ODEON
Théâtre de l'Europe

18 octobre - 23 décembre 2012
Théâtre de l'Odéon 6e

LE RETOUR

de Harold Pinter
mise en scène Luc Bondy

création

Location 01 44 85 40 40 / www.theatre-odeon.eu

Tarifs de 6€ à 34€ (série 1, 2, 3, 4)

Horaires du mardi au samedi à 20h, le dimanche à 15h
relâche le lundi

Odéon-Théâtre de l'Europe
Théâtre de l'Odéon
place de l'Odéon Paris 6e
Métro Odéon (ligne 4 et 10) - RER B Luxembourg

Service de presse
Lydie Debièvre, Camille Hurault
01 44 85 40 73 / presse@theatre-odeon.fr

Dossier et photographies également disponibles sur www.theatre-odeon.eu

ODEON
Théâtre de l'Europe

18 octobre - 23 décembre 2012
Théâtre de l'Odéon 6e

LE RETOUR

de Harold Pinter
mise en scène Luc Bondy

création

traduction
Philippe Djian

décor
Johannes Schütz

costumes
Eva Dessecker

lumière
Dominique Bruguière

maquillage / coiffure
Cécile Kretschmar

avec

Bruno Ganz	Max
Louis Garrel	Joey
Pascal Greggory	Sam
Jérôme Kircher	Teddy
Micha Lescot	Lenny
Emmanuelle Seigner	Ruth

production
Odéon-Théâtre de l'Europe, Wiener Festwochen-Vienne, les Théâtres de la Ville de Luxembourg, Schauspielhaus – Zürich, MC2 Grenoble, Théâtre National de Bretagne-Rennes, Piccolo Teatro di Milano

tournée
14 et 15 janvier 2013, Grand Théâtre de la Ville du Luxembourg - 23 au 25 janvier, Schauspielhaus Zürich - 31 janvier au 2 février, Théâtre National de Toulouse - 6 au 10 mars, Théâtre National de Nice - 18 au 27 mars, Théâtre National de Bretagne, Rennes - 4 au 6 avril, Maison de la culture de Grenoble - 8 au 12 mai , Piccolo Teatro di Milano / Teatro d'Europa - 18 au 24 mai, Wiener Festwochen, Vienne

Extrait

MAX. Tu aurais dû me dire que tu étais marié, Teddy. Je t'aurais envoyé un cadeau. Le mariage s'est déroulé où, en Amérique?

TEDDY. Non, ici. La veille de notre départ.

MAX. Une grande cérémonie?

TEDDY. Non, il n'y avait personne.

MAX. Tu es malade. Je t'aurais offert un mariage tout en blanc. Nous aurions eu la crème de la crème, ici. J'aurais simplement été trop heureux de prendre cette dépense à ma charge, parole d'honneur.

Pause

TEDDY. Tu étais trop occupé, à l'époque. Je ne voulais pas te déranger.

MAX. Mais tu es ma propre chair, mon propre sang. Tu es mon premier-né. J'aurais tout laissé en plan. Sam vous aurait conduit à bord de la Snipe, Lenny aurait été ton garçon d'honneur, et ensuite nous serions tous allés te dire au revoir sur le bateau. Je veux dire, tu ne vas pas croire que je désapprouve le mariage, au moins? Ne sois pas idiot. (*A RUTH.*) Ça fait des années que je supplie mes deux garçons de se trouver une gentille et jolie fille avec de bonnes références — la vie valant ainsi la peine d'être vécue. (*A TEDDY.*) De toute façon, ça ne change rien, tu l'as fait, tu as fait un choix merveilleux, tu as une merveilleuse famille, une carrière magnifique... pourquoi ne pas oublier le passé?
Pause
Est-ce que tu comprends ce que je dis? Je veux que vous sachiez tous les deux que vous avez ma bénédiction.

TEDDY. Merci.

MAX. Ne me remercie pas. Combien d'autres maisons dans le coin peuvent s'honorer d'avoir un docteur en philosophie à leur table, devant une tasse de café?

Pause

RUTH. Je suis certaine que Teddy est très heureux... d'apprendre que je vous plais.
Pause
Je pense qu'il se demandait si je vous plairais.

MAX. Mais vous êtes une femme charmante.

Pause

RUTH. J'étais...

MAX. Quoi?
Pause
Qu'est-ce qu'elle dit?
Tous la regardent.

RUTH. J'étais... différente... quand j'ai rencontré Teddy... la première fois.

Harold Pinter : *Le Retour*, acte II (trad. Philippe Djian)

Le Retour

A relire Pinter aujourd'hui, un demi-siècle après la création du *Retour* et moins d'une décennie après son prix Nobel, sa véritable stature et son originalité prennent un relief nouveau. Il suffit d'entrer chez lui pour passer dans un autre monde au verso de nous-mêmes, du côté de notre part inavouée, en un point où se rejoignent le rêve et l'insomnie.
Voyez *Le Retour,* qui s'ouvre sur le silence d'un individu lisant le journal. Homme et espace sans qualités ou presque, banalité d'un jour que rien ne distingue, telles sont les données initiales.
En quelques scènes, ce trompe-l'oeil devient une toile de Lucian Freud – ou comme le dit Luc Bondy, « une île de la solitude ». Il suffit pour cela qu'un homme, après des années d'absence, revienne présenter son épouse à son père et à ses frères. Mais pourquoi n'a-t-il prévenu personne ? Et pourquoi reviennent-ils en pleine nuit ?... Ce « retour » est aussi un retournement : tous les jeux sociaux, familiaux, professionnels, matrimoniaux tels qu'ils se jouent couramment sont subvertis sous nos yeux, tantôt par degrés minuscules, tantôt par brèves et brusques saccades (le temps dramatique de Pinter est d'ailleurs inséparable de sa vision : immobile puis jaillissant, c'est un temps venimeux d'animal et de prédateur, un temps de serpent).
A une telle partition, il faut des interprètes qui sachent tenir et relancer les mille nuances d'un registre qui s'étend de la vague allusion à la menace la plus précise, du sous-entendu presque anodin à l'attaque frontale. Luc Bondy aime ces oeuvres mystérieuses qui frôlent et puis foudroient, suggérant plus qu'elles n'affirment. Pour aborder la subtile musique de chambre pintérienne, il en a commandé une version nouvelle à un traducteur qui parle couramment tous les dialectes de la tension : Philippe Djian.

