

« À MON AMI JACQUES NICHET, MODÈLE D'HUMILITÉ ET DE FIDÉLITÉ

par Jean-Michel Déprats

Tu es parti sur la pointe des pieds avec ta discrétion coutumière ; j'ai failli te voir avant ce grand départ car j'étais à Toulouse chez mon frère et nous avons pris l'habitude, lors de mes séjours toulousains, de prendre un café, de nous voir pour parler de choses et d'autres, de nous demander ce que nous devenions, ce que nous avons l'un et l'autre en projet maintenant que nous étions tous deux à la retraite. Immanquablement, nous reparlions de la Maison Antoine-Vitez, notre création commune, ce Centre International de la Traduction Théâtrale que nous avons imaginé ensemble mais dont la réalisation concrète n'advint que lorsque tu persuadas Jack Lang (sans mal) de financer ce Centre sur fonds publics du Ministère de la Culture. Cette étape décisive, on ne la devait qu'à toi, à ta force de persuasion et à ton aura.

Lorsque nommé nouveau directeur de Centre Dramatique National de Montpellier (1986) rebaptisé par tes soins Théâtre des Treize Vents - entendez Théâtre des Trois Vents en occitan - tu décidas de visiter le proche Collège d'Arles des traducteurs, curieux de savoir combien de traductrices et traducteurs de théâtre y avaient séjourné, tu appris qu'aucun traducteur de théâtre n'avait jamais résidé au Collège. Alors germa en toi l'idée de faire la même chose à Montpellier - un centre de travail et d'hébergement - dans les locaux devenus libres de l'équipe de football. Une grande réunion préparatoire au Lycée Fénelon... je revois les visages de Bruno Bayen, de Jean-Loup Rivière... avait regroupé toutes celles et tous ceux, traducteurs, metteurs en scène, dramaturges, critiques littéraires, écrivains, que pouvait mobiliser l'idée pour les traductrices et traducteurs de théâtre de bénéficier d'un toit et d'être soutenus moralement, intellectuellement, économiquement, par un organisme de promotion de la traduction théâtrale, d'exploration du répertoire international ainsi que d'exploration des écritures dramatiques contemporaines. Le contexte était porteur. En 1989 avaient eu lieu les Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire en Arles consacrées au théâtre et aux différents problèmes et questions liées à cette pratique particulière de la traduction¹.

¹ Y avaient participé entre autres - je suis l'ordre chronologique des manifestations - Florence Delay, Philippe Ivernel, Jean Jourd'heuil, Bernard Lortholary, Heinz Schwarzingger, Anne-Françoise Benhamou, Patrice Pavis, Marie-Claire Pasquier, Jean-François Peyret, Bernard Dort, Jean-Louis Besson, Christine Hamon, Ginette Herry, Rudolf Rach, Michel Bataillon, futur Président de la Maison Antoine Vitez succédant à Jacques Nichet, Alain Ollivier, Pierre Judet de la Combe, Jean Bollack, Georges Banu, Jean-Pierre Engelbach... Sylvère Monod, traducteur génial de Dickens et Conrad - entre autres - m'en avait confié l'organisation. cf *6^e Assises de la traduction en Arles*, ATLAS, Arles, Actes Sud, 1989. En page 178 de cette publication figure l'annonce suivante : « L'AVENIR DE LA TRADUCTION THÉÂTRALE/ Information de dernière minute : à la suite des Assises de

En 1989 précisément Jacques Nichet montait *Le Baladin du Monde occidental* de J. M. Synge (avec Aude Briant/Pegeen Mike et Claude Duparfait/Christy Mahon) rebaptisé par son traducteur *l'Enjôleur des Terres de l'Ouest...* si tant est que ce sont parfois les titres, légués par une tradition trompeuse², qu'il convient de revoir. Ce fut notre première collaboration théâtrale, elle fut dure à vivre et ne fut pas sans soubresauts. Car si Jacques était un modèle d'amitié et de courtoisie, il lui arrivait dans le travail d'être brutal, dans son monde où la sacralité du théâtre entraînait parfois la négligence des facteurs humains. Je sortais d'une séparation très douloureuse et Jacques m'avait commandé une nouvelle traduction centrée sur la permanence d'un mythe d'Œdipe comique, non sur le caractère irlandais de la fable. Je fus accueilli par ces mots : « Je ne retrouve pas dans ta traduction la poésie et la violence présentes dans la traduction de Fouad El Etr qui m'ont fait choisir cette pièce ! ». Il me revint alors de lui démontrer à chaque étape que c'était cette traduction-là, privilégiant un parler populaire peu crédible et un argot citadin daté³, qui était fautive et nous nous remîmes au travail phrase après phrase. Je n'ai compris que plus tard que telle était toujours la méthode et le mode d'action de Jacques : par crainte de la fossilisation toujours menaçante, donner systématiquement un grand coup de pied dans la fourmilière. Spectacle après spectacle, j'ai vu des comédiens enthousiasmés, d'autres décontenancés par cette approche radicale qui consistait à défaire ce qu'on avait fait la veille. Avec chaque fois cet immense talent du metteur en scène de faire dans les trois derniers jours la synthèse inspirée de tout ce qui avait été exploré, « essayé » au cours des répétitions.

C'est un de mes professeurs de l'ENS-ULM, Pierre-Yves Pétillon, qui m'avait fait rencontrer Jacques Nichet, élève de l'ENS de 1964 à 1967. Il nous avait mis en contact tous les deux, persuadé que deux passionnés de théâtre ne pouvaient qu'avoir mille choses à se dire. C'était dans les années 1970 alors que j'avais créé moi-même une compagnie de théâtre amateur⁴ très inspirée par le répertoire et l'orientation esthétique et dramaturgique de l'Aquarium. Pierre-Yves Pétillon était un enseignant passionnant, expert en littérature américaine mais à mes yeux surtout amoureux de Shakespeare, brillant auteur d'une *Histoire de la littérature américaine/Notre demi-siècle 1939-1989*, publiée en 1992 chez Fayard. J'ignorais tout de la préhistoire⁵ du Théâtre de l'Aquarium (ainsi nommé par référence à la guérite en verre du gardien à l'ENS) mais suivais avec passion les créations à la

novembre 1989, Jean-Michel Déprats et Jacques Nichet annoncent la fondation, dans le domaine de Grammont (Théâtre des Treize vents) près de Montpellier, d'un Centre International des Traducteurs de Théâtre, lieu de rencontre et de formation de ces traducteurs. »

² Voir sur ce point la Note sur le titre de la pièce page 6 de *l'Avant-Scène Théâtre* N°859 du 1^{er} décembre 1989.

³ *Ibid.* p. 42-43.

⁴ Cette troupe décida de s'appeler Théâtre de la Colline du nom du poème introductif de *Spoon River Anthology*, un recueil d'épithètes d'E. L. Masters sur lequel André Voutsinas dans les années 70 et 80 faisait travailler ses comédiennes et comédiens. Le nom théâtre de la Colline (là il s'agissait de la butte de Ménilmontant) fut adopté également par Jorge Lavelli quand il succéda à Guy Rétoré dans les locaux depuis refaits de l'ancien TEP (Théâtre de l'Est Parisien).

⁵ Cf blog de Jean-Pierre Thibaudat, 2 août 2019.

Cartoucherie de Vincennes de ce collectif théâtral inspiré par les sujets d'actualité – on dirait aujourd'hui les grands problèmes de société – qui s'installa près du Théâtre du Soleil en 1972 à l'invitation d'Ariane Mnouchkine. Les locaux de l'Aquarium servaient d'entrepôts à Jean-Louis Barrault pour ses décors mais quand la troupe de l'Aquarium s'y installa, tout était à refaire : le plateau, les coulisses, les murs, la verrière, les bureaux... Sur les photographies du chantier⁶ prises par Karen Rencurel, actrice régulière de la troupe par la suite, on reconnaît les pionniers Thierry Bosc (avec qui et pour qui Jacques créera sa dernière mise en scène, *Compagnie de Beckett au TNT de Toulouse* en 2018), Bernard Faivre, Louis Mérino, Martine Bertrand, l'administrateur Bruno Genty, Jean-Louis Benoit...

J'avais vu *Les Marchands de ville* au TNP salle Gémier mais garde un souvenir beaucoup plus précis de *Gob ou le journal d'un homme normal* (1973) avec son décor constitué de centaines de journaux empilés, spectacle sur la presse inspiré par l'affaire de Bruay-en-Artois⁷. Puis vint *Tu ne voleras point* (1974), sur la justice, *La jeune lune tient la vieille lune toute une nuit dans ses bras* (1976) sur l'entreprise, le prémonitoire, *La Sœur de Shakespeare* (1978) sur le rôle de la femme. Jacques Nichet et ses plus proches collaborateurs Didier Bezace et Jean-Louis Benoit revendiquaient dans le sillage de Mai 68 un théâtre militant contemporain : refus du répertoire, choix de spectacles écrits à partir d'enquêtes et de documents.

