 5, 1967, p. 3-21. À propos du théâtre de Pasolini en rapport à celui de Moravia voir Enrico Groppali, *L'ossessione et il fantasma. Il teatro di Pasolini e Moravia*, Venezia, Marsilio, 1979.

²⁴ « Le théâtre tout entier », écrit Pasolini dans son *Manifeste*, « peut se diviser en deux types : ces deux types peuvent donner lieu à diverses définitions, selon une terminologie sérieusement choisie, par exemple : théâtre traditionnel et théâtre d'avant-garde ; théâtre bourgeois et théâtre anti-bourgeois ; théâtre officiel et théâtre de contestation ; théâtre académique et théâtre de *l'underground*, etc. Mais à ces définitions sérieuses, nous préférons deux définitions plus vivantes : a) théâtre du bavardage. (et nous acceptons là la brillante définition de Moravia) b) théâtre du Geste et du Cri. ». Pier Paolo Pasolini, « Manifeste pour un nouveau théâtre », dans *op. cit.*, p. 180. Pour l'original en italien : « Tutto il teatro esistente si può dividere in due tipi : questi due tipi di teatro si possono definire – secondo una terminologia seria – in diversi modi : per esempio: teatro tradizionale e teatro della d'avanguardia; teatro borghese et teatro antiborghese; teatro ufficiale e teatro di contestazione; teatro accademico et teatro *dell'underground*, ecc. ecc. Ma a queste definizioni serie noi preferiamo due definizioni vivaci, ossia: a) teatro della chiacchiera (accettando dunque la brillante definizione di Moravia), b) teatro del Gesto e dell'Urlo. » Pier Paolo Pasolini, « Per un nuovo teatro » [1968], dans *op. cit.*, p. 2484.

²⁵ « Il [l'acteur] devra fonder son habilité sur sa capacité de comprendre réellement le texte. Il ne devra donc pas être interprète en tant que porteur d'un message (le Théâtre !) qui transcende le texte, mais être le véhicule vivant du texte lui-même. » C'est nous qui traduisons. Pour l'original en italien : « Egli [l'attore] dovrà più fondare la sua abilità sulla capacità di comprendere veramente il testo. E non essere dunque interprete in quanto portatore di un messaggio (il Teatro !) che trascende il testo : ma essere veicolo vivente del testo stesso. » *Ibid.*, p. 2496.

avant, comme on a pu le voir, « la primauté de la parole » au théâtre et lorsqu'elle souligne que le jeu de l'acteur se produit dans « les interstices de la parole », ce qui équivaut à dire qu'il est à la fois informé et limité par les mots et par les idées ou les idéologies qu'elles véhiculent. Comme le rappelle Marc Quaghebeur en reprenant des mots de la dramaturge, le théâtre de Fabien est un « *terrain de mots* », un espace où « ça parle²⁶ » et où la parole règne toujours sur le plateau en proposant un questionnement en profondeur du langage et de son rapport à l'histoire.

Le troisième point de contact entre Pasolini et Fabien repéré dans le discours sur le théâtre de la dramaturge concerne le rapport entre théâtre et vie. Fabien on l'a vu est très claire sur ce point. Le théâtre n'imit pas la vie et n'est pas à confondre avec elle car, tout en étant vie lui-même grâce à la « présence physique de l'acteur », il s'agit d'une réalité autonome, à savoir d'une « réalité au niveau de l'art²⁷ ». Pour l'auteur d'*Empirismo Eretico (L'Expérience hérétique)* le théâtre est également vie et l'est tout d'abord car, selon son approche sémiologique – la même qui est à la base de sa célèbre querelle avec Umberto Eco –, il est à considérer comme un système de signes qui (comme au cinéma) sont « iconiques [et] vivants²⁸ », car il s'agit des mêmes corps et des mêmes objets qui composent le réel, à savoir le « théâtre de la vie²⁹ », tel que l'appelle Pasolini. Ce qui pourtant ne signifie pas que ces deux réalités soient la même chose, puisqu'au niveau esthétique le théâtre a ses propres codes. Cette distinction entre théâtre et vie émerge clairement dans *Che cosa sono le nuvole? (Qu'est ce que les nuages?)*, l'un des six épisodes qui composent *Capriccio all'italiana (Caprice à l'italienne, 1967)*. Dans ce court-métrage Pasolini met en scène un groupe de pantins qui jouent l'Othello de Shakespeare et qui derrière les coulisses du théâtre réfléchissent sur leur vie et sur le sens de leurs actions sur scène. Le contexte est clairement fructueux pour des réflexions sur le théâtre en tant qu'espace de la représentation et, en tant que tel, sur ses rapports avec le monde réel. De sorte que lorsqu'Othello entend pour la première fois du bruit venant de dehors et il demande à Iago des explications, ce dernier lui répond : « Ce sont les bruits du monde... ». « Mais ce n'est pas celui-ci le monde? », demande ainsi Othello. « Oui, mais celui-là est l'autre monde...³⁰ », répond Iago, en

²⁶ Marc Quaghebeur, « Des vides avec des mots, le théâtre de Michèle Fabien », dans Michèle Fabien, *Charlotte, Sara Z., Notre Sade. Théâtre*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 2000, p. 154.