Notes de Harold Pinter

A propos du *Retour*

Un ami m'a raconté qu'il était parti de chez lui, s'était installé à l'étranger, s'était marié, avait trois enfants, et n'avait rien dit de tout cela à son père. Mais je savais qu'un jour, il allait être obligé de retourner chez lui et de lui dévoiler la vérité. Voilà peut-être le point de départ de ma pièce : un homme retournant dans la maison où il est né avec une épouse que son père n'a jamais vue.

Extrait d'une interview de Joan Bakewell, BBC 1969

Si je me reporte au Retour*, j'ai dû savoir que ce couple allait revenir d'Amérique. Je devais bien le savoir. Mais d'une certaine manière, je ne savais pas exactement à quel moment ils devaient apparaître, ni ce qu'ils allaient faire. Quand ils ont pénétré dans la pièce, j'ignorais ce qui allait se passer.*

Conversations avec Mel Gussov, Paris, Denoël, 1998

Ruth

Nul ne peut lui dire ce qu'elle doit faire. Elle représente ce que j'ai décrit de plus proche d'une femme libre : un esprit libre et indépendant.
Beaucoup voient dans Le Retour *le thème de l'utilisation de la femme par les hommes parce que Ruth, à la fin, devient prostituée. Et pourtant c'est une femme complètement libre et maîtresse de son destin alors que les hommes, eux, ne le sont pas du tout (...)*
Je l'ai vue sous un jour féministe, dejà en 1965 !

Conversations avec Mel Gussow, Paris, Denoël, 1998

A propos de son théâtre

J'espère que mes pièces disent des choses différentes à chaque spectateur.
C'est ainsi que cela doit être parce qu'il n'y a jamais une seule réponse.

Extrait d'une interview dans le New York Times, Octobre 1968

Je suis convaincu que ce qui se produit dans mes pièces pourrait se produire n'importe où, n'importe quand, bien que, de prime abord, les événements puissent paraître peu familiers. Si vous insistez pour que je définisse la chose, je dirais que ce qui se passe dans mes pièces est réaliste, mais que ce que je fais n'est pas du réalisme.

Extrait d'une interview de Richard Findlater, Twentieth Century, Février 1961

Le Retour : note sur l'action et les personnages

En surface, *Le Retour* donne à voir l'arrivée et le bref séjour d'un couple marié dans la famille du mari. La visite se conclut sur le départ de Teddy, qui repart seul aux Etats-Unis en laissant sa femme Ruth s'installer à demeure dans l'appartement londonien que partagent son père, Max ; son oncle, Sam ; et ses deux frères cadets, Lenny et Joey. Dans la liste qu'il donne de ses personnages, Harold Pinter se borne à les présenter ainsi :

MAX, un homme de soixante-dix ans
LENNY, un homme d'un peu plus de trente ans
SAM, un homme de soixante-trois ans
JOEY, un homme au milieu de la vingtaine
TEDDY, un homme au milieu de la trentaine
RUTH, une femme d'un peu plus de trente ans

Leur ordre d'énumération correspond simplement à l'ordre dans lequel ils prennent la parole (et non pas à leur ordre d'entrée en scène : en effet, au début de l'acte I, Lenny est déjà présent, lisant silencieusement un journal, puis Max pénètre dans le salon pour prononcer la première réplique). Comme on voit, Pinter omet tout détail descriptif autre que le sexe et l'âge. Juste ce qu'il faut, en somme, pour définir a minima les corps en présence : biologie et non biographie. Pinter souhaitait-il que les autres caractéristiques ne soient découvertes qu'au fil de l'oeuvre, par les lecteurs comme par les spectateurs ? A-t-il voulu laisser ses personnages construire eux-mêmes leurs identités progressivement, au fur et à mesure du déroulement dramatique ? En tout cas, tout se passe comme s'il avait pris soin de mettre en évidence qu'il ne se porte garant d'aucune des indications fournies par les héros de sa pièce.

Cela étant, certaines de ces informations sont stables et relativement objectives (personne ne les remet jamais en question, aucun élément ne permet de les contester, et elles ne présentent aucune contradiction interne). Tel est le cas des données relatives aux rapports familiaux et aux occupations professionnelles, qui semblent constituer des socles d'identité assez solides. Tout le monde reconnaît à Max le statut de boucher à la retraite ; à Sam, celui de chauffeur à la journée ; à Joey, celui de boxeur à ses débuts. Teddy enseigne la philosophie dans une université américaine. Les statuts de Ruth et Lenny sont moins immédiatement déterminés. Ruth est présentée par son mari comme une épouse et une mère modèle ; quant à Lenny, il paraît désoeuvré, voire au chômage. La révélation du passé de Ruth (« modèle pour le corps ») et de l'occupation principale de Lenny (souteneur) est l'un des principaux moteurs dramatiques du deuxième acte, qui se conclut sur l'installation de Ruth dans une maison que la mort de Jessie, épouse de Max et mère de Teddy, Lenny et Joey, avait privée de toute présence féminine. Le retour, qui semble n'être d'abord que celui de Teddy sur les lieux de son enfance, s'avère donc être en fin de compte tout aussi bien celui de Ruth vers une position laissée vacante à l'intersection de différents désirs (ou fantasmes) masculins. Quant au désir de Ruth elle-même, il constitue évidemment l'une des énigmes cruciales de la pièce. Elle est d'autant plus saisissante qu'en matière sexuelle, à mesure que les mécanismes ordinaires de censure et de contrôle social sont battus en brèche, les actions et réactions des uns et des autres, loin de se conformer à un code dominant (à l'exception des formes extérieures de la courtoisie familiale de base, d'ailleurs régulièrement subvertie par des explosions agressives ou des sous-entendus ambigus), se développent plutôt selon une logique d'ordre onirique.