La suite du parcours de Jacques Nichet est plus connue. En 1986 donc Jacques Nichet quitte l'Aquarium et est appelé à diriger le CDN de la région Languedoc-Roussillon. Il y met en scène *La Savetière prodigieuse*, de Lorca, revivifiée par une traduction novatrice et dynamique du regretté Jean-Jacques Préau, monte Javier Tomeo (*Monstre aimé*), Calderón (*Le Magicien prodigieux*), Eduardo de Filippo (*Sik-Sik, Le Haut-de-Forme*), Serge Valetti (*Domaine ventre*). Il le dirige jusqu'en octobre 1998 où partant de sa propre initiative, il prend la tête du Théâtre national de Toulouse. Il y présente nombre d'auteurs contemporains mais aussi quelques classiques, Daniel Keene, Bernard-Marie Koltès, Svetlana Alexievitch, Horvath, Shakespeare (*Mesure pour Mesure* en 2001), Sophocle, Nikolaï Erdman, Leopardi, Euripide (*Alceste*) sans parler de *La Tragédie du roi Christophe* (1996)

⁶ *Ibid.*

⁷ L'affaire de Bruay-en-Artois est une affaire criminelle française très médiatisée dans les années 1970 : le meurtre d'une adolescente d'origine modeste, Brigitte Dewèvre, à Bruay-en-Artois (aujourd'hui Bruay-la-Buissière). Après la découverte du corps de la victime le 6 avril 1972, le notaire Pierre Leroy et sa maîtresse Monique Béghin-Mayeur sont inculpés, puis incarcérés, alors qu'Henri Pascal, le juge d'instruction, reconnaît ne posséder aucune preuve solide de leur implication dans le meurtre. Des militants d'extrême gauche profitent de l'appartenance des deux personnes mises en cause à la bourgeoisie pour transformer cette affaire en symbole de la lutte des classes dans une région touchée alors par la fermeture des mines de charbon. Les inculpés seront finalement libérés. Par la suite, un camarade de Brigitte s'accusera du meurtre mais sera innocenté. Le crime est finalement prescrit en 2005.

qui lui permit de faire entrer Aimé Césaire dans la Cour d'honneur du Palais des papes.

Ce magnifique parcours théâtral lui vaudra, c'est assuré, une place de choix dans l'histoire de la création et de la décentralisation en France dans les années 1970-2018 mais c'est l'ami surtout que je voudrais évoquer en dernier lieu et en quelques mots. L'ami indéfectible, le compagnon modeste, l'homme de culture amoureux de la poésie, soucieux de travailler en harmonie avec d'autres, toujours méfiant de la fossilisation, toujours en mouvement, toujours à l'écoute de son temps et des voix et voies de la création. Jacques fut un être d'exception et j'ai du mal à employer ce passé simple car pour moi, il a laissé sa trace dans les cœurs. Il est ailleurs mais immortel. Est-ce que je n'arrive pas à faire mon deuil ou est-ce ma façon à moi de le faire que de considérer qu'il est toujours parmi nous, en nous, en moi, selon un mode de présence différent mais actuel, contemporain, ineffaçable, indélébile.

« LA NAISSANCE D'UNE TIERCE LANGUE

par Michel Bataillon

La version, latine ou grecque, est un étrange exercice. Rébarbative mais instructive, elle mène à la chaire ou à la scène, et souvent aux deux. On peut la pratiquer avec une insouciance dadaïste, tel ce candidat de propédeutique qui pratiquait sans le savoir la traduction-calque et dans *Autumnus tempora canis* lisait *L'automne aux temps de chien*, là où Ovide avait inventé l'image de *L'automne aux tempes grises*. Mais il suffit qu'on s'y mette et qu'on s'y tienne et, d'un coup, tous les problèmes de la traduction sont là, qu'il faut aborder de front. À qui s'adressaient jadis Eschyle, Aristophane ou Ménandre ? À qui peuvent-ils parler aujourd'hui ? Que racontaient-ils et que racontent-ils encore ? Et raconter à qui ? Traduire, transcrire, transposer, adapter ? Que peut-on se permettre pour mieux transmettre le sens ? Pour prendre le poème dramatique au sérieux sans oublier de divertir ?

Quand en 1965, le normalien Jacques Nichet et quelques-uns de ses condisciples, littéraires et scientifiques, se déclarent troupe de théâtre universitaire sous le signe de "L'Aquarium" – c'est ainsi qu'en langue vernaculaire de l'École normale supérieure on désigne le hall d'entrée du bâtiment de la rue d'Ulm, ou la guérite vitrée du portier – ils choisissent Aristophane pour ouvrir leur répertoire. Aussitôt, avant toute autre chose, s'impose à eux la question de la traduction. Sans hésitation, Jacques Nichet répond Victor-Henry Debidour. Il connaissait l'existence d'un manuscrit des *Grenouilles*, où ce maître de grec ancien à la khâgne du lycée du Parc proposait quelques solutions à la question sans réponse : comment transmettre les enjeux littéraires et politiques ainsi que les jeux de langue bouffons de cette comédie farcesque à des spectateurs des années cinquante du vingtième siècle de notre ère. Le professeur Debidour y affrontait notamment sans préjugés la question de la traduction, de l'adaptation de l'insulte ordurière et de la trivialité débridée. L'année d'après, le manuscrit de Debidour fut édité et sa traduction des *Grenouilles* mise au programme de l'agrégation.

À chaque étape de son parcours de chef de troupe et de metteur en scène, à une vingtaine de reprises, Jacques Nichet doit commencer un chantier de mise en scène par la question de la traduction. Et son répertoire est constitué pour moitié d'œuvres dramatiques étrangères.

En 1986, un compagnon de l'Aquarium, Jean-Jacques Préau, féru de dramaturgie espagnole, lui fait découvrir que c'est la faute à la traduction si l'on trouve si peu d'intérêt à *La Savetière prodigieuse*. André Belamich, hispaniste réputé et spécialiste de Federico García Lorca fait de la *farsa violenta en dos actos* un gentil

divertissement folklorique et masque l'enjeu réel de la pièce qui est le conflit violent entre l'imagination poétique et la réalité de l'existence quotidienne. Sous la comédie villageoise se cache une fable de la création poétique.

Grâce à la nouvelle traduction de Carlos Pradal et Jean-Jacques Préau, Jacques Nichet réalise un beau spectacle d'ouverture qui annonce ce que seront à Montpellier les dix années de son théâtre des "Tres vents". Et cette expérience lui fait prendre conscience de la nature caduque des traductions et de l'urgence de traduire et retraduire. Jean-Jacques Préau devient son principal collaborateur, conseiller artistique et assistant à la mise en scène de neuf spectacles.

En 1988, c'est un roman qu'ils décident de porter à la scène, *Monstre aimé* de Javier Tomeo. Ils vont s'y mettre à trois – Jacques Nichet, Jean-Jacques Préau et Joëlle Gras, auxquels se joindront les deux interprètes Jean-Marc Bory et Charles Berling – pour établir une version scénique à partir du texte de Denise Laroutis, traductrice de nombreux ouvrages de Javier Tomeo et de bien d'autres romanciers et dramaturges espagnols. Le 7 mars 1997, Jean-Jacques Préau meurt à l'âge de 47 ans. Il ne verra pas la création de sa traduction du *Magicien prodigieux* de Calderón que Jacques Nichet met au répertoire des Treize Vents, le 19 décembre à Montpellier. Il ne signera pas avec Jacques Nichet et Jean-Michel Déprats le *Manifeste de préfiguration* du Centre international de la traduction théâtrale, daté du 18 décembre 1990, dont il avait tant contribué à définir les buts. Avant même qu'elle ait une existence matérielle, la Maison perd l'un de ses concepteurs et Jacques Nichet un ami cher et un collaborateur précieux.

Dans l'hommage qu'il rend à Jacques Nichet, Jean-Michel Déprats évoque une première collaboration sur le terrain concret de la traduction qui fut "*dure à vivre*" et "*pas sans soubresauts*". En 1989, les deux hommes se connaissent depuis près de vingt ans et ils ont rêvé ensemble ce collège de la traduction théâtrale qui grâce à eux prend forme. Mais l'exploration de la langue de John Millington Synge dans *Le Baladin du Monde Occidental* que veut mettre en scène Jacques Nichet est riche en surprises et en occasions d'empoignades littéraires et linguistiques. Cette très belle pièce, que Saint-Exupéry avait conseillée à Jean Dasté, est d'ailleurs exemplaire par le nombre des traducteurs qui se sont succédé depuis la version initiale de Maurice Bourgeois pour Lugné Poe au début du siècle : le poète Fouad El Etr pour son édition La Délirante, François Regnault pour Brigitte Jaques, Rémi Derrien en breton pour Guillaume Kergourlay, Françoise Morvan pour André Engel...

