

Avant-propos

RADAC (Recherches sur les Arts Dramatiques Anglophones Contemporains) est une société savante affiliée à la SAES (Société des Anglicistes de l'Enseignement Supérieur). Depuis 1978 nous rassemblons chercheurs et praticiens qui s'intéressent au théâtre anglophone contemporain en France comme à l'étranger. Nous avons fêté nos 40 ans à Paris les 11 et 12 octobre 2018 avec l'organisation du colloque international « Crossing Borders : Anglophone Theatre in Europe ». Nous publions chaque année un numéro de notre revue, *Coup de Théâtre*, qui visant à faire connaître les travaux de toutes sortes qui portent sur le théâtre anglophone aujourd'hui. Nous invitons tous nos membres à proposer des thèmes pour les numéros à venir, ainsi que des partenariats pour des journées d'étude ou des colloques.

Ce numéro 33 de *Coup de Théâtre*, « Traductions et adaptations des classiques sur la scène anglophone contemporaine », a été dirigé par Marie Nadia Karsky (Université Paris 8) et Agathe Torti Alcayaga (Université Paris 13). Plusieurs traductions d'œuvres anglophones, dont certaines, originales, ont déjà été publiées dans *Coup de Théâtre*, mais c'est la première fois que nous nous penchons sur le cas particulier d'œuvres classiques traduites ou adaptées sur la scène anglophone contemporaine. Ainsi ce numéro nous permet-il de passer du théâtre de la Grèce antique à celui de Molière à travers les traductions/adaptations de dramaturges aussi connus que Martin Crimp, Tony Harrison ou Tom Stoppard.

Je remercie Marie Nadia Karsky et Agathe Torti Alcayaga d'avoir rassemblé tous les textes qui suivent. Je remercie également l'ensemble des auteurs et membres du comité de lecture pour leur participation à ce numéro.

Susan Blattès

Présidente de RADAC

Introduction

Ce numéro 33 de la revue *Coup de Théâtre* est né d'un constat : ces cinquante dernières années ont vu traduire ou adapter un grand nombre de pièces classiques pour la scène anglophone. La réécriture constitue certes un des ressorts premiers de la création théâtrale : originellement, le théâtre reprend, en les empruntant aux domaines religieux ou à la poésie épique, des mythes fondateurs qu'il réinterprète et interroge, bref, qu'il adapte (Hubert 2006). Le théâtre occidental s'est régulièrement appuyé sur des œuvres premières et le théâtre anglophone, en particulier, accueille depuis toujours des pièces du Continent européen. Depuis le dernier tiers du XX^e siècle, cependant, le phénomène de transfert linguistique et culturel, qui mobilise les diverses formes de traduction, d'adaptation, ou de réécriture, progresse. La généralisation du surtitrage à partir des années 1990, qui permet de voir une pièce en langue originale, n'a rien changé à ce fait. Parallèlement aux traductions destinées à la publication, on constate un nombre croissant d'adaptations pensées pour être jouées dans le cadre d'une mise en scène spécifique. Les pièces étrangères, actualisées sur la scène-hôte sont donc de plus en plus nombreuses et parmi elles, les pièces dites « classiques ».

Qu'appelle-t-on, cependant, un « classique », en particulier au théâtre ? L'acception du terme varie selon les langues : l'anglais, *classics*, renvoie aux textes de l'Antiquité grecque et romaine, alors que le français y ajoute une partie du théâtre des XVII^e et XVIII^e siècles, et même certaines pièces du XX^e siècle (le théâtre de Tchekhov, par exemple, relevant de ce qu'Alain Viala appelle la « classicisation » (Viala a) : 9). L'adjectif *canonical* en anglais, à l'acception plus vaste que *classics*, désigne mieux ce corpus, alors que l'adjectif français « canonique » est, quant à lui, encore porteur d'autres notions. Le choix même du titre de notre ouvrage nous plongeait déjà au cœur de la problématique qu'il allait développer.

Un classique se définit en premier lieu comme ce dont l'existence n'a pas besoin d'être justifiée, il « est » (Gaber dans Viala : 294). C'est

une œuvre dont on n'interroge pas les origines, qui est perçue (sans doute à tort) comme existant par elle-même, dont la nature de palimpseste ne fait pas de doute. Est classique également ce dont la renommée n'est plus à faire ou à défendre. Manuela Perteghella définit le théâtre classique comme « plays that are already accessible to transnational audiences or perceived to have alleged “generic qualities” » (Perteghella : 57). En effet, ce qui est reconnu comme classique est aussi ce autour de quoi s'agrègent des pratiques d'identification culturelle (Viala a)). Les œuvres classiques constituent des sources et des modèles pour l'artiste qui s'en inspire et s'y confronte : tantôt ils sont repris et suivis, tantôt ils sont envisagés avec du recul et sont réinterprétés.

L'œuvre classique est donc ce qui donne lieu à des interprétations multiples : Suresh Awasthi, qui a mis en scène *Antigone* en tamoul, définit une œuvre classique comme « [that which] by its nature lends [itself] to different kinds of interpretation and approaches in accordance with contemporary tastes and values of theatre practice » (Foley : 4). Il met en évidence la rencontre entre avant-garde et tradition. La confrontation qui naît de cette rencontre entre la source historique, reconnue par une majorité du public, et sa transformation crée une tension productive qui fait réfléchir aux rapports entre la dimension générale, supposément universelle du classique et celle, singulière, de sa réécriture (Viala b)). Tous les articles de ce numéro présentent des exemples de ces confrontations fructueuses.

Ce paradoxe productif ouvre sur la possibilité d'interpréter un classique de diverses manières politiques, éthiques, esthétiques. Ces interprétations peuvent d'ailleurs s'opposer. Le choix de traduire du théâtre classique pour le mettre en scène découle souvent de considérations éthiques, politiques ou identitaires et d'une recherche esthétique correspondante. Les œuvres du passé sont alors cooptées pour affirmer, par exemple, une identité nationale. Ce numéro en montre le cas en Irlande et en Afrique du Sud.

Un classique suppose également que son statut soit maintenu à travers le temps et les espaces culturels par une diffusion continue auprès du public, grâce aux institutions scolaires et culturelles, de même que par la critique, l'édition (Viala b)) et, à l'étranger, par les formes de

réécriture que sont la traduction et l'adaptation. Le rôle du récepteur lui aussi est central. Viala souligne l'importance déterminante jouée par la réception dans le degré de classicisme d'une œuvre ou le fait qu'elle devienne un classique : chaque époque apporte ses lectures et interprétations pour faire d'une œuvre un palimpseste dont le sens original se perd derrière les différentes strates historiques et culturelles. Julie Sanders insiste d'ailleurs sur l'inadéquation des concepts de source et de cible, d'original et de copie dans le cas de l'adaptation, préférant des images de réseaux de sens pour signifier la complexité des relations entre ce que l'on adapte et ce qui est adapté : « Perhaps it serves us better to think in terms of complex processes of filtration, and in terms of intertextual webs or signifying fields, rather than simplistic one-way lines of influence from source to adaptation » (Sanders : 24). Si tout auteur dit classique est transformé par les prismes de l'époque qui le reçoit, alors ce qui importe bien plus dans la réception de ses œuvres que l'horizon d'une « fidélité » inatteignable est l'adhésion du public (Viala b) : 28), qui passe par le plaisir né de la tension entre la reconnaissance de la source et l'éloignement par rapport à elle (Hubert). « The virtue of a classic is exactly its ability to be engaged by every new generation » (Pedrick dans Rothe: 42). Le classique devient ainsi une valeur d'échange social, politique et identitaire.

Qu'est-ce qui est retransmis du classique dans ses traductions ou ses adaptations ? Au Royaume-Uni, des retraductions de ces œuvres latines et grecques sont désormais publiées dans une langue contemporaine, accessible sans appareil de notes ; ces traductions acquièrent ainsi le statut de texte autonome¹ (Harrison : 1-16). Ces publications ont contribué, avec des adaptations théâtrales et cinématographiques des mythes antiques, à mieux faire connaître ces œuvres au public et à rendre ce dernier plus sensible aux problématiques contemporaines qu'elles permettent d'éclairer. Un cercle vertueux s'en est suivi, et aujourd'hui ces classiques révisés favorisent de nouvelles traductions et adaptations, qui trouvent à leur tour un écho parmi le public. Ceci explique en bonne partie le nombre croissant d'adaptations et de retraductions sur la scène anglophone contemporaine.

Si aucune réécriture de Shakespeare ne figure dans cet ouvrage alors qu'il a lui aussi souvent été adapté par le théâtre anglophone contemporain (par Edward Bond, Howard Barker, ou Derek Walcott par exemple), c'est que nous avons été frappées par la récurrence du détour par une langue étrangère chez les auteurs contemporains. La scène anglophone actuelle se réfère notablement à des modèles non-anglophones. Les termes de traduction et d'adaptation dans les articles de ce volume sont donc à lire en premier lieu au sens de transferts entre les langues et les cultures. Mais alors que devient la différence entre ces deux procédés (pour autant qu'il y en ait une), notamment lorsqu'ils sont utilisés à des fins théâtrales ? On notera que les notions de traduction et d'adaptation reviennent régulièrement dans cet ouvrage pour être rapprochées. Les auteurs dramatiques et les traducteurs qualifient souvent leur travail d'*adaptation*, de *version*, ou parfois de *tradaptation*, de *translaptation*, de *transcréation*. Si le terme de « traduction » (*translation*) est moins fréquemment utilisé, c'est d'une part qu'il est considéré comme moins attirant pour le public, la traduction ayant la réputation, fausse mais tenace, d'être servile et sans invention. D'autre part, il est vrai que les versions des classiques proposées sur la scène anglophone sont la plupart du temps des adaptations, dans le sens où elles témoignent d'une prise de distance et de remaniements notables par rapport au texte source². D'ailleurs, comme le signale David Johnston dans son introduction à *Stages of Translation*, les traducteurs de théâtre rattachent leur travail à la création, même s'ils ne s'accordent pas sur le degré de création à l'œuvre et qu'ils ont conscience de la nature éphémère de la traduction, au même titre, du reste, que la mise en scène. L'aspect créatif de ces processus est fortement souligné dans ce volume.

Le désir de se mesurer aux auteurs classiques se détache nettement parmi les dramaturges contemporains, comme si les premiers formaient une caisse de résonance renvoyant un écho amplifié des questions que nos contemporains se posent. Bon nombre de traductions et d'adaptations sont d'ailleurs produites par des auteurs dramatiques ou des poètes déjà bien établis, tels Martin Crimp, Sarah Kane, David Hare, Tony Harrison, Liz Lochhead, Roger McGough. Le public est d'autant plus curieux d'aller voir l'interprétation que ces

auteurs célèbres proposent d'une œuvre souvent jugée inaccessible ou coupée de notre époque parce que, justement, considérée comme « classique ». Traduire ce type de théâtre contribue au prestige des auteurs contemporains qui font ainsi valoir l'acuité de leur perception, puisqu'ils y repèrent, par-delà les siècles, les éléments toujours pertinents au présent. Qui plus est, cet exercice leur permet de se mesurer à leurs illustres prédécesseurs (et à leurs rivaux contemporains) par l'audace avec laquelle ils adaptent le point de vue, l'originalité de la vision proposée, malgré un cadre prédéfini, connu de tous et jugé à priori immuable. Enfin, ce travail sur ou à partir des classiques peut s'avérer matériellement avantageux pour un auteur dramatique. Ainsi, Maya Rothe signale-t-elle que pour des raisons de rentabilité économique et de reconnaissance culturelle, Timberlake Wertenbaker n'a jamais cessé de traduire et d'adapter, alors qu'elle écrivait des pièces originales : « Engaging recognizable cultural narratives also helped her work to gain access to dominant production spaces, such as the Royal Court Theatre, the Royal Shakespeare Company » (Rothe : 14). Cet exemple souligne à quel point la réécriture constitue un moyen de reconnaissance, notamment dans des contextes de restrictions budgétaires récurrentes sur le secteur théâtral. La transmission d'un patrimoine connu (sous des formes certes transformées) s'avère parfois plus rentable que la présentation de pièces nouvelles³.

Le théâtre est le lieu d'une tension entre passé et présent (Corvin : 20), entre ce qui est connu et ce que l'on en redécouvre sous une facette nouvelle. C'est aussi le lieu où le paradoxe que crée cette tension est dépassé par les interprétations des metteurs en scène, acteurs, spectateurs, quitte à ouvrir sur une nouvelle tension. Que nous apprennent donc la redécouverte des classiques, traduits, adaptés, réappropriés, sur les diverses formes d'écriture dramatique en langue anglaise ces cinquante dernières années, sur les thèmes choisis et les positionnements stylistiques des auteurs ? Qu'apporte ce transfert entre des langues, des codes linguistiques, historiques et culturels aux auteurs dramatiques contemporains ? Le rapport à une langue, une écriture, un contexte historique et culturel différents stimule la créativité. Martin Crimp explique ainsi avoir adapté *Le Misanthrope* en 1996 pour sortir d'une im-

passé créative (Crimp and Sierz : 102). Comme l'explique l'helléniste Josephine Balmer, dans le cas de traductions du théâtre antique, le traducteur doit crucialement faire appel à son intuition et à son inventivité pour reconstruire, voire réinventer, un monde. Il possède en effet peu d'information sur les auteurs, le contexte, la réception des pièces à l'époque de leur création (Balmer dans Harrison : 43-45). La frontière avec l'adaptation est alors particulièrement ténue. Certains adaptateurs connaissent la langue source (Tony Harrison pour le français et le grec, Josephine Balmer pour le grec, Ranjit Bolt pour le français), mais ce n'est pas toujours le cas. Le travail de traduction ou d'adaptation se fait alors à quatre mains, les auteurs s'appuyant en général sur une première traduction proche du texte, établie par un traducteur professionnel, pour ensuite élaborer leur propre version. C'est le cas par exemple pour *La Mouette* signée par Martin Crimp, qui a travaillé à partir de la traduction d'Helen Rappaport, ou pour *Le Misanthrope* de Liz Lochhead ou de Roger McGough, qui se sont tous deux appuyés sur la traduction d'Henri van Laun (établie vers 1870) pour s'en éloigner de manière significative dans leurs adaptations. Le rapport à la langue d'origine varie selon les adaptateurs. Certains voient un avantage à ne pas la connaître, se sentant plus libres de proposer des expérimentations créatives pour un texte dont ils sont moins conscients des nuances, ou dont le contexte socio-culturel est mal connu.