²⁷ Michèle Gérard, « Sur l'ambivalence de l'image », *Écritures 67. Cahier du Cercle Interfacultaire de Littérature de l'Université de Liège*, 1968, p. 20. Cité dans Dominique Ninanne, *L'éclosion d'une parole de théâtre. L'œuvre de Michèle Fabien, des origines à 1985*, op. cit., p. 49.

²⁸ Pier Paolo Pasolini, « Manifeste pour un nouveau théâtre », dans op. cit., p. 187. Pour l'original en italien : « iconici [e] viventi ». Pier Paolo Pasolini, « Per un nuovo teatro » [1968], dans op. cit., p. 2497.

²⁹ *Ibid.*, p. 188. Pour l'original en italien : « teatro della vita ». *Ibid.*

³⁰ C'est nous qui traduisons. Pour l'original en italien : « OTELLO Signor maestro, che sono tutti questi rumori... / JAGO Sono i rumori del mondo... / OTELLO Ma non è

soulignant ainsi à la fois le statut de réalité du monde de la représentation théâtrale et sa différence par rapport à la réalité de la vie. Comme le remarque Marco-Antonio Bazzocchi à la fin de sa notice sur le théâtre dans son livre-dictionnaire sur Pasolini, le théâtre est pour l'écrivain « le lieu où la Réalité peut se mettre en scène elle-même³¹ ». Et ce qui est intéressant dans ce cadre c'est que toutes ces thématiques se retrouvent déclinées justement dans une des pièces traduites par Fabien à partir de 1986, à savoir *Affabulazione*.

AFFABULAZIONE. UN ESPACE DE PARTAGE

Affabulazione fait partie des six pièces que Pasolini conçoit en 1966 (et pas en 1965 comme il l'a souvent déclaré) après avoir été alité pendant un mois à cause d'un ulcère, mois durant lequel il dit s'être consacré intégralement à la lecture de Platon et du théâtre grec. Cependant, il ne s'agit que d'une sorte de « version officielle » qui ne correspond pas nécessairement à la vérité³², mais qui a l'avantage de souligner l'importance que donne Pasolini au lien de son théâtre avec le théâtre grec, lien plusieurs fois évoqué dans son manifeste et qui est d'ailleurs très visible à la fois au niveau de la structure et du contenu de ses pièces³³.

Affabulazione, dont le texte est en 1967 encore seulement partiellement rédigé et intégralement à corriger, paraît en septembre 1969 dans la revue « Nuovi Argomenti ». La pièce est ensuite publiée posthume, en une version révisée, en 1977 chez Garzanti (avec *Pilade*), avant de paraître à nouveau, toujours chez Garzanti, dans un tome

questo il mondo ? / JAGO Sì, ma quello è l'altro mondo... » Pier Paolo PASOLINI, *Che cosa sono le nuvole*, dans *Per il Cinema*, t. I, édition établie par Walter Siti et Franco Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, p. 938.

³¹ C'est nous sui traduisons. Marco Antonio Bazzocchi, « Teatro », *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Mondadori, « Biblioteca degli scrittori », 1998, p. 187.

³² Cf. Stefano Casi, *Pasolini : un'idea di teatro*, Udine, Campanotto Editore, « Zeta Università », 1995, p. 103-105. Notons à ce propos que Michèle Fabien adhère à la version officielle donnée par Pasolini, mais en se trompant d'année : « je voudrais attirer l'attention sur la difficulté de classer les pièces de Pasolini dans un ordre chronologique », dit-elle, « s'il est vrai qu'on peut dire que BÊTE DE STYLE est sa dernière pièce, – il y a travaillé très longtemps, jusqu'à sa mort –, il a écrit toutes ses autres pièces en 1964-1965, après une maladie, pendant une convalescence. Alors comment savoir s'il les a écrites dans un ordre, ou s'il ne les a pas plutôt écrites un peut toutes en même temps, les retravaillant ensuite séparément ? ». Michèle Fabien, « Le corps christique et le scandale », dans *op. cit.*, p. 26.

³³ Dans le cas d'*Affabulazione* il suffit de penser à la division de la pièce en un prologue, dans lequel l'ombre de Sophocle introduit la situation, suivi de sept épisodes, clôturés dans ce cas par un épilogue, mais aussi aux nombreuses références à la tragédie grecque contenues dans la pièce comme lorsque le père se compare au début de l'épilogue à un « héro de tragédie », sans compter celles aux *Trachiniennes* et à l'*Œdipe Roi* de Sophocle. Notons en plus que le rôle du chœur est assumé ici par les personnages qui en incarnent le langage poétique, comme suggéré par le spectre de Sophocle dans le prologue.

