

INTRODUCTION

LE THÉÂTRE AU RISQUE DE LA TRADUCTION

Écrire, traduire, jouer, mettre en scène relèvent d'une pensée unique, fondée sur l'activité même de traduire, c'est-à-dire sur la capacité, la nécessité et la joie d'inventer sans trêve des équivalents possibles : dans la langue et entre les langues, dans les corps et entre les corps, entre les âges, entre un sexe et l'autre. (Antoine Vitez)¹

Dans sa contribution au *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde* dirigé par Michel Corvin, Jean-Michel Déprats, traducteur iconoclaste de Shakespeare, présente comme spécificité de la traduction théâtrale par rapport à d'autres formes de traduction littéraire la nécessaire prise en compte du « caractère théâtral du texte à traduire, [de] son devenir scénique, [de] son inscription dans le corps et la voix de l'acteur. Sa visée est celle de l'exactitude et de la fidélité. À ce titre, elle s'oppose à l'adaptation qui est toujours transformation et restructuration². »

La question de la traduction théâtrale a, depuis les années 1970 au moins, fait couler beaucoup d'encre³. Pour ce qui est des années 1980-1990, on rappellera ici le beau numéro spécial « Traduire » (n° 44, mars 1982) de la revue *théâtre/public* dirigé par Georges Banu ou les *Sixièmes assises de la traduction littéraire* (Arles 1989) consacrées au sujet « Traduire le théâtre ». Parmi les (éternelles) questions débattues dans ce volume figuraient notamment la tension entre

¹ Antoine Vitez, *Le Théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 1991, p. 586.

² Jean-Michel Déprats, « Traduction », in : *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, dir. par Michel Corvin, Paris, Bordas/SEJER, 2008, p. 1362-1364, ici : p. 1362.

³ Voir, par exemple, les diverses publications universitaires en France et à l'étranger ayant été consacrées à la traduction théâtrale au cours des dernières années : *Traduire le théâtre = Sixièmes Assises de la traduction littéraire*, Arles, Actes Sud, 1990 ; Nicole Vigouroux-Frey (dir.), *Traduire le théâtre aujourd'hui ?*, Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire », 1993 ; David Johnston, *Stages of Translation*, Bath, Absolute Press, 1996 ; Aaltonen Sirkku, *Time-Sharing on Stage, Drama Translation in Theatre and Society, Topics in Translation 17*, Clevedon, Multilingual Matters, 2000 ; Carole-Anne Upton (dir.), *Moving Target. Theatre Translation and Cultural Relocation*, Manchester, St Jerome Publishing, 2000 ; *Traduire. Revue française de traduction* n° 222 (2010) = « Traduire pour le théâtre » ; Roger Baines, Cristina Marinetti et Manuela Perteghella (dir.), *Staging and Performing Translation : Text and Theatre Practice*, Basingstoke, New York, Palgrave Macmillan, 2011 ; Julie Vatain, *Traduire la lettre vive : duos anglais sur la scène française*, Bruxelles, Peter Lang, 2012.

traduction et adaptation⁴ mais surtout les spécificités de la traduction théâtrale par rapport à la traduction d'autres genres comme le roman (rôle du souffle, de la respiration, de la scansion, du rythme incluant la prosodie, de l'oralité, des sonorités, de la matérialité, de la corporalité du texte, de l'acteur et du jeu, bref de la *théâtralité du texte*), autrement dit la différence entre la traduction pour la scène et la traduction pour la page, le théâtre *for the stage* et le texte *for the page*, le texte à dire et le texte à lire, le *Bühnendrama* et le *Lesedrama*. Ces remarques, visant à rappeler que le texte de théâtre a été d'abord conçu pour la représentation, en fonction de corps, de voix et d'espaces de jeu précis, font écho à celles d'Antoine Vitez dans un entretien avec Henri Meschonnic : « Pour moi, la voix des acteurs, c'est leur corps même. Je ne distingue pas bien la voix du corps. Je ne parle pas de la diction ici, je parle de leur voix, et par conséquent de leur souffle⁵. »

Les grands penseurs et praticiens du *rythme* et du *souffle* en traduction, comme Henri Meschonnic⁶, éminent traducteur de la Bible, Jean-Michel Déprats ou Heinz Schwarzingger dans le domaine germanique, sont plus ou moins directement à l'origine du passage de la dichotomie – souvent stérile, ou du moins polémique – entre traduction (sourcière) et adaptation (cibliste) à une véritable interrogation sur le statut de la traduction théâtrale comme « activité *dramaturgique* plus encore que *linguistique*⁷ », devant prendre en considération prioritairement le langage de la scène et de la représentation, ainsi que le jeu de l'acteur. Il ne faut jamais oublier qu'aussi bien sur le plateau que dans la traduction théâtrale les mots sont des gestes, au sens du *gestus* brechtien. Patrice Pavis propose d'introduire la notion de « verbo-corps » pour désigner l'alliance entre le geste et le mot au théâtre.

Cette « gestualité du langage même » (Meschonnic) soulève la question de savoir si la traduction préfigure ou doit préfigurer (ou non) la mise en scène : pour des traducteurs adeptes de la proximité au texte, respectueux de son histoire et soucieux de leur autonomie, « la traduction ne détermine pas nécessairement ou totalement la mise en scène ; elle laisse les mains libres aux futurs metteurs en scène⁸. » ; « La traduction de théâtre doit donc rester ouverte, permettre le jeu mais ne pas en dicter *un*, être animée par un rythme mais ne pas en imposer *un*. Traduire pour la scène, ce n'est pas tordre le texte en vue de ce qu'on espère montrer, de

⁴ Sur cette question, voir notamment les numéros 3 (1990) = « Traduction/Adaptation » et 16 (2005) = « De la lettre à l'esprit : traduction ou adaptation ? » de la revue *Palimpsestes*.

⁵ Antoine Vitez, Henri Meschonnic, « À l'intérieur du parlé, du geste, du mouvement – Entretien avec H. Meschonnic », in : *Le rythme et le discours, Langue française* n° 56, p. 28.

⁶ Voir notamment Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982. Sur la question du rythme en traduction, voir par exemple le numéro 27 (2014) de la revue *Palimpsestes* = « Traduire le rythme ».

⁷ Déprats, « Traduction » (note 2), p. 1363 (c'est nous qui soulignons).