Pour les débuts du Théâtre des Treize Vents, Jacques Nichet ne prend pas le risque de dérouter les spectateurs en adoptant le bien beau titre *L'Enjôleur des Terres de l'Ouest* inventé par Jean-Michel Déprats pour traduire à la lettre ou presque *The Play Boy of the Western World* de Synge. Mais avec *Le Beau Parleur des Terres de l'Ouest*, Françoise Morvan ira jusqu'au bout de cette démarche. Douze ans plus tard Nichet retrouve sur son terrain d'excellence Déprats dont il met en scène la

traduction de *Mesure pour Mesure* de Shakespeare. Enfin *La Ménagerie de verre* de Tennessee Williams en 2009 sera leur dernière collaboration.

Quand en 1998 il quitte le centre dramatique de Montpellier pour inaugurer à Toulouse un Théâtre National tout neuf, Jacques Nichet choisit deux auteurs inconnus, l'Anglais Mike Kenny, *La Chanson venue de la mer*, et l'Australien Daniel Keene, *Silence complice*, que lui fait lire Séverine Magois. Cette jeune traductrice – un œil sûr et une main heureuse autant pour le choix des textes que pour les trouvailles verbales, très active dans la vie du comité des anglicistes de la Maison – se retrouve à la table de travail avec un Jacques Nichet qui ne connaît pas l'anglais mais veut tout comprendre de ses choix et la pousse à la fois à la rigueur et à la liberté.

Au début des années 90, alors qu'Ariane Mnouchkine crée une "tétralogie" des Atrides et que le Théâtre du Soleil édite les textes de scène accompagnés de notes des philologues Jean Bollack et Pierre Judet de la Combe, ce dernier attire l'attention de Myrto Gondicas, jeune traductrice du grec ancien, sur l'*Alceste* d'Euripide, qui pourrait devenir un projet pour la Maison Antoine Vitez. Alerté, Jacques Nichet qui fut latiniste et helléniste, ouvre un chantier – j'aime bien ce mot pour qualifier l'ampleur, la durée et la nature collective du travail – un vrai chantier linguistique et dramaturgique porté par Myrto Gondicas. « *À partir d'une version de départ que je leur proposais, Jacques Nichet et ses collaborateurs, Joëlle Gras, Gérard Lieber, Jean-Michel Vivès, ont procédé – et m'ont associée – à un long travail de révision, axé sur des impératifs bien connus d'eux : clarté à la première écoute, rythme, niveau de langue... une partie des modifications ainsi obtenues n'avait pas sa raison d'être dans un texte imprimé : on ne les retrouvera pas [dans la présente édition. M.B.] D'autres, très nombreuses, sont nées de la discussion, de l'acharnement, des repentirs et des trouvailles de notre groupe : je les ai adoptées avec joie et gratitude.* » La première de cet *Alceste* eut lieu le 13 octobre 1993 à Grammont à Montpellier. Il reste du spectacle une jolie petite édition du texte accompagné d'une préface de Myrto Gondicas, de notes de Pierre Judet de la Combe et d'un essai de Jacques Nichet, *Le Lièvre et la Tragédie* sur un cratère en céramique à l'emblème de Komos et Tragôdia.

Dix ans plus tard, au Théâtre national de Toulouse, Jacques Nichet embarque dans un "chantier" analogue sur l'*Antigone* de Sophocle, Irène Bonnaud, metteuse en scène tout autant que linguiste – elle traduit les Grecs d'hier et d'aujourd'hui ainsi que Brecht et Müller – et la jeune Malika Hammou, qui vient de boucler une thèse sur Aristophane.

En 1994, la première représentation en France d'une pièce de Hanokh Levin, *Marchands de caoutchouc* au Treize Vents, aurait pu, aurait dû, être l'occasion d'un tel "chantier" de traduction, réunissant Jacques Nichet, ses collaborateurs et Laurence Sendrowicz qui depuis plus d'un an lui révélait l'œuvre dramatique de Levin dans des séances de traduction orale à la volée. Ce ne fut pas le cas. Il y a

des circonstances où, malgré le désir partagé, rien ne semble vouloir se combiner heureusement.

Nichet s'emballe pour Levin et s'engage pour une pièce lue à la Comédie Française dans une Semaine du théâtre israélien, *Marchands de caoutchouc*, une farce sur un héritage de préservatifs, que Laurence Sendrowicz ne jugeait pas opportun de promouvoir au plus fort de l'épidémie du sida. Sa traductrice, Liliane Atlan, poète et dramaturge, aidée pour l'hébreu par un collaborateur du Centre culturel israélien, a conscience de la singularité de la langue de Levin : « *Je lis, j'éclate de rire, Hanokh Levin a l'art de glisser de la chanson vulgaire à la grande poésie, il invente une langue, un lyrisme à lui, d'une extrême concision, qui porte à l'incandescence la vérité des êtres, en trouver l'équivalent en français ne sera pas facile, cela me plaît de relever le défi.* » Mais elle ne se prête pas à ce dialogue éprouvant pour les traducteurs dont Nichet a maintenant l'expérience et qui aurait produit un texte de scène linguistiquement plus juste, dramatiquement plus efficace. Le spectacle est bien accueilli à Montpellier mais fait un four à Paris dans le privé au théâtre Hébertot. Nichet ne montera plus jamais Levin. Il qualifie cette expérience malheureuse de "carrefour de malentendus".

En revanche – on peut, je crois, parler de revanche – l'œuvre de Hanokh Levin entre à la Maison Antoine Vitez, portée par Laurence Sendrowicz – elle a séjourné longuement en Israël et elle est épaulée par Nurit Yaari, historienne du théâtre israélien et particulièrement de Hanokh Levin – et par Jacqueline Carnaud. À elles deux, elles conçoivent et réalisent une édition en une dizaine de volumes des principales pièces de Levin dont la Maison Antoine Vitez et les éditions Théâtrales peuvent être fières.

Les poètes allemands et russes ont droit à un tout petit espace dans les trois théâtres de Jacques Nichet, malgré la présence de Ödön von Horváth avec *Casimir et Caroline* dans la traduction de Heinz Schwarzsinger et *Le Suicidé* de Nicolai Erdman traduit par André Markowicz. À son arrivée à Montpellier, Nichet veut placer les Treize Vents et, plus tard, le Théâtre national de Toulouse sous le signe de la Méditerranée, la "mar dóu mitan" selon Mistral. Aucune occasion ne se présente d'aborder la rive "maugrabin". Il visite par deux fois et avec grand succès les antiques grecs qui firent sa joie de khâgneux et de normalien. Sa rencontre initiale avec les dramaturges espagnols fonde sa façon de commercer avec la traduction.

Pour le monde du théâtre italien, José Guinot avec Dramaturgie, son centre d'études théâtrales franco-italien, avait réalisé depuis les années soixante-dix, avec notamment Ginette Herry, Valeria Tasca, Jean-Paul Manganaro... un programme de recherche, de traduction, d'édition et d'échanges dont la Maison Antoine Vitez, dès sa création, va se nourrir.

Jacques Nichet, fasciné depuis toujours – depuis *Les Grenouilles*, *Pourceaugnac* et *Les Guerres picrocholines* – par toutes les formes de la comédie, tente de s’approcher des Napolitains. Il questionne Jean-Paul Manganaro sur Ettore Petrolini, sans donner suite aux premiers contacts. Puis il passe à Eduardo di Filippo et, en 1990, il monte *Sik Sik* et *Le Haut-de-forme*. L’exercice est très périlleux. L’enregistrement d’Eduardo dans le rôle de Sik Sik le magicien illusionniste dont tous les numéros foirent, date de 1962 et la maîtrise de son jeu y est intimidante. Avec Huguette Hatem, qui est en quête de solutions pour rendre en français le bilinguisme italo-napolitain, Nichet cherche surtout comment rendre efficaces les jeux de mots et aboutir à une version scénique confortable pour les comédiens et plaisante pour le spectateur.

Deux ans plus tard, en 1992, il monte *Le Silence de Molière* de Giovanni Macchia dans une traduction de Jean-Paul Manganaro, sûreté de main et invention poétique garanties, qui n’appelle aucun ajustement pour passer au plateau.