Répéter *Le Retour* : notes d'une fin d'après-midi

Par quel bout saisir une pièce comme *Le Retour* ? Les psychanalystes enseignent que l'inconscient ne connaît ni le temps, ni la négation. S'il n'y a pas de temps, une blessure peut y rester à tout jamais aussi fraîche qu'au premier jour. C'est ce qu'on appelle le traumatisme : la plaie qui ne se referme pas ou plutôt qui n'en finit pas de se rouvrir, toujours déjà ouverte. Et s'il n'y a pas de négation dans l'inconscient, toutes les contradictions peuvent y coexister. Une forêt obscure, infernale, où tous les prédateurs s'entre-dévorent mais sans jamais s'exterminer, car chacun peut s'y transformer en son ennemi – chez Goya, quand le vieux Saturne ou Kronos dévore l'un de ses enfants, on dirait qu'il s'en prend à un morceau de son corps. Le royaume d'un temps qui désire s'abolir lui-même, s'éterniser, se figer (conséquence : ça revient, ça se répète, ça recommence en tâtonnant, encore et encore, en un mouvement perpétuel comme celui de la mer). Un lieu assez particulier, en somme. Il n'est pas sans rapport avec la scène pintérienne, et tout spécialement avec *Le Retour*.

Voyez Max. A la première page de la pièce, il adresse une demande sans réponse et s'exclame *Did you hear me ?* A la dernière page, il adresse une demande sans réponse et s'exclame : *Do you hear me ?* Est-ce qu'on l'a entendu, est-ce qu'on l'entend ? Les objets passent, les désirs restent. Quand son fils Teddy revient après des années, c'est comme s'il savait déjà que rien n'a bougé. Sa clef ouvre toujours la porte. Max habite toujours là. Et il demande "pourquoi ne pas oublier le passé". Et il insiste, invitant son fils et sa bru à vivre "dans le présent […]. N'oubliez pas que cette terre a cinq milliards d'années, au moins. Qui peut se permettre de vivre dans le passé ?" Il n'y aurait donc que le présent – mais dans cette pièce (au double sens du terme : fragment d'action dramatique, morceau d'espace habité – une pièce pintérienne, c'est à la fois le temps et la chambre), ce présent n'est rien d'autre que le point actuel où les fantômes passent, reviennent et se donnent rendez-vous. Peut-être que personne ne peut se permettre de vivre dans le passé, mais on le fait quand même, à crédit – et tant pis si on le paie cher, si les dettes ne se laissent pas jamais tout à fait régler, si on ne peut jamais s'empêcher de revenir à un certain point d'origine au risque d'y croiser ses revenants, car qui donc a la force de faire autrement ?…

Ce même Max récite à qui veut l'entendre (et même à qui ne veut pas) ses souvenirs de la grande époque où sa femme était encore vivante. Une femme extraordinaire, la colonne vertébrale" (*the backbone*) de la famille, "avec une volonté de fer" et "un coeur en or" (*a will of iron, a heart of gold*). Moins de deux minutes après, cette même femme est traitée de "putain" (*slutbitch*). D'ailleurs, la vraie mère de ses enfants, c'est lui, Max… Il est un peu comme Lear qui sentait ses filles lui dévorer les entrailles : lui aussi, comme le roi shakespearien, a souffert "la douleur de l'enfantement", et aujourd'hui encore, dès qu'il tousse, son dos le lâche. Curieux, d'ailleurs, cette importance du dos dans certaines scènes… En anglais comme en français et en bien d'autres langues, sans doute, quelque chose qui se fait à votre insu s'opère *behind your back*, "dans votre dos". Tout à l'heure, peu après le début de la répétition, il y a eu un court moment où Teddy (Jérôme Kircher) est resté le dos tourné à son père. Max (Bruno Ganz) en a profité, comme par hasard, pour lui adresser une réplique comme on plante un couteau entre les omoplates : "Alors, comment les choses ont-elles marché pour toi, fiston ?" Je ne sais pas si le dos de Teddy s'est réellement crispé quand la voix paternelle est venue le frapper par derrière. En tout cas, c'est ce que Luc Bondy a vu, lui. Ou qu'il a cru ou voulu voir, et c'est ce qui seul importe, montant aussitôt au plateau, chuchotant à l'oreille de Jérôme quelque chose comme "C'est fantastique ! C'est le ton paternel, c'est sa voix qui fait que ça bloque dans ton dos…" pour achever de transformer ainsi quelques mots d'apparence anodine en un choc, un de plus, à encaisser silencieusement – le temps, quelques secondes à peine, où la voix du père résonne sans visage. La voix de ce même père qui vient de rappeler qu'il aimait tant donner lui-même le bain à ses petits garçons, l'un après

l'autre. Oui, le traumatisme… Il n'a d'ailleurs pas à correspondre à une atteinte "réelle" du corps : dans l'inconscient pas plus que sur scène, "réel" et "fictif" n'ont rien d'incompatible, ce que l'on a cru voir vaut bien ce que l'on voit. Qui peut débrouiller le vrai du faux dans ce que raconte Max ? Et comment faire la part de la répulsion et du désir, de la stratégie calculée et du délire incontrôlable ?

A propos de la scène pintérienne, on parle souvent d'oppression, d'atmosphère étouffante. C'est vrai. Assis dans la salle parmi d'autres témoins (Luc Bondy, Philippe Djian qui est venu voir et entendre son texte français prendre corps, Ruth Walz qui saisit discrètement au vol quelques photos) j'ai l'impression d'être en plongée à une profondeur océanique, dans les ténèbres des grands fonds, et que seul le quatrième mur nous sépare d'un milieu où règne une pression monstrueuse. Au fait, la psychanalyse enseigne aussi que nous n'avons pas accès directement à l'inconscient : nous ne pouvons que le reconstituer du dehors, d'après les traces qu'il laisse, les déformations qu'il imprime à d'autres niveaux de notre vie psychique. La scène pintérienne, comme le rêve, comme le lapsus ou l'acte manqué, est peut-être une manière d'approcher ce lieu en nous. Elle est un flot noir peuplé de créatures étranges, ou une image saisissante de ce flot. Elle est aussi la cloche de plongée transparente qui nous tient à l'abri et préserve notre atmosphère. – Enfin, "transparente", c'est peut-être parler trop vite… Si transparence il y a, elle doit être conquise. Car Pinter est sans doute un auteur qui manie l'opacité de façon extraordinaire, mais cette opacité, cette part qui résiste aux prises de la compréhension consciente, doit être comme le seuil d'une autre sorte d'évidence. Pinter sait la faire jaillir les plus petits détours d'une conversation anodine, et soudain on décroche, on bascule dans tout autre chose – c'est vraiment comme dans certains rêves où l'impossible est un fait avéré, accepté, et où l'on comprend, l'espace d'un instant on entrevoit un sens absolument lumineux, même si au réveil on ne sait plus, tout s'oublie et se dissipe dans une autre lumière qui est celle du jour. Si Pinter est clair, il est même l'un des auteurs les plus clairs qui soient, c'est d'une clarté nocturne. Teddy fait son retour en pleine nuit…