⁸ Patrice Pavis, « Traduction théâtrale », in : P. P., *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 384-387, ici : p. 387.

comment on jouera ou de qui jouera. Ce n'est pas devancer, prévoir ou proposer une mise en scène, c'est rendre celle-ci possible⁹. » En revanche, la thèse inverse « assimile quasiment la traduction à une mise en scène, le texte de la traduction contenant déjà sa mise en scène et la commandant. Cela revient à considérer que le texte, original ou traduit, contient une *pré-mise en scène* [...]»¹⁰. » Qu'en est-il par ailleurs de la question passionnante des relations – lorsqu'elles existent – entre traducteur et metteur en scène, à l'instar de celles qu'ont pu nouer Heinz Schwarzingger, traducteur entre autres du théâtre de Schnitzler et de Horváth en français, et le célèbre metteur en scène, comédien et dramaturge franco-argentin Alfredo Arias ? Pour Vitez, cité en exergue de cette introduction, traduire, c'était encore écrire ou déjà mettre en scène. Dans une autre note du 6 juillet 1966 glanée dans son *Journal*, il ajoutait, sans doute ni hésitation, que « le metteur en scène, c'est le comble du traducteur ». Vitez voyait ainsi dans son activité de traducteur un double symbolique de son travail théâtral : « Une grande traduction, parce qu'elle est une œuvre littéraire véritable, contient déjà sa mise en scène. Idéalement, la traduction devrait commander la mise en scène, et non l'inverse¹¹. »

Des approches plus récentes s'efforcent de dépasser ces grandes dichotomies (entre traduction pour la page ou pour la scène, traduction de la lettre ou de l'esprit, traduction sourcière et adaptation cibliste, etc.) et d'élargir le spectre de l'analyse en s'intéressant notamment à la traduction théâtrale vue sous l'angle spécifique de la traduction des sens, de la sensualité et des *sensations*¹², faisant une large part à la liberté créatrice du traducteur, qui n'est pas réservée à l'adaptateur : « La traduction, loin d'être déficiente au théâtre, démultiplie les possibilités de création. La traduction rend le théâtre vivant, elle ouvre la discussion en déployant les possibles¹³. » D'autres encore s'intéressent à la dimension plurielle de la traduction pour le théâtre envisagée comme une « communauté d'expérience¹⁴ », donc privi-

⁹ Jean-Michel Déprats, « Traduire Shakespeare pour le théâtre ? », *Palimpsestes* n° 1 (1987) = « Traduire le dialogue. Traduire les textes de théâtre », p. 53-65, ici : p. 62.

¹⁰ Pavis, « Traduction théâtrale » (note 8), p. 387.

¹¹ Vitez, *Le Théâtre des idées* (note 1), p. 291. Sur la pratique traductive de Vitez, voir surtout Antoine Vitez, *le devoir de traduire*, études réunies et présentées par Jean-Michel Déprats, Montpellier, Éditions Climats et Maison Antoine Vitez, 1996. Faut-il rappeler ici que, peu de temps après la mort d'Antoine Vitez et dans la foulée des Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire précisément consacrées à la traduction théâtrale, Jacques Nichet et Jean-Michel Déprats lancèrent en 1990 le projet d'un Centre International de la Traduction Théâtrale placé sous l'égide du metteur en scène français – et qui porte aujourd'hui le nom de « Maison Antoine Vitez » ?

¹² Voir le numéro 29 (2016) de la revue *Palimpsestes* consacré au sujet « Les sens en éveil : traduire pour la scène ».

¹³ Isabelle Génin, « Présentation », *Palimpsestes* n° 29 (2016), p. 9-20, ici : p. 16.

¹⁴ Céline Frigau Manning et Marie Nadia Karsky (dir.), *Traduire le théâtre. Une communauté d'expérience*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Théâtres du

légiant une approche qui fait dialoguer professionnels du théâtre et chercheurs praticiens de la traduction : « Partant d'une communauté d'expérience, résultant d'échanges avec diverses instances et agents en jeu, la traduction théâtrale doit être interrogée dans sa dimension collaborative¹⁵. »

S'il y a évidemment lieu de définir la spécificité de la traduction théâtrale, on peut enfin constater que celle-ci est également confrontée à des problèmes analogues à ceux que l'on peut rencontrer dans d'autres formes de traduction littéraire : choix des registres et niveaux de langue¹⁶, question de la versification, etc. L'une des plus grandes difficultés sur ce point tient sans doute à la traduction des dialectes, des parlers populaires et des langues régionales, comme chez Pirandello, Synge, Nestroy et bien d'autres.

Ces problématiques, pour pertinentes qu'elles soient, nous semblent pouvoir être ici complétées par la notion de *risque* inhérente à la traduction théâtrale. La manière dont le sujet pourra être abordé par nos contributeurs se veut ouverte : il pourra s'agir de contributions analysant, dans une perspective traductologique, une ou plusieurs traductions (et retraductions) de pièces de théâtre¹⁷, d'études portant sur la fonction de la traduction au théâtre (comme le rôle du surtitrage), ou bien encore de réflexions ayant pour objet le rôle joué par la traduction dans l'œuvre d'un auteur (lien entre traduction, adaptation et création).

DE LA TRADUCTION (POINTS DE VUE DE TRADUCTEURS)

René AGOSTINI signale d'abord que le théâtre n'est qu'apparemment absent de cette méditation, qui puise dans des sources très diverses, l'histoire, l'anthropologie, la philosophie, la littérature, la critique – entre autres –, mais en soulignant surtout l'importance et d'Antoine Berman dans le devenir potentiel de la traduction et du travail exemplaire du dramaturge irlandais John Millington Synge (1871-1909), dont René Agostini a commencé à traduire le théâtre.

L'auteur de cet article tente de montrer qu'il y a un nouvel horizon (peut-être insoupçonné) de la traduction ou du traduire, c'est-à-dire qu'on assiste, peut-

monde », 2017. Voir aussi Antonella Capra et Catherine Mazellier-Lajarrige (dir.), *La Main de Thôt* n° 4 (2017) = « Traduire ensemble pour le théâtre ».

¹⁵ Céline Frigau Manning et Marie Nadia Karsky, « Introduction. Traduire le théâtre. Une communauté d'expérience », in : *Traduire le théâtre. Une communauté d'expérience*, dir. par Céline Frigau Manning et Marie Nadia Karsky (note 14), p. 7-15, ici : p. 9.