En 2005, Jacques Nichet décide de tenter au Théâtre national de Toulouse une nouvelle expérience de comédie populaire italienne avec *Non si paga/Faut pas payer !* de Dario Fo dans la traduction de Valeria Tasca. Entourée de plusieurs collaborateurs, elle traduit et publie l’œuvre de Dario Fo pour Dramaturgie. Il prend évidemment conseil auprès d’elle, avec qui il entretient des relations amicales, et à travers elle avec Dario Fo, désormais Prix Nobel. Comment faut-il traiter, voire adapter cette farce de 1974, très liée au contexte politique du temps ? Et particulièrement le final dont il existe plusieurs versions et qui lui donne du fil à retordre. Créé à Toulouse, puis repris à Nanterre-Amandiers et en tournée, le spectacle obtient le Molière du théâtre public.

Au cœur de cet inventaire, presque’exhaustif, des bonnes occasions pour l’universitaire devenu homme de théâtre, chef de troupe et patron d’institutions, metteur en scène et directeur d’acteurs, d’aller à la rencontre des linguistes traducteurs, il convient de planter la date du jeudi 10 octobre 1991 où Jack Lang, ministre de la Culture et Georges Frêche, député-maire de Montpellier en compagnie des trois fondateurs du Centre international de la traduction théâtrale, Jacques Nichet, Jean-Michel Déprats et Jean Lebeau, et de nombreux membres du Comité de parrainage et des comités scientifiques, ont inauguré la Maison Antoine Vitez et ses locaux du Domaine de Grammont à Montpellier.

« Antoine Vitez était mort un an et demi trop tôt pour voir cette Maison, trois petits bureaux, de plain-pied, donnant sur une cour ombragée de muriers. C’était l’ancienne maisonnette du gardien du domaine de Grammont que venait de nous attribuer Georges Frêche, » raconte Jean Lebeau qui se souvient du déjeuner dans un chinois de Montpellier, au printemps 90, où Jacques Nichet lui annonça qu’il avait eu une idée avec Déprats et lui tendit un exemplaire de *Traduire le théâtre, les actes des Sixièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1989)* chez Actes Sud. « Mais il fallait bien sûr qu’il soit d’accord, lui, le codirecteur des Treize

Vents. D'accord, et prêt à fonder une association, trouver un local, chercher un financement, et gérer ce centre de la traduction théâtrale qui allait coûter quelques sous au centre dramatique, les frais de bureau, la photocopieuse... Alors, j'ai dit oui. »

Trente ans après, l'allocution programmatique de Jean-Michel Déprats prononcée ce jour-là garde toute sa pertinence.

« Au théâtre, la traduction ne peut se contenter de donner à comprendre. Elle doit avant tout donner à voir et à entendre. Tous les textes de théâtre ont en commun une finalité précise : celle de prendre corps et voix dans l'espace et le mouvement de la représentation. La traduction théâtrale est une activité dramaturgique plus encore que linguistique. Entre la langue de départ et la langue d'arrivée intervient une troisième langue : celle de la scène, l'idiome complexe du jeu de l'acteur. La scène est le lieu imaginaire où le texte peut transiter d'une langue à l'autre. Traduire, c'est mettre en scène, mettre en scène, c'est traduire. Nul ne perçut et n'exprima cette double équation avec plus d'acuité qu'Antoine Vitez qui définissait mise en scène et traduction comme des arts de la variation. Dans la décision que nous avons prise de baptiser Maison Antoine Vitez le Centre International de la Traduction Théâtrale, on verra donc plus qu'un hommage : l'expression d'une fidélité littéraire, morale et intellectuelle, le souci d'une continuité de réflexion. »

« NOTRE SALTIMBANQUE SÉRIEUX

par Denise Laroutis

Oui, c'est vrai, notre saltimbanque sérieux a fondé la Maison Antoine-Vitez, avec Jean Lebeau et Jean-Michel Déprats. Mais est-ce une raison suffisante pour croire que Jacques Nichet s'intéressait vraiment à la traduction ? En était-il passionné, comme on le dit ? J'ai cherché la preuve, relevée dans son tellement beau livre, *Je veux jouer toujours*, paru en 2007, qui m'accompagne depuis, quand j'ai un coup de bourdon et que je doute de tout. C'était aussi l'occasion de récapituler sa vie en théâtre, telle qu'il la présentait lui-même. J'ai repris ses chapitres, dans lesquels il avait redistribué les pièces choisies (elles ne figurent pas toutes) et réunies par affinité poétique, sans souci de chronologie :

« Monts et merveilles » : *La Savetière prodigieuse*, Federico García Lorca, 1986 ; *Le Baladin du monde occidental*, John Millington Synge, 1989 ; *Le Magicien prodigieux*, Pedro Calderón de la Barca, 1990. TROIS traductions.

« Cette maladie qu'on appelle l'homme » : *Marchands de caoutchouc*, Hanokh Levin, 1994 ; *Domaine Ventre*, Serge Valletti, 1993 ; *L'Augmentation*, Georges Perec, 2005 ; *Les Heures blanches*, Ferdinando Camon, 1985 ; *Monstre aimé*, Javier Tomeo, 1988 ; *Silence complice*, Daniel Keene, 1999. QUATRE traductions.

« Koltès-Sophocle » : *Combat de nègre et de chiens*, Bernard-Marie Koltès, 2001 ; *Antigone*, Sophocle, 2004. UNE traduction sur deux pièces.

« Histoires de fous » : *La Tragédie du roi Christophe*, Aimé Césaire, 1996 ; *Sik-Sik, le Maître de magie*, Eduardo De Filippo, 1990 ; *Les Cercueils de zinc*, Svetlana Alexeievitch, 2003 ; *Le Suicidé*, Nicolai Erdman, 2006. TROIS traductions.

« Un théâtre joyeusement politique » : *Marchands de ville*, création du Théâtre de l'Aquarium, 1972 ; *La jeune lune tient la vieille lune toute une nuit dans ses bras*, Théâtre de l'Aquarium, 1976 ; *Faut pas payer !* Dario Fo, 2005. UNE traduction.

« L'endroit du décor » : *Gob ou le journal d'un homme normal*, Théâtre de l'Aquarium, 1973 ; *Conversation en Sicile*, Elio Vittorini, dans le spectacle intitulé *Correspondance*, avec *La Lettre au père*, de Franz Kafka, 1982 ; *Le Triomphe de l'amour*, Marivaux, 1988 ; *Mesure pour mesure*, William Shakespeare, 2001 ; *La chanson venue de la mer*, Mike Kenny, 1998 ; *Casimir et Caroline*, Ödön von Horváth, 1999 ; *Le Retour au désert*, Bernard-Marie Koltès, 1995. QUATRE traductions (plus une).

« Trois ombres » : *Le Silence de Molière*, Giovanni Macchia, 1992 ; *L'Épouse injustement soupçonnée*, Jean Cocteau, opéra de poche, 1995 ; *Alceste*, Euripide, 1993. DEUX traductions.

« Poésie/Philosophie » : *Le Rêve de d'Alembert*, Denis Diderot, 1987 ; *La prochaine fois que je viendrai au monde, quelques poèmes pour traverser un siècle réunis par Jacques Nichet*, 2000. DES poèmes traduits.

Soit dix-huit traductions (plus une), sur trente et une pièces (sans compter les poèmes), autant de traductions nouvelles.

Qui dit mieux, au royaume de la traduction théâtrale ?

Autant de traductions qu'il a utilisées, suscitées, choisies, que l'on repère dans le choix de pièces que j'ai transcrit laborieusement : espagnol, italien, anglais, russe, hébreu, allemand, grec ancien, toutes époques, des textes de toute sorte, du témoignage jusqu'au poème, témoignages devenus poèmes. Je citerai, parmi les traductrices et traducteurs de toutes ces œuvres, ceux de la Maison Antoine-Vitez, Jean-Michel Déprats, Huguette Hatem, Myrto Gondicas, Séverine Magois, Henri Christophe, Irène Bonnaud (par ordre d'apparition dans le livre), avec une mention spéciale pour un autre « notre », Jean-Jacques Préau. Jacques avait appelé d'autres traductrices et traducteurs que ces derniers, on les aime aussi. On retrouvera tous ces noms à leur juste place, dans le livre de Jacques, avec le mien ! J'avais envie de sourire, avec mon comptage. Pas vraiment réussi, c'est rude.

Jacques Nichet, *Je veux jouer toujours*, avec la complicité de Gérard Lieber et Dominique Terramorsi, Toulouse, Éditions Milan, 2007.

« EXPLORER AVEC JACQUES NICHET

par Heinz Schwarzinger

Une seule fois, hélas, il m'a été donné de travailler sur un projet de spectacle avec Jacques. En 1998-1999, à Toulouse, au TNT – Midi-Pyrénées : *Casimir et Caroline* de Ödön von Horváth. Nous nous connaissions assez bien depuis l'époque du Théâtre de la Tempête, mais les quelques propositions de pièces que j'ai pu lui faire en tant que traducteur n'avaient jamais abouti. Ce qui ne l'empêchait pas de rester friand de nouveautés ou de textes inédits en français, une curiosité vive et insatiable malgré ses penchants classiques qui ont donné une bonne douzaine de spectacles. Mises à part les quelques créations collectives de ses débuts dans les années 1970, sur les 45 spectacles produits en une quarantaine d'années, plus de la moitié ont comme point de départ des écritures contemporaines.