Comment donc aborder ce monde, ce texte-là ? En répétition, Luc Bondy et ses comédiens l'observent avant de l'"interpréter", avant de lui imposer de l'extérieur une lecture "métaphysique". Ils le mettent à l'épreuve, le laissent déployer son propre fonctionnement, font minutieusement jouer ses rouages. Pour percevoir eux-mêmes et nous faire percevoir cette obscurité, ils s'appliquent en quelque sorte à nettoyer les hublots du sous-marin où nous serons bientôt conviés : à travers cette clarté de cristal, ils regardent de toutes leurs forces et peu à peu, ils passent de l'autre côté. Et là, tout un monde les attend, reconnaissable, énigmatique. Il y a des personnages et des rapports entre eux – filiaux, conjugaux. Il y a des rivalités, des désirs, des silences, des pauses. Pour donner chair à tout cela, dit Luc Bondy en fin de répétition, "surtout pas de métaphysique, surtout pas d'abstraction, mais de la psychologie !" La psyché de chacun doit monter en charge et en tension ; il faut être, conclut le metteur en scène, "aussi concret qu'un tableau de Lucian Freud". Ainsi travaille Bondy, en quête du réel selon Pinter : donnant du poids concret à chacune des situations, coup après coup, comme en un rêve qui serait aussi une partie d'échecs.

Daniel Loayza, 7 septembre 2012

“Ce n’est pas à vous de reprendre mon souffle “ : extrait d’un entretien avec Philippe Djian traducteur du *Retour*

Romancier, vous traduisez des dramaturges ; francophone, vous avez aimé écrire dans un océan d’anglais. Est-ce que l’expérience de ces différences nourrit votre travail d’écrivain ?

C’est énorme. En fait, les histoires m’intéressent moyennement. Après Shakespeare, c’est plutôt difficile d’innover : finalement, on en revient toujours à la question de savoir comment les gens fonctionnent les uns par rapport aux autres ! J’exagère un peu, mais à peine… L’histoire, c’est d’abord un support qui permet le travail de la langue. C’est-à-dire le vrai travail. Comme disait Céline, si c’est des histoires que vous voulez, il y en a plein les journaux… Et donc, quand on veut travailler le matériau, la traduction est une sacrée discipline. Prenez une langue fluide comme l’anglais, essayez donc d'assimiler ses qualités puis de les restituer en français. Comment ramener ça chez nous, cette vitesse, cette souplesse ? Le français, je le sens taillé pour la philosophie, pour l’abstraction, et voilà qu’il s’agit d’y transcrire cette sorte d’harmonie tendue qui est propre à l’anglais : pour cela, il faut se donner du mal, essayer de repérer ce qui fait la colonne vertébrale de la phrase, son axe…

Et chez Pinter, en quoi cela consiste-t-il ?

Chez Pinter, le sens profond, c’est ce qui est caché, l’infratexte. C’est comme si sous une rivière en coulait une autre, souterraine, une rivière encore plus profonde. Invisible. Chez Pinter, on est obligé d’y penser tout le temps. Il était lui-même acteur, il savait quelle charge de sens la présence de l’acteur en scène peut convoquer. Prenez par exemple *The Room, La Chambre*. Dans son texte, Pinter indique le rapport d’âge : la femme a dans les soixante ans, l’homme dans les quarante. Dans la traduction déjà publiée, cette indication a disparu. Or ça change tout : on n’entend pas du tout la même chose quand on sait que c’est un dialogue entre une femme vieillissante et un type qui a vingt ans de moins qu’elle. Pinter écrit d’ailleurs de façon à ce que ce soit la manière de dire, par l’acteur, qui donne corps à ce qu’il y a derrière ou dessous. Cette façon de superposer les plans, de laisser de l’air à l’implicite, au sous-entendu, est tissée dans le rythme de son anglais. Chez lui, c’est comme une seconde nature. Ca ne tient pas à tel ou tel mot, ça se passe entre les phrases, dans tel ou tel décrochement… A ce niveau, le problème n’est plus strictement linguistique. Comment est-ce qu’on parvient à rendre ça en français ? J’en parlais avec Crimp dernièrement et il m’a fait observer que c’était peut-être pour cette raison que de plus en plus d’auteurs souhaitent être traduits par des gens qui sont eux-mêmes auteurs dans la langue d’arrivée. Je ne suis pas un universitaire, je ne suis pas un spécialiste de théâtre ni de langue anglaise. Mais je vois ce que Crimp veut dire. Il s’agit d’être capable de se rapprocher d’une certaine source, du point d’où l’écriture provient. Et pour y parvenir, les scrupules universitaires ne sont pas toujours ni forcément les vertus les plus nécessaires.