« Whether we mean to or not, the work we do is both received and created, both an adaptation and an original, at the same time. We re-make things as we go. » (Rothe 23) Ce qui prime dans la retraduction et l'adaptation des classiques est donc le double aspect de la nouveauté et de la reprise : à la fois une création nouvelle et la transmission d'un passé. « Comme la copie dans les arts plastiques, la traduction est un vecteur essentiel de la diffusion des savoirs et des formes » (Bury dans Viala : 142)⁴. La responsabilité du traducteur dans la survie du théâtre classique est prépondérante et s'appuie sur le double mouvement qui consiste à transmettre le passé tout en s'inscrivant dans un nouveau contexte éthique et culturel. Derrière deux approches de traduction différentes, voire opposées, tel est le propos, présenté dans le

troisième chapitre de ce numéro, des traducteurs Maya Slater et David Johnston.

Le premier chapitre de cet ouvrage est consacré à l'influence exercée par les textes classiques sur l'écriture du dramaturge contemporain. La façon dont ce théâtre traduit ou réécrit s'inscrit dans une recherche stylistique d'avant-garde contribue à repousser les limites de l'écriture théâtrale et amène à réfléchir au rapport entre la variation, inhérente à la traduction ou à l'adaptation, et la créativité. La variation, écrit Michel Corvin, « est tout aussi créatrice que l'innovation pure ; elle se différencie seulement par ses références à un matériau connu qui, d'être reconnaissable, peut empêcher la perception d'en mesurer toute l'originalité » (Corvin : 17). Ainsi, c'est bien à travers un prisme, celui de la reprise, que se laisse entendre la voix singulière d'un auteur contemporain. Les trois premiers articles de ce chapitre sont consacrés à diverses formes de réécriture du théâtre classique français et au retour sur l'œuvre source ainsi suscité. Estelle Rivier présente trois adaptations en vers du *Misanthrope* de Molière faites entre 1996 et 2012 en Angleterre et aux États-Unis et, restituant le contexte de leur production scénique, éclaire les raisons de leur succès sur cette période relativement courte. Isabelle Génin, Marie Nadia Karsky et Bruno Poncharal, se penchent, eux, sur l'adaptation phare de Tony Harrison en 1973, la première à conjuguer écriture versifiée et références modernes, proposant ainsi une forme de dialogue explosive entre passé et présent. Jessica Stephens examine plusieurs traductions d'*Andromaque* (réputée, à l'instar de tout le théâtre de Racine, intraduisible en anglais) pour analyser les effets des choix des traducteurs-adaptateurs selon l'objectif poursuivi : publication, mise en scène ou diffusion radiophonique. Enfin, Cécile Marshall démontre comment Tony Harrison s'empare de l'*Orestie*, faisant résonner les allitérations d'Eschyle par le biais de l'accent et du dialecte de Leeds pour donner à sa traduction-adaptation une dimension ouvertement sociale et identitaire.

Le deuxième chapitre de cet ouvrage s'intéresse aux recontextualisations politiques et identitaires du théâtre grec, souvent retenu pour le double avantage de sa distance géographique, culturelle et historique, et de son rôle d'assise du théâtre occidental. Prolongeant une

réflexion entamée depuis plusieurs années sur la fonction du dialecte au théâtre, Claire Hélie étudie trois transpositions dialectales contemporaines de la *Médée* d'Euripide pour présenter les questions d'ordre éthique, esthétique, dramatique et politique qu'elles permettent de mettre en avant. Hélène Schwitzer-Borgiallo étudie comment *Molokha* de Yaël Farber, transposant la tragédie familiale de Clytemnestre, Electre et Oreste dans une Afrique du Sud en crise, mêle de multiples niveaux d'adaptation, de traduction et d'interprétation pour former un texte complexe où alternent l'anglais et le sotho, chaque personnage s'exprimant dans sa langue maternelle. La problématique du rapport à l'Autre s'inscrit ainsi au plus profond de la langue, celle des personnages comme celle de la dramaturge. De même, Salomé Paul s'appuie sur *The Riot Act* (Tom Paulin) et *The Cure at Troy* (Seamus Heaney), deux adaptations de pièces de Sophocle produites par la compagnie nord-irlandaise Field Day au temps du Conflit anglo-irlandais, pour démontrer comment l'identité irlandaise s'enracine dans son rapport à la langue. Enfin, Samuel Trainor et Jess Phillips présentent l'écart et les variations qu'implique une réécriture féministe contemporaine de *L'Assemblée des femmes* d'Aristophane, créée en Grande-Bretagne en 2018. « La réécriture est l'un des moteurs de la création théâtrale » (Flicker : 13) et, en effet, toutes les adaptations présentées dans ce chapitre témoignent d'un esprit de réappropriation indispensable à la création d'œuvres nouvelles.

Le troisième chapitre est consacré à la pratique de la traduction théâtrale vue par quatre traducteurs professionnels reconnus. Maya Slater, traductrice de Molière, révèle comment les différences entre deux traductions et adaptations du *Misanthrope* font porter leurs effets sur les personnages et orientent le jeu des acteurs. Marianne Drugeon et Xavier Giudicelli rendent compte de leur expérience de traduction à quatre mains de *The Invention of Love* de Tom Stoppard (créée en 1997), pièce qui traite elle-même de la traduction de textes antiques dans le contexte diégétique de l'Angleterre victorienne. Ils éclairent les stratégies employées pour adapter en français les passages de classiques latins eux-mêmes déjà traduits en anglais et porteurs de messages cryptés. David Johnston, traducteur internationalement re-

nommé du théâtre du Siècle d'Or espagnol, conclut ce chapitre en revenant, dans un entretien avec Yangyang Long, sur les enjeux fondamentaux qui sous-tendent la traduction d'un classique.

Le dernier chapitre, enfin, offre à ses lecteurs la première publication d'une pièce de Kelly Rivière, *An Irish Story*. Son intrigue (la recherche d'un grand-père disparu que la protagoniste n'a jamais connu) présente un lien thématique évident avec le sujet de notre ouvrage. Celle-ci peut en effet se lire comme une métaphore de la quête du traducteur / adaptateur qui, lui aussi, cherche des éléments qui lui permettraient de revenir au « sens originel » d'une pièce classique et se perd avec bonheur dans la richesse des questionnements et des nouvelles interprétations qui en découlent. Cette pièce bilingue a été surtitrée en anglais pour sa représentation lors du congrès des 40 ans du RADAC en 2019, et nous avons souhaité donner une visibilité aux adaptateurs-surtitres en présentant des extraits de leur travail, choisis selon les difficultés qui s'étaient posées à eux. La pièce est donc accompagnée d'un texte de présentation technique ainsi que d'une partie des surtitres. Il nous a en effet semblé important de donner une place à cette autre forme d'adaptation linguistique et théâtrale qu'est le surtitrage.

RÉFÉRENCES

Balmer, Josephine. « Translating, Transgressing, and Creating » in Harrison, Stephen (ed.). *Living Classics*. Oxford, Oxford University Press, 2009, 43-64.

Brodie, Geraldine and Cole, Emma (eds). *Adapting Translation for the Stage*. Londres et New York, Routledge, 2017.

Bury, Emmanuel. « Traduction et classicisme » in Viala, Alain (dir.). « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Littératures classiques* n° 19 automne 1993, 129-143.

Corvin, Michel. *La Lecture innombrable des textes du théâtre contemporain*. Paris, éd. Théâtrales, 2015.

Crimp, Martin and Sierz, Alex. « UCL Guest Session : Attempts on His Life – Martin Crimp – playwright, translator, translated. ». *Journal of Adaptation in Film & Performance*, vol. 9 n°1, 2016, 101-113.

- Foley, Helene P. « Modern Performance and Adaptation of Greek Tragedy ». *Transactions of the American Philological Association* 129 (1999), 1-12.
- Flicker, Corinne (dir.). *La comédie en mouvement. Avatars du genre comique au XX^e siècle*. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007.
- Gaber, Floriane. « Les classiques au théâtre et dans la presse : Corneille, Molière, Racine dans la saison 1991-92 » in Viala, Alain (dir.). « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Littératures classiques* n° 19 automne 1993, 293-302.
- Harrison, Stephen. « The Return of Classics » in Harrison, Stephen (ed.). *Living Classics*. Oxford, Oxford University Press, 2009, 1-16.
- Hubert, Marie-Claude, (dir.). *Les Formes de la réécriture au théâtre*. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006.
- Johnston, David (ed.). *Stages of Translation, Essays and Interviews on Translating for the Stage*. Bath, Absolute Classics, 1996.
- Pedrick, Victoria. « Ismene's Return from a Sentimental Journey. Translation Strategies in Timberlake Wertenbaker's *Dianeira* and *Antigone* » in Rothe, Maya E. and Freeman, Sara (eds). *Translation and Transformations in the Theatre of Timberlake Wertenbaker*. Bruxelles, Peter Lang, coll. International Dramaturgy, 2008. 41- 59.
- Perteghella, Manuela. « Adaptation : 'bastard child' or critique ? Putting terminology centre stage ». *Journal of Romance Studies*, Vol 8 n° 3, winter 2008, 51-65.
- Rappaport, Helen. « Chekhov in the Theatre » in Anderman, Gunilla (dir.), *Voices in Translation : Bridging Cultural Divides*. Cleveland, Buffalo, Toronto, Multilingual Matters, 2007, 66-77.
- Rothe, Maya E. « Wertenbaker and Translations in Theatre » in Rothe, Maya E. and Freeman, Sara (eds). *Translation and Transformations in the Theatre of Timberlake Wertenbaker*. Bruxelles, Peter Lang, coll. International Dramaturgy, 2008. 11-34.
- Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. Londres et New York, Routledge, 2006, coll. The New Critical Idiom.
- Viala, Alain [a)]. « Présentation » in Viala, Alain (dir.). « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Littératures classiques* n° 19 automne 1993. 7-9.

Viala, Alain [b)]. « Qu'est-ce qu'un classique ? » in Viala, Alain (dir.). « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Littératures classiques* n° 19 automne 1993. 11-31.

Marie Nadia Karsky et Agathe Torti Alcayaga

¹ Il s'agit des collections de livres de poche sorties chez Oxford et Penguin dans les années 1950 et 1960, depuis la nouvelle traduction de *L'Odyssée* par E. V. Rieu sortie en 1946.

² Par commodité, nous continuerons à parler de « texte source » pour l'adaptation, même si nous avons bien conscience que souvent, on ne dispose pas de l'original complet d'une pièce d'Eschyle, ou de Sophocle par exemple, ou que l'original est lui-même adapté d'autres sources (pour Racine et le théâtre du XVII^e siècle).

³ Maya Rothe évoque le contexte des « tightening economies of theatre production » auquel Timberlake Wertenbaker, par exemple, a dû régulièrement faire face (Rothe : 15).

⁴ C'est également ce que dit Maya Rothe, « without translation, and its close kin interpretation, the original will die. » (18).

New *Misanthropes*: How Molière is still inspiring Anglophone Theatre-Making

Estelle RIVIER-ARNAUD
(Université Grenoble-Alpes)

Le Misanthrope est l'une des pièces les plus souvent remaniées en prose, en vers rimés réguliers ou libres. Bien que son propos demeure celui d'un homme soucieux de faire régner l'honnêteté et la franchise, chaque adaptation modifie le nom des personnages, leur fonction, l'époque et jusqu'au titre de l'œuvre. Trois réécritures du *Misanthrope* sont ici confrontées. Celle de Martin Crimp (1996), de Ranjit Bolt (2008) et de David Ives (2012) partagent de nombreuses caractéristiques mais font aussi preuve de singularité. Ces auteurs, qui à travers leurs personnages expriment avec humour l'urgence de la traduction, ont des motifs particuliers et les public auprès desquels leur œuvre rencontre du succès ne sont pas forcément les mêmes. Dans quelle mesure ces réécritures nous invitent-elles à redécouvrir l'œuvre-source ?

Mots-clefs : adaptation ; écriture dramatique ; *Le Misanthrope* ; réécriture.

Too bad for us [Molière] left the play in French
Which no one speaks — except, of course, the French,
And pompous types who bandy terms like “genre.”
Is it a compliment, or does it honor a
Great work, to render it in our tongue? (Ives: 3)

Because of the increasing new productions and adaptations of Molière's plays on the British contemporary stage — one being the recent *Tartuffe* directed by Iqbal Khan for the RSC, Stratford 2018¹ — we should question the meaning of such a theatre in the British theat-

rical landscape. Why is there a revival of the French classics (Molière's plays being far from the only ones to be adapted) in national venues?² What do these adaptations say about the public's tastes and expectations? Why is theatre so appropriate a space for verse to remain 'popular' and meaningful, especially in our consumerist societies? And how is the new meaning of Molière's plays conveyed?

In the vast range of plays translated, rewritten or 'translaptated'³ by English playwrights, *Le Misanthrope* has been one of the most favoured: Richard Wilbur offered a translation in 1955 (revised in 1965-6); in 1973 Tony Harrison was commissioned by the National Theatre for writing a new version, setting the plot in 1966 (precisely three hundred years after the first performance of the original play) and, in parallel, celebrating the tercentenary of Molière's death (1673). This version was revived and performed at the Old Vic in 2010. Liz Lochhead set her version (2002) in the early years of the Scottish Parliament and satirised the Scottish Labour's relationship with the media. Robert Cohen translated and directed Molière's play, which premiered at the University of California, Irvine campus in 1997. The script received excellent reviews.⁴ This rhyming translation kept the play's original context (1666) but added a contemporary energy.⁵ Very recent adaptations have included Justin Fleming's (for the Bell Shakespeare Company and on tour, 2018, in varied rhyme schemes); Roger McGough's (Liverpool Playhouse, 2013, both in verse and prose); Frances Poet's (Glasgow's Òran Mór, 2014, in rhyming couplets), but those that have retained my attention for the present study are Ranjit Bolt's, Martin Crimp's, and David Ives's, respectively produced in 2008 (West Yorkshire Playhouse), 2009 (the Comedy Theatre) and 2017 (Lansburgh Theatre, Washington, 2011-2).