L'écriture intéressait Jacques au plus haut point, quelle qu'en fût la langue source. Il s'y plongeait avec gourmandise et toujours à l'écoute du moindre détail. J'étais donc extrêmement heureux quand Jacques jeta son dévolu sur Ödön von Horváth, mon auteur fétiche, dont le théâtre complet venait de paraître en six volumes sous ma direction chez L'Arche Éditeur à Paris. Il avait composé une équipe de comédiens formidables pour *Casimir et Caroline* qui devait se jouer à Toulouse et au Théâtre de la Colline à Paris. Et, ne parlant pourtant pas l'allemand, il éprouvait le besoin, le désir de pénétrer le plus profond possible dans le texte source. Il m'invita une semaine au TNT pour l'éclairer sur les tenants et aboutissants du texte, m'interrogeant sur chaque mot, dans son contexte. Ma traduction avait déjà paru dans trois éditions différentes (chez Christian Bourgois en 1988, chez Actes Sud – Papiers en 1991, et finalement, dans le volume 3 du Théâtre complet à L'Arche en 1995), toujours revue et corrigée. Si la première traduction « collait » le plus strictement possible au texte source, lors de la deuxième édition je me suis octroyé davantage de « liberté » tout en restant parfaitement fidèle à l'œuvre, pour me recentrer de nouveau sur la lettre de Horváth lors de l'édition complète à L'Arche.

Jacques connaissait bien sûr ces trois moutures de la traduction, mais il voulait être sûr du sens, des sens possibles au-delà du mot traduit par tel autre mot... Pour lui, une exploration très enrichissante, pour moi un retour littéral aux sources non moins fructueux. Combien de fois me suis-je demandé comment j'avais pu traduire telle ou telle réplique de cette façon-là, alors qu'il y avait plus juste, plus précis, ou au contraire plus détaché du mot à trouver... J'ai scrupuleusement noté nos trouvailles, les changements qui s'imposaient après discussion non pas d'un

point de vue de la mise en scène, non, ce n'était pas là l'objectif de Jacques, mais d'un point de vue philologique et je dirais presque d'étymologiste, tant les origines et les ramifications lexicales le passionnaient et l'inspiraient.

Un exemple tiré de la liste des personnages. Comme bien souvent chez Horváth, les noms sont parlants et utilisés comme tels dans les dialogues, servant à la manière du théâtre populaire ou du vaudeville à la caractérisation immédiate ou de matériau à jeux de mots. Deux messieurs plutôt bien mis, notables venus du nord de l'Allemagne à la Fête de la bière bavaroise à Munich, s'appellent *Rauch* et *Speer*. Dans quelques variantes du texte, Horváth les nomme *Krach* et *Stunk*. Donc soit Fumée et Lance ou Javelot, soit Dispute, Tintouin, Tapage, Boucan et Grabuge, Puant, Zizanie, etc. À l'origine, monosyllabes avec consonnes tranchantes, polysémiques certes qui – pour le premier couple de vieux amis qui vont se quereller à mort – font possiblement allusion à la mythologie allemande et wagnérienne, pour le second à des personnages de cabaret populaire. Tous les quatre sont en rapport avec des expressions toutes faites : *alles ist Schall und Rauch* (tout est vain et éphémère) ; *den Speer/Spiess umdrehen* (retourner la situation/la pique contre l'autre) ; *es wird Stunk geben* (il y aura du grabuge)...

Dans mes premières traductions de la pièce j'avais privilégié avec *Fumée* et *Lance* le sens littéral, en choisissant des mots pouvant passer tant bien que mal pour des noms propres, Jacques était gêné par les deux syllabes. Nous avons creusé et finalement opté pour des équivalences « guerrières », un peu moyenâgeuses, *Tapp* et *Pick*. Qui représentent l'avantage non seulement d'être monosyllabiques, donc rythmiquement parfaits, mais de pouvoir passer pour des noms... allemands : *Pick* et non *Pique* ! C'est en général le résultat que je recherche en francisant un nom, du moins phonétiquement, pour en rendre compréhensible le sens, et tant que faire se peut, en le re-germanisant pour laisser le personnage dans son environnement germanique originel. Et quand je pense à Jean-Pol Dubois dans le rôle de *Pick* (élané, voire efflanqué à souhait) et le regretté Daniel Znyk avec sa rondeur sautillante dans celui de *Tapp*, on imagine notre ravissement.

Un troisième personnage, *Eugen Schürzinger*, coupeur-tailleur de son état (die Schürze : le tablier ; der Schürzenjäger : le coureur de jupons ; mais aussi schürzen : trousser) a peut-être trouvé dans cette version son nom définitif en français : *Juppmann*. Chez Christian Bourgois, il s'appelait tout d'abord *Tabliet*, ensuite chez Actes Sud – Papiers *Juponet*, et enfin à L'Arche *Juponnard* : on voit le glissement vers de moins en moins d'estime du personnage, alors que le traducteur se doit de rester neutre !

Cette – pour le moment – dernière version de ma traduction qui est une réécriture tenant compte du gros travail de relecture et de réflexion en compagnie de Jacques Nichet, n'est hélas pas encore publiée, même si Voix Navigables a failli la sortir

en 2009 lors de la venue du spectacle de Johan Simons et Paul Koek au Festival d'Avignon, une grande leçon de liberté créatrice au théâtre, réjouissante jusque dans la modernisation du texte (et de la musique, si importante chez Horváth), la même compagnie ayant joué successivement en néerlandais, en français et en allemand. L'Arche Éditeur, qui a abandonné la publication du Théâtre complet et préfère désormais publier les pièces de Horváth individuellement selon les occasions, a justement profité de la venue du NTGent dans la Cour d'honneur (le spectacle était de surcroît retransmis en direct sur ARTE) et à Nanterre, pour sortir une nouvelle traduction – ce qui a découragé les Voix Navigables. Je ne désespère pourtant pas de publier un jour ce texte qui, je crois, grâce à l'œil, l'oreille et le cœur de l'ami Jacques est une de mes traductions les plus abouties.

« SOUVENIR DE JACQUES NICHET : L'ALCESTE D'EURIPIDE

par Myrto Gondicas

Un lieu hors du temps

Quand je repense à ma première rencontre avec Jacques Nichet et son équipe du Théâtre des Treize Vents, je vois d'abord une lumière : douce, dorée, rasant les pierres et les tuiles des bâtiments du Domaine de Grammont, cette sorte de havre villageois où était installé le théâtre avec ses bureaux, mais aussi un centre équestre, une ancienne chapelle, un terrain de foot... les arbres n'étaient jamais loin, pins ou platanes, et ombrageaient cette sorte d'enclave à la fois proche et très lointaine de la « technopole » stressée de Montpellier.

Pendant des jours, peut-être des semaines, notre petite équipe y a débattu, questionné chaque mot, inventé des solutions remplacées par d'autres le lendemain ou le surlendemain, et surtout beaucoup ri. Comment tout cela avait-il commencé ?

Traduire pour la scène

Cela se passait entre 1992 et 1993. Suivant l'injonction de Vitez, « il faut tout traduire », Jacques Nichet avait eu l'idée de créer un lieu réunissant gens de théâtre, traducteurs, universitaires : la MAV était née là, dans ce « mini-village », toute proche de son théâtre. Tout un répertoire étranger, ancien ou actuel, allait pouvoir être joué et connu en France grâce à l'action de ce groupe, de plus en plus étoffé et structuré au fil des ans.

Pierre Judet de La Combe, helléniste et disciple de Jean Bollack à Lille, fait alors partie des spécialistes invités. Il plaide passionnément pour le choix d'une pièce grecque, l'*Alceste* d'Euripide. Pour lui, ce qui pourrait sembler un retour aux sources ou aux « classiques » pouvait être, au contraire, une innovation radicale, et suggère mon nom pour la traduire (j'avais alors publié quelques traductions de textes anciens, mais aucun de théâtre). On lira ci-dessous un résumé qui permettra de mieux en peser les enjeux.