réunissant *Calderón*, *Affabulazione* et *Pilade*, et puis chez Einaudi en 1994, pour trouver enfin sa place chez Mondadori en 2001, dans le volume de « I Meridiani » consacré au théâtre et faisant partie des œuvres complètes de l'auteur³⁴. Il s'agit d'une pièce qui, renversant et jouant avec le complexe d'Œdipe de la psychanalyse freudienne et jungienne, met en scène la crise d'un homme bourgeois (un industriel milanais et l'affabulateur solitaire de la pièce). Cette crise naît d'un rêve mystérieux et inaugural qui trouble en profondeur ce père bourgeois, ce qui se reflète tragiquement dans le rapport avec son fils dont il essaye avec insistance de percer le mystère afin d'éliminer toute distance qui les sépare, tentative qui se termine avec le meurtre du jeune. Comme le remarque Fabien dans sa conférence sur le théâtre pasolinien, il s'agit d'une pièce dont le thème fondamental est la « structuration de la loi et du désir³⁵ », une problématique qui est très importante au sein de l'œuvre et de la pensée de cette dramaturge dont « [l]es réflexions [...] sur le théâtre, la parole et l'histoire », écrit Quaghebeur, « s'articulent clairement à la question du désir et de son ambivalence³⁶. » Cependant, ce qui est aussi relevant dans ce cadre c'est que cette pièce propose également une réflexion sur le théâtre qui, comme le suggère bien son titre, reprend toutes les thématiques touchées jusqu'à présent, ce qui contribue à expliquer l'intérêt porté par Fabien pour ce texte de Pasolini.

Tout d'abord, il s'agit d'une tragédie qui représente bien la notion pasolinienne, ainsi que celle de Fabien, du théâtre comme miroir critique de cette bourgeoisie qu'elle porte sur le plateau afin de la montrer au public en tant que telle, à savoir en tant que classe sociale, avec toutes les contradictions qui lui sont inhérentes. Sans oublier que le public est lui aussi un public bourgeois qui, en assistant à cette pièce réinvestissant — comme souligné par Luca Ronconi — plusieurs éléments du théâtre bourgeois traditionnel (tels que les dialogues entre mari et femme³⁷), peut donc prendre conscience (mais de manière critique) des structures de sa propre réalité. D'ailleurs, l'appartenance à cette classe est l'un des fils rouges du monologue du père qui ne cesse de s'interroger sur les terribles chevaux de son fils, un fils rebelle mais qui reste quand même « héritier d'industrie », des cheveux terribles à ses yeux puisque d'un blond appartenant seulement, remarque-t-il, « aux véritables gens du peuple³⁸ ».

³⁴ Cf. « *Affabulazione* (1966-1970) », la notice établie par Walter Siti et Silvia De Laude dans Pier Paolo Pasolini, *Teatro*, édition établie par Walter Siti et Silvia De Laude, Milan, Mondadori, « I Meridiani », 2001, p. 1171.

³⁵ Michèle Fabien, « Le corps christique et le scandale », dans *op. cit.*, p. 27.

³⁶ Marc Quaghebeur, « Des vides avec des mots, le théâtre de Michèle Fabien », dans *op. cit.*, p. 155.

³⁷ Luca Ronconi, « Un teatro borghese », dans Pier Paolo Pasolini, *Teatro*, *op. cit.*, p. XX.

³⁸ Pier Paolo Pasolini, *Affabulazione*, dans *Théâtre*, tr. Michèle Fabien, Titina Maselli, Arles, Actes Sud, « Babel », 1995, p. 129. Pour l'original en italien : « erede d'industrie » et « gente proprio del popolo ». Pier Paolo Pasolini, *Affabulazione* [1969-1977], dans *Teatro*, *op. cit.*, p. 477. Notons d'ailleurs que, dans le cadre du renversement

Deuxièmement, la problématique de la parole — et notamment de la parole bourgeoise — est centrale dans la pièce pasolinienne, ce qui a sans aucun doute dû intéresser une dramaturge comme Michèle Fabien. « La tragédie écrite par Pasolini », dit Casi à propos de cette pièce, « est celle dont le noyau est le spectre de Sophocle, c'est la tragédie métalinguistique de l'affabulation, à savoir de la conscience du rôle affabulateur de la parole en son rapport avec le problème de la dramaturgie et de la mise en scène³⁹ ». Le problème évoqué ici par le critique est un problème du domaine théâtral mais pas seulement car il est strictement lié à la question, chère à Pasolini, de la possibilité d'une collaboration au niveau de la production de sens des deux éléments qui constituent selon lui les deux plans à travers lesquels la réalité et le théâtre se donnent comme systèmes signifiants : le visuel et l'auditif. C'est ce que rappelle le spectre de Sophocle au père, lorsqu'il lui dit : « Il faut que toi / ton fils, tu le voies comme au théâtre ; il faut que tu complètes / ce qu'évoquent les mots par sa présence à lui, en chair et os⁴⁰ ». C'est le même problème résumé dans la citation choisie comme partie du titre de cette étude, c'est-à-dire celui des rapports sur scène entre la parole (l'auditif) et le corps (le visuel) et entre des dimensions théâtrales de l'une et de l'autre.