The three of them share common features (in style, lexicon and purposes) but are also striking for their idiosyncrasies, especially since they were all published within a short period and served specific companies as well as different publics. In a way they have competed with, and completed, one another. Hence the focus of my analysis will be to confront these three versions so as to answer the various issues raised above, mainly: what were the formal choices made by the playwrights

and why? How were the plays performed and how successful were they? How do they highlight Molière's play and to what extent do they convey its relevance today? These questions will hopefully tackle the very purpose of translating a similar text repeatedly and draw attention to the dynamic relationship between the singularity of the source and the multiplicity of its interpretations.

Keeping the Tempo but Reshuffling the Register

Considering formal aspects, Bolt's play (rather than "translation") might seem to be the one sharing more characteristics with Molière's than Crimp's or Ives's. And yet because of its new title — *The Grouch*, depicting a person who is always complaining and not someone who dislikes and distrusts mankind in general as a misanthrope does — the author immediately hints at the shifts away from the original script he unavoidably permits himself to do. Bolt, who has published his thoughts on the business of translation, has indeed explained that conveying the meaning of a classic does not imply a mere rendition of words: "There is really no such thing as a good translation that is not, to a greater or lesser extent, creative" (Bolt 2010: preface). It is no surprise if Bolt entitled his essay *The Art of Translation* (my emphasis) if only to state that his purpose is not merely to convey words and meaning into another language; his aim is to *recreate* (or *rewrite*) a play. For him translators are skilful playwrights.

In *The Grouch* the *dramatis personae* immediately imply the updating of the plot in a contemporary Anglophone context: Alceste (Molière's misanthrope) has become Alan, Philinte is Philip, Oronte / Orville, Célimène / Celia, and so on. The stage directions of act one complete the temporal transposition: "*CELIA's drawing room. / ALAN (sitting on a sofa), PHILIP, both with glasses of wine. There is a bowl of nuts on a table to which PHILIP keeps helping himself during the following*" (Bolt 2008: 7). Lots of allusions to pop culture are made: Facebook, Apple Mac, Mr Bean, Madonna, Spielberg, *Bridget Jones*; Orville's poem is compared to rap; tabloids and newspapers like *The*

Guardian are referred to and colloquial language is mixed with more elaborate metaphors.

For Bolt has indeed imposed formal constraints on his script despite its obvious modernity. His play is also divided into five acts and is written in verse. Lines are regular octosyllables following the rhyming scheme AA/BB/CC although there are also eye-rhymes and irregularities as seen at the onset of the first act:

PHILIP: Alan? (*Silence.*) What's wrong?

ALAN: Leave me alone!

PHILIP: You're the / oddest / man I've / ever / known!

Our friendship *veers* from peak to through.

ALAN: Look will you kindly just piss off! (Bolt 2008: 7)

Here “*alone/known*” rhyme while “*through/off*” do not. Line two ends with a masculine rhyme, the monosyllabic word “*known*” is stressed, which adds a syllable to the line. Line three is more ambiguous since “Our” can count for either one or two feet /'auə/ whether the diphthong is decomposed or not (/a || uə/).

In other instances, the style is flowery and eloquent. Molière is never too far... neither is Shakespeare:

ALAN: (*Laying straight into [Celia]*) Name any crime that men commit –

Your treachery more than matches it!

No fiend more fierce and foul and fell

Was ever loosed on us from Hell! (Bolt 2008: 63)

David Ives also composed his *School For Lies* in verse. Lines are regular pentameters, sometimes with feminine endings, but usually strict decasyllables with rhyming couplets. For pronunciation and metrical purposes a ‘Note’ was added under the characters’ list to help the reader/actor keep the tempo: “‘Madame’ should be pronounced ‘muhdammm’ while ‘Madam’ ‘madd-um’” (Ives: 2). More drastic alterations were made, however, in the linguistic and thematic fields. Scenes have been deleted, others added such as the incipit where Philinte plays the role of a prologue as in a Shakespearean opening:

[(...)] *At rise: the actor playing PHILINTE addresses the audience.*

PHILINTE: Monsieur Molière, unfortunately dead,
Sends fond regrets from his eternal bed.
For it was he with an immoral play
Who mixed the batter for tonight's soufflé
In 1666 — his entertainment
Titled *The Misanthrope*. A dark arrangement
Of human life and love and hope, blah blah,
But funny, too, and I mean funny ha-ha. (Ives: 3)

Here the humorous tone is set as well as the connection between the classic period and its revision. Ives clearly owes allegiance to his predecessor while he also straight away departs from him to propose another recipe for the “soufflé”, with more contemporary ingredients – “blah-blah” and “ha-ha” being obvious allusions to this new direction. The play includes only two acts and offers a different ending when Alceste who has come back from exile and Celimene leave the stage together to explore the world.

Martin Crimp goes a step further in formal changes although his version is a little older (1996). Crimp decided not to keep a regular rhythmic pattern, justifying his choice in the preface to his edition: “[how] do you translate [...] an artefact that is so much a product of seventeenth-century Paris and Versailles? One answer – and the one I’ve attempted here – is to opt for a contemporary setting, and then explore the consequences, whatever deviations and departures from the original that may involve” (Crimp: v).

The functions and sometimes the names of the characters have been changed: Alceste is a playwright, John (Philinte) is mentioned as “his friend”; Célimène has become “Jennifer” and is a movie star; there is a critic (Covington) and a journalist (Ellen), a “teacher of acting” (Marcia) and another actor (Julian), an agent (Alexander), a motorbike messenger and a musician. “The time is now, the place is London”, the stage directions indicate. Following the chronology of the original play, the tone is however darker from the beginning onward. The society Crimp presents is made of pomp and money and addresses criticism against the artistic system in an oblique meta-dramatic way since the world depicted is precisely the one he, as a writer, is part

of. This is however another adaptation of Molière's script, which also stood as a critique of the social morals (or rather immorality) of seventeenth-century France. The target is different here; the vocabulary has changed but corruption is denounced sometimes with irony, sometimes in a more scathing and biting tone as in act one when John is questioning Alceste about his viewpoint:

JOHN

Are you saying that humanity should be condemned?

ALCESTE

I'm saying that humanity as we know it – yes –
should come to an end. [...]

I have a dream of a clean white space
entirely disinfected of the human race. (Crimp: 8-9)⁶

These words, although deeply ironical, depict the vision of an apocalyptic world, which, at the beginning of the play, may sound rather extremist and daunting.

As in Bolt's and Ives's versions, Crimp confronts the past and the present within his twofold text where the contemporaneous context is not totally disconnected from Molière's background. Echoes abound and parallels between the scripts are easily recognizable. On stage, a similar juxtaposition is often strengthened if only to motivate the conversation between generations and keep the poise between poetic and theatrical flows.

Past and Present on Stage

If Molière's and the other playwrights' scripts are compared horizontally, the linguistic transpositions look obvious, often to push the satire a step further and have it sound coherent with modern-day issues. See for example Alceste's long derogatory description of humanity that is developed at the beginning of Molière's play:

Molière	Crimp	Bolt	Ives
[...] je hais tous les hommes Les uns, parce qu'ils sont méchants et malfaisants, Et les autres, pour être aux méchants complaisants, Et n'avoir pas pour eux ces haines vigoureuses. Que doit donner le vice aux âmes vertueuses. De cette complaisance on voit à plein le traître : Partout il est connu pour tout ce qu'il peut être ; Et ses roulements d'yeux et son ton radouci, N'imposent qu'à des gens qui ne sont point d'ici. [...] Act I, sc.1, 118-128.	(...) I hate everyone. And not just people in the public eye, but the public themselves who just stand by and watch – whose understanding's limited to absorbing a few selected images. <i>As you know, I'm in the potentially disastrous position Of allegedly slandering this wretched politician Just by asking why his touchy-feel party's quite So cosy with a bloated member of the European ultra right.</i>(...) p. 8 (emphasis is mine)	(...) There's no one I don't execrate. People are either evil, or Simply by failing to abhor The evil ones' behaviour, they Condone it, in a tacit way. Look at this lawsuit I've got now: How can society allow The swine I'm fighting to exist Still less, implicitly assist His machinations? (...) p. 12-13.	Where are the great men of the Renaissance? We spend our days discussing restaurants! What shows we've seen! It being our highest attainment To waste a lifetime viewing <i>entertainment</i>. Tasteless commedias whose collective text Could be our one-word motto: “NEXT!” (...), p. 13.

Molière developed the motif of dishonesty at length, which, considering the importance of the word in the seventeenth-century French noble sphere, appeared to be logical. Molière's Alceste denounces men's hypocrisy although he himself cannot be considered an “honest” man devoid of immorality and ambiguity. The significance of “honesty” in Molière's time being the depiction of “an accomplished man who is the living example of a cultural and moral refinement that worldly society longs for”⁷, does not indeed befit Alceste's condition. Seen from this angle, irony sounds profoundly cruel in Molière's text

since Alceste, whose role is to denounce the evils of humanity, denigrates and ridicules himself at once.

We see that in Bolt's and Crimp's versions, the criticism seems to be solely directed towards the society outside with clear allusions to the political tensions of the times. Crimp hints at the increasing influence of the far right in England (in 1997 the British National Party would get more than 35,000 ballots, five times more than in 1992) but also targets the prime minister who, further down in the cue, gets a particularly vicious tongue-lashing from Alceste for "his toxic, spray-on brand of fake compassion" (Crimp: 8). As for Bolt, his Alceste (Alan) depicts the corruption of the whole system in more general allusions ("machinations" in the extract above) since Alan is, right from the beginning, sued by "a fraud, a charlatan, a lying, scheming hypocrite" (Bolt 2008: 13) because of his excessive frankness. The efficiency of the invectives might sound more striking in Bolt's script because of the short lines in which monosyllabic words work as daggers, but they also ironically trigger humour, as when Alan describes the hypocritical society as "a sort of national contest / To find out who can *arse-lick* best" (Bolt 2008: 9. My emphasis.) Crimp's tone is undoubtedly scathing while alluding to the blood tie that his play shares with Molière's:

ALCESTE

No I'm not [joking].

Not when I've got

so many examples in front of me

of private political and artistic hypocrisy.

I'm enraged. I can't forgive

the way that men and women choose to live.

Everywhere you look: sycophants, compromise, hypocrites,

nepotism, betrayal, vested interest –

I've had enough. Call it insanity

but I take issue with the whole of humanity.

JOHN

I have to say that this so-called rage

would make more sense on the seventeenth-century stage.

And surely as a playwright you're aware

of sounding like something straight out of Molière. (Crimp: 7)

Despite Alceste's strong criticism of twentieth-century society (as in Molière the words "hypocrisy" and "hypocrites" are twice mentioned), the reference to Molière in a metadramatic context (Alceste is also a playwright) inevitably debunks the otherwise tragic tone.

In Ives's *School For Lies*, the echo of Molière's lines is more insidious as we cannot always find the exact lexical equivalent of the source. Even though Ives alludes to the former context of the play in the extract mentioned above ('the great men of the Renaissance'), the idea more than the word is transposed. In his adaptation for Michael Khan's Shakespeare Theatre Company (Washington DC) in 2017, Ives's *dramatis personae*, their functions and their actions, were compared to those of *Much Ado About Nothing* more than to those of the French classic, Frank and Celimene being the counterparts of Benedick and Beatrice while Philinte, 'Don Pedro-like', tricked them into each believing that the other loved them. Reviews of the performance indicate that Ives took many liberties in his 2017 translation (rather coined as a "rewriting") that was also a revision of the 2011 text to respond to the current political climate in Washington DC: "Making the play anti-Trump [gave the audience] the opportunity to pretend that Celimene's slimy suitors couldn't possibly [...] be them" (Bradshaw).

Still, in these three adaptations what makes the dialogue between past and present even more obvious is often the setting chosen by their directors who emphasize some kind of chiasmus between form and content. Indeed in the case of Khan's production of Ives's play in 2017, the costumes represented seventeenth-century Parisian fashion: colourful wigs, beauty spots, extravagant ribbons excessively adorning the sleeves, the socks, the shirts and the shoes, as well as affected manners and improbable postures definitely triggered laughter, thus turning the play into a true comedy of manners while *The Misanthrope* has more ambiguous undertones.

In both Crimp's and Bolt's parallel productions, the sets were much more modern than in Ives's. In *The Grouch* presented in Leeds

(dir. Sarah Esdaile, West Yorkshire Playhouse, 2008), the decor included a white wooden floor and a towering white wall punctured by Georgian-style windows, beyond which one could perceive the rain falling. A white spiral staircase rose from below the stage to two galleries high above it while two pink sofas with tables gave the impression of an artificial but cold inner space. Such contemporary aesthetics contrasted with the formal rigour that Bolt had required for his version but efficiently counterbalanced the time gap that verse drama might produce on today's audience. In Thea Sharrock's direction of Crimp's *Misanthrope* almost the same year (Comedy Theatre, London, 2009), the world-famous movie star Keira Knightley made her theatre debut in the role of Jennifer (Célimène) while *Alceste* was performed by the red-headed *Band of Brothers* actor, Damian Lewis. Unlike the flagrant dichotomy between words and images in the staging of *The Grouch*, the fashionable cast as well as the Hildegard Bechtler stylish set of Sharrock's production perfectly matched the punchy modern-day language of Crimp's text.

Still these various aesthetic choices are not only a means by which translators and playwrights make a classic reach today's audiences and readership but also – and more interestingly – a challenging way to assess the contemporary meaning a three-hundred-year-old play can still convey.

Molière “Our Contemporary”

Basing his analysis on Richard Wilbur's translation (1965), Seymour Rudin argued that “[t]he play's peculiar interest for us [...] lies not in its effective theatricality, its unflagging verbal adroitness [...] its neatness of construction. *It lies in its theme of the conflict between individual and social imperatives [...]*.”⁸ This issue has been particularly focused on by the three authors mentioned in this study. While Crimp obviously points out the absurdities of our media-driven celebrity-culture, Bolt deals with political correctness since the target of Alan's wrath is a Newsnight Review commentator (Habib Nasib Nader), who reads racism into Alan's too-frank review of his poetry and

threatens him with the Press Complaints Commission. Despite their witty tones, both plot adaptations have however often been seen as the mere shadows of the original. And indeed Molière's *Alceste* risks arrest for his attack on a court versifier while Crimp's or Bolt's equivalent misanthropes hazard very little.