Mais le type de traduction peut dépendre des objectifs…

Bien sûr. Une édition annotée, c’est un certain mode d’existence pour le texte. La scène en est un autre, très différent. Je suis en train de relire *Richard II* à la demande de Luc. Le premier vers de la pièce dit à peu près : “Vieux Jean de Gand, vénérable Lancastre…” Qu’est-ce que je peux faire avec ça ? Il ne s’agit pas de moderniser, de simplifier. Il doit y avoir un moyen plus subtil, plus fort que la simple adaptation. Il faut s’efforcer d’être juste, en effet, mais il ne faut pas qu’à force de justesse le texte finisse par ne plus en être un. Il ne faut pas que la rigueur finisse par produire de la rigidité cadavérique… Alors comment ne rien perdre et gagner quelque chose ? Le problème se pose et se repose pour tous les auteurs. J’en ai parlé avec des “vrais” traducteurs, des gens dont

c'est le métier. Ils m'ont rappelé que quand on gagne sa vie à traduire, c'est plutôt compliqué de se permettre de s'attarder des heures sur un seul vers. Si on ne traduit que dix lignes par jour, on ne va pas gagner de quoi manger… Mais là où des professionnels normalement qualifiés mettraient dix jours de travail, moi je peux en passer trente, revenir, retoucher. Quand j'ai traduit *The Republic of Happiness* de Crimp, j'ai mis un temps fou à faire des chansons (le texte en comporte une bonne demi-douzaine) qui ne soient pas juste rimées mais vraiment chantables : de vraies chansons. Je suis libre de prendre ce temps-là, et quand on aime, on ne compte pas… Il faut vraiment aimer ce travail. Mais sans la demande de Luc, je ne me serais pas risqué à traduire Pinter. De plus, une fois fini le premier jet, nous avons tout relu ensemble, lentement, méticuleusement, en intégrant la présence de Bruno Ganz dans la distribution. La vision du travail devenait de plus en plus précise : monter Pinter, et à l'Odéon, et avec Bruno Ganz… Ce travail-là, je n'aurais jamais le temps de le faire pour la traduction d'un roman, par exemple. Quel travail… Les gens ne se rendent pas compte du temps et de l'engagement que ça réclame. C'est comme pour l'écriture. Quand les lecteurs vous disent "J'ai adoré votre dernier roman, quand est-ce que vous sortez le prochain ?", ça fait plaisir, bien sûr, mais ils ne se doutent pas des efforts consentis. Tant mieux d'ailleurs, puisqu'une partie du travail consiste à rendre ces efforts invisibles.

Est-ce qu'il y a un détail, une difficulté qui vous ont particulièrement retenu au cours du travail de traduction du *Retour* ?

Il y a l'immense difficulté du choix entre "tu" et "vous". Ca change tout. A la fin du Retour, quand le vieux tombe aux genoux de la jeune femme, qu'est-ce qu'il doit lui dire : "Embrassez-moi" ou "Embrasse-moi" ? La forme de politesse suggère un certain respect, la reconnaissance du fait que l'on est dominé, ou intimidé, ou suppliant. Le tutoiement engage une tout autre tonalité, brutale, ou impérative, ou intime. La langue anglaise laisse planer le doute. Alors, on choisit quoi ? Luc avait une certaine préférence, moi une autre. Le glissement entre les nuances peut être d'une subtilité incroyable. Quant à savoir quelle pouvait être l'intention de Pinter… Dans *Le Gardien*, en l'absence de toute indication de l'auteur, il a fallu que je fasse mes choix de l'intérieur, en cours de travail : je me levais, j'allais faire un tour, je revenais jeter un coup d'oeil… Du coup, ça passe d'un pôle à l'autre en cours de texte, ça fait des aller-retour, et chaque virage correspond à des choix qu'il a fallu prendre, compliqués et importants.

Et avant d'engager le travail, vous vous sentez comment ?

Il y a toujours un moment de tremblement. Est-ce que je vais être à la hauteur, moi, petit écrivain français… Cette génération d'*angry young men*, j'aimais déjà lire leurs oeuvres dans les années soixante. On y va avec l'angoisse de trahir. C'est inévitable. Et comme en plus, on trahit rarement en bien… La traduction est impossible et pourtant il faut traduire, et on finit par y arriver…

Propos recueillis par Daniel Loayza le 12 juillet 2012

Repères biographiques

Harold Pinter

Harold Pinter est né dans un faubourg de Londres le 10 octobre 1930. Au début des années 50, il entame une carrière d'acteur sous le pseudonyme de David Baron, publie des poèmes et écrit un roman semi-autobiographique, *Les Nains* (*The Dwarfs*). Sa première pièce, *La Chambre* (*The Room)*, est représentée à Bristol en 1957. Elle attire l'attention d'un producteur de théâtre grâce auquel sa seconde pièce, *L'Anniversaire* (*The Birthday Party*, 1958), est créée à Cambridge, Oxford, puis au Lyric Theatre de Londres. Elle tombe après huit représentations, mais lui vaut un compte-rendu enthousiaste d'un critique dramatique influent qui le fait remarquer. Ses pièces radiophoniques, en particulier *Une petite douleur* (*A Slight Ache*, BBC, 1959) lui valent un succès d'estime. Dès 1960, c'est la célébrité, avec *le Gardien* (*The Caretaker*), *La Collection* (*The Collection*, 1961), *L'Amant* (*The Lover* 1963), *Tea Party* puis *Le Retour* (*The Homecoming*, 1965), qu'il adaptera lui-même pour le cinéma. Un an après Londres, la pièce est créée à Paris en octobre 1966, dans une mise en scène de Claude Régy.
En 1962, Pinter écrit le scénario du film de Joseph Losey *The Servant*. C'est encore pour Losey qu'il fera l'adaptation de *Accident* en 1967 et du *Messager* (*The Go-Between*) en 1969.
Parallèlement à sa carrière de dramaturge, Pinter exerce des activités de comédien, notamment dans ses propres pièces (il a repris le rôle de Lenny du *Retour* en 1969). Il a également réalisé un long-métrage, tiré de la pièce de Simon Gray *Butley,* en 1973. Il revient au théâtre en 1971 avec *C'était hier* (*Old Times*), met en scène des pièces créées au National Theatre. Dès lors, il est présent sur tous les fronts : cinéma avec l'adaptation de *A la recherche du temps perdu* (1972) et de *La Femme du lieutenant français* (1980), radio et télévision, théâtre avec *No Man's Land* (1975), *Trahisons* (*Betrayal*, 1978), *The Hot House* (1980), *Un pour la route* (*One for the road*, 1984), *Le Nouvel ordre du Monde* (*New World Order*, 1991), *La Lune se couche* (*Moonlight*, 1993) *Ashes to Ashes* (1996), *Celebration* (2000). Il a publié en 1998-99 un recueil de poésies et de textes politiques, *Various voices*. En novembre 2000, le scénario de *A la recherche du temps perdu*, que Pinter avait écrit en 1972 pour Joseph Losey (projet non abouti), est adapté au théâtre sous le titre de *Remembrance of last things*. La création a lieu au Royal National Théâtre à Londres dans une mise en scène de Di Trevis.
Lauréat du Prix Nobel de Littérature en 2005, il annonce sa retraite de l'écriture dramatique et joue en octobre 2006 son dernier rôle, *Krapp's Last Tape* (*La Dernière bande*) de Samuel Beckett, au Royal Court à l'occasion du cinquantième anniversaire du théâtre. Harold Pinter succombe à un cancer du foie le 24 décembre 2008.