¹⁶ Sur cette question, voir par exemple le numéro 10 (1996) de la revue *Palimpsestes* = « Niveaux de langue et registres de la traduction ».

¹⁷ Elle-même (re)traductrice de Thornton Wilder et de Tina Howe, Julie Vatain-Corffdir, « “Holy cabooses!” / “Charlie Popette!” Retraduire *The Matchmaker* de Thornton Wilder », in : *Traduire le théâtre. Une communauté d'expérience*, dir. par Céline Frigau Manning et Marie Nadia Karsky (note 14), p. 63-78, ici : p. 65, écrit à ce sujet : « Retraduire, c'est [...] risquer de surprendre. »

être, à l'aube d'un nouveau mo(n)de de la communication entre langues et cultures. Il s'agirait, entre autres avènements, de sortir de l'impasse de la traduction « en bon français » (qui, notamment dans le cas de Synge, a donné lieu à quelques aberrations) et, ultimement, de sortir aussi de l'illusion de l'identité, tout au moins de prendre du recul par rapport à ce concept.

Dans un entretien réalisé par **Marc LACHENY** le mardi 4 avril 2017, **Laurence SENDROWICZ**, incontournable dès qu'il s'agit de parler de traduction de l'hébreu vers le français, évoque sa riche expérience de traductrice (de Batya Gour, Yoram Kaniuk, Shifra Zorn, Zeruya Shalev et surtout de Hanokh Levin, qu'elle a fait connaître en France par ses traductions) et sa conception de la traduction comme « translation d'émotions » : « translation d'un monde à l'autre », « translation d'émotions » dont elle est le vecteur.

Laurence Sendrowicz insiste en outre sur les différences entre la traduction littéraire et la traduction théâtrale : « Le théâtre est quelque chose qui se joue sur un plateau, raison pour laquelle je favorise toujours l'oralité et la théâtralité d'un texte. Le critère est simple : le texte doit fonctionner sur scène. »

Dans la contribution suivante, **Olivier ABITEBOUL** pose la question de savoir si toute expression n'est pas, *in fine*, une forme de traduction, et si toute expression n'est pas ainsi d'essence métaphorique. Il semble en effet, de prime abord, qu'il y ait toujours quelque chose de métaphorique dans les figures de l'expression, la métaphore n'étant qu'un cas particulier d'un type de figures que l'on pourrait caractériser par un dénominateur commun : elles sont toutes une forme de traduction, c'est-à-dire l'expression de quelque chose par autre chose que soi. Ce qui apparaît alors comme problématique, c'est la question de la possibilité de penser le contraire de la métaphore, de la possibilité d'une expression non métaphorique – le paradoxe étant que l'expression soit auto-traduction, ou, si l'on préfère, expression de soi. Il faudrait alors penser la métaphore non plus comme traduction, ou expression de quelque chose par autre chose, mais l'expression comme auto-traduction, expression de soi non métaphorique. Ce qui fait problème, c'est bien la possibilité de penser une expression qui n'use pas de métaphore, qui soit, si l'on veut, « non-traductive ».

Enfin, le problème ne serait-il pas de savoir si l'expression ne peut pas être d'essence métaphorique sans être pour autant métaphorique ? Ainsi faut-il sans doute chercher s'il ne pourrait pas y avoir une expression bien particulière, dont la spécificité ne serait pas d'être traductive, mais d'être la traduction, c'est-à-dire d'être non pas métaphorique, mais plus essentiellement d'être la métaphore. Il est difficile de séparer une expression littéraire qui serait exclusivement métaphorique et une expression philosophique qui serait uniquement non métaphorique. Les deux sont sur le même plan, car en réalité, toute expression présuppose la métaphore, toute expression est d'essence métaphorique, car toute expression est d'essence traductive.

Dans son article, **Jacques COULARDEAU** adopte une approche double. D'une part, il évoque la traduction de poèmes d'une langue indo-aryenne ancienne, les Sigiri Graffiti, dans deux langues indo-européennes modernes, en passant d'une poétique syllabique à une poétique iambique (anglais) et syllabique (français). Puis ces poèmes traduits font l'objet d'une adaptation dramatique pour évoquer à la fois la période ancienne du Roi Kasyapa et le bouddhisme.

D'autre part, la traduction du texte français de José Valverde portant sur un événement américain par un auteur d'origine espagnole, bilingue français-espagnol, vers la langue anglaise et sa culture révèle un travail nécessaire pour adapter la forme rhétorique dramatique du texte lui-même à la culture du public américain visé. Ces deux approches sont clairement posées en illustration et dépassement de la théorie du non-Soi-Moi du post-colonialisme de Henryk Frisk, artiste chercheur suédois en musique.

Le texte suivant, « Libérez la parole de José Valverde ! », est un original du comédien, auteur dramatique et metteur en scène **José VALVERDE** visant à mettre en perspective sa pièce *Qu'as-tu fait Harry ?* Même si l'on peut probablement mettre en doute ce positionnement, José Valverde se revendique ici clairement du théâtre populaire de Jean Vilar.

Ce texte permet en tout cas de fournir un autre éclairage sur son texte que l'article de Jacques Coulardeau (évoqué ci-dessus) dans son travail d'exégèse de la traduction.

À l'exemple de plusieurs de ses propres traductions, **Ouriel ZOHAR** se penche enfin sur l'épineuse question de la traduction comme « tradition ou trahison ». Rejoignant dans une certaine mesure le propos de Laurence Sendrowicz (voir ci-dessus), il en conclut « qu'il ne suffit pas de prendre un texte ou de le traduire mot à mot, mais qu'il s'agit d'amener la traduction dans le contexte de la culture, de la tradition, de l'époque où est né ce texte. » Et Ouriel Zohar d'ajouter qu'en tant que traducteur, son « souci primordial est d'être clair pour le public, de faciliter l'accès au texte de telle manière qu'il soit compréhensible et accessible » à tous.

ÉTUDES SUR « LE THÉÂTRE ET LA TRADUCTION »

Théa PICQUET souligne d'abord que, dans les pages « Au lecteur » qui ouvrent sa comédie, *Clarice ou l'Amour constant*, Jean Rotrou (1609-1650) se présente comme le traducteur de Sforza Oddi en ces termes : « Je ferois tort à l'Autheur Italien Sforza d'Oddi, si ie dérobois à sa reputation la gloire de cet ouvrage ; ie n'en suis que le Traducteur... », écrit-il.