Today "we look for multiple meanings" Rudin adds

[...] and one source of the special richness that we find in *The Misanthrope* is the sense that its protagonist is an ambiguous figure and that our reactions to and judgments of him may be curiously divided ones. (...) To us, he may be a (...) character, foolishly at odds with the norms of society or a tragic hero (as the Romantics described him) or "not quite either". (Rudin: 308)

The ambiguity of the main character is still present in Ives's, Bolt's or Crimp's versions. In the latter for instance, set in the glamorous suite of a London hotel, *Alceste*'s behaviour sounds both daring and ridiculous. He who is obsessed with the movie star, even though she represents everything he abhors, delivers his harangues with acuteness and wit as his misanthropy is "partly a mask for his own corrosive sense of fear and failure" (Spencer).

In Ives's "translaptation" (which has been much better praised by reviewers) the vehemence of the main character is more caricatured. The play (in its shorter 2017 version) was performed at a fast pace, as though it were a French bedroom farce, and the potential incoherence of Frank's personality had no major importance compared to the grotesque tricks and puns he was the victim of. As for Bolt's version, there are elements that may not work today such as, for instance, Alan's retreat to the country because no paper will publish his work unless he adopts a "polite PC façade", which in the twenty-first century sounds improbable, even silly. If, just as Molière's *Alceste*, Bolt's Alan fights against the hypocrisies of society, his dual personality however lacks that "compassionate understanding of human follies that has made Molière's *Misanthrope* timeless" (Brennan).

The other reason why Molière's play is timeless is that there is a space for uncertainty whereby we question the author's view to depict-

ing the vices of the world in such a delightful way. It is an oxymoronic use of drama that it can both entertain and edify the reader / audience. Not surprisingly did Rousseau argue that Moliere had “debased the play by exciting easy, thoughtless laughter at the spectacle of an honest man’s loneliness and despair amid society’s corruptions.”⁹ Today we still hesitate to classify his play as a comedy because *Alceste* has a lot of the tragic hero’s lineaments. Contemporary playwrights seem to have opted for more clear-cut outlines: whether in Bolt’s, Crimp’s or Ives’s adaptations, the main protagonist’s contradictions are never to be taken too seriously and rather reflect a very common character of our era, i.e. the naysayer. Yet if Molière’s protagonist has turned into someone more common-looking – the everyday pessimistic man of the twenty-first century – why have some of the constraining formal aspects that verse drama dictates been kept? While it might sound indeed an inadequate match, contemporary playwrights like Ives have claimed that this is precisely what makes play-*rewriting* worthwhile:

The problem with naturalistic dialogue (...) is the problem with Eugene O’Neill: The words aren’t interesting, only the emotional current within them. *Verse is more concentrated, more pleasurable than naturalism.* (...) If the emotional current is the same, the verse adds something more: puns, music and intensified feelings. I’ve never been interested in theatrical realism, which is just seeing what you see every day in life. You have to get beyond the bounds of what you already know. (Ives in Himes. My emphasis.)

As Ives states, writing drama in verse does not mean that the theme is not contemporary. Neither is the play contemporary *because* it is adapted to our modern concerns. What makes Molière still contemporary and the source of theatrical creativity, not only through the *mise en scène* but also through rewriting and adaptation, is that both the language and the topoï are witty enough to be meaningful ever.

Finally we should wonder where such theatrical form – i.e. a French classic recomposed in Shakespeare’s tongue – is situated within the British theatrical landscape. When Crimp reinvented Molière in the nineteen-nineties the space was mostly occupied by authors such as Sarah Kane, Howard Barker, Tom Stoppard or Edward Bond to

name but a few. Crimp himself represented this trend of controversial and political drama attacking the new consumerism that had been encouraged by Thatcher in the previous decade.¹⁰ Since then there had been a call for a radical aesthetics in theatre making where the artist would rework (“reforge”) language itself, “investing it with new myths [...]” (Howard: 134)

In this cultural context the plurality of new adaptations of Molière’s plays for the Anglophone venues may have seemed paradoxical first although it also reflected the need of our society to maintain an entertaining and poetic drama that could acknowledge the past while not ignoring the present with its vices and virtues. Contemporary playwrights may have found their inspiration in Molière’s works but they have also offered their own plays, in keeping with the taste and fashion of their time. Today Molière is neither copied, nor plagiarized. Much to the contrary. The reinvention of his plays is a way to make them outlive fashions, as Gilles Deleuze declares in his analysis on the motifs of difference and repetition: “the [repetition] is the universality of the singular”¹¹ (Deleuze: 8), which implies that the translations, adaptations and “translaptations” of our French classics vouch for their influence worldwide more than for their *dis*-location and deformation.

REFERENCES

PRIMARY SOURCES

BOLT, Ranjit. *The Grouch. A Modern Version of Le Misanthrope*. London: Oberon Books, 2008.

CRIMP, Martin. *The Misanthrope in a version by Martin Crimp*. London: Faber and Faber, 2009 (1996).

IVES, David. *The School for Lies*. Evanston: Northwestern University Press, 2012.

MOLIERE, Jean-Baptiste Poquelin dit. *Théâtre choisi*. Paris: Classiques Garnier, 1962.

SECONDARY SOURCES

- BOLT, Ranjit. *The Art of Translation*. London: Oberon Books, 2010.
- COHEN, Robert. *The Misanthrope*. (A sample edition of his translation). Tallahassee: Eldridge Publishing Company © 2006 by Robert Cohen.
- COUPRIE, Alain. *Molière*. Paris: Armand Colin, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: PUF, 1972.
- HORNBY, Richard. *Performing the Classics*. Reviewed in Princeton: *The Hudson Review*, Vol. 44, No. 1 (Spring, 1991), pp. 105-112.
- HOWARD, Tony. *The Review of English Studies*. Oxford: Oxford University Press. New Series, Vol. 36, No. 141 (Feb., 1985).
- IVES, David. *The Liar*. Hannover: Shakespeare Theatre Company, Rediscovery Series Classic Theatre, Rediscovered, 2010.
- LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte et SALAÛN, Frank. *Le spectateur de théâtre à l'âge classique (XVII^e XVIII^e siècles)*. Montpellier: L'Entretemps, 2008.
- RUDIN, Seymour. "Moliere and 'The Misanthrope'". Baltimore: *The Johns Hopkins University Press*. Educational Theatre Journal, Vol. 17, No. 4 (Dec., 1965), pp. 308-313.
- WILBUR, Richard. *The Misanthrope and Tartuffe*. Boston: Mariner Books, 1965.

REVIEWS

- BILLINGTON, Michael. "The Misanthrope-Comedy Theatre", *The Guardian* 18 December 2009.
- BRENNAN, Claire. "All rhyme, but no reason in glossy Grouch", *The Observer*, 24 February 2008.
- BRADSHAW, Marshall. "David Ives's *The School For Lies* (Review)", DC Theatre Scene, 7 June 2017.
- HERMAN Jan., "The Misanthrope by Robert Cohen", *Los Angeles Times*, 1997.
- HIMES, Geoffrey. "A modern 'Misanthrope' in the play 'School For Lies,' at Shakespeare Theatre", *The Washington Post*, 24 May 2017.
- MACKAY, Barbara. "The School For Lies, The Shakespeare Theatre Company Remakes Molière", *TheatreMania*, 8 June 2017.

SPENCER, Charles. "Keira Knightley in *The Misanthrope* at the Comedy Theatre, review". *The Telegraph*, 17 December 2009.

NB. To appreciate the scenography and the costumes of the various productions mentioned in the article, please refer to the following websites:

David Ives's *The School For Lies* (Theatre Shakespeare Company, 2017) <http://www.shakespearetheatre.org> (accessed April 2, 2019)

Martin Crimp's *The Misanthrope* (Comedy Theatre, London, 2009) <https://www.alamy.com/stock-photo-the-misanthrope-by-moliere-a-version-by-martin-crimp-27479187.html> (accessed April 2, 2019)

Ranjit Bolt's *The Grouch* (West Yorkshire Playhouse, 2008) <https://www.photostage.co.uk/stock-photo-the-grouch--by-ranjit-bolt--adapted-from-the-misanthrope-by-moliere-image00030692.html> (accessed April 2, 2019)

¹ The new version was written by Anil Gupta and Richard Pinto. It was on at the RSC until February 2019.

² Here are a few examples: Patrick Marber's *Don Juan in Soho* (2007); Glyn Maxwell's *Cyrano de Bergerac* (2015); Richard Bunning's *Alexander The Great* (2009); David Ives's *The Heir Apparent* (2011) and *Metromaniacs* (2015), David Bryer's *Ruy Blas* (2005), etc.

³ David Ives coined his work 'translaptation', i.e. a combination of 'translation and 'adaptation': "My version [of Corneille's *Le Menteur*] is what I call a 'translaptation', a translation with a heavy dose of adaptation. I contend one must think as a playwright, not as a translator. One must ask: what was on Corneille's chest and how can I use what's on mine to create something with dramatic and comedic integrity? In other words, you have to write the play Corneille would have written today, in English. In the end, I did." (Ives 2010: vii)

⁴ "[...] UC Irvine drama professor Robert Cohen has directed a refreshing, lunatic production of the play with UCI graduate students, using his own highly-entertaining translation. It is proof, among other things, that there is room for another equally fluent, stage-worthy version of Moliere's rhymed couplets, but one with a 1990s flavor full of colloquial yet literate pungency." (Herman)

⁵ Sample dialogue, Robert Cohen's translation:

ALCESTE

Well, what's better, showing false affections?

Groveling in such genuflections
 These oily “thee and thou” words, how I hate ‘em!
 You flatterers and cowards, heaven grate ‘em
 Into microscopic, mortifying shreds!
 With all their vile pretensions in their heads
 Their stuck-on-smiling, so-beguiling faces!
 Their stupid, skinning, kiss-kiss-kiss embraces!
 Their pompous and affected salutations,
 And condescending, foppish protestations,
 That man today? Hypocrisy defined!
 He praises everyone! Loves all mankind! (Act I, p. 6)

⁶ The original typology has been kept here.

⁷ « Conçu pour la cour, [l’idéal de « l’honnêteté »] élabore un type d’homme accompli, vivant exemple d’un raffinement culturel et moral auquel la société mondaine n’a cessé d’aspirer. » [Couprie: 67]

⁸ Significantly S. Rudin adds here: “[*The Misanthrope*] does not teach us ‘to prefer the uses and maxims of the world to exact probity.’ It causes us, rather, to examine both the uses and maxims and the exact probity of their critics. It raises fundamental questions with grace and power.” (Rudin: 313)

⁹ Rousseau, Jean-Jacques. « Lettre à Monsieur d’Alembert sur le Théâtre », 1779.

¹⁰ Although he rejects the ‘In-Yer-Face’ label, Martin Crimp was considered one of its representatives.

¹¹ « On oppose donc la généralité, comme généralité du particulier, et la répétition comme universalité du singulier. » (Deleuze 1972: 8)

Déployer les virtualités d'un classique : *The Misanthrope* de Tony Harrison

Isabelle GÉNIN
(Université Paris 3)

Marie Nadia KARSKY
(Université Paris 8)

Bruno PONCHARAL
(Université Paris 3)

Dans son *Misanthrope*, créé en 1973 pour le National Theatre de Londres, Harrison conjugue pentamètres iambiques rimés et intrigue modernisée, se faisant ainsi le précurseur d'autres adaptations de la pièce de Molière. Sa mise en évidence des éléments d'adaptation pousse lecteurs et spectateurs à s'interroger sur la frontière entre adaptation et traduction. Son *Misanthrope* ouvre sur une profondeur spatiale, temporelle et textuelle dont on étudiera en particulier trois dimensions : les échos spatio-temporels qui découlent des stratégies de modernisation ; l'énonciation, vue sous l'angle de sa duplication et de la duplicité ; et enfin, la versification, le rythme et les sonorités, qui contribuent pleinement au plaisir de cette pièce et qui ont fait de cette adaptation, à son tour, un classique, repris et imité.

Mots-clefs : adaptation ; Harrison ; réécriture ; *Le Misanthrope* ; traduction.

Le Misanthrope, un des classiques du répertoire français par excellence, interroge les conventions sociales, leur lien au langage et la fonction de celui-ci en société. Son intrigue repose entièrement sur un non-événement : Alceste souhaite retrouver Célimène en tête à tête pour la sonder sur ses sentiments, mais leur entrevue est constamment interrompue. La pièce introduit une diversité de personnages,

visibles ou non, qui prêtent généralement à sourire et s'inscrivent dans le tourbillon social d'un monde gravitant autour du pouvoir, sans que celui-ci soit jamais directement présenté. Cette comédie, toute en paradoxes, est construite sur des contradictions : à l'équilibre structurel et prosodique s'oppose le thème du conflit entre la sincérité et l'hypocrisie représentée par des protagonistes en contradiction avec eux-mêmes et leurs propos (Célimène et Alceste) ; l'impolitesse d'Alceste tranche, par ses jurons et ses exclamations, avec l'élégance du lieu (le salon de Célimène) et la civilité apparente des personnages qui s'entend dans le lexique sobre et mesuré que leur donne Molière. Si la régularité de l'alexandrin contribue à la beauté stylistique et prosodique de cette pièce¹, toute en équilibre de surface, et au « rire dans l'âme » qu'évoquait Donneau de Visée après la première au théâtre du Palais-Royal à Paris en 1666 (Molière 2010 : 643), l'alexandrin lui-même est toutefois par moments rudoyé par des rythmes saccadés exprimant, dans des vers parodiant la tragédie, la colère d'Alceste, personnage qui, comme le dit l'historienne du théâtre Sabine Chaouche, fait entrer, par ses excès, la farce dans un salon de l'aristocratie (Chaouche : 248).