Luc Bondy

Né en 1948 à Zurich, il vit une partie de son enfance et de son adolescence à Paris. Il y fréquente l'école de pantomime de Jacques Lecoq avant de faire ses débuts au Théâtre Universitaire International avec une adaptation de *Gombrowicz*. En 1969, il est engagé comme assistant au Thalia Theater de Hambourg. Deux ans plus tard, il entame une carrière de metteur en scène qui l'amène à signer une soixantaine de spectacles à ce jour, d'abord à travers toute l'Allemagne (Wietkiewicz, Genet, Büchner, Fassbinder, Ionesco, Shakespeare, Goethe, Bond, Ibsen, Botho Strauß, Beckett, Shakespeare...) puis dans le monde entier.
En 1984, il met en scène au Théâtre des Amandiers, que dirige Patrice Chéreau, *Terre Etrangère* d'Arthur Schnitzler et *Le Conte d'Hiver* de William Shakespeare, dans la nouvelle traduction de Bernard-Marie Koltès. Un an plus tard, il succède à Peter Stein à la direction de la Schaubühne de Berlin. Depuis, il a notamment monté *Die Zeit und das Zimmer* (*Le Temps et la chambre*) de Botho Strauß (Berlin 1989), *John Gabriel Borkman* d'Ibsen (Lausanne, Vienne et Paris, Odéon 1993), *En attendant Godot* de Beckett (Lausanne, Vienne et Paris, Odéon 1999), *Die Möwe* (*La Mouette*) de Tchekhov (Vienne 2000, Paris, Odéon 2002), *Drei Mal Leben* (*Trois Versions de la vie*) de Yasmina Reza (Vienne 2000), *Auf dem Land* (*La Campagne*) de Martin Crimp (Zurich et Berlin 2001), *Unerwartete Rückkehr* (*Retour inattendu*) de Botho Strauß (Berlin 2002), *Anatol* d'Arthur Schnitzler (Vienne 2002), *Une pièce espagnole* de Yasmina Reza (Paris 2004), *Cruel and Tender* (*Tendre et cruel*) de Martin Crimp (Vienne et Londres 2004), *Die eine und die andere* de Botho Strauß (Berlin 2005), *Viol*, d'après *Titus Andronicus* de Shakespeare de Botho Strauß (Paris, Odéon 2006), *La Seconde surprise de l'amour* de Marivaux (Nanterre, 2007), *Les Chaises* d'Ionesco (Nanterre, 2010). Au Young Vic de Londres, en 2010, Luc Bondy a mis en scène *Sweet Nothings* (*Liebelei*) d'Arthur Schnitzler (texte de David Harrower), puis créé en juin de la même année *Helena* (*Hélène*) d'Euripide (traduction de Peter Handke) au Burgtheater de Vienne.
A l'Opéra, citons *Wozzeck* (Hambourg 1976), *Così fan tutte* (Bruxelles 1986), *Salomé* (Salzbourg, Florence, Londres et Paris dès 1992), *Don Carlos* (Paris 1996), *Macbeth* (Edimbourg 1999 et Vienne 2000), *Le Conte d'hiver* de Boesmans (Bruxelles 1999), *The Turn of the Screw* de Britten (Aix-en-Provence 2001 et Vienne 2002, Paris 2005), *Hercules* de Händel (Aix-en-Provence 2004 et Vienne 2005), *Julie* de Philippe Boesmans (Bruxelles, Vienne et Aix-en-Provence 2005), *Idomeneo* de Mozart à la Scala de Milan (2005), *Yvonne Princesse de Bourgogne* de Philippe Boesmans à l'Opéra Garnier (2009), *Tosca* de Puccini au Metropolitan de New York (2009 ; reprise à Munich en juin 2010 puis à la Scala en 2012).
Au cinéma, il a réalisé trois films : *Die Ortliebschen Frauen* (1979) ; *Terre étrangère,* avec Michel Piccoli, Bulle Ogier, Alain Cuny (1988) ; *Ne fais pas ça* avec Nicole Garcia, Natacha Régnier et Dominique Reymond (2004). Il a également écrit plusieurs livres, publiés chez Grasset ou Christian Bourgois. Dernier titre paru : *La fête de l'instant* (septembre 2012).
Luc Bondy, qui dirige les Wiener Festwochen depuis 2001, est directeur de l'Odéon-Théâtre de l'Europe depuis mars 2012. Il a inauguré son mandat en septembre 2012 avec *Les Beaux Jours d'Aranjuez,* la dernière pièce de Peter Handke.

Repères biographiques (suite)