Ce qui nous amène à la troisième problématique abordée, c'est-à-dire le rapport entre théâtre et vie. Dans *Affabulazione* on retrouve en effet, de manière très évidente, certains noyaux importants de la théorie sémiologique de Pasolini. Cela devient encore plus clair lorsqu'après ce dialogue lors duquel le spectre de Sophocle explique au père qu'il faut qu'il observe son fils comme au théâtre, ceux-ci entament une discussion qui reprend de manière patente les théories pasoliniennes : « Donc, si moi je voyais mon fils comme... / sur une scène... », dit le père en commençant à prendre conscience de l'enseignement du spectre de Sophocle. « Ton fils est déjà sur une scène [...]. / Lui se représente devant toi⁴¹ », lui dit ce dernier en corrigeant tout de suite ses propos. Le père doit regarder le fils comme au théâtre, car la réalité elle-même se représente à l'homme et c'est seulement sous forme de représentation qu'elle se laisse saisir par lui : « mon fils est donc la réalité, » dit le père, « la réalité qui m'échappe : / une réalité pourtant concrète, mais qui ne l'est / que si on la représente / dans toute son insoutenable

du complexe d'Œdipe opéré par cette pièce, cette insistance sur les cheveux « populaires » du fils semble ouvrir la possibilité d'une filiation manquée et avec elle une justification du désir du père envers le fils.

³⁹ C'est nous qui traduisons. Stefano Casi, *Pasolini : un'idea di teatro*, op. cit., p. 120.

⁴⁰ Pier Paolo Pasolini, *Affabulazione*, dans *Théâtre*, op. cit., p. 176. Pour l'original en italien : « occorre che tu / tuo figlio, lo veda come a teatro; occorre che tu completi / l'evocazione della parola con la presenza di lui, in carne e ossa ». Pier Paolo Pasolini, *Affabulazione* [1969-1977], dans *Teatro*, op. cit., p. 520.

⁴¹ *Ibid.*, p. 177. Pour l'original en italien : « PADRE / Dunque, se io vedessi mio figlio, come... / in un palcoscenico... », « OMBRA DI SOFOCLE / Tuo figlio è già in un palcoscenico [...]. Egli si rappresenta a te. » *Ibid.*, p. 521.

violence...⁴² ? » La vie et le théâtre sont la même chose seulement car ce dernier, à partir d'éléments de la réalité, reproduit sur le plateau ce mouvement d'autoreprésentation qui est déjà inhérent au réel. C'est pourquoi, du point de vue de la théorie pasolinienne, on peut aussi toujours observer le réel comme au théâtre. Ce qui ne signifie pas, comme on a déjà pu le constater, que théâtre et vie coïncident chez lui, car le théâtre reste un espace que la vie excède, mais qui en même temps est capable de la représenter mieux que d'autres arts : « [l']homme ne s'avise de la réalité / que quand il l'a représentée », dit le spectre de Sophocle au père. « Et rien, jamais, n'a pu mieux la représenter que le théâtre⁴³ », rajoute-t-il. On le voit bien : les propos exprimés dans cette pièce sont très proches de ceux qui vont ensuite constituer des éléments cardinaux de la pensée du théâtre de Michèle Fabien. Cela suggère que ce n'est pas un hasard que la dramaturge ait choisi de traduire cette pièce plutôt que d'autres qui incarnent de manière plus complète le théâtre pasolinien de Parole, telles que *Bestia da stile*. Traduire *Affabulazione* est un choix très significatif et donnant lieu à un geste (la traduction) qui fait de cette pièce un espace de partage intellectuel et artistique entre les deux auteurs. Cependant, avant de prendre en considération de plus près ce travail de traduction, il reste une question à aborder : que pense Fabien de cette pièce ?

Si l'on revient à la conférence prononcée par la dramaturge en 1999 et portant sur le théâtre de Pasolini ainsi que sur les thématiques du désir et du scandale, *Affabulazione* revient plusieurs fois dans son discours. Tout d'abord, la pièce est évoquée dans la première partie de son exposé, celle focalisée sur « l'obsession christique » et, pour le dire avec les mots de Fabien, sur le « corps vrai comme témoignage ultime ». *Affabulazione* avec ses références antiques, et notamment aux *Trachiniennes*, sert de rappel, selon Fabien, par rapport aux origines de cette « obsession du corps mort » qui remonte à bien avant le christianisme, mais aussi par rapport au fait qu'« on ne peut jamais parler de la vie de quelqu'un avant qu'il ne soit mort. Comme si la mort était le point final qui seul donne sens à la vie⁴⁴ », souligne-t-elle, en rappelant ce principe sur lequel s'ouvre la tragédie de Sophocle⁴⁵ et qui

⁴² *Ibid.* Pour l'original en italien : « mio figlio è dunque la realtà, / la realtà che mi sfugge: / una realtà concreta però, che non è tale / se non si rappresenta / in tutta la sua insostenibile violenza... » *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*, p. 176. Pour l'original en italien : « L'uomo si è accorto della realtà / solo quando l'ha rappresentata. / E niente meglio che il teatro ha mai potuto rappresentarla. » *Ibid.*

⁴⁴ Michèle Fabien, « Le corps christique et le scandale », dans *op. cit.*, p. 26.