L'auteur se donne pour objectif d'analyser cette traduction française pour déterminer la part de fidélité à l'œuvre originale, *L'Erofilomachia*, et celle de son originalité, sur le plan tant de l'intrigue, de la composition et de la distribution des rôles que des procédés du comique, pour préciser la qualité de l'exercice, mais aussi la spécificité du texte français.

El Caballero de Olmedo (Le Chevalier d'Olmedo), analysée ensuite par **Christian ANDRÈS**, est une *comedia* qualifiée de « tragi-comédie » par son auteur madrilène, le grand dramaturge Lope de Vega (1562-1635). Cette étude se propose d'en analyser les différentes traductions françaises, depuis la première par Eugène Baret (1869) jusqu'à nos jours (2003) avec Françoise et Roland Labarre, en passant par le « texte français » d'Albert Camus (1957), celui du poète Zéno Bianu (1992) et la traduction de Jean Testas (1994).

Il s'agit pour l'auteur de voir, comparer et comprendre les diverses stratégies traductives déployées, ainsi que le style et la tonalité adoptés, avec ses variations selon la fonction exacte du traducteur, s'il est lui-même metteur en scène (Camus) ou travaillant en osmose avec un metteur en scène (Bianu), ou simplement soucieux de la réception de son lecteur (Baret, Testas, F. et R. Labarre) – tout cela à partir de l'examen attentif de deux dizains octosyllabiques espagnols (*décimas*) qui révèlent, selon Christian Andrès, deux attitudes majeures devant les difficultés inhérentes à la traduction : soit l'évitement, l'omission volontaire, soit l'affrontement avec le mot ou l'expression problématiques aboutissant à un équivalent acceptable et parfois réussi. De même qu'une tendance assez récurrente à la sur-traduction ou à la sous-traduction y est décelable, le recours à la littéralité n'est pas systématiquement exclu (et produit parfois le meilleur choix).

Henri SUHAMY constate que Shakespeare, « le plus intraduisible des poètes dramatiques », est cependant le plus traduit de tous, en raison de son importance. Une liste des éditions complètes de ses œuvres traduites en français, depuis le XVIII^e siècle, le montre aisément. Diverses causes peuvent expliquer le besoin de renouvellement. Il existe un paradoxe : les personnes qui connaissent le mieux l'œuvre et la langue de Shakespeare sont celles qui éprouvent le plus de difficulté à le traduire, car elles tendent à le considérer plus comme un poète qui écrit des pièces de théâtre que comme un auteur dramatique qui écrit majoritairement en vers. Elles sont sans cesse confrontées à la subtilité de son écriture, à sa densité, et à la pluralité des significations que contient son texte. Cela rappelle que, quelle que soit la méthode choisie et le but stylistique que choisit le traducteur, il faut commencer par comprendre le texte source, ce qui n'est pas toujours facile et nécessite l'emploi d'un outillage spécialisé.

L'emploi des divers moyens d'expression qu'utilise Shakespeare, la prose, le vers blanc, le vers rimé, qui existe dans diverses formes, la prose, soulève des problèmes particuliers. Quelques précisions sont données sur les questions relatives à la versification et sur les erreurs auxquelles conduit la confusion trop souvent

entretenu entre les notions de mètre et de rythme. Ces considérations ont quelque incidence sur le sujet traité. Sans prétendre édicter des règles, l'auteur de l'article, qui fournit des exemples tirés de ses propres traductions, plaide pour une transposition juxtalinéaire de tous les vers, et même pour une traduction en vers rimés de ceux qui le sont dans l'original, malgré les écarts inévitables que cela entraîne, parce que l'usage de la rime dans le théâtre de Shakespeare ne relève pas d'une convention professionnelle, mais correspond toujours à des intentions soulignées dans le domaine dramatique, stylistique et même psychologique. En conclusion, il est dit que la réinvention du texte par le traducteur peut donner à celui-ci le statut d'un véritable auteur.

Selon **Maurice ABITEBOUL**, il est sans doute toujours difficile de conserver un équilibre satisfaisant entre la *rigueur* scientifique et la *vigueur* esthétique qu'exige toute traduction de qualité. Quand l'une est privilégiée au détriment de l'autre, on aboutit généralement à une traduction à laquelle peut manquer soit le goût authentique « du terroir », soit une fraction du sens du texte d'origine. Son propos est donc (concernant le fameux monologue prononcé par Hamlet au début de l'acte III de la pièce), dans un premier temps, d'examiner la fortune de ce texte, traduit (ou parfois simplement adapté) en français depuis Voltaire, dans le premier tiers du XVIII^e siècle (soit plus d'un siècle après la création de la pièce en langue originale, en 1601), jusqu'à nos jours (la dernière en date proposée datant d'avril 2016). Cet examen conduit l'auteur à la recension d'une quarantaine de traductions dont il montre qu'elles oscillent entre le choix d'une *littéralité* qu'impose le souci d'appliquer avec rigueur la « translation » du texte de départ et, d'autre part, celui d'une *littéarité* (ou, mieux encore, d'une *théâtralité*) qui privilégiera cette fameuse *mise en bouche* tant vantée par les hommes « de terrain ». Dans un second temps, Maurice Abiteboul se livre à une étude comparative, séquence par séquence (mais non point vers par vers), des différents moments du texte, afin de repérer et de souligner, dans la mesure du possible, les lignes directrices qui auront guidé tels ou tels choix et d'en dégager l'*esprit*.

Quand il est question de la traduction au théâtre – et de sa valeur esthétique –, on est ainsi conduit à se demander jusqu'à quel point l'une et l'autre, traduction et théâtre, feront bon ménage et s'il n'est pas inévitable, dans certains cas, de devoir accepter le théâtre même au risque de la traduction. Ainsi traduire le monologue d'Hamlet comporte toujours forcément le risque de le trahir et l'on peut légitimement s'interroger : traduire ou ne pas traduire, là est la question.