Le Misanthrope a été traduit et adapté en anglais une bonne vingtaine de fois, en prose à l'époque même de Molière par William Wycherley, puis au milieu du XVIII^e siècle par Henry Baker et James Miller, et à la fin du XIX^e par Henry Van Laun². Quant aux traductions en vers, il faut attendre le début du XX^e siècle pour lire celle, en pentamètres iambiques non rimés, de l'Américain Curtis Hidden Page, professeur à Harvard, suivie presque un demi-siècle plus tard de celle du poète américain Richard Wilbur, en vers rimés, jouée en 1955 ; puis, en 1968, celle de Donald Frame, professeur à Columbia. Depuis 1945, on constate une augmentation du nombre de traductions et d'adaptations des pièces de Molière en général, et notamment du *Misanthrope*, qui plaît par les contradictions évoquées ci-dessus et par la modernité qui s'en dégage. L'acteur et dramaturge Miles Malleson produit *The Slave of Truth*, écrit en prose, en 1956 pour le théâtre The Old Vic de Bristol. Enfin, en 1973, le poète Tony Harrison propose pour le National Theatre de Londres une version en pentamètre iambiques rimés, pionnière dans la mesure où il y modernise l'intrigue pour la

situer en 1966 dans le Paris de De Gaulle. Cette version a ouvert la voie à une série d'adaptations écrites pour la scène par d'autres poètes et dramaturges, de Martin Crimp (1996) à Roger McGough (2013) en passant par celles de Ranjit Bolt (1998 et 2008) et de Liz Lochhead (2002). *The Misanthrope* de Harrison a été repris notamment en 2007 à New York et en 2010 à Bristol, avec des références réactualisées (on y évoque la France de Nicolas Sarkozy et les lettres de la scène finale sont transformées en courriels) (Mahoney 2010).

The Misanthrope n'est pas tout à fait la première pièce adaptée par Tony Harrison, mais c'est sa première commande pour un théâtre national, en l'occurrence celle du metteur en scène John Dexter pour le National Theater³ ; ce travail se prolongera par de nombreuses autres adaptations théâtrales de pièces françaises, grecques et des Mystères médiévaux anglais. À l'origine, cette version devait se jouer en costumes d'époque ; Harrison avait donc souhaité opposer aux costumes et au décor du XVII^e siècle une syntaxe contemporaine d'un registre plutôt familier. Il explique avoir cherché à éviter, dans un premier temps, des références anachroniques, se sentant garant de l'authenticité de sa traduction par rapport au texte de Molière, peut-être du fait de ses études universitaires en lettres classiques. « I always have that urge to make any play my own, but at the same time I am very conscientious as a scholar: I've been well trained, and I felt responsible to Molière. » (Astley : 239) Au cours du travail, cependant, Dexter décida de resituer l'intrigue au XX^e siècle et demanda à Harrison d'ajuster son texte en fonction et d'en moderniser les références. Cela eut une influence sur la manière dont Harrison a ensuite travaillé pour ses traductions et adaptations : il présente une première version qui évolue sensiblement au cours des répétitions et qui peut être modifiée jusqu'à la toute dernière minute.

It seems to me (...) that the best way of creating a fresh text of a classic is to tie it to a specific production rather than aim, from the study, at a general all-purpose repertory version. This undoubtedly gives a limited lifetime to the version, but this is no bad thing, as I believe that a 'classic' needs to be retranslated continuously. (Astley : 144)

Or de nos jours, un classique comme *Le Misanthrope* ne se traduit pas tant à des fins de publication qu'en lien, la plupart du temps, avec une mise en scène⁴. Les éléments d'adaptation se font plus visibles et incitent à s'interroger sur la frontière ténue entre ces deux procédés. Harrison place du reste en exergue de sa version publiée de *The Misanthrope* le poème « Adaptations » de Lion Feuchtwanger, commentaire plein d'esprit sur le brouillage entre traduction, réécriture et adaptation. Ce poème souligne en effet la circularité sans fin d'un mouvement qui relie l'auteur passé à l'auteur-adaptateur présent, le connu à l'inconnu, l'ancien au nouveau, mouvement qui définit toute adaptation et, pourrait-on ajouter, toute retraduction, dans la mesure où l'une comme l'autre sont des formes de confrontation aux diverses potentialités d'une œuvre déjà connue.

Les retraductions régulières que réclame Harrison permettent ainsi de déployer diverses potentialités d'un classique selon les époques, la sensibilité et le projet porté par les traducteurs et les metteurs en scène. *The Misanthrope* de Harrison donne lieu à la création d'une profondeur spatiale, temporelle et textuelle autre, ouvrant un espace de résonance dont nous étudierons trois aspects : d'une part les échos spatio-temporels générés par les stratégies de modernisation, puis l'énonciation, vue sous l'angle de sa duplication et de la duplicité, et enfin, la versification, le rythme et les sonorités, et les manières dont Harrison les aborde dans sa traduction – adaptation.

I) Échos spatio-temporels générés par les stratégies de modernisation

The Misanthrope de Tony Harrison se revendique comme une modernisation de la pièce de Molière. L'action se situe en 1966, trois cents ans après la publication de l'original. Elle reste pourtant localisée en France, contrairement à la version plus tardive de Crimp (1996) qui déplace le salon de Célimène à Londres. Le choix du Paris de De Gaulle est symptomatique des déplacements spatio-temporels opérés par Harrison. Le déplacement se fait vers une modernité qui n'est pas exactement celle du moment de la création de la pièce (1973) et

s'accompagne paradoxalement d'un retour vers l'espace géographique français du texte original. Un rapide survol des éléments qui visent à moderniser le texte montrera que ce mouvement n'est pas homogène, qu'il est complexifié par d'autres stratégies qui, elles, ramènent le texte vers l'espace et la langue française et vers un passé aux contours flous qui est peut-être tout simplement le temps hors-temps des classiques.

La modernisation de la pièce transparait à la lecture des didascalies : les personnages sont dans un appartement qui bénéficie du confort moderne (électricité, chaîne stéréo) et sont les invités d'une *party*. Lors de la première, les costumes et les coiffures typiques de la fin des années 60 donnaient immédiatement le contexte temporel, comme le montre la photographie visible en ligne sur le site du *Guardian*⁵.

Les dialogues abondent de références à la vie moderne, tout particulièrement dans l'acte I qui correspond aux trois premiers actes de l'original. Ces références concernent de multiples aspects du quotidien des classes aisées des années 1960 : la nourriture, les vêtements, les loisirs, les machines. Quelques exemples suffisent à l'illustrer : Célimène moque les vêtements de Cléonte (« That wine-stained tie he wears » 25) ; les membres de l'Académie française boivent du cognac et fument des cigares (« taking their brandy and cigar » 32) ; Acaste se vante de ses multiples activités sportives : « I have ridden, skied, played polo » [34] ; Damis est comparé à un robot (« like some sort of robot, stiff and slow, / and programmed only to repeat *bon mots!* » 27) ; Basque annonce l'arrivée de la voiture d'un représentant de l'Académie française (« the car's a black one with a tricolour » 31). Les aristocrates de la cour de Louis XIV sont devenus des intellectuels bourgeois, des écrivains ou des critiques littéraires qui gravitent dans un milieu aisé et se réjouissent, comme Acaste, d'avoir été élu « *Best Dressed Man* » [34] et que leurs articles (« my column in the right review » 34) fassent le succès ou l'échec d'une pièce (« First-night audiences at all new plays / hold back their condemnation or their praise / until they've read 'Acaste's piece' » 34).

Les références au monde politique entraînent parfois le texte dans une modernité très anglaise, en décalage avec le Paris des années

60 revendiqué. Ainsi, les propos rapportés par Célimène sont caractéristiques du système britannique (le pouvoir politique accaparé par les membres des classes supérieures ayant fréquenté de prestigieuses *public schools*) plus que de la scène parisienne : « The “**foul Establishment**”⁶s his constant theme / because it does not share his self-esteem. [...] / The “**old-boy network**”, “the incestuous set” / stops him starring in the **Cabinet**. » (27)

La modernisation et l’anglicisation sont renforcées par le langage utilisé par les personnages. Le registre est informel et Harrison privilégie une langue très idiomatique, presque caricaturale de l’époque et du milieu du public cible. Cela se concrétise par les choix lexicaux. On trouve dans la bouche des divers personnages de nombreux termes modernes et expressions à la mode à l’époque de l’écriture de la pièce : « rat-race » [7], « nepotist » [7]. Même Oronte adopte ce langage « branché », le parler du « modish socialite » [4] qu’il abhorre. Il le met cependant souvent à distance par des guillemets. Plus loin, il s’exclame : « Lovely party! Marvellous **do** downstairs! [...] I love your work. Consider me your “**fan**”; [...] I’m “*in*” with those that matter, [...] So count on me to help you “**oil the wheels**” » (12 et 13). La syntaxe affiche également sa modernité par son goût immodéré pour les compositions et affixations. Des adverbes sont ainsi créés (« Elyséewise » [13]), des adjectifs (« all France is **starry-eyed** » [12], « such **ten-a-penny** honours » [5]), des noms (« the **Powers-that-be**’ve passed you over. » [42], « Our **cloak-and-dagger-ite** » [26]) qui peuvent parfois reprendre, avec la souplesse syntaxique de l’anglais oral, tout un segment de discours rapporté (« how much he bores us all / with **how-I-won-back France for Charles de Gaulle** » [6]).

Le langage moderne de la pièce est par endroits un langage dégradé qui interroge le public sur la vacuité des échanges. Ce questionnement se manifeste tout particulièrement par les guillemets qui accompagnent certaines expressions citées par Alceste, lui qui garde une distance critique avec les tics langagiers de ses contemporains. La beauté et la poéticité de la langue classique du *Misanthrope* de Molière (qu’on entend encore dans l’adaptation de Harrison, notamment grâce au travail prosodique sur les vers rimés) sont défiées par les clichés et

mots à la mode vides de sens qui font résonner le vain brouhaha du monde moderne dont l'illustration ultime est l'abondance d'onomatopées : « Sssssh » [24], « pssts », « hush-hush » [26], ou de termes au fonctionnement proche de l'onomatopée : « blab, blab, blab » [25], « pooh-poohed » [27], « everyone hoorays » [7]. Le langage, parfois, ne peut qu'imiter le bruit vide des conversations sans le conceptualiser ni le médiatiser, comme dans « when all the rest are AYS, he's always NAY » [29]. Harrison, en modernisant l'action et le texte, accentue la critique des mœurs et de l'hypocrisie présente dans l'original en la doublant d'un questionnement très moderne sur la capacité du langage à créer du sens.

Cependant, le transfert du classique vers l'univers des spectateurs londoniens des années 70 n'est pas stable mais parasité par d'autres choix qui tirent le texte vers son ancrage historique et géographique. Les nombreuses références à la France contredisent la domestication du texte à laquelle Harrison semble procéder. Elles rappellent au spectateur l'origine étrangère de la pièce, une œuvre *essentiellement* française. L'homogénéité de l'environnement linguistique anglais est menacée à chaque introduction d'un terme culturel français et ceux-ci sont légion, qu'il s'agisse d'institutions : « Elysée » [23], « *Académie française* » [31], « *Légion d'honneur* » [43], de lieux connus : « *Maxim's* » [32] ou de titres de presse : « *Le Figaro* » [42], « *Elle, Marie Claire* » [41].

Les mots français insérés dans le texte anglais créent des poches de résistance à l'opération traductive, perturbant l'homogénéité du texte traduit sur le plan linguistique, typographique (ces mots français sont souvent en italique) et phonologique. Au cours de la représentation, les différences de sonorités entre mots français et répliques en anglais donnent à entendre au spectateur un collage hétérogène, une polyglossie assumée qui *met en son* les diverses strates du texte. Les mots français sont relativement transparents, tellement connus de la plupart des spectateurs anglophones qu'ils font eux aussi figures de clichés linguistiques et culturels : *croissant, soirée, mon cher, à la mode, haute couture, rendez-vous, faux pas, enchanté, blasé, joie de vivre*. Le mouvement de résistance du texte à son anglicisation et à sa modernisation est renforcé par des stratégies de réécriture caractéristiques de la

traduction conventionnelle plus que de l'adaptation. Contrairement à d'autres adaptations par d'autres auteurs, l'original reste la strate fondatrice du texte de Harrison. On peut y suivre l'enchaînement des répliques même si certaines tirades font l'objet d'une expansion ou d'une concentration. Le nom des personnages est maintenu. Pas de « Alan » comme dans *The Grouch* de Ranjit Bolt. Sur le plan sonore, les phonèmes présents dans les noms Alceste Philinthe, Cléante, laissent entendre le texte français du XVII^e siècle.

D'autres échos viennent perturber davantage l'ancrage du texte dans un lieu et une époque stabilisés. La syntaxe et le vocabulaire modernes et informels côtoient des mots aux résonances anciennes, évoquant une littérature des temps passés : « feud » [31], « foul abuse » [30], « splenetic fit » [3]. Des références classiques et historiques sont ajoutées sans souci de cohérence temporelle ou culturelle. Si les Grenadiers évoquent la France du roi Soleil dans « most careers: / the Diplomatic Corps, the **Grenadiers** » [34], d'autres passages font référence à la mythologie romaine (« Don't take that tone with me, you...**Hercules!** » [19]), à la peinture flamande du XVII^e siècle (« She'd daub a fig leaf on a **Rubens** nude » [39]), ou à une époque postérieure à celle du texte de Molière, la Révolution française et son goût pour la guillotine (« The author [...] should have been beheaded for it on the **Guillotine** » [33]).

The Misanthrope de Harrison est avant tout un texte non stabilisé qui mêle français et anglais, traduction et adaptation, ancien et moderne. Son hétérogénéité spatio-temporelle s'affiche dès la scène d'ouverture où Alceste écoute la musique de Lully sur une chaîne stéréo (« listening to the music of **Lully**. [...] [Alceste] turns off the **hi-fi** » [3]). Tout au long de la pièce, les mots anciens et modernes, anglais et français, s'entrechoquent, tels des oxymores temporels et linguistiques, pour rappeler de manière micro-structurelle l'instabilité intrinsèque du texte. Dans ces deux exemples, « a woman can't **sequester sex-appeal** » [21] et « You **hoist** your glass and **hail**, not hail, **halloo** » [3], un mot formel ou archaïque (*sequester*, *hoist*, *hail*) est mis en résonance avec un terme moderne (*sex-appeal*, *halloo*). De plus, ce travail formel est renforcé par la forte densité sonore du segment, créée par l'allitération en [s] ou en [h].