⁴⁵ Le texte de Sophocle s'ouvre ainsi : « DEJANDRE – C'est une vieille idée bien connue des hommes / qu'on ne peut jamais savoir avant la mort de quelqu'un / si sa vie a été bonne ou malheureuse. » Sophocle, *Les Trachiniennes*, dans *Tragiques grecs. Eschyle, Sophocle*, traductions de Jean Grosjean, fragments traduits par Raphaël Dreyfus, introduction et notes par Raphaël Dreyfus, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 499,

devient un motif récurrent chez Pasolini. Cependant, cette thématique est ultérieurement précisée par Fabien :

Dans *Affabulazione*, le corps mort n'est pas le thème de la pièce, mais il est présent comme « mini-motif ». À un moment donné le père veut que le fils le retrouve nu se masturbant. D'abord, il voudrait que le trouve en train de faire l'amour avec sa femme — ce qui est une façon de reconstituer le triangle bourgeois du mari, de la femme et de l'amant — puis change d'avis et veut être surpris pas le fils en train de se masturber. On a affaire au même motif que dans *Bête de style*, mais traité différemment : le père d'*Affabulazione* ne meurt pas, mais il se contente d'être malade ; il est un bourgeois qui ne sort pas de la structure bourgeoise. Le père n'est pas un poète qui veut changer le monde⁴⁶.

Dans ce contexte, ce qui est intéressant de ces considérations c'est qu'à partir d'une des thématiques formant la structure portante de la pièce, et notamment celle du rapport entre père et fils, Fabien parvient à mettre en avant plusieurs éléments importants. D'une part elle souligne la présence dans cette œuvre de ces mêmes éléments du théâtre bourgeois dont parle Ronconi et qu'on retrouve dans le théâtre pasolinien, des éléments tels que ce triangle père-mère-amant qu'évoque ici la dramaturge. Tandis que de l'autre, par ces quelques observations, elle réussit à souligner justement que dans *Affabulazione* Pasolini met en scène de manière critique certaines structures fondamentales de la bourgeoisie afin de les montrer à son public, lui aussi bourgeois. Dans cette pièce ce processus critique advient à travers la mise en scène de la crise du père, crise qui dépend de et en même temps dénonce face au public bourgeois les lois qui gouvernent son univers. Dans le discours de Fabien, le thème du « corps mort » devient ainsi l'occasion pour une réflexion sur le théâtre bourgeois de Pasolini, dont la dramaturge reconnaît bien la veine révolutionnaire. C'est ce qui émerge lorsqu'elle passe à l'autre thème qui l'intéresse, celui de « l'homme scandaleux, du révolutionnaire⁴⁷ », et dit :

La pièce est sous-titrée « régicide ». Mais on pourrait aussi appeler cette pièce : « cherche désespérément un révolté » ou « cherche désespérément un régicide » ou « cherche désespérément un roi ». C'est une pièce dans laquelle le père n'a jamais su provoquer ni désir ni révolte chez le fils. Le fils n'a que faire de son usine. Il lui dit : « tu me comprends, c'est pire que si tu ne me comprenais pas. » Par contre le père s'est découvert un désir scandaleux : il est amoureux de son fils, et toute la pièce met en forme son fantôme qu'il a rêvé puis oublié. Selon Pasolini, c'est le refoulement de ce désir chez les pères qui amène les pères à touer leurs enfants en provoquant des guerres : « Des milliers de fils sont toués par les pères tandis que de loin en loin un père est tué par son fils, ça s'est connu. Mais comment se commet le meurtre des fils par le père ? par le truchement des prisons, des tranchées, des camps de concentration, des villes bombardées⁴⁸. »

⁴⁶ Michèle Fabien, « Le corps christique et le scandale », dans *op. cit.*, p. 26.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁸ Michèle Fabien, « Le corps christique et le scandale », dans *op. cit.*, p. 27.

On revient ainsi à la question de l'inversion pasolinienne du complexe d'Œdipe en un complexe de Laïos qui serait bien plus répandu que le premier et qui constituerait un double scandale, double puisqu'impliquant le désir du père pour le fils et, en dernière instance, le meurtre du fils par le père. Il s'agit cependant d'un meurtre qui est à considérer lui aussi comme un régicide, comme l'indique explicitement Fabien, puisque c'est le fils qui, dans la dynamique mise en scène par Pasolini, détient le pouvoir de la jeunesse face au père désormais impuissant. À la révolte manquée du premier contre le deuxième, se substitue ainsi la révolte outrageuse du père contre le fils, une révolte qui ne produit pourtant rien car elle reste dans le cadre d'une dynamique qui, nous dit la pièce, est tout à fait bourgeoise, puisque concernant tous ces pères qui dans les guerres qu'ils causent subliment leurs désirs scandaleux de tuer leurs fils. Et dénoncer ces dynamiques entre dits et non-dits n'est que l'un des enjeux de ce texte. D'ailleurs, comme le dit Fabien, « la parole au théâtre n'est pas faite de mots qui narrent, mais de mots qui recèlent des enjeux, les cachant et les révélant en même temps⁴⁹. »

Ce qui nous amène en dernière instance à prendre en considération le travail de traduction de cette pièce, travail entre les langues qui n'est qu'une autre virtualité de cette profonde réflexion sur les mots qui est au centre de la pensée et de l'œuvre de Fabien.