Le théâtre de Shakespeare a inspiré nombre de librettistes et de compositeurs d'opéra. À côté des Italiens Gioacchino Rossini (*Otello*) et Giuseppe Verdi (*Macbeth*, *Otello*, *Falstaff*), qui sont les plus connus, **Jean-Pierre MOUCHON** mentionne le Français Ambroise Thomas, auteur de la musique d'un opéra-comique, *Le Songe d'une nuit d'été* (1850), sur un livret d'Adolphe de Leuven et

de Joseph Bernard Rosier, tiré de la comédie éponyme, et d'un *Hamlet* (1868), dont Michel Carré et Jules Barbier ont composé le livret, à partir de la tragédie titulaire.

L'auteur montre ici que l'adaptation des deux librettistes français prend de grandes libertés en supprimant des personnages et en terminant tout autrement. En effet, le Roi et le Prince de Danemark ne meurent pas. De plus, trop mièvre et trop réducteur, évitant les scènes de carnage, le livret est loin d'égaliser la pièce de Shakespeare. Néanmoins, si *Hamlet* est inférieur à *Mignon* (1866) sur le plan musical, il n'en reste pas moins une réussite d'Ambroise Thomas et de ses librettistes. Non seulement l'ouvrage révèle une véritable évolution dans le style du compositeur (plus grande individualisation des instruments de musique, comme ce solo de saxophone, aux actes II et IV, enchaînements chromatiques en vue d'une meilleure expression des mouvements ou des sentiments), un désir certain d'exploiter certains thèmes de la tragédie shakespearienne, mais il permet aux quatre chanteurs principaux (Ophélie, la reine Gertrude, Hamlet et le roi Claudius) de se risquer dans des rôles exaltants quoiqu'éprouvants. À ces titres, il méritait d'être tiré de l'injuste oubli dans lequel il avait sombré et donné dans les théâtres lyriques français et étrangers, même si les mises en scène d'aujourd'hui paraissent généralement discutables.

Dans sa contribution intitulée « Traduire pour la scène au XIX^e siècle : le voyage italien des *Fausse confidences* de Marivaux », **Paola RANZINI** constate que Marivaux, étant l'un des auteurs classiques français les plus représentés en France, est loin d'avoir rencontré la même fortune sur les scènes italiennes. Au XVIII^e siècle, ce ne sont que ses romans qui sont traduits en italien et qui donnent même lieu à des adaptations pour la scène. Au XIX^e siècle, grâce à une nouvelle diffusion des pièces du répertoire français assurée par les troupes des comédiens français que Napoléon a formées pour le Royaume d'Italie, quelques pièces de Marivaux entrent aux répertoires des compagnies italiennes.

Nous devons notamment au *capocomico* Salvatore Fabbrichesi la première représentation, en 1816 à Naples, des *Fausse confidences*, dans une traduction italienne qui conserve toutes les marques de la pratique de la scène. Cette traduction-adaptation, imprimée sans retouches en 1829, sera reprise tout au long du siècle par différentes troupes et sera réimprimée dans différentes éditions, jusqu'en 1872. Au milieu du siècle, la grande comédienne italienne Adelaide Ristori joue le rôle d'Araminte au Théâtre Impérial de Paris. Nous avons une trace de la mise en scène parisienne dans un programme éditant le *copione* utilisé par la compagnie, avec le texte français de Marivaux en regard. Mais, à la lecture, ce *copione* nous réserve des surprises : car des traces de la première mise en scène par Fabbrichesi continuent de coexister avec les traces de la nouvelle mise en scène parisienne...

Aline LE BERRE montre que, dans *Marie Stuart*, Friedrich Schiller, mû par son progressisme politique, tente de renouveler le théâtre en faisant descendre les personnages royaux au niveau du commun des mortels. Pour prendre ses dis-

tances non seulement par rapport à la tragédie classique, mais aussi par rapport au drame bourgeois trop sentimental, il s'efforce de traduire une dimension souvent passée sous silence dans les créations dramatiques d'alors : celle de l'Éros. Selon lui, Marie « n'éveille chez autrui rien qui ressemble à la sensiblerie ». Il souligne à cet effet l'attraction érotique qu'elle exerce sur son entourage et en fait un personnage « démonique » selon une conception goethéenne, une femme pleine de vie, animée d'une énergie et d'une flamme intérieures, mais aussi victime de sa sensualité. L'Éros constitue le prisme, non dénué d'une certaine misogynie, à travers lequel il envisage et reconstitue la lutte des deux reines. Il est donc omniprésent dans cette pièce, à la fois dans l'évocation de la vie tumultueuse de Marie, tuant son second mari pour en épouser un troisième, mais aussi dans celle des passions violentes qu'elle suscite chez son entourage masculin, en particulier chez deux hommes, Mortimer, qui fomenté une conjuration pour la délivrer, et Leicester, le favori d'Élisabeth.

Dans cette pièce, Schiller explore le domaine des pulsions sexuelles qu'il considère comme un ressort dramatique incomparable et qu'il traduit sur scène de façon réaliste dans la violence des confrontations entre personnages, dans la crudité de leurs propos, dans l'importance accordée à une gestuelle explicite, dans l'introduction de scènes osées, en particulier celle d'un quasi-viol, jugée si inconvenante à l'époque qu'elle a été expurgée de la version française. Il exploite le fil rouge de l'Éros pour opposer, en une représentation manichéenne, Marie à Élisabeth, conçue comme faire-valoir et repoussoir, dépeinte sous les traits d'une femme froide et manipulatrice, car dépourvue d'Éros, mais capable de l'instrumentaliser à des fins politiques, puisqu'elle n'hésite pas à s'offrir à Leicester. On ne peut non plus méconnaître que si Schiller met ainsi l'accent sur l'Éros au féminin, c'est non seulement pour bousculer les normes en une époque encore très soucieuse de bienséances, mais aussi pour en faire l'expression d'une incapacité féminine au gouvernement politique.

L'article de **Marc LACHENY** « Le théâtre autrichien au risque de la traduction : Nestroy, Kraus, Jelinek » aborde la question de la traduction de trois auteurs autrichiens pourtant réputés intraduisibles. Nestroy fut « redécouvert » par Kraus au tournant du XX^e siècle et Jelinek s'est maintes fois réclamée de l'héritage satirique de ses prédécesseurs, prégnant notamment en termes de travail à la fois ludique, critique et réflexif sur le matériau linguistique.