C'est la plus ancienne pièce d'Euripide que nous possédions en entier. Elle reprend des éléments mythologiques qu'on peut résumer ainsi : Apollon, dieu de lumière, a engendré Asclépios (Esculape), qui est allé jusqu'à ressusciter des mortels. En punition, les dieux imposent à Apollon un séjour comme gardien de bœufs au service d'Admète, roi de Phères, en Thessalie. Pour des raisons qui varient selon les versions, Admète doit mourir avant le jour fixé par le sort ; en

remerciement des bons traitements reçus, Apollon lui permet de survivre s'il trouve un volontaire pour mourir à sa place. Tous, même ses plus proches, refusent, sauf Alceste, sa femme. Euripide fait commencer sa pièce le jour où Alceste meurt, ce qui a lieu sur scène. Plus tard, et selon l'une des versions du mythe, passe Héraclès, un proche du roi (Euripide en fait son hôte, relation très forte de solidarité en Grèce ancienne) : il finit par découvrir la mort de la reine, qu'on voulait lui cacher. Il part la chercher « en la disputant à la Mort » et revient avec une silhouette voilée qu'il prétend confier à Admète, parlant d'une prisonnière qu'il aurait capturée ; mais Admète a juré de ne pas toucher d'autre femme qu'Alceste, et de passer le reste de sa vie avec une sculpture en bois faite à sa ressemblance. Quand à la fin il cède et donne la main à l'inconnue, Héraclès la dévoile et tous s'exclament : c'est Alceste ! La pièce se clôt sur des vers du chœur qui énoncent l'obscurité des décisions des dieux, la force de l'inattendu. Curieusement, l'*Alceste* est désigné depuis l'Antiquité comme drame satyrique (un genre léger, souvent obscène, comportant toujours un chœur de satyres) alors qu'aucun satyre n'y apparaît et que l'omniprésence du thème de la mort semble totalement opposé à ce genre.

Au commencement, le chœur

La plupart des metteurs en scènes de pièces tragédies attiques de l'Antiquité ont à résoudre un épineux problème : celui du chœur, forme coupée de notre culture. Très conscient de l'enjeu, Jacques Nichet m'a demandé de lui envoyer en tout premier les parties chorales, qui ne sont pas les plus faciles. J'avais à l'époque rejoint la troupe des disciples de Jean Bollack, défenseur d'une nouvelle approche, herméneutique et critique, des textes anciens et modernes ; Pierre Judet de La Combe en faisait partie.

Après un premier tête-à-tête avec les textes, tous deux, tour à tour, m'ont aidée à tenter de les comprendre sans être piégée par une tradition, que ce soit au niveau du sens de l'ensemble (on classe souvent l'*Alceste* dans les pièces d'Euripide « à fin heureuse »), dans le détail d'une expression, d'un tour syntaxique, ou dans le choix de la « leçon » de tel ou tel manuscrit.

Ici se posait une question de poids : quel âge ont les membres du chœur ? Dans les autres pièces attiques transmises, on constate le plus souvent qu'ils sont proches, en statut et en âge, du protagoniste. Admète ne peut être que relativement jeune, sinon la question de sa mort « avant terme » n'aurait plus de sens. Hors de ces arguments mais allant dans le même sens, Joëlle Chambon, l'une des dramatisantes de Jacques Nichet pour ce spectacle, avait proposé son intuition d'un chœur de jeunes gens, « comme des garçons d'honneur de la noce » [de la reine et du roi], ajoutait-elle, ce qui faisait sonner une note paysanne ou villageoise que nous retrouverons. L'idée a convaincu, et lorsque le texte a été publié aux éditions Espaces 34, on y trouvait une postface de Jacques Nichet, « Le lièvre et la

tragédie », appuyant cette intuition par l'autorité de divers hellénistes, la plupart d'orientation anthropologique.

Disposer tôt d'une traduction de ces parties permettait aussi de traiter en amont la musique : finalement, il a été fait appel au compositeur Georges Baux, qui a repris quelques mots-clefs ici et là dans le texte grec des chœurs pour en composer des sortes de chansons (avec une régularité rythmique plus familière à l'auditeur contemporain que les rythmes compliqués de la poésie lyrique grecque) ; elles seraient chantées a capella, indépendamment des paroles énoncées en français, par quatre élèves-comédiens, emmenés par Abdelwaheb Sefsaf, dont le solo puissant sur la Nécessité (Anankè-è-è-è-è), plein de mélismes orientalisants, est resté dans la mémoire de tous ceux qui ont assisté au spectacle.

Dans la foulée, Jacques Nichet a choisi de distribuer tous les rôles à des acteurs jeunes, excepté celui du père du roi, confié à Gabriel Monnet. Je ne peux les citer tous, mais notons parmi eux Tania Da Costa, dont le léger accent brésilien aidait à la percevoir comme un personnage un peu lointain, voire mystérieux ; Samira Sedira, qui, après un « trou » de carrière brutal, a retrouvé la scène et est, dans la foulée, devenue une autrice reconnue ; Émile Abossolo M'Bo, qui allait rejouer pour Jacques Nichet dans la Cour d'honneur d'Avignon, comme protagoniste du *Roi Christophe* de Césaire.

Le travail à la table

Lorsqu'un premier état de toute la pièce a été disponible, je me suis rendue sur place et nous avons pratiqué pendant des jours, une semaine ou plus, des confrontations quotidiennes entre la traductrice, le metteur en scène et ses dramaturges (à part Joëlle Chambon, déjà citée : Jean-Michel Vivès ; Gérard Lieber, présent en amont et en aval, n'assistait pas, il me semble, à ce travail). Dans un bureau ombragé du rez-de-chaussée, sur une table assez longue, s'étaient, outre la traduction commandée, plusieurs versions existantes : « la Budé » (collection des Belles Lettres, en version bilingue, appréciée des étudiants et des professeurs) ; celle de Marie Delcourt, pour laquelle Jacques Nichet avait une tendresse manifeste — ce qui n'étonne pas, étant donné ses qualités littéraires très au-dessus, je trouve, des autres traductions en français à peu près contemporaines ; et d'autres, que j'ai oubliées.

J'ai découvert là pour la première fois l'importance de l'oralité (travailler l'ordre et le poids des mots, le rythme), de la compréhension rapide par un public non spécialiste ; cela comprenait, lorsque l'original le justifiait l'utilisation d'un vocabulaire, d'aujourd'hui, sur un registre parfois familier, voire brutal ou comique (il y a chez Euripide une grande variété de niveaux de langue). Cela pouvait en surprendre certains, et je me souviens d'un petit compte rendu de la *Gazette de Montpellier* qui parlait, je crois d'un « Euripide-bifidus », ou

« digest », ce qui en dit long sur l'attente non réfléchie d'une langue solennelle, longue et lente dès qu'il s'agit de tragédie grecque.

En retour, je mettais un point d'honneur à insister sur l'exactitude du sens auquel j'étais parvenue (avec, parfois, des changements d'avis), ou encore à défendre une variante des manuscrits unanimement rejetée : ainsi, à la fin de la pièce, lorsque le roi se plaint de son sort, on comprend traditionnellement (v. 940, version M. Delcourt) :

*(...) j'ai esquivé le coup fatal
pour traîner une vie pénible : voilà ce qu'enfin je comprends.*

Mais deux manuscrits byzantins offrent une variante, et ne ponctuent pas fortement après « pénible » ; cela donne (édition d'Espaces 34) :

*(...) si j'ai laissé passer le jour fatal,
C'est pour traîner une vie de misère, et faire à partir d'aujourd'hui mon
apprentissage.*

Dans un cas, éclair de compréhension (présent sous une forme semblable ou identique dans d'autres pièces) ; dans l'autre, évocation d'un futur lugubre indéfiniment ouvert après la pièce.

Enfin, l'expérience de gens de la scène connaissant bien leurs publics et prêts à les emmener aussi loin que possible a abouti à modifier (avec mon accord) pour la représentation quelques noms mythologiques ou expressions particulièrement difficiles ; les deux éditions successives d'Espaces 34 (la seconde corrigée) ont permis de les rétablir pour la lecture.

En fin de compte, il me semble qu'on peut parler, dans ce cas, d'une sorte de fécondation croisée entre la scène et la philologie — comme en avaient donné des exemples éclatants Jean et Mayotte Bollack, en mettant toute leur science des textes au service d'une mise en scène, comme pour l'*Œdipe roi* monté par Alain Milianti, et de nombreux autres.

Par les villages

Si je ne me trompe, c'était la première fois que la Maison Antoine Vitez commandait une traduction pour qu'elle soit jouée. Jacques Nichet a voulu faire profiter de l'expérience, non seulement les habitués de son théâtre (automne 1993) ou d'Avignon (été 1994), mais aussi les habitants des petites bourgades ou villages des environs. Comme disait le regretté Gabriel Monnet : « il faut que ça parle à la boulangère de Saint-Bazille de Montmel ! ». D'où le choix d'un dispositif scénique léger et efficace, bifrontal avec des gradins de bois et un sol ressemblant à une arène. Cette tournée a été précédée de séances de travail dans

les collègues, assurées par Jean-Michel Vivès, à qui j'avais fourni des matériaux *ad hoc*.