Dans l'exemple suivant, « “**Bile**”’s no more philosophical than “**phlegm**”. / In social intercourse the golden rule / ’s not curse, like you, but, like me “**keep cool**” » [8], la tension entre vocabulaire ancien et vocabulaire moderne est atténuée par la distance mais renforcée par la position en fin de vers de *phlegm* et *keep cool*. Le même procédé est utilisé par Harrison pour créer une tension entre anglais et français. Par exemple, dans « These days the **rendez-vous** / for people who are “**in**”’s **chez you-know-who**. » [27], deux expressions idiomatiques anglaises sont placées aux côtés de deux termes français, illustrant au niveau micro-structuel les allers et retours entre les deux langues dans l'ensemble du texte. L'exemple suivant, « Géralde knows his **first name** and calls him **tu** » [26] peut même se lire comme un commentaire métatextuel sur le fonctionnement de ces deux langues (tutoiement et *first name basis*), un clin d'œil à la situation *entre les langues* du texte traduit.

Finalement le texte de Harrison ne choisit pas entre traduction conventionnelle et adaptation modernisante. Plutôt que de déplacer le texte original vers une langue-culture anglophone et moderne, Harrison alterne les stratégies contradictoires, faisant constamment osciller le texte entre anglais et français, entre France et Angleterre, entre les années soixante et un temps non borné, plongeant ses racines dans les débuts mêmes des mythologies antiques et parcourant les siècles qui nous précèdent. Les diverses strates spatio-temporelles se superposent, faisant résonner une langue hybride, polyphonique, creusant dans l'intemporalité essentielle du texte classique pour la rendre épaisse du passé et du présent, de la langue du même et de celle de l'autre. Le texte s'en trouve déstabilisé et déstabilisant. Il est défamiliarisé, ce n'est ni le classique qu'on connaît et reconnaît, ni une structure totalement vidée de son contenu pour y plaquer nos références et préoccupations contemporaines. Il n'est pas modernisé mais plutôt moderne parce qu'instable, questionnant le langage, son incapacité à communiquer, à l'image d'Alceste, héros-anti-héros aliéné dans le monde qui l'entoure.

II) Duplication et duplicité de l'énonciation

Comme le souligne Claude Bourqui dans son introduction à la pièce pour le Livre de poche (Molière 2000 : 9) et comme nous l'avons rappelé en ouverture de cet article, la matière dramatique du *Misanthrope* est bien maigre. Dès lors, il n'est pas surprenant de voir se substituer à l'action dramatique la mise en scène du langage et de la parole. Le salon de Célimène, lieu clos où toute l'action se déroule, est à la fois une galerie des glaces et une caisse de résonance où viennent se réverbérer les rumeurs du monde et où l'on s'amuse à parodier les comportements et les paroles des absents. D'ailleurs, pratiquement tous les personnages de la pièce s'adonnent au jeu du portrait, si bien qu'ils finissent par constituer une large part du texte. Il y a en effet beaucoup plus de personnages évoqués, souvent par leur prénom (Acte II, sc. 4, par exemple), que ceux que l'on voit effectivement sur le plateau.

Ces portraits satiriques, où chacun rivalise d'esprit, sont donc l'occasion de mettre en scène des dialogues fictifs qui font entendre la voix et les paroles des personnages absents du plateau. Pour ce faire, Molière dans *Le Misanthrope* recourt aux formes les plus variées du discours rapporté, sur le continuum qui va du discours narrativisé au discours direct libre, en passant par le discours indirect libre et le discours indirect strict. Les commentateurs ont aussi relevé la fréquence du verbe « dire » et de tous ses composés⁷ : « médire », « se dédire », et, surtout quand il s'agit d'Alceste « contredire », ou encore « se contredire ». Tous ces verbes renvoient au dire, à l'énonciation, mais aussi et surtout à ses bifurcations, ses retournements, bref, à une forme de perversion de la parole. D'autre part, du fait même que les personnages ont fréquemment recours au discours rapporté, cette sorte de mise en scène de la parole, la double énonciation inhérente au texte théâtral, semble se dédoubler devant nous. En effet, il y a comme une mise en abyme vocale puisque les personnages de la pièce se font énonciateurs rapportés et font entendre, souvent sur un mode parodique, d'autres voix que la leur propre. Dès lors, ce jeu sur l'énonciation, cette duplicité de l'énonciation — redoublant la double énonciation structurale au théâtre — apparaît comme l'un des ressorts centraux de cette pièce particulière.

Voyons à présent comment Tony Harrison traite cette question centrale dans sa traduction. Les exemples sont légions et pourraient

donner lieu à chaque fois à une analyse spécifique, mais nous n'en traiterons ici qu'un nombre très limité, tel celui-ci, tiré de la scène d'exposition ; Alceste reproche à Philinte son hypocrisie et ses compromissions. Dans cet extrait Alceste met en scène — nous donne véritablement à voir et à entendre — le comportement de son ami pour mieux le dénoncer :

ALCESTE [...] Je vous vois accabler un homme de caresses, Et témoigner, pour lui, les dernières tendresses ; De protestations, d'offres, et de serments, Vous chargez la fureur de vos embrassements : Et quand je vous demande après, quel est cet homme, À peine pouvez-vous dire comme il se nomme, Votre chaleur, pour lui, tombe en vous séparant, Et vous me le traitez, à moi, d'indifférent. Morbleu, c'est une chose indigne, lâche, infâme, De s'abaisser ainsi, jusqu'à trahir son âme : Et si, par un malheur, j'en avais fait autant, Je m'irais, de regret, pendre tout à l'instant. (Acte I, sc. 1, 17-28)	ALCESTE Downstairs just now, what did I see you do? You hoist your glass and hail, not hail, <i>halloo</i> Some person from a distance, and then zoom into warm embraces from across the room, drench the man with kisses, smiles and swear your lasting friendship, shout <i>mon cher, mon cher</i> so many times you sounded quite inspired, then when you sidled back and I inquired: <i>Who's that, the long-lost friend you rushed to hug?</i> All you do's look sheepish, and then shrug. No sooner is his back turned than you start picking him to pieces, pulling him apart, all that 'friendship' faded from you heart. It's foul and ignominious to betray your own sincerity in this cheap way. If, God forbid, it'd been me to blame, I'd hang myself tomorrow out of shame. [3-4]
---	---

Le verbe *voir* du premier vers indique qu'Alceste fut témoin de la scène ; et on relèvera également tous ces verbes et noms renvoyant plus ou moins directement à l'acte de paroles : « témoigner », « protestations », « serments », « demander », « dire », « traiter ».

Si l'on se tourne, à présent, vers la traduction de Harrison, on est frappé du renforcement de l'ancrage spatio-temporel qu'il opère dès le début du premier vers avec « Downstairs just now », qui semble impliquer une plus grande immédiateté encore qu'en français. Le présent dans le texte de Molière peut en effet aussi bien recevoir une interprétation spécifique que générique : ainsi, on peut comprendre qu'Alceste ne dénonce pas simplement un comportement ponctuel mais plutôt habituel et typique. À la suite de ce renforcement de l'ancrage situationnel, on observe, en anglais, une représentation plus concrète des gestes de Philinte. Cela nous paraît aller dans le même sens que le passage remarquable au discours direct après les deux points « *Who's that, the long-lost friend you rushed to hug?* », avec l'utilisation des italiques qui impliquent une intonation contrastée et l'introduction de mots français qui font entendre encore une autre voix, une autre strate linguistique : « *mon cher, mon cher* ». Ce procédé de traduction du discours indirect ou narrativisé par du discours direct est récurrent dans la traduction de Harrison.

L'exemple suivant provient de la fameuse scène du sonnet d'Oronte. Elle nous révèle qu'Alceste lui-même n'est pas exempt de la duplicité qu'il dénonce par ailleurs. Celle-ci s'exprime par l'invention de ce dialogue avec un destinataire fictif fait pour masquer le véritable destinataire de son discours, c'est-à-dire Oronte. On notera aussi l'emploi fréquent de la conjonction *que* en tête de vers comme rappel du changement de la source énonciative dans le cadre du discours indirect — un emploi de la conjonction très caractéristique du français :

ALCESTE Monsieur, cette matière est toujours délicate, Et, sur le bel esprit, nous aimons qu'on nous flatte : Mais un jour, à quelqu'un, dont je tairai le nom, Je disais, en voyant des vers de sa façon, Qu'il faut qu'un galant homme ait toujours grand [empire] Sur les démangeaisons qui nous prennent d'écrire ; Qu'il doit tenir la bride aux grands empressements Qu'on a de faire éclat de tels amusements ; Et que, par la chaleur de montrer ses ouvrages, On s'expose à jouer de mauvais personnages.	ALCESTE It's very delicate. I think <u>we</u>'d all admit a need for flattery, at least a bit, When it's a question of <u>our</u> taste at stake. <u>We</u> must be careful just what line <u>we</u> take. <u>I'll tell you something, though.</u> One day I'd read a certain someone's verses and <u>I said</u>, 'A man in your position has to know exactly to what lengths he ought to go and keep his itch to scribble well in hand. Poetry's pastime, <u>understand</u> ; <u>one</u> shouldn't go too far and let the thing get out of hand and think of publishing. <u>The man</u> who can't say no and who persists ends up a sitting duck for satirists.'
ORONTE Est-ce que vous voulez me déclarer, par là, Que j'ai tort de vouloir... ALCESTE Je ne dis pas cela ; Mais je lui <u>disais</u>, moi, <u>qu'</u>un froid écrit assomme, Qu'il ne faut que ce faible, à décrier un homme; Et qu'eût-on, d'autre part, cent belles qualités, On regarde les gens par leurs méchants côtés. (Acte I, sc. 2, 341-356)	ORONTE And just what is it that you're hinting at? That I waste my time? ALCESTE No, I don't say that. What I told him was ... I said, 'Now, look, Nothing's more humdrum than a boring book. It's the one thing <u>people</u> can't forgive. That'll always latch on the negative. No matter what good qualities <u>you've</u> got, <u>People'll</u> judge you by your weakest spot.' [16]

Ce passage est exemplaire du jeu sur les pronoms personnels et sur l'indétermination de la relation intersubjective, en effet, l'interlocuteur d'Alceste reste anonyme (« quelqu'un, dont je tairai le nom »). On peut

noter le glissement du « nous » au « on » au « je », puis au « il » pour finalement revenir à un « on » générique qui inclut tout un chacun et qui donne au discours d'Alceste le ton de la maxime. Molière, tout particulièrement dans *Le Misanthrope* où règne le « on-dit » et la crainte du « qu'en-dira-t-on », exploite d'ailleurs toutes les virtualités du pronom indéterminé « on », cette forme polyvalente si propre au français ; en effet, « on » est en soi une marque de cette énonciation duplice évoquée plus haut, car il est un marqueur de décrochage par rapport à l'origine énonciative et c'est à ce titre qu'il peut renvoyer, tour à tour, ou parfois en même temps, sans que l'on puisse décider, à toutes les personnes (*je, tu, il, nous vous, ils*), selon les contextes. Or, on sait à quel point il est parfois difficile de rendre en anglais cette indétermination bien spécifique au « on » français. Si l'on examine la traduction, c'est le pronom de première personne du pluriel « we » qui domine au début de la réplique. Cependant Harrison a pris soin de suivre le mouvement général du texte français, puisqu'à la fin il retrouve le ton de l'original en utilisant « one » et enfin « the man » pour donner aux quatre derniers vers de la réplique valeur de maxime générale. Il est, d'ailleurs, intéressant de noter que le « on » français est rattaché étymologiquement à « homme » (Latin *homo*) et que c'est justement à ce terme en anglais que Harrison recourt ici. Encore une fois dans cette réplique, la traduction reste plus spécifique, plus ancrée dans la situation, en particulier lorsqu'Alceste interpelle directement Oronte : « I'll tell you something though » ; ou de manière encore plus marquante, en raison de sa position détachée en fin de vers, lorsqu'il utilise l'apostrophe « understand », ce qu'Alceste en français ne fait que de manière discrète, au travers du terme d'adresse « Monsieur » en début de réplique. Ce procédé est employé de nouveau en anglais dans la seconde réplique d'Alceste, lorsqu'il rapporte ses propres paroles, « Now, look, », où l'on peut imaginer toutes les possibilités de jeu qu'offre cette apostrophe, adressée aussi bien à Oronte qu'au personnage inventé pour l'occasion — nouvelle marque de duplicité, donc.

C'est aussi dans cet exemple que l'on peut observer la sur-utilisation du verbe « dire » : « Je ne **dis** pas cela ; / Mais je lui **disais**, moi, **qu'**un froid écrit assomme » ; le fait le plus notable, encore une fois, étant le passage du discours indirect introduit par la conjonction

« que » en français au discours direct entre guillemets en anglais, ce qui autorise une grande liberté de jeu, en particulier au niveau de la variation prosodique.