TRADUIRE « DES MOTS QUI RECÈLENT DES ENJEUX »

C'est dans un texte sur le travail du traducteur écrit après sa traduction de *Sabat Mater* d'Antonio Tarantino⁵⁰ que Michèle Fabien expose et résume brièvement son éthique de la traduction. Tout d'abord, elle avoue ne pas être une « traductrice professionnelle », ce qui ne lui empêche pas, dit-elle, de réussir à traduire « sans complexes » et même avec « l'audace », rajoute-t-elle, « de [s]'y sentir fort bien⁵¹ ». Elle se presse pourtant à mettre en avant avec modestie qu'elle « conna[ît] mal les langues à partir desquelles [elle] tradui[t] », en précisant :

Il est vrai que je ne travaille jamais seule : je m'adjoins toujours un collaborateur ou une collaboratrice dont la langue d'origine est la langue maternelle — qui a donc un corps dans cette langue et qui connaît suffisamment le français pour refuser toutes les propositions qui s'écartaient trop de l'original⁵².

⁴⁹ Michèle Fabien, « Il n'y a pas que les vampires qui ne se reflètent dans les glaces », dans *Alternatives théâtrales*, n°61, 1999, p. 22.

⁵⁰ Cette traduction a été publiée en 1992 chez les Solitaires Intempestifs.

⁵¹ Michèle Fabien, « La traduction : deux ou trois choses que je sais d'elle », dans *Alternatives théâtrales*, n°61, 1999, p. 74.

⁵² *Ibid.*, p. 75.

Elle en vient ainsi à la question épineuse de la fidélité de la traduction et écrit :

Est-ce dire qu'à deux, on touche à la fidélité ? Non. Je ne le pense pas. J'ai même plutôt envie de dire qu'à deux, c'est pire, puisqu'on prend mieux la mesure de l'infidélité ! Une traduction est toujours une trahison (et voilà que je tombe dans le truisme mais c'est la réalité : je le sais, je le redécouvre personnellement à chaque fois et je le ré-expérimente), la traduction est toujours chose impossible, parce qu'on ne traduit jamais que des mots quand ce serait une culture, une histoire, une histoire littéraire ou une pratique du théâtre qu'il faudrait entraîner dans sa langue, voire un climat ou même des paysages⁵³.

Encore une fois, on remarque aisément l'importance que Fabien accorde aux mots, une importance qui pourtant lors d'une traduction devient inévitablement, avoue-t-elle, une trahison, car cette focalisation sur les mots risque d'empêcher un travail plus large sur tout ce qui se cache derrière ceux-ci et qui est à ses yeux est aussi important : une culture, une histoire, mais aussi une pratique théâtrale. Fabien, on le voit, est bien consciente de traduire pour le théâtre, ce qui impose chez elle une attention spécifique portée au langage et liée au fait que les mots à traduire sont en réalité une parole qui doit s'incarner dans le corps de l'acteur. « [T]raduire pour le théâtre », écrit-elle en établissant ainsi une distinction entre traduction littéraire et traduction dramatique⁵⁴, « a ceci de particulier que c'est aussi choisir au niveau de la dramaturgie⁵⁵. » Ce qui signifie qu'il faut toujours prendre en considération non seulement que ces mots sont à prononcer sur le plateau, mais aussi qu'ils forment le personnage lui-même et sont donc d'une importance structurale. « Traduire, c'est aussi écrire⁵⁶ », constate-t-elle à la fin de son texte et « [é]crire pour le théâtre » signifie pour la dramaturge « postuler une oralité⁵⁷ », comme le souligne elle même ailleurs. Fabien semble ainsi avoir bien assimilé la leçon de Titina Maselli, la scénographe avec laquelle elle a travaillé à la traduction d'*Affabulazione* d'abord et de *Pilade* ensuite. Dans un entretien sur ce travail collaboratif, Maselli souligne en effet la « curiosité avide d'enseignement » avec laquelle Fabien écoute « en écrivain » ses conseils, des conseils visant, dit-elle, à revoir sa traduction — souvent trop attachée au sens — et à restituer plus fidèlement le ton et le style de

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Pour un aperçu des discussions critiques autour de ce sujet voir l'article suivant : Fabio Regattin, « Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique », dans *L'Annuaire théâtral*, n°36, 2004, p. 156-171.