De cette rencontre avec Jacques Nichet et d'autres, qui ont suivi, me reste dans le souvenir sa voix : douce, grave et très légèrement chantante. Écoutons sa parole, conservée dans un texte du programme de la pièce :

« Dans ce mystère grec, la mort est effacée et nous, avec la foi du charbonnier, nous voudrions effacer toutes ces morts quotidiennes que sont l'égoïsme, l'ignorance, l'exclusion, le mépris envers les étrangers, nous voudrions faire jaillir, sur une terre assoiffée, la « source vive » de la Grèce.

Même si vous ne connaissez rien à ce théâtre, vous en savez assez car vous connaissez les mots essentiels : amour, arrachement, deuil, sacrifice, hospitalité, générosité, miracle. Vous savez déjà tout et c'est vous qui rendrez vie à ce texte qui vous attend dans le silence. »

« UN RÔLE ESSENTIEL DANS MON TRAVAIL

par Séverine Magois

Jacques Nichet venait d'être nommé à la direction du nouveau Théâtre national de Toulouse, toujours en construction à l'époque, et il pensait déjà à la pièce qu'il pourrait créer pour son inauguration. Il cherchait, lisait, lisait et ne trouvait pas. À la fin d'une assemblée générale de la Maison Antoine-Vitez, il est venu vers moi pour me demander si, par hasard, je n'avais pas dans mes cartons des textes à lui faire lire. À l'époque, je venais de découvrir deux auteurs, Daniel Keene et Mike Kenny. La pièce de Keene à laquelle j'ai pensé spontanément, pour son sujet et l'ampleur de sa distribution, n'était pas encore traduite, or il m'a confié ne pas être capable de lire un texte en anglais. « *J'ai bien traduit une autre pièce de Keene, mais je doute qu'elle vous intéresse... et il n'y a que deux personnages, deux laissés-pour-compte qui essaient de s'en sortir en misant sur des courses de lévriers... c'est à la fois sombre et très drôle... Et une pièce pour enfants, que j'aime beaucoup, mais là encore, j'imagine que ce n'est pas vraiment ce que vous cherchez.* » « *Une comédie noire, pourquoi pas... Quant au théâtre jeune public, je connais mal, en effet, mais je veux bien lire quand même...* » J'ai donc transmis ces deux textes à Jacques, sans grande conviction... Trois jours plus tard, le téléphone sonne vers 7h00... « *Séverine, c'est Jacques... il est un peu tôt, je sais, mais je trépigne... j'ai lu les deux pièces dans la nuit, trois fois chacune... j'ai adoré, beaucoup ri... j'aimerais en fait créer les deux.* » Immense joie de ma part, une fois la stupéfaction passée... Les travaux au TNT ayant pris du retard, le Théâtre Sorano a été mis à sa disposition pour son tout premier spectacle. Jacques a choisi d'y créer la pièce de Mike Kenny, *La Chanson venue de la mer*, avec les huit élèves-comédiens de l'Atelier volant, qu'il venait de mettre en place. Il m'a avoué ensuite que cela avait été pour lui une grande joie, que créer un texte pour enfants avait été pour lui comme une révélation, qu'il s'était permis une liberté qu'il s'interdisait souvent par ailleurs. Cette création a énormément tourné par la suite et a permis de faire découvrir cet auteur, que je n'ai jamais cessé de traduire depuis.

Pour la pièce de Keene, *Silence complice*, tout s'est révélé un peu plus complexe... Jacques en a différé la création – il lui semblait délicat d'ouvrir sa première saison au TNT avec un texte à deux personnages, plutôt destiné à la petite salle – et il a reconnu par la suite qu'il en avait commis une version beaucoup trop sombre, où les moments de pure comédie étaient le plus souvent occultés. Il s'en est même excusé auprès de l'auteur, lui disant qu'il ne lui avait pas rendu justice, qu'il en était désolé mais qu'il espérait malgré tout avoir réussi à faire entendre et découvrir un nouvel auteur. Et c'est précisément ce qui s'est

passé. La pièce a été accueillie au Théâtre de la Commune quelques mois plus tard... Et Daniel Keene est enfin sorti de l'ombre... les gens de théâtre ont commencé à être curieux de ce qu'il avait écrit d'autre. Didier Bezace notamment, à qui j'ai transmis de nombreuses pièces courtes, la forme que Keene commençait à explorer à l'époque... Didier a décidé de présenter une lecture publique de certaines, en me disant qu'il avait besoin de temps, mais qu'il devinait déjà qu'il les mettrait en scène un jour... ce qui ne s'est pas démenti. En commençant par sa création de *Avis aux intéressés*, avec Jean-Paul Roussillon et Gilles Privat, dont je constate aujourd'hui encore combien elle est restée dans les mémoires. Sans Jacques, Didier et tant d'autres après lui n'auraient peut-être jamais entendu parler de cet auteur...

Et comme Jacques était quelqu'un de très fidèle, il a continué, en tant que directeur du TNT, à soutenir d'autres créations de Keene – notamment *Terminus*, dans une mise en scène de Laurent Laffargue. J'ai conservé la lettre qu'il m'avait envoyée après la première, où il me disait son bonheur d'avoir accueilli ce spectacle... et d'avoir découvert une comédienne. Océane Mozas, immense dans le rôle de la prostituée, avec laquelle il a travaillé plusieurs fois par la suite.

Jacques a continué à me demander régulièrement si je n'avais pas de nouveaux textes à lui faire lire. Le « miracle » ne s'est pas reproduit... même si un jour, il n'y pas si longtemps, Jacques s'est intéressé à un autre texte de Daniel, mais le comédien avec qui il voulait le créer n'était pas disponible... il était très déçu... moi aussi... mais notre métier n'est-il pas aussi fait de regrets ? Je me souviens aussi très bien de ce qu'il me disait des pièces que je lui transmettais : « *C'est un beau texte, oui, ce n'est pas inintéressant, mais, tu comprends, il me manque la fable.* » Je n'étais pas toujours certaine de comprendre ce qu'il entendait au juste par là, mais l'expression me plaisait bien.

Jacques a joué un autre rôle essentiel dans mon travail. *Silence complice*, je la lui avais envoyée dans une version un peu bancal. Ou du moins pas très rigoureuse – je n'avais pas encore compris ce qui deviendrait mon axe de travail et que j'ai découvert en traduisant les pièces courtes de Keene. Même s'il ne lisait pas bien l'anglais, Jacques m'avait demandé de lui transmettre le texte original, car il avait besoin de s'imprégner de la langue d'origine, de comprendre comment elle fonctionnait, etc. Après quoi nous avons fait plusieurs séances à la table, en épluchant le texte, réplique par réplique, avec toujours le texte anglais en vis-à-vis. A un moment donné, un des personnages, en parlant de sa sœur, dit à l'autre : « *Les liens du sang sont plus forts que tout.* » Jacques avait l'expression anglaise sous les yeux... et il ne peut manquer de remarquer que l'anglais et le français ont peu à voir. Et d'ajouter : « *Ça veut dire quoi exactement "Blood is thicker than water" ? « Eh bien, c'est une expression idiomatique, dont le sens est celui de la traduction proposée. J'avais aussi pensé à "La voix du sang est la plus forte", si*

vous préférez. » « Oui, mais littéralement, ça veut dire quoi ? » « Le sang est plus épais que l'eau. » « Mais c'est magnifique... on ne pourrait pas garder cela ? » « Mais Jacques, tous les anglicistes vont me tomber dessus en disant que je ne sais pas identifier un idiome pourtant bien connu... » « Mais quelle importance ? L'image est tellement belle... tellement limpide aussi. Pourquoi se priver de ce bonheur-là ? » Sur le moment, je n'étais pas bien convaincue, mais j'ai cédé... Ce n'est que plus tard que j'ai mesuré à quel point il avait raison... Certes, cette réplique paraît très poétique et singulière en français, alors que pour un anglophone, elle est parfaitement banale... mais en effet, peu importe ce décalage. Et ce conseil, voire cette injonction, a depuis toujours guidé mon travail.

« NOS TRAVERSÉES SAUVAGES

par Laurence Sendrowicz

Dix ans après, on m'en parlait encore. Ceux qui avaient vu le spectacle ne l'ont jamais oublié. C'était à Tel-Aviv, en 1979. Dans le cadre d'échanges culturels, Jacques était venu travailler avec les troisièmes années de l'une des deux grandes écoles de théâtre d'Israël. Par chance, j'en étais. Il dirigeait alors l'Aquarium et nous a initiés à la « méthode » qu'il avait mise au point avec sa troupe : après avoir décidé d'un sujet, les comédiens allaient enquêter, puis revenaient raconter au groupe ce qu'ils avaient observé et ressenti. Ensuite, les histoires circulaient de telle sorte que, sur scène, l'expérience rapportée n'était jamais confiée à celui qui l'avait vécue. C'est dans l'espace ainsi créé que Jacques faisait entrer son théâtre. Avec nous, le temps imposant ses contraintes (il n'est resté que 3 semaines), il nous a demandés en guise d'investigations d'aller puiser dans notre mémoire. Et il a inventé de rien, avec une maîtrise incroyable – même dans une langue étrangère que je lui traduisais dans le creux de l'oreille – un spectacle qui durait une demi-heure et s'appelait *Souvenirs d'enfance*.