Il y a de nouveau passage du discours indirect au discours direct dans la fameuse réplique de Célimène à Arsinoé de la scène 4 de l'Acte III :

ARSINOÉ Hier, j'étais chez des gens, de vertu singulière, Où, sur vous, du discours, on tourna la matière ; [...] Madame, je vous crois l'âme trop raisonnable, Pour ne pas prendre bien, cet avis profitable ; Et pour l'attribuer qu'aux mouvements secrets D'un zèle qui m'attache à tous vos intérêts.	ARSINOE Yesterday I called on people known for their principles and high moral tone whose conversation soon came round to you ; [...] I know you'll take this warning as well-meant, a token only of my good intent. Think about the things I recommend. Believe me, I speak only as a friend.
--	--

CÉLIMÈNE Madame, j'ai beaucoup de grâces à vous rendre, [...] En un lieu, l'autre jour, où je faisais visite, Je trouvai quelques gens, d'un très rare mérite, Qui parlant des vrais soins d'une âme qui vit bien, Firent tomber, sur vous, Madame, l'entretien. Là, votre pruderie, et vos éclats de zèle, Ne furent pas cités comme un fort bon modèle : Cette affectation d'un grave extérieur, Vos discours éternels de sagesse, et d'honneur, Vos mines, et vos cris, aux ombres d'indécence, Que d'un mot ambigu, peut avoir l'innocence ; Cette hauteur d'estime où vous êtes de vous, Et ces yeux de pitié, que vous jetez sur tous ; Vos fréquentes leçons, et vos aigres censures, Sur des choses qui sont innocentes, et pures ; Tout cela, si je puis vous parler franchement, Madame, fut blâmé, d'un commun sentiment. À quoi bon, disaient-ils, cette mine modeste, Et ce sage dehors, que dément tout le reste ? Elle est, à bien prier, exacte au dernier point, Mais elle bat ses gens, et ne les paye point.	CELIMENE Honestly, I'm grateful for your kind concern, [...] In distinguished company the other day a discussion started on the proper way for people to live lives of rectitude. Your name came up at once : 'That prude,' said one, 'she's over-zealous, far too keen to be the sort of model that I mean.' <u>'Pious fraud,' said one, another 'pseud!'</u> <u>plus something unrepeatable and pretty lewd.</u> Nobody found it in him to excuse the pompous shambles of your moral views, that coy blush, that clearly put-on pout whenever a few bad words get flung about, that prissy, patently transparent, <i>moue</i> even if the air's turned slightly blue, that scornful high-horse manner you employ in all your dealings with the <i>hoi polloi</i>. Your bitter killjoy sermons that resent everything that's pure and innocent. One who professes such concern for God doesn't go to Mass dressed <i>à la mode!</i> (Their words, not mine) and one who seems so pure shouldn't spend so much on <i>haute couture</i>. And someone who devotes herself to prayer reads a Bible, not <i>Elle</i> and <i>Marie Claire</i>. She looks like lady Pious when she prays
---	--

Dans tous les lieux dévots, elle étale un grand zèle, Mais elle met du blanc, et veut paraître belle ; Elle fait des tableaux couvrir les nudités, Mais elle a de l'amour pour les réalités. Pour moi, contre chacun, je pris votre défense, Et leur assurai fort, que c'était médisance ; Mais tous les sentiments combattirent le mien, Et leur conclusion fut, que vous feriez bien, De prendre moins de soin des actions des autres, Et de vous mettre, un peu, plus en peine des vôtres. Qu'on doit se regarder soi-même, un fort long temps, Avant que de songer à condamner les gens ; Qu'il faut mettre le poids d'une vie exemplaire, Dans les corrections qu'aux autres, on veut [faire ;] Et qu'encor, vaut-il mieux s'en remettre au besoin, À ceux à qui le Ciel en a commis le soin. Madame, je vous crois, aussi, trop raisonnable, Pour ne pas prendre bien, cet avis profitable Et pour l'attribuer qu'aux mouvements secrets, D'un zèle qui m'attache à tous vos intérêts. (Acte III, sc. 4, 885-960)	but not to the maids she beats and underpays. She'd daub a fig leaf on a Rubens nude but with a naked <i>man</i> she's not so prude. I sprang to your defence as best I could, naturally, but I couldn't do much good. Denounced their talk as scandal, but no use, just one good word against so much abuse. They all ganged up against me. In the end they came to this conclusion, my dear friend : Best leave the sins of others well alone until you've made some headway with your own. Only a long self-searching can equip someone to be the age's scourge and whip. And even then reform's best left to them ordained by God almighty to condemn. 'I know <i>you'll</i> take this warning as well-meant, a token only of my good intent. Think about the things I recommend. believe me I speak only as a friend.' [37-39]
---	--

Ici, ce qui s'apparente à du discours narrativisé dans le début de la réplique de Célimène se transforme, dans la version de Harrison, en fragments de discours direct, paroles entendues par Célimène dont elle multiplie les émetteurs sans les nommer, ce qui renforce la perfidie de son attaque. Comme dans la scène Alceste / Oronte, Célimène

fait un usage magistral des pronoms personnels et passe du « vous » de seconde personne au « elle » de troisième personne pour désigner Arsinoé lorsqu'elle rapporte les commentaires entendus dans le monde, puis fait retour au « vous », pour finir, encore une fois, sur le ton de la sentence à l'aide du « on ». La traduction suit de très près la structure interne des répliques, mais Harrison, comme lorsqu'il s'agit de traduire les répliques d'Alceste, a tendance à recourir à l'amplification, c'est pourquoi on compte quatre vers de plus dans le texte anglais (alors que les répliques d'Arsinoé sont rigoureusement identiques en nombre de vers) ; Harrison, en particulier, ne manque pas la reprise au mot près par Célimène des quatre derniers vers d'Arsinoé, ce qui vient porter l'ironie à son comble. Mais il ajoute des guillemets et des italiques (*you'll*) qui soulignent le fait qu'il s'agit d'une reprise et qui impliquent également une variation prosodique. L'introduction de paroles rapportées au discours direct par Célimène, les emprunts directs au français font ici encore entendre une autre langue, d'autres sons et d'autres voix, démultipliant et diffractant les sources énonciatives pour le plus grand plaisir du spectateur qui est en définitive le véritable destinataire de ces jeux de langage.

III) Versification, rythme et sonorités

Le vers constitue une des formes qu'il faut adapter en changeant de système prosodique. Comme on le sait, les systèmes phonétiques et prosodiques sont différents en français et en anglais : syllabique en français, il repose, en anglais, sur la combinaison d'un nombre (de syllabes ou de pieds) et d'un schéma métrique accentuel. Il n'y a donc pas d'équivalent prosodique direct possible pour l'alexandrin. Le pentamètre iambique rimé (*rhyming couplet*) est peu ou prou considéré comme un équivalent culturel et la plupart du temps, depuis les traductions de Richard Wilbur (1955) et de Tony Harrison, les traducteurs et adaptateurs se servent de ce vers.

Dans l'ouvrage qu'il a dirigé sur Harrison, Neil Astley souligne que dans sa poésie comme dans ses traductions et ses réécritures théâtrales, « Harrison wants direct contact with the audience, he wants to

draw them into the play just as he draws the reader into the emotional experience of the poem » (Astley : 13). Un des procédés par lesquels Harrison y parvient dans son œuvre est précisément son vers. Dans *The Misanthrope*, il s'agit de pentamètres iambiques rimés qui se caractérisent par leur dynamisme rythmique, ainsi que par des échos créés par les rimes et les jeux allitératifs. Harrison motive du reste son emploi du vers métrique par l'énergie corporelle que celui-ci procure : « (...) I still instinctively feel that it's associated with the heartbeat, with the sexual instinct, with all those physical rhythms which go on despite the moments when you feel suicidal » (Astley : 236).

Les vers de *The Misanthrope* comportent certains aspects saillants qui contribuent, par leur vigueur, à solliciter le public. Comme le remarque un critique du *Times* en 1973 : « What strikes you on single hearing is the freedom with which Mr Harrison can preserve normal speech rhythms and conversational syntax within a rigid metrical scheme » (Astley 1991 : 154). Sans doute, plutôt que d'un contraste entre le schéma métrique et le registre courant convient-il alors d'évoquer une liberté offerte justement par le cadre du vers, qui se nourrit de divers éléments, sonores mais également bien visibles, faisant intervenir le corps des acteurs, dont le jeu s'inscrit parfois dans le vers lui-même ou vient en souligner l'effet.

Harrison caractérise ainsi le style de Molière : « The salient feature of Molière's verse is its vigour and energy, rather than any metaphorical density or exuberant invention, and it is this which gives his verse plays their characteristic dramatic pace » (Bryer : 52). On trouve cette énergie dans des contrastes que Molière ménage parfois dans ses vers : contraste entre la longueur des phonèmes qui ralentit le rythme, comme dans les vers suivants : « Je vous vois accabler un homme de **caresses**, / Et témoigner pour lui les dernières **tendresses** ; / De **protestations**, d'**offres** et de **serments**, / Vous **chargez** la fureur de vos **embrassements** ; » (*Le Misanthrope*, Acte I, sc. 1, 17-20) où les voyelles nasales, la diérèse entendue dans « protestations » et les consonnes sifflantes participent du ralentissement rythmique ; ou au contraire le rythme est accéléré, propulsé grâce aux occlusives : « Et **quand** je vous **demande** **après** **quel** est **cet** homme, / À **peine** **pouvez-vous** **dire**

comme il se **nomme**. » (*Le Misanthrope*, Acte I, sc. 1, 21-22) ; contraste également entre des alexandrins à la régularité audible (le premier vers de l'exemple qui suit) et d'autres où l'hémistiche est moins nettement marqué (le second vers de l'exemple) : « Et quoique amis enfin, je suis des tous premiers.../ Moi, votre ami ? rayez cela de vos papiers » (*Le Misanthrope* Acte I, sc. 1, 7-8).

The Misanthrope, à son tour, se caractérise ainsi par son sens aigu du rythme. Parfois, le schéma métrique régulier du pentamètre permet de faire couler les vers : les enjambements ne sont pas soulignés mais sont dits de manière fluide. Les acteurs Alec McCowen (Alceste) et Alan MacNaughtan (Philinte) pouvaient, dans la première scène par exemple, accentuer l'effet de liaison entre les vers pour accélérer leur tempo ; c'est ce qu'on entend dans l'enregistrement fait par le National Theatre en juillet 1975 dans les deux vers suivants : « drench the man with kisses, smile and swear / your lasting friendship, shout *mon cher, mon cher* » [4], les deux vers étaient liés. Au contraire, l'acteur pouvait ralentir pour ménager des pauses dans les vers : « Adopt behaviour both sincere and true. / Act like a decent man, and let words fall / only from the heart, or not at all » [4]. On remarque que le dernier vers, « only from the heart, or not at all », ne comporte que neuf syllabes. Ceci offre à l'acteur qui joue Alceste la possibilité de ralentir sur ce vers notamment afin d'en accentuer la dimension sentencieuse, déjà présente dans les impératifs qui le précèdent.

La fluidité rythmique du texte de Harrison est du reste accentuée par la position occasionnelle, en début de vers, de la forme contractée d'auxiliaires : soit *be*, « but what I *do* find difficult to do / 's announce my choice in front of both of you. » [62] où la sifflante relie harmonieusement les vers, soit *would*, « No! No! Not one right-thinking man, not one / 'd want such ten-a-penny honours done » où la dentale forme une accroche pour rebondir sur le vers suivant.

Ailleurs, en revanche, Harrison crée un effet de suspension dans la régularité par des effets de contrepoint. Tantôt on perçoit les vers comme étant syncopés, comme le premier de cet exemple : « our friendship's finished. 'Friends' (so-called) who'll sell / their friendship everywhere can go to Hell », ou encore, dans le portrait de Timante,

l'effet d'attente créé sur les spectateurs est renforcé par le rythme entrecoupé du dernier vers : « He looks around him, beckons you away, / leans closer, cups his hands, and breathes : *Nice day!* ». Tantôt, en revanche, les acteurs font entendre les vers en tant que tels : dans la retransmission radiophonique de 1975, Clitandre adoptait en entrant un débit plus lent que celui qu'avaient eu Alceste et Célimène et il fait entendre la rime plus nettement.

La rime et les allitérations contribuent à la diversité rythmique du vers de Harrison. En 1973, la rime fait les délices du public qui, selon la revue *The New Statesman*, est à l'affût de « what striking new rhyme Harrison would wrest out of the original text, what epigram he would concoct from the references... » (Astley : 155). Balisant la fin du vers à l'instar d'un signe de ponctuation, la rime vient structurer le flux des phrases assez longues, qui peuvent s'étendre sur six à dix vers (Astley : 160). Elle se renforce par les allitérations parfois reprises en écho par le jeu des acteurs : Célimène termine un portrait par « all that comes across when Damon speaks / is squeaking gibberish and high-pitched shrieks » (assonances en [i:] et [I]), suivi de la didascalie « *Clitandre utters a high-pitched shriek* » [25]. La vivacité stylistique de cette scène des portraits provient donc en partie des jeux de sonorités, comme dans cette réplique d'Acaste, « yes, dammit, yes, that's Damis to a tee » (Harrison : 28) avec les échos possibles dammit / Damis / to a tee et l'impression de clôture, produite à la fois par le sens et par les échos sonores : cette réplique d'Acaste vient effectivement clore la série de portraits improvisés par Célimène (mis à part celui d'Alceste qu'elle fera ensuite). À cela s'ajoutent les répétitions, parfois comiques, comme celle de « you see » qui donne à ce vers d'Alceste dans la scène de jalousie (Acte IV, sc. 3 chez Molière) quelque chose de puéril : « You see. You see. Suspicion's a good scout » [50] ; ou encore la répétition de certains mots clés comme « decide » ou « praise » qui revient régulièrement du début à la fin de la pièce comme dans les vers d'Alceste dans la première scène : « ouvtying one another in their little game / of praise-me-I'll praise-you. » [4] repris quatre vers plus loin dans « your praiser-to-the-skies next happens on » puis trois vers après « Glittering praise can lose its brilliance » [5] où le mot « praise » prend, notamment par

son emploi en terme composé, des effets comiques. On trouve un effet de répétition analogue chez Molière : le mot « estime » (en substantif puis en forme verbale) apparaît quatre fois en six vers : « Qui veuille d'une estime ainsi prostituée [...] Sur quelque préférence une estime se fonde / Et c'est n'estimer rien qu'estimer tout le monde ». (*Le Misanthrope*, Acte I, sc. 1, 54-58) Ou encore, comme on l'a vu plus haut, des onomatopées (« blabbermouth Damon – on the street, my cab / waiting at the kerbside ; blab, blab, blab ! » [25] ; « If he's got news, it's *pssts* and sideways glances », « to whisper something hush-hush » [26]) rendent audibles les voix des autres personnages décrits dans les portraits et renforcent l'impression que les personnages de la pièce participent d'une société bien plus vaste. Enfin, l'affectation des marquis passe également par une gestuelle indiquée dans le texte ; à un moment, l'indication de jeu des acteurs s'inscrit dans le texte prononcé et non plus sous forme de didascalie, l'arrivée des marquis s'accompagne de baisers intégrés au rythme du vers : « We've been at a lateish evening 'over there'. / Hilarious, (*kiss-kiss*) the whole affair ! » [25] Le corps est ainsi littéralement inclus dans le texte.

La réécriture du *Misanthrope* que propose Tony Harrison jette un éclairage nouveau sur l'original : Harrison déploie le texte de Molière dans le temps et dans l'espace par une modernisation qui repose sur une stratégie référentielle complexe et hétérogène ; il fait résonner la duplicité des voix, prolongeant l'interrogation sur le langage inhérente à la pièce de Molière, et modèle un vers sonore et rythmé dans lequel le corps de l'acteur s'inscrit pleinement. Si sa version du *Misanthrope* oscille entre traduction et adaptation, c'est pour mieux explorer tout le potentiel comique, poétique et dramatique de la réécriture d'un classique qui se fait en vers rimés, mais dans une langue modernisée. Se tourner vers un classique signifie ainsi traduire non seulement des rapports entre les langues et les cultures, mais encore investir l'œuvre originale d'un questionnement politique et esthétique contemporain. Le classique propose en effet un socle partagé, un texte suffisamment reconnu pour pouvoir être dépouillé de son suspens diégétique. Cette structure laissée à nu devient matrice d'une œuvre nouvelle, qui est

elle-même rapidement devenue un « classique » de l'adaptation : les poètes et dramaturges qui se tourneront, après Harrison, vers *Le Misanthrope* diront tous leur admiration pour sa version, devenue à son tour modèle et source d'inspiration.