Bruno Ganz

Né en Suisse en 1941, formé au Conservatoire de Zurich, Bruno Ganz a vingt ans quand il rejoint Berlin. Il s'y fait très vite remarquer, enchaînant les rôles marquants sous la direction de Peter Zadek (Moritz Stiefel dans *L'Eveil du printemps* de Wedekind, Franz Moor dans *Les Brigands* de Schiller, le Duc Vincentio dans *Mesure pour mesure* de Shakespeare) ou de Kurt Hübner (*Hamlet, Macbeth*, qu'il interprète en 1965-1966). Dès 1968, il noue une relation privilégiée avec Peter Stein, qui le dirige coup sur coup dans quatre spectacles entre 1968 et 1971 : *Dans la jungle des villes* de Brecht, *Cabale et amour* de Schiller, *Torquato Tasso* de Goethe, *Peer Gynt* d'Ibsen. En 1970, Ganz est au nombre des membres fondateurs de la Berliner Schaubühne. Il a participé à des productions devenues mythiques, mises en scène par Klaus Michael Grüber (*Légendes de la forêt viennoise,* de Horváth, 1972 ; *Les Bacchantes*, d'Euripide, 1973 ; *La Mort d'Empédocle*, d'après Hölderlin, 1975 ; *Hamlet*, où il interprète à nouveau le rôle-titre, 1982 ; *Prométhée enchaîné*, d'Eschyle, dans une traduction de Peter Handke, 1986 ; *Le Pôle*, de Vladimir Nabokov, 1996) ou Peter Stein (il joue le prince de Hombourg dans une adaptation du texte de Kleist en 1972, mais aussi Chalimov dans *Les Estivants*, de Gorki, 1973 ; Obéron dans *Le Parc*, de Botho Strauss, 1984 ; et le rôle principal dans la création de l'intégrale des deux *Faust* de Goethe – treize heures de spectacle – en 2000). En 1971, Claus Peymann, qui dirige alors le Burgtheater, l'engage à Vienne pour la création de *La Chevauchée sur le lac de Constance*, de Peter Handke, et fait à nouveau appel à lui un an plus tard pour celle de *L'Ignorant et le fou*, de Thomas Bernhard ; son interprétation lui vaut d'être consacré acteur de l'année par la revue Theater heute. Luc Bondy a déjà travaillé avec Bruno Ganz à plusieurs reprises (*Die Fremdenführerin*, traduit en en français sous le titre de *La Tanière*, 1986 ; *Le Misanthrope*, de Molière, 1987). Il le fait jouer pour la première fois en français au théâtre dans *Le Retour.*
Au cinéma, la carrière de Ganz couvre près d'un demi-siècle. Il joue dès 1967 dans *Haut les mains*, de Jerzy Skolimowski, mais c'est surtout son rôle dans *La Marquise d'O*, d'Eric Rohmer (1976, prix spécial du jury au Festival de Cannes), qui lui vaut une notoriété internationale. Ganz, qui a activement participé au renouveau du cinéma allemand dans les années 1970, a notamment tourné avec Peter Handke (*La Femme gauchère*, 1977), Werner Herzog (*Nosferatu, fantôme de la nuit*, 1979), Volker Schlöndorff (*Le Faussaire*, 1981). Théo Angelopoulos l'a dirigé par deux fois (*L'Eternité et un jour*, 1998 ; *La Poussière du temps*, 2008). Wim Wenders, qui lui fait donner la réplique à Dennis Hopper dans *L'Ami américain* (1977), l'engage à nouveau dans *Les Ailes du désir,* où il tient le rôle de l'ange Damiel (1987), puis dans *Si loin, si proche !* (1992). Bruno Ganz est le premier acteur germanophone à avoir interprété le personnage de Hitler (*La Chute*, d'Oliver Hirschbiegel, 2005). Dernièrement, il a joué dans *Sport de filles*, de Patricia Mazuy (2012) ; l'année prochaine, on le reverra dans *Un train de nuit* pour Lisbonne, de Bille August.
Bruno Ganz, qui a reçu de nombreux prix et distinctions, est Officier des Arts et des Lettres et Chevalier de la Légion d'Honneur. Depuis 1996, il est le détenteur de l'anneau d'Iffland (*Iffland-Ring*). Cet anneau, qui fut d'abord porté par August Wilhelm Iffland (créateur du rôle de Franz Moor dans *Les Brigands),* est depuis 1814 légué par son détenteur à celui qu'il considère personnellement comme le meilleur acteur de langue allemande.

Louis Garrel

Louis Garrel sort du Conservatoire National Supérieur d'Art dramatique en 2004.
Depuis, au théâtre, il a travaillé avec Christian Benedetti, Caroline Marcade, Luc Bondy (*Viol* de Botho Strauss) et Sylvain Creuzevault (*Baal* de Berthold Brecht, Théâtre de l'Odéon / Ateliers Berthier).

Au cinéma, il a tourné sous la direction de Bernardo Bertolucci, François Ozon, Jacques Doillon (*Mariage à 3*, 2009), Philippe Garrel *(Les amants réguliers,* 2004 -Mostra de Venise 2005 - Lion d'Argent et César du meilleur espoir masculin-, *La frontière de l'aube,* 2007), Valeria Bruni-Tedeschi (*Actrices*, 2007), Christophe Honoré (*Ma mère,* 2003, *Dans Paris*, 2006, *Les chansons d'amour*, 2007, *La belle personne*, 2008, *Non ma fille tu n'iras pas danser,* 2009 et *Les Bien-Aimés*, 2011).
Dernièrement, *Un été brûlant* de Philippe Garrel (2010), *Un château en Italie* de Valéria Bruni-Tedeschi (sortie prochaine).
Il a réalisé trois courts-métrages : *Mes copains* (2005), *Petit tailleur* (2010) et récemment *La règle de 3,* présenté au Festival de Locarno en 2011 et Prix Jean Vigo 2012 du court-métrage.

Pascal Greggory

Pascal Greggory débute sa carrière de comédien, au théâtre puis au cinéma, au milieu des années 1970.
Au théâtre, Pascal Greggory a travaillé avec, entres autres : Jorge Lavelli, Andreas Voutsinas, Régis Santon, Eric Rohmer : *La Petite Catherine de Heilbronn* d'Heinrich von Kleist (1979), Louis Do de Lencquensaing : *Anéantis* de Sarah Kane (2000), Arthur Nauzyciel : *Ordet* de Ray Munk, au Festival d'Avignon 2008 puis en tournée. C'est avec Patrice Chéreau qu'il collabore le plus souvent : *Hamlet* de William Shakespeare (1988), *Le temps et la chambre* de Botho Strauss (1991), *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès (1995), *Phèdre* de Jean Racine (2003), *Rêve d'Automne* de Jon Fosse (2010).
Il rencontre Luc Bondy en 1996 pour la pièce *Il ne faut pas jouer avec le feu* d'Auguste Strindberg.
Pascal Gréggory a tourné dans plus de 50 films. Il a obtenu son premier grand rôle en 1979 dans le film *Les soeurs Bronté* d'André Techiné puis tourné avec Eric Rohmer *Le beau mariage*, *Pauline à la plage*, *Le Maire, l'arbre et la médiatèque*. Mais aussi avec Claude Berry, Luc Besson (*Jeanne d'Arc*), Laurent Bouhnik (*Zonzon*), Raoul Ruiz (*Le temps retrouvé)*, Andrzej Zulawski (*La Fidélité)*, Jacques Doillon (*Raja*), Ilan Duran Cohen (*La confusion des genres)*, Olivier Dahan (*La Vie promise* et *La Môme),* Werner Schroeter *(Nuit de chien),* Maïwenn *(Pardonnez-moi)* ...
Patrice Chéreau (*Le temps et la chambre, La Reine Margot, Ceux qui m'aiment prendront le train, Gabrielle)*. Derniers films à ce jour : *Aux quatre vents* de Jacques Doillon, *Bye Bye Blondie* de Virginie Despentes.
Il a également joué dans de nombreux téléfilms.