Après, il y a eu la Maison Antoine-Vitez qu'il a fondée et dont il m'a ouvert la porte lorsque je suis rentrée en France. Puis ce fut Les Treize Vents et le « *tour de la Méditerranée théâtral* » qu'il y a entrepris. Pour ce faire, il cherchait des fables contemporaines. Levin s'est immédiatement imposé et Jacques a écouté patiemment, pendant un an, mes traductions orales approximatives. Nous avons ainsi traversé ensemble plusieurs pièces, il sentait quelque chose de fort mais... difficile de se positionner sur un auteur dont on n'a jamais rien lu et dont tout l'intérêt réside dans l'écriture – ce que je ne pouvais rendre que très partiellement avec mes improvisations. Et puis, tout à coup, il a reçu *Marchands de caoutchouc* dans la traduction française de Liliane Atlan et a été conquis. Un texte que je ne lui avais pas proposé car on y parlait d'un héritage de préservatifs dont un fils ne savait que faire. La pièce avait été écrite en 1972, or nous étions en pleine épidémie de Sida. Je me souviens avoir mis Jacques en garde et je me souviens aussi de sa réponse : « *Oh, mais c'est métaphorique, voyons !* » Certes... Malgré un très beau spectacle et une distribution fabuleuse, la « métaphore » n'a pas vraiment été audible en ces temps tragiques. Cette création aura cependant permis à Hanokh Levin de venir à Paris et, assis dans le noir du théâtre Hébertot, d'entendre, pour son plus grand bonheur, rire le public français.

Quelques années plus tard, au moment de prendre la direction du TNT, Jacques a voulu revenir vers Levin et nous avons repris nos « traversées » sauvages. Là, son choix s'est très vite porté sur *Shitz*... Qu'il n'a finalement pas monté, mais dont il

a reconnu le grand intérêt et qu'il a eu la générosité d'offrir à la MAV. Grâce à quoi ce texte, inclus au catalogue, a touché d'autres metteurs en scène qui ont pu s'en emparer.

Je me rends compte en écrivant ces lignes que nos rendez-vous à trois sont davantage des rendez-vous manqués... qu'importe, il a été le premier à sentir à quel point Levin était une des grandes voix du XX^e siècle et si je suis aujourd'hui traductrice, c'est que le rendez-vous à deux, entre Jacques et moi, celui-là, n'a pas été manqué. Alors, en ce jour, je pense avec émotion à nos *Souvenirs d'enfance* qui a tant marqué les esprits, le mien et ceux de nombreux spectateurs, si loin de la France.

« JACQUES NICHET

par Jean-Pierre Richard

Voilà *quelqu'un*.

Ni arrogant, ni assommant, ni m'as-tu-vu, ni salonard, ni égotiste, ni cabotin, ni flagorneur, ni acariâtre, ni braillard, ni pédant, il forçait le respect. Il l'incarnait.

Béni soit le jour / Bénie soit la nuit où lui est venue, en même temps qu'à cet autre Albigeois qu'est Jean-Michel Déprats, l'idée – nouvelle en France – d'une belle et grande unité de production dramaturgique où, à travers x ateliers babéliens, seraient usinées, tournées, mises en français quantité de pièces rapportées des quatre coins du monde par toute une troupe de hardis prospecteurs : ce fut – et c'est toujours, vingt-huit ans plus tard – la Maison Antoine-Vitez. Des dizaines et des dizaines d'auteur-e-s et de traductrices et traducteurs leur doivent une fière chandelle.

En 2001, à Montpellier, lors des joyeuses célébrations du 10^e anniversaire de la création de cette Maison commune, il nous avait dit qu'il aurait voulu pouvoir monter lui-même nombre de ces pièces traduites, avant d'ajouter, un peu la mort dans l'âme, qu'il avait « une baraque à faire tourner » : il était alors en charge du Théâtre national de Toulouse.

Il réussit toutefois à y monter *Silence complice*, une pépite de l'Australien Daniel Keene, passée en français entre les mains elles-mêmes complices de Séverine Magois.

Quel regret de n'avoir pas réussi, de mon côté, à lui trouver à temps en Afrique australe un ou deux diamants, qu'il attendait !

Comment oublier ce regard franc, cette légère inclinaison de la tête, cette voix enveloppante, ce sourire plein d'humanité ?

« JACQUES NICHET, L'INATTENDU

par Laurent Gallardo

Je suis arrivé à la Maison Antoine-Vitez à l'époque où celle-ci s'apprêtait à quitter le Domaine de Grammont près de Montpellier pour initier une nouvelle étape à Paris. Je me souviens de mon émotion lors des premières assemblées générales. L'apprenti traducteur que j'étais alors prêtait une oreille attentive aux conseils avisés de ses pairs en quête d'une vérité qui l'aiderait dans sa tâche. Quand un « traducteur historique » évoquait la création de la Maison, le nom de Jacques Nichet résonnait toujours comme un souvenir joyeux, une promesse féconde pour la traduction, cet art au service de l'art. Ce n'est pas un hasard si, en 2010, le metteur en scène, invité au Collège de France, intitule son cours « *Le théâtre n'existe pas* ». Cette magnifique insolence, il faut aussi la lire comme un cri de ralliement emprunté à Zola qui, un siècle plus tôt, donnait le conseil suivant aux artistes pris dans les querelles de leur époque : « *Chaque fois qu'on voudra vous enfermer dans un code en déclarant : ceci est du théâtre, ceci n'est pas du théâtre, répondez : "Le théâtre n'existe pas. Il y a des théâtres et je cherche le mien"* ». Jacques Nichet a su très tôt qu'une telle exigence de liberté, véritable leitmotiv de toute sa carrière, était intimement liée à la défense de la traduction théâtrale. Car qu'est-ce que traduire le théâtre sinon l'ouvrir à l'inattendu ? En 1991, cette attention particulière l'amène à fonder, aux côtés de Jean-Michel Déprats et Jean Lebeau, la Maison Antoine-Vitez pour que la tâche du traducteur, ce médiateur nécessaire à la création théâtrale, soit reconnue à sa juste valeur.

En tant que metteur en scène, Jacques Nichet s'est toujours laissé surprendre par les horizons nouveaux. L'hispaniste que je suis est particulièrement sensible à son goût si singulier pour le théâtre espagnol. Quand il monte García Lorca au Théâtre des Treize Vents, ce n'est pas pour rejouer *Noces de sang* ou *La Maison de Bernarda Alba*, mais pour découvrir une œuvre inédite en France, *La Savetière prodigieuse* (dans la traduction de Carlos Pardal et Jean-Jacques Préau) et toucher ainsi aux somptueuses richesses d'une dramaturgie-poésie trop peu et trop mal connue. Il en va de même avec Calderón. À *La vie est un songe*, Jacques Nichet préfère *Le Magicien prodigieux* (brillamment traduit par Jean-Jacques Préau), une comédie de saints qu'il transforme en hymne à la liberté inaliénable de l'être humain face aux tyrannies et aux idoles.

C'est ainsi que, tout au long de sa carrière, le metteur en scène n'a cessé d'explorer le théâtre en ouvrant le répertoire sur un ailleurs auquel seule la traduction peut donner accès. Sans doute est-ce en hommage à Euripide qu'en 2008 il nomme sa compagnie L'Inattendu. Les derniers vers d'*Alceste*, qu'il cite dans sa leçon

inaugurale au Collège de France, résonnent comme une sorte de crédo artistique : « *Ce que l'on attendait n'arrive pas à son terme / Mais à l'inattendu un dieu trouve un passage* ». Je ne peux m'empêcher de penser que cette prédilection pour l'anticonformisme éclaire à bien des égards la tâche du traducteur. En projetant une œuvre étrangère dans une tradition donnée, il participe, lui aussi, de cette quête de l'inattendu qui, à en croire les surréalistes, n'est autre que la condition première de toute création. Jacques Nichet nous enseigne qu'« *aucune forme, à elle seule, ne peut définir le théâtre qui ne cesse d'échapper à son identité depuis la nuit des temps* ». C'est à cette remise en cause perpétuelle qu'il nous invite encore et toujours pour que l'inattendu, où sommeille l'espoir du monde, réapparaisse sans fin.