L'analyse montre que l'œuvre de ces trois grands noms des lettres autrichiennes soulève des difficultés de traduction considérables et en partie analogues, notamment en raison de l'intensité de leur travail sur les niveaux de langue et de style en allemand, ainsi que sur les jeux de mots et autres jeux sur la polysémie du langage. L'œuvre de Jelinek pose toutefois des problèmes de traduction particuliers dans la mesure où le prix Nobel de littérature 2004 entreprend un authentique travail de déformation-reformation de l'allemand visant à faire surgir une « langue à même la langue » (Crépon), qui intègre notamment le discours nazi ou, plus près de

nous, celui des médias. Dans un tel contexte, le traducteur de théâtre devient un authentique *recréateur* qui s'expose par les risques qu'il prend et intègre cette notion de risque comme composante essentielle de son travail.

Élyette CHAMPAGNE pose ensuite la question de savoir si le théâtre est réellement traduisible. Oui, selon le traducteur, auteur, éditeur et metteur en scène autrichien Heinz Schwarzingger (pseudonyme : Henri Christophe). Depuis 1972 traducteur de théâtre de l'allemand vers le français et du français vers l'allemand, Schwarzingger a développé au cours de sa fructueuse carrière sa propre approche de la traduction théâtrale, approche que présente tout d'abord cette étude : que faut-il, lorsque l'on traduit du théâtre, respecter, prendre en compte, éviter ou « rendre » dans le texte cible ? Que doit accepter le traducteur, quels sont ses devoirs, quelle attitude doit-il adopter ?

Enfin, que ou qui choisit de traduire Heinz Schwarzingger ? Son choix se porte sur des auteurs engagés, comme le dramaturge de langue allemande Ödön von Horváth, dont la célèbre pièce *Casimir et Caroline* (en allemand *Kasimir und Karoline*), illustrant l'approche de la traduction théâtrale de Heinz Schwarzingger, est l'objet de la seconde partie de cette étude. À travers cette traduction, Schwarzingger démontre que la prétendue intraduisibilité d'un texte, en particulier théâtral, n'est, ici, pas de mise.

Dans son article, **Florence BAILLET** se penche sur l'activité traductive de l'écrivain est-allemand Heiner Müller. Celle-ci est peu abordée dans la littérature critique : elle est le plus souvent considérée, au sein de l'œuvre de l'auteur dramatique, comme un travail alimentaire et marginal. Or un examen plus attentif des traductions de Müller permet de faire apparaître leur importance et leur caractère productif pour son écriture.

Le statut des textes traduits s'avère ambigu chez l'auteur est-allemand, avec des frontières poreuses entre traduction, réécriture, adaptation et œuvre originale, si bien que l'activité traductive nourrit véritablement l'ensemble de l'œuvre et questionne la notion d'auteur individuel. En analysant plus précisément un exemple de traduction, celle du *Médecin malgré lui* de Molière effectuée par Beno Besson et Heiner Müller, Florence Baillet tente de cerner des traits caractéristiques de cette activité traductive : elle se concentre sur le jeu et le devenir scénique du texte, quitte à bouleverser les règles grammaticales et syntaxiques de la langue d'arrivée, afin que la langue devienne geste et musicalité.

Catherine MAZELLIER-LAJARRIGE note que si les spectacles inspirés par le *Faust* de Goethe ont été légion sur les scènes germanophones dans les années 1990-2000, beaucoup plus rares sont les réécritures du grand classique, comme celle qu'a proposée le dramaturge autrichien Ewald Palmetshofer dans *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* (2009), traduite en français et publiée sous le titre *faust a faim. immangeable marguerite*.

Pour qu'une telle adaptation puisse passer les frontières et se nourrir de l'écart entre elle et son modèle, une bonne connaissance de ce dernier est nécessaire. Dans le cas du *Faust* de Goethe, c'est un pari risqué, puisque cette œuvre majeure reste largement méconnue du public français et que l'intertextualité dans la pièce *faust a faim* n'est perceptible qu'en filigrane. La présente contribution analyse les moyens et les limites d'une traduction envisagée comme un « double palimpseste » et soucieuse de faire entendre l'hypotexte, mais aussi la langue singulière de Palmetshofer et son rythme propre.

Après une brève mise au point méthodologique, se fondant sur l'approche pragmatique de la traduction proposée par Umberto Eco dans *Dire presque la même chose*, **Edoardo ESPOSITO** examine dans son article certains passages tirés de quelques pièces de théâtre de trois dramaturges italiens qui ont marqué leur époque par l'originalité de leur écriture et des modalités esthétiques et techniques adoptées : Luigi Pirandello (1867-1936, prix Nobel de littérature en 1934), Eduardo De Filippo (1900-1984), Dario Fo (1926-2016, prix Nobel de littérature en 1997). Les registres linguistiques utilisés, notamment l'italien courant, l'italien régional, les dialectes napolitain et sicilien ainsi que le grommelot occupent une place importante dans cette étude parce que, à plusieurs reprises, les traductions du dialecte vers la langue nationale ont été faites par les auteurs eux-mêmes et qu'elles constituent donc un repère majeur pour juger du degré de fiabilité de telle ou telle traduction en français.

Des exemples concrets ont été ici examinés dans le but de vérifier le degré de respect du texte source que les différents traducteurs se sont octroyé. Quelques erreurs et quelques choix peu appropriés ont été relevés. Bien entendu, l'auteur a tenu compte du fait que le texte théâtral a ses spécificités et que, lors de la traduction, une fidélité philologique au texte source, tout en étant fort respectable, n'est pas forcément synonyme d'approche idéale. Si l'on excepte le cas du théâtre en langue italienne de Pirandello, les pièces de De Filippo et de Fo posent de sérieux problèmes de traduction ponctuelle à cause de leurs registres linguistiques particuliers, qui obligent parfois les traducteurs à accomplir des acrobaties dangereuses ou, *a contrario*, à proposer des solutions beaucoup trop neutres, voire peu satisfaisantes. Dans la mesure où le texte théâtral ne se limite pas à la dernière version imprimée, validée par son auteur, une « bonne » traduction sera une traduction qui sera proche de la lettre du texte source tout en s'octroyant des marges raisonnables de manœuvre et qui saura en transmettre le sens profond, parvenant ainsi à atteindre une compréhension optimale par le public.