Jérôme Kircher

Il sort du Conservatoire National d'Art Dramatique en 1988.
Au théâtre, il a travaillé avec entres autres Patrice Chéreau, Charles Tordjma, Gilberte Tsaï, Anne Torres, Jean-Pierre Vincent (*Le jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux, 1999, *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset, 2000) ; Philippe Calvario (*La Mouette* d'Anton Tcheckov, 2002), Patrick Pineau (*Les Barbares* de Gorki, 2003), Bernard Sobel, Irina Brook.
Il a également beaucoup travaillé avec André Engel, au Théâtre de l'Odéon : *Léonce et Léna de* Georg Büchner (20022), *Le Jugement dernier* d'Odon von Hörvath (2004) - Prix Georges-Lerminier du Syndicat de la critique, *La petite Catherine de Heilbronn* d'Heinrich von Kleist (2007), *Le Roi Lear* de William Shakespeare (2007).
Récemment, il a joué dans *Le mental de l'équipe* mis en scène par Denis Podalydès (2007), *La Cerisaie* d'Anton Tchekov mis en scène par Alain Françon (2009), *Promenade de santé* de Nicolas Bedos (2010), *Le Moche* de Marius von Mayenburg mise en scène par Jacques Osinski, *Ruy Blas* de Victor Hugo mis en scène par Christian Schiaretti.
Il a mis en scène *Berthe Trépat, médaille d'or* de Cortazar (2001), *Je sais qu'il existe aussi des amours réciproques (...mais je ne prétends pas au luxe)*, adaptation d'Irène Jacob et lui-même.

Au cinéma, il a tourné avec Jean-Pierre Jeunet, Laurent Boutonnat, François Ozon, Benoît Jacquot, Eric-Emmanuel Schmitt, Cyril Mennegun, Jean-Marc Vallée, Carine Tardieu, Jonathan Nossiter, entres autres.
On a pu voir Jérôme Kircher dans de nombreux téléfilms.
Il a été nominé trois fois aux Molières et a été élu Personnalité de l'année 2010 par Le Figaro.

Micha Lescot

Dès la sortie du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique en 1996, Micha Lescot travaille avec Roger Planchon : *La Tour de Nesle*, d'après Alexandre Dumas, *Le Triomphe de l'amour* de Marivaux (1997), *Félicie, La provinciale* de Marivaux (2001), *Célébration* d'Harold Pinter (2005). Avec Philippe Adrien, *Arcadia* de Tom Stoppard (1998), *Victor ou les enfants au pouvoir* de Roger Vitrac (1999). On le retrouve également dans des mises en scène de Jacques Nichet, Denis Podalydès, David Lescot, Jean-Michel Ribes *Musée haut, musée bas* (Molière de la Révélation théâtrale) ...
Eric Vigner le dirige dans plusieurs spectacles ... *Où boivent les vaches* de Roland Dubillard (2004), *Jusqu'à ce que la mort nous sépare* (2006) et *Sextett* de Rémi De Vos (2009).
Il rencontre Luc Bondy en 2008 pour *La Seconde surprise de l'amour* de Marivaux. Leur collaboration se poursuit avec *Les Chaises* d'Ionesco (2010) (Prix du meilleur comédien du Syndict de la Critique en 2011).
Au cinéma, il a tourné entre autres avec Claire Denis, Albert Dupontel, Dante Desarthe. Dernièrement, *Camille redouble* de Noémie Lvovsky.
A la télévision il a tourné récemment *A la recherche du temps perdu* de Nina Companeez (2010).

Emmanuelle Seigner

Au cinéma, c'est Jean-Luc Godard qui lui offre son premier rôle dans *Détective,* elle a 19 ans. C'est le début d'une carrière marquée notamment par sa rencontre avec Roman Polanski qui la dirige par exemple dans *Frantic* (1988), *Lunes de fiel* (1992) ou *La neuvième porte* (1999). Elle est nommée aux Césars comme meilleure actrice dans un second rôle pour *Place Vendôme*, réalisé par Nicole Garcia (1999). Depuis, elle s'est illustrée dans des genres très différents (*Ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants*, d'Yvan Attal, 2004 ; *Backstage* d'Emmanuelle Bercot, présenté à la Mostra de Venise en 2005). En 2007, elle joue dans *La Môme*, d'Olivier Dahan, *Le Scaphandre et le papillon*, de Julian Schnabel (prix de la mise en scène au festival de Cannes). Schnabel fait à nouveau appel à elle quand il capte sur film *Berlin*, de Lou Reed, en 2008. La même année, Danièle Thompson la dirige dans *Le code a changé*. Emmanuelle Seigner a joué dans le premier film de Yasmina Reza, *Chicas* (2010). Actuellement, on peut la voir dans *Dans la maison,* de François Ozon, *Quelques heures de printemps*, de Stéphane Brizé, *L'Homme qui rit*, de Jean-Pierre Améris d'après le roman de Victor Hugo (décembre 2012).
Au théâtre, on a pu la voir dans *Fernando Krapp m'a écrit cette lettre* de Tankred Dorst, mise en scène de Bernard Murat (2000) et dans *Hedda Gabler* d'Henrik Ibsen, mise en scène de Roman Polanski (2003).
Emmanuelle Seigner, qui a toujours été proche de la musique rock, a tourné dans plusieurs clips avant d'enregistrer elle-même : *Ultra Orange et Emmanuelle*, avec le groupe Ultra Orange, *Dingue* (2010), composé pour elle par Keren Ann et Doriand.