⁵⁵ Michèle Fabien, « La traduction : deux ou trois choses que je sais d'elle », dans *op. cit.*, p. 75.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Michèle Fabien, « Une lettre aux acteurs ? Impossible ! », dans *Alternatives théâtrales*, n°47, 1994, p. 12.

cet écrivain que Maselli a pu connaître à Rome dans les années 1960 et qui lui est resté, dit-elle, « dans l'oreille⁵⁸ ».

En passant à ce point à la traduction, dont on se limitera à commenter juste quelques passages intéressants pour la réflexion menée jusqu'ici, l'élément le plus frappant est sans aucun doute le choix de garder le titre en italien lorsqu'en français le mot « affabulation⁵⁹ » est tout à fait courant. Il s'agit d'un choix extrême, mais qui pourrait s'expliquer justement par ce désir, exprimé par Fabien, de ne pas oublier la culture d'origine qui se cache derrière les mots à traduire. L'« affabulation » dont il s'agit ici est d'ailleurs celle d'un homme qui appartient à une partie spécifique de la bourgeoisie italienne, classe dont les monologues de l'industriel milanais incarnent clairement les valeurs, ce que le choix de garder le titre en italien met au premier plan en compensant ainsi d'autres choix de traduction. Dans d'autres endroits du texte, les traductrices font en effet des choix décidément plus ciblistes⁶⁰, à savoir plus projetés vers la langue d'arrivée, tels que celui de traduire « belle fabbrica silenziosa, / nitide come prati » avec « belles usines silencieuses nettes *comme des gazons anglais*⁶¹ ». Ce choix qui privilégie une expression idiomatique française éloignant nettement l'imaginaire du lecteur du panorama des usines du Nord de l'Italie pour l'entraîner vers une atmosphère, celle des prés verdoyants à l'anglaise, qui a très peu à voir avec le contexte de la pièce pasolinienne.

En parlant d'éloignements, on peut évoquer aussi deux autres passages du texte. Le premier concerne la réplique que le fils prononce dans le deuxième épisode, lorsqu'il dit du père : « Mio padre si sta facendo un *individuo problematico* ». Cette affirmation est traduite par : « Mon père est en train de devenir un *individu à problèmes*⁶² ». La traduction française rend bien l'idée que la crise du père entraîne chez lui un enchaînement de problèmes concernant son rapport au réel, ce qui constitue justement la trame de la pièce. Cependant, l'expression « *individuo problematico* » (« individu problématique ») est une référence, qui est chère à Pasolini et qui revient aussi dans *Petrolio* (*Pétrole*)⁶³, à Lukács et notamment à ce type de personnage bourgeois

⁵⁸ Titina Maselli, « Traduire le théâtre de Pier Paolo Pasolini avec Michèle Fabien », dans *Alternatives théâtrales*, n° 63, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁹ Voir à ce propos l'entrée « Affabulation » dans le portail du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales : <<http://www.cnrtl.fr/definition/affabulation>>.

⁶⁰ Pour une définition approfondie de l'approche cibliste (et de l'approche sourcière) nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage de référence suivant : Jean-René Ladmiral, *Sourcier ou cibliste. Les profondeurs de la traduction*, Paris, Les Belles Lettres, 2014.

⁶¹ C'est nous qui soulignons. Pier Paolo Pasolini, *Affabulazione*, dans *Teatro*, *op. cit.*, p. 472 ; Pier Paolo Pasolini, *Affabulazione*, dans *Théâtre*, *op. cit.*, p. 126.

⁶² C'est nous qui soulignons. *Ibid.*, p. 486 ; *ibid.*, p. 140.

⁶³ Cf. Pier Paolo Pasolini, *Petrolio, Romanzi e Racconti*, t. II, édition établie par Walter Siti et Silvia De Laude, Milano, Mondadori, « I Meridiani », p. 1192. Pour la traduction française voir : Pier Paolo Pasolini, *Pétrole*, tr. de René de Ceccatty, Paris, Éditions Gallimard, « Nrf », p. 1992, p. 42.

qui, comme le père pasolinien, se rend compte que sa réalité manque de transcendance et est « privée de signification⁶⁴ », pour reprendre les mots du philosophe marxiste. Il s'agit d'une perte au niveau de la traduction qui pourrait être déterminée autant par une reconnaissance manquée de cette référence que par un glissement concernant le public auquel s'adresse Pasolini, cette bourgeoisie avancée qui devrait pouvoir saisir ces clins d'œil culturels, vers cette petite-bourgeoise scolarisée qui constitue le public privilégié de l'E.T.M. et qui en revanche n'est pas nécessairement censée connaître ces théories. D'où, peut-être, la nécessité de trouver une traduction compensant à l'avance cette perte possible.