Claude VILARS constate ensuite que l'œuvre théâtrale de Sam Shepard réside dans une association image/histoire des pièces qu'il écrit. Le traducteur de son théâtre ne peut ignorer cet ensemble indissociable. Suite à l'inventaire des pièces traduites en français, cet article pose la question du sens de la traduction et de son mode de réalisation : faut-il « traduire sans traduire », à savoir amener le

texte vers un destinataire précis ou bien préserver son « étrangeté » initiale ? Le théâtre de Shepard est un tout qui englobe autant le titre et la didascalie que le texte lui-même. Quelques analyses des traductions de ses titres en français et de mises en parallèle d'extraits de deux de ses pièces mettent en évidence les différences (parfois nécessaires) entre original et traduction. *Simpatico* dans sa mise en scène et sa réception par le public apporte une réponse quant à l'importance de la fidélité de la traduction. Commercialisation par l'affiche et commentaires des médias sont aussi décisifs pour la réception d'une pièce, en particulier si elle est d'un auteur peu connu ou inconnu. L'autre point majeur est la didascalie, soulignée dans une comparaison faite entre ce qui est joué et ce qui est prescrit par l'auteur dans une mise en scène de *L'Ouest le vrai*. Cet article vise à montrer la vivacité du théâtre dans son évolution et adaptation constante, la controverse étant intrinsèque à sa mission qui est d'être publique.

Pour finir, **Marie-Françoise HAMARD** s'interroge sur les valeurs respectives du recours au langage des signes et au surtitrage dans la mise en scène originale et convaincante, inventive et fidèle, des *Trois Sœurs* d'Anton Tchekhov par le jeune directeur de la compagnie russe de la Torche rouge (à Novossibirsk), Timofeï Kouliabine : cette pièce invitée fut représentée aux Ateliers Berthier du Théâtre de l'Odéon, dans le cadre du festival d'automne à Paris en 2017.

ÉVOCATION/PORTRAIT

Marc LACHENY évoque l'auteur autrichien Franz Grillparzer (1792-1872), qui se considérait lui-même comme le troisième auteur classique de la littérature de langue allemande après Goethe, son modèle absolu, et Schiller, son modèle de jeunesse. La présente étude vise à retracer l'accueil réservé à Grillparzer dans l'histoire littéraire et les études germaniques en France, sur les scènes françaises et en traduction.

Il en ressort que les mises en scène de Grillparzer sont encore trop rares dans le paysage théâtral français. En raison d'une présence par trop discrète dans l'historiographie littéraire française et surtout en traduction, Grillparzer n'a en effet été, jusqu'ici, que très peu représenté (et le plus souvent en langue allemande et dans des mises en scène allemandes ou autrichiennes) sur les scènes françaises. Le manque criant de traductions fiables a été en partie compensé en 2017 par la parution des drames antiques de Grillparzer dans la traduction française de Gilles Daras aux Belles Lettres. La situation de l'auteur autrichien en France pourrait évoluer à condition qu'un grand théâtre ou un metteur en scène de renom s'empare de ces remarquables traductions pour donner enfin au grand classique du théâtre autrichien la place qu'il mérite sur les scènes françaises.

VU SUR SCÈNE

Jean-Pierre MOUCHON rend compte de deux représentations de *Rigoletto* et d'*Aïda* (Verdi) données aux Chorégies d'Orange en juillet et août 2017 et de sept représentations d'*Aïda* à Salzbourg au mois d'août 2017. Dans *Rigoletto*, la révélation fut Nadine Sierra ; la mise en scène s'avéra, quant à elle, « fort dépouillée », « mi-moderne, mi-classique ». La mise en scène d'*Aïda* par Paul-Émile Fourny fut décevante, même si Jean-Pierre Mouchon salue la belle performance d'Anita Rachvelishvili. La même œuvre, donnée à Salzbourg dans une mise en scène de Shirin Neshat, produit un constat analogue : « Il n'y a rien à dire de négatif de la voix des chanteurs et de l'orchestre, mais toute la mise en scène tombe à plat. »

NOTES DE LECTURE

Marc LACHENY commente tout d'abord l'ouvrage collectif *Jeanne politique. La réception du mythe de Voltaire aux Femmes* (Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2017) coordonné par Vincent Cousseau, Florent Gabaude et Aline Le Berre. Cet ouvrage, d'une grande richesse, documente avec précision les multiples lectures – historiques, littéraires, cinématographiques, populaires, commerciales, idéologiques, politiques – dont la « bonne Lorraine » a fait l'objet de Voltaire à nos jours, basculant très tôt du statut de personnage historique « réel » à celui de figure légendaire et mythique.

Marc LACHENY présente ensuite l'ouvrage *Rendre accessible le théâtre étranger (XIX^e-XXI^e siècles)* (Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2017) coordonné par Marianne Bouchardon et Ariane Ferry, un ouvrage qui s'inscrit dans le prolongement des recherches transdisciplinaires menées depuis plusieurs années sur les modalités et les enjeux de la circulation, de la diffusion et de la réception du théâtre étranger. L'ouvrage met, entre autres, clairement en évidence le tournant qui a lieu au XIX^e siècle, siècle qui voit naître de vastes entreprises de traduction, de publication et – un peu plus tard – de mise en scène du théâtre étranger en France : il illustre donc, dans toute sa complexité, le phénomène d'internationalisation du théâtre européen, voire mondial, qui se produit entre le XIX^e et le XXI^e siècle, la centralisation autour du répertoire français cédant progressivement la place « à une véritable circulation internationale des propositions dramatiques » et « à la constitution d'un véritable répertoire transnational ».

Maurice ABITEBOUL présente l'ouvrage *Shakespeare au risque de la philosophie* (Paris, Hermann, 2017, dirigé par Pascale Drouet et Philippe Grosos), consacré à la place et au rôle de la philosophie dans le théâtre de Shakespeare ainsi qu'aux rapports « risqués » qu'elles entretiennent l'une avec l'autre au sein de

l'univers tragique qu'évoque dans ses pièces le poète de Stratford. Il s'agit d'un ensemble de vingt-trois contributions (distribuées en quatre parties) recueillies à l'issue de rencontres internationales (Poitiers, 16, 17 et 18 mars 2016). Comme le soulignent les maîtres d'œuvre de l'ouvrage, ce livre a pour objet, dans sa diversité d'approches, de « prendre au sérieux la façon dont Shakespeare a pu discrètement, mais ô combien efficacement, convoquer la philosophie au point où depuis lors les philosophes se sentent à leur tour convoqués par cette œuvre ».

Maurice ABITEBOUL présente également l'édition bilingue de la pièce de Carlo Gozzi *La Princesse philosophe ou le contrepoison* (*La Principessa filosofa o sia il controveleno*) donnée dans une traduction de Brigitte Urbani (Paris, Les Belles Lettres, 2017). La pièce, représentée pour la première fois en 1772, est précédée d'une introduction savante très substantielle de 37 pages – dans laquelle la traductrice éclaire le lecteur sur des points essentiels pour une meilleure compréhension du texte – ainsi que d'une « Note au texte » et d'une « Note sur la traduction » précisant l'esprit de la méthodologie adoptée. L'intérêt majeur de cette tragédie commandait, certes, qu'elle fût enfin traduite en français « pour ses qualités dramatiques et esthétiques, pour sa richesse en tant que document sur un auteur et une époque, mais également pour l'intérêt qu'une mise en scène appropriée pourrait encore présenter aujourd'hui ».

Théa PICQUET commente ensuite *La comédie à l'époque d'Henri III* (Florence, Leo S. Olschki editore, collection « Théâtre français de la Renaissance », 2017). Selon elle, les différents textes dont se compose le volume attestent « comment les écrivains français se démarquent progressivement de l'influence incontestable de la littérature et de la comédie transalpines. » Cette édition commentée et analytique de pièces peu connues constitue une contribution de premier plan pour les chercheurs spécialistes du théâtre en général et de la Renaissance en particulier.

Jean-Pierre MOUCHON présente, enfin, *Être ou ne pas être Hamlet ?* (Columbia, SC, CreateSpace, 2017) de Maurice Abiteboul, un ouvrage rassemblant un certain nombre de ses contributions sur Hamlet et poursuivant l'enquête entreprise précédemment dans *Qui est Hamlet ?* (2007). Les articles ici réunis portent respectivement sur : le rôle de la temporalité dans le comportement et le destin du héros ; l'itinéraire spirituel de Hamlet ; la thématique de l'amour, de l'affection et de l'amitié dans *Hamlet* ; l'esprit philosophique qui imprègne la pièce ; les diverses traductions du célèbre monologue d'Hamlet.

Quelques publications récentes de nos rédacteurs :

Jean-Pierre MOUCHON commente *Dans les sillons du temps* (Saint-Denis, Édilivre, 2017), un recueil de 49 poèmes de Maurice Abiteboul s'inscrivant

dans le prolongement de ses précédents recueils consacrés au thème du temps – qu’il tente de contrer à sa manière, « tout en sachant pertinemment, en bon joueur qu’il est, que la partie est perdue d’avance ».

Jean-Pierre MOUCHON présente également *Dernières nouvelles du paradis* (Saint-Denis, Édilivre, 2017), texte par lequel Maurice Abiteboul revient à la nouvelle, un genre qu’il avait déjà pratiqué dans *Marcel Proust et ma mère* (2009) : « Comme toujours, l’auteur est sensible à la fuite du temps, auquel il oppose sa bonhomie, sa philosophie sereine, sa douce ironie, son humour empreint de tendresse et d’une légère touche de mélancolie. » Reste fondamental le pouvoir de *l’imagination* « qui désormais préside à la recherche d’un paradis perdu. »

Jean-Pierre Mouchon, auteur de plusieurs monographies consacrées à de grands chanteurs lyriques du passé (Caruso, Escalaïs, Journet), d’un récit, *Mes Vacances à l’hosto* (2013), et d’un recueil d’« historiettes et portraits », *Lina* (2015), publie en 2017 un roman, *Cette année-là...*, aux éditions Édilivre (Saint-Denis). **Maurice ABITEBOUL** rappelle que cette année mémorable, vécue par un jeune agrégé en tout début de carrière, se situe – car maints indices qui traversent le texte le soulignent ou le laissent entendre – dans un passé récent. Le récit, comme le titre choisi, *Cette année-là...*, nous invite à le constater, couvre une année scolaire intégrale – même s’il s’agit sans doute d’une condensation/compression temporelle, d’une sorte de synthèse *idéale* d’une tranche de vie ramassée en quelques mois.

Maurice ABITEBOUL présente par ailleurs *Miettes valéricaines* (Paris, Éditions Complicités, 2017) de Christian Andrès, un petit livre à la fois très savant et très subjectif qui nous convie à une promenade intelligente (et attendrissante) à travers les rues de Saint-Valery-sur-Somme. Constitué d’« observations et impressions personnelles au cours de promenades et lectures faites depuis 2004 », nous signale l’auteur, c’est en réalité un guide touristique d’un genre très particulier, une sorte de « guide amoureux de Saint-Valery » à l’intérieur duquel se mêlent parfois des évocations autobiographiques.

Marie-Françoise HAMARD, enfin, a lu *Maeterlinck ou Naître par la mort* (Paris, éditions Orizons, 2017), un livre de Michel Arouimi qui étudie les essais complexes de Maurice Maeterlinck dédiés aux rapports du temps et de la mort, de l’espace terrestre et du Ciel, en proposant une approche aussi fine qu’étrange.

Dans leur introduction au très bel ouvrage *Traduire le théâtre. Une communauté d’expérience*, Céline Frigau Manning et Marie Nadia Karsky définissent la traduction théâtrale comme « une mission à l’interface entre le texte et la scène,

entre les temps du traduire et du jouer » ; elle constitue ainsi « un appel à se projeter dans la bouche et le corps des acteurs¹⁸. » Dans un tel contexte, la traduction théâtrale comporte nécessairement une part de risque, par ailleurs consubstantielle à l'exercice même de la traduction. Ce nouveau cahier de *Théâtres du Monde* aura tenté de prouver à quel point ce risque sans cesse renouvelé s'avère fructueux pour quiconque se penche sur la transmission et la diffusion des théâtres du monde.

Marc LACHENY
Université de Lorraine – site de Metz
Rédacteur en chef de Théâtres du Monde

¹⁸ Céline Frigau Manning et Marie Nadia Karsky (dir.), « Introduction. Traduire le théâtre. Une communauté d'expérience », in : *Traduire le théâtre. Une communauté d'expérience* (note 14), p. 7.