Tandis que l'autre passage relevant dans ce cadre concerne justement le scandale (christique) que cet individu problématique provoque chez l'écrivain italien : « Ora io posso dunque avere pietà e amore per gli altri, / come coloro che scandalizzano », dit le père pasolinien. La traduction française est intéressante : « Maintenant je peux donc avoir de la pitié et de l'amour pour les autres / comme en ont ceux par qui le scandale arrive⁶⁵. » Or, ce choix reprend l'Évangile selon Matthieu où on lit : « Malheur au monde à cause des scandales ! C'est une nécessité qu'il arrive des scandales; mais malheur à l'homme par qui le scandale arrive !⁶⁶ » Ce choix est tout à fait cohérent avec le parcours artistique et intellectuel de Pasolini, cependant si dans le texte de Pasolini il y a des individus qui scandalisent, dans la traduction de Fabien d'après l'Évangile, il y a des individus qui sont traversés par le scandale et en sont le véhicule. Dans le passage de l'italien au français, il se produit un glissement de sens important et qui tout en restant proche de la conception pasolinienne du rôle de l'acteur comme véhicule vivant du texte, semble pourtant rendre une idée (aux échos barthiens et foucauldien) qui est centrale dans le théâtre de la dramaturge, à savoir que les personnages sont traversés par des discours (de pouvoir) qui les dépassent et dont ils se font porteurs afin de les remettre en discussion, comme dans le cas de *Notre Sade*. Ce choix montre ainsi jusqu'à quel point une traduction peut devenir, comme d'ailleurs le souligne Fabien elle-même à plusieurs reprises, une (ré)écriture déterminée par les choix du traducteur, car traduire c'est aussi — toujours — « choisir⁶⁷ ». Ce qui ouvre sur la possibilité de considérer les traductions de la dramaturge comme une partie intégrante de son œuvre, une partie qui fonctionne de passerelle, chez elle ainsi que pour son public, entre sa

⁶⁴ Georges Lukács, *La théorie du roman*, tr. de Jean Clairevoye, Paris, Éditions Gonthier, « Méditations », [1963] 1971, p. 75.

⁶⁵ C'est nous qui soulignons. Pier Paolo Pasolini, *Affabulazione*, dans *Teatro*, op. cit., p. 489 ; Pier Paolo Pasolini, *Affabulazione*, dans *Théâtre*, op. cit., p. 143.

⁶⁶ Matthieu 18 : 7 (Bible Crampon). En italien (Bible CEI) : « Guai al mondo per gli scandali ! É inevitabile che avvengano scandali, ma guai all'uomo per colpa del quale avviene lo scandalo ! »

⁶⁷ Michèle Fabien, « La traduction : deux ou trois choses que je sais d'elle », dans op. cit., p. 74.

production à elle et celle des auteurs que, seule ou en compagnie, elle choisit de traduire.

Cependant, pour avoir une vision complète du travail de traduction mené par Fabien sur les pièces pasoliniennes il est nécessaire de prendre en considération l'intégralité de ses traductions et dans toutes leurs étapes. Ce travail fait partie d'un projet à venir⁶⁸ qui vise à explorer, à travers une analyse détaillée et comparée des traductions de Fabien, la réception de Pasolini chez la dramaturge et la manière dont celle-ci le restitue au public francophone à travers des nouveaux textes qui sont des traductions, certes, mais des traductions d'auteur et qui, en tant que telles, nous parlent autant de ce dernier que de l'auteur des textes traduits.

Pour conclure, il ne reste qu'à souligner le travail encore à faire dans le domaine de l'étude des rapports entretenus par Fabien avec l'œuvre pasolinienne et ceci non seulement au niveau de l'étude des traductions et de ses dramaturgies de l'artiste belge, telles qu'*Orgie*, mais aussi au niveau de la réception de l'œuvre et de la pensée de Pasolini dans le théâtre de Michèle Fabien, de la comparaison entre les œuvres dramaturgiques des deux auteurs ainsi que du rapport entre leur pensée politique et celle sur le théâtre, sans oublier la place de l'écrivain italien dans le cadre plus vaste des rapports instaurés avec la littérature et la culture italiennes par l'auteur du texte inédit *Lettres de l'intérieur du Parti* d'après Maria Antonietta Macciocchi (1976). Il s'agit de domaines de recherche qui restent encore largement inexplorés, mais qui peuvent apporter des éclaircissements importants sur la réception de Pasolini et de son théâtre en Belgique, mais aussi sur l'œuvre et le travail critique d'une artiste et intellectuelle qui s'est si profondément nourrie de la pensée pasolinienne.

MARTINA DELLA CASA
(Université de Haute-Alsace – ILLE UR 4363)

⁶⁸ Cette recherche, dont la présente étude est une étape préparatoire, sera développée au sein du projet *Translators-Writers and European Literary Culture : comparative approaches to canon, practices and interferences*, projet coordonné par Francesco Laurenti de l'Université libre des langues et de la communication (IULM, Milan, ITALIE) en collaboration avec l'Institut de recherche en langues et littératures européennes (ILLE UR 4363) de l'Université de Haute-Alsace (Mulhouse, France). Une présentation du projet est disponible en ligne à la page suivante : <<http://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulmit/iulm-it/ricerca/progetti-di-ricerca/progetti-di-ateneo/autori-traduttori-cultura-letteraria-europea/translator-writers-and-european-literary-culture>>.