RÉFÉRENCES

SOURCES PRIMAIRES

DEXTER, John, dir. *Misanthrope/Molière*. Adapted by Tony Harrison. BBC Radio 4, live recording from the Royal National Theatre, 1977-08-01.

HARRISON, Tony. *The Misanthrope in Theatre Works 1973-1985*. Harmondsworth and New York, Penguin Books, 1985.

MOLIÈRE. *Le Misanthrope*, préface de Claude Bourqui. Paris, Le Livre de Poche, 2000.

_. *Œuvres complètes*, édition dirigée par Georges Forestier et Claude Bourqui. Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2010.

SOURCES SECONDAIRES

ASTLEY, Neil (ed.). *Tony Harrison*. Newcastle-upon-Tyne, Bloodaxe Books, 1991.

BRYER, David. « Translating the Alexandrine » in Taylor, Jane, McMorran, Edith and Leclercq, Guy (eds.). *Translation Here and There Now and Then*. Exeter, Elm Bank Publications, 1996.

CHAOUCHE, Sabine. *L'art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629 – 1680)*. Paris, Honoré Champion, 2001.

DOUGUET, Marc et PARINGAUX, Céline. *Le Tartuffe et Le Misanthrope*. Paris, Atlande, collection Clefs Concours, 2017.

FORESTIER, Georges. *Molière*. Paris, Gallimard, 2018.

GUSSOW, Mel. « John Dexter, 64, English Director of both Theater and Opera, Dies ». *The New York Times*, March 27, 1990 <https://www.nytimes.com/1990/03/27/obituaries/john-dexter-64-english-di>

rector-of-both-theater-and-opera-dies.html (page consultée le 9 décembre 2018).

MAHONEY, Elizabeth. « Molière, *The Misanthrope* ». *The Guardian*, 10/10/2010, <https://www.theguardian.com/stage/2010/oct/10/the-misanthrope-bristol-old-vic> (page consultée le 9 décembre 2018).

¹ Comme le souligne Georges Forestier, Molière a consacré trois ans à l'écriture du *Misanthrope*, revenant régulièrement, de 1663 à 1666, sur le texte pour en perfectionner l'intrigue et en polir les vers (Forestier 2018). [note relevant de l'article Génin Karsky Poncharal, article 2)

² Wycherley présente *The Plain Dealer*, son adaptation du *Misanthrope*, en 1676 ; Baker et Miller font paraître leur traduction en prose des œuvres complètes de Molière en 1739, et Henry Van Laun, en 1875-76.

³ John Dexter fut directeur associé du National Theatre de Londres jusqu'en 1970, puis il dirigea de nombreuses mises en scène d'opéras au Metropolitan entre 1974 et 1981. Il est connu tant pour son travail sur des pièces contemporaines, notamment pour sa collaboration avec Arnold Wesker, que pour ses mises en scène de classiques (*Othello* avec Laurence Olivier, *L'Enlèvement au sérail* pour le Metropolitan) (Gussow).

⁴ C'est le cas de toutes les versions du *Misanthrope* traduites ou adaptées en Grande Bretagne depuis celle de Tony Harrison. Les deux versions de Ranjit Bolt (*The Misanthrope*, 1998, et *The Grouch*, 2008) ont été mises en scène respectivement par Peter Hall et Sarah Esdaile, le *Miseryguts* de Liz Lochhead (2002) par Tony Cownie, le *Misanthrope* de Robert McGouch (2013) par Gemma Bodinetz, et celle de Martin Crimp (1996, légèrement remanié depuis en 2009) par Lindsay Posner.

⁵ <https://www.theguardian.com/books/2008/feb/09/theatre> (page consultée le 9 décembre 2018).

⁶ Les caractères gras ont été ajoutés pour attirer l'attention sur les points commentés.

⁷ Voir par exemple le chapitre « Le langage dans *Le Misanthrope* » dans Douguet et Paringaux.

Traduire la clarté obscure : une étude d'Andromaque

Jessica Stephens
(Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3)

Si les œuvres de Racine témoignent des enjeux de l'écriture scénique et se soumettent aux contraintes liées au spectacle vivant, le texte racinien se déploie aussi dans l'espace poétique. Quatre traductions anglaises d'*Andromaque* sont étudiées ici : la traduction de Kenneth Muir, l'adaptation d'Eric Korn, la recreation de Craig Raine et la version plus récente d'Edward Kemp. Cette mise en relation éclaire la manière dont le choix du format et l'attention portée à la forme influe sur le processus traductif - agencement, mise en relief des épisodes, choix stylistiques, linguistiques et phoniques. Plus précisément cette étude fait apparaître la manière dont ces quatre traducteurs/adaptateurs/créateurs cherchent à percer et à restituer le mystère et la puissance de la parole racinienne pour ensuite porter celle-ci jusqu'au spectateur, jusqu'à la communauté à laquelle ils s'adressent.

Mots-clefs : *Andromaque* ; adaptation ; stylistique ; traduction.

Créée en 1667 par Jean Racine, dédiée à Madame et donnée pour la première fois devant les membres de la famille de Louis XIV, *Andromaque* remporte un grand succès. Les passions qui lient violemment l'un à l'autre les quatre protagonistes de cette tragédie résonnent à travers les âges. Du premier récit qu'en fait Euripide dans *Les Troyennes*, à Virgile dans l'*Enéide*, ces histoires d'amour sans issue sont relevées par Homère, pour inspirer Racine et traverser le temps jusqu'à nous : Oreste, amoureux d'Hermione, « l'inhumaine » (Racine : Acte I, sc. 1, 26), follement éprise quant à elle du roi, Pyrrhus, ce « cruel » qu'elle vient chercher « au fond de [ses] provinces » (Racine : Acte IV, sc. 5, 1356, 1358), lui-même amoureux d'Andromaque, princesse troyenne, esclave ramenée comme butin de guerre et surtout veuve éplorée dont le lien avec son mari défunt est indéfectible. Une ronde dansée par

quatre vivants mais aussi par un mort. Un quadrille ou plus précisément un quatuor car s'élèvent tour à tour les voix de ces personnages dans la transparence obscure de la poésie racinienne. L'histoire de ces personnages qui, plutôt que des sujets, sont l'objet de leurs passions dévorantes passe le temps et les cultures, grecque, française, anglaise. Si cette pièce « résonn[e] en écho dans la mémoire » d'une manière aussi vive, comme le dit T.S. Eliot dans *Four Quartets* (Eliot : 3), c'est aussi en raison de certains vers, peut-être plus connus que ceux d'autres pièces, *Phèdre*, *Bajazet*, ou encore *Bérénice*. « Ah ! Je l'ai trop aimé pour ne point le haïr » (Racine : Acte II, sc. 1, 416), « Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle » (Racine : Acte III, sc. 8, 997), « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ? » (Racine : Acte V, sc. 5, 1638), ou bien encore, « Je ne t'ai point aimé, cruel ? Qu'ai-je donc fait ? » (Racine : Acte IV, sc. 4, 1356).

Dans un ouvrage intitulé *The Classical Moment*, Martin Turnell évoque non pas tant une impossibilité de traduire Racine qu'un dépérissement au cours du passage vers l'anglais : « [i]f you try to translate him, everything goes. Racine in English dress is practically indistinguishable from the authors of the minor tragedies of the Restoration period. » (cité dans Muir : v). La pièce de Racine, ravalée au rang de pièce mineure, cantonnée aux oubliettes, ne survivrait donc pas au passage à l'anglais. Apprêtée dans de nouveaux habits (« in English dress ») – l'image est quasi shakespearienne – elle s'étiolerait, se défaisant ainsi de son intensité et de sa splendeur.

Pourtant, malgré la difficulté¹, les pièces de Racine ont fait l'objet de nombreuses traductions, et *Andromaque* ne déroge pas à la règle. Quatre traducteurs – parfois metteurs en scène, dramaturges ou écrivains eux-mêmes – ont tout particulièrement retenu notre attention car ils présentent quatre manières d'aborder le texte racinien et soumettent, chacun, une version ancrée dans leur lecture du texte. Dans sa préface, Kenneth Muir, King Alfred Professor of English Literature à l'université de Liverpool, explique qu'ayant traduit *Athalie* pour la scène à la demande de George Wilson Knight², il a pris goût à l'exercice et a traduit quatre autres pièces de Racine, dont *Andromaque* publiée en 1960. Puis, Eric Korn s'attelle à la tâche et propose une adapta-

tion mise en scène par Jonathan Miller au Old Vic en 1988. En 1990, Craig Raine, éditeur chez Faber and Faber et lui-même poète, conçoit une version, intitulée '1953', qui s'apparente à une ce que De Campos qualifie de « transcréation », tout en suivant le canevas de la pièce française. L'année est placée entre guillemets car elle est imaginaire ; dans cette transposition, l'Axe Rome-Berlin a remporté la guerre, Londres a été mise à sac par le fils de Mussolini, Vittorio, qui a ramené comme tribut Annette LeSkye, épouse du roi d'Angleterre et son fils, Angus. La pièce s'ouvre avec l'ambassade du comte von Orestes, dépêché par Hitler et venu demander le rapatriement – et donc la mise à mort – d'Angus LeSkye en Allemagne. Enfin, en 2015, Edward Kemp réalise une traduction à deux versants : l'une est jouée par des étudiants de la RADA sur scène et l'autre, légèrement modifiée, est conçue comme une pièce radiophonique diffusée par la BBC en 2017³.

Dans un numéro de *Théâtre Public* datant de 1982 et consacré à la traduction, Jacques Lassalle, dramaturge et metteur en scène français, note « Tout texte est une étoile morte. La lumière qui nous en parvient, nous aide pourtant à reconsidérer ce qu'elle éclaire : notre condition d'aujourd'hui et son devenir dans l'Histoire » (Lassalle : 13). Tout texte théâtral irrigue à la fois la traduction qui en découle et la représentation qui naît de lui. Comment alors comprendre cette métaphore ? D'autant plus que la lumière qui nous parvient a été émise par des astres encore en vie. Peut-être l'utilisation de l'adjectif « morte » doit-elle s'entendre en lien avec la qualification usuelle du spectacle dit « vivant » qu'est le théâtre ? Quoi qu'il en soit, notre attention est dirigée, tel un faisceau, sur un texte dont les ramifications s'étirent jusqu'à notre époque. Si le texte original, source de traductions et de représentations peut être stable, il possède la faculté d'« engendrer une multitude de représentations » (Lassalle : 12) et chacune de ces représentations est unique, « contingent[e] » (Lassalle : 11) car « [c]haque traduction est porteuse de l'occasion qui l'a suscitée : son destin rejoint tout à fait celui de la mise en scène » (Lassalle : 12).

Martin Turnell et d'autres comme Swinden considèrent que l'anglais ne peut accommoder la langue racinienne, ou que la tâche s'avère très difficile. Pourtant *Andromaque* se prête à des traductions, voire

des retraductions et, comme le souligne Kenneth Muir, le verbe racinien, par sa vigueur, supporte la transplantation sous certaines conditions langagières ou créatives⁴. Comment les traducteurs occupent-ils cet espace intermédiaire, particulier et riche, situé entre deux cultures, deux sociétés ? Comment jettent-ils un pont entre l'écrit et son appropriation orale, rythmique et gestuelle sur scène ? Enfin, quelle intention posent-ils ? Traduction et exégèse sont liées historiquement mais la traduction du genre théâtral tient du commentaire : une lecture interprétative ancrée dans une époque et dans une communauté, celle des acteurs, du traducteur, du metteur en scène et du public. Chaque traduction, chaque version d'un texte théâtral en dégage et en interroge peut-être de manière plus approfondie les lignes de force, tout en anticipant, en infléchissant la mise en scène et la représentation qui en découle. Comment ces quatre traducteurs captent-ils la « lumière » d'étoile et la réfractent-ils vers les spectateurs et lecteurs de leur époque ?

La difficulté de traduire le texte racinien réside précisément dans l'équilibre qui existe entre la retenue de la parole et la puissance des sentiments, entre le dépouillement du style et la violence qui habite les protagonistes, engagés comme ils le sont dans un *agôn*. Cette tension, statique et dynamique à la fois, combinée aux contraintes de l'alexandrin et du rythme, s'avère difficile à restituer. Le problème du choix entre une stratégie traductive, *sens pour sens* et/ou *mot pour mot*, se pose ici tout particulièrement car la parole racinienne est polysémique et recèle un sens foisonnant. Or si la thématique d'*Andromaque* – une fascination amoureuse contrariée⁵ – semble transparente, la lecture des nombreuses études critiques fait apparaître des degrés d'interprétation variés et parfois très poussés. En effet la simplicité de ce texte le rend très ouvert à l'interprétation, d'où une pléthore d'études sur Racine, telles que celles de Raymond Picard, Roland Barthes, Henri de Brémond, Jean Starobinski, Jacqueline de Romilly ou bien encore Mitchell Greenberg. Dans son étude intitulée *La Tragédie grecque*, Jacqueline de Romilly, grande spécialiste de la culture classique, nous met en garde : « [l]a chasse aux allusions est dangereuse, parce qu'elle rapporte trop » (Romilly : 165), façon de nous rappeler qu'il ne « faut pas dé-

passer les intentions de l'auteur » car « dès que l'on ajoute, dans la lecture du texte, on risque fort d'ajouter trop » (Romilly : 162). Étudier les versions proposées par les quatre traducteurs anglais constitue une façon de se prémunir contre un foisonnement d'informations⁶, contre des interprétations riches et complémentaires certes, mais aussi peut-être parfois un peu datées, erronées ou peu circonstanciées, qui nous éloignent du texte et de son impact brut. À la différence des analyses théoriques critiques, le commentaire interprétatif des quatre traducteurs est validé ou non au moment de la représentation théâtrale ou radiophonique, lorsque la pièce est soumise à l'approbation du public : « la traduction théâtrale est immédiatement sanctionnée dans une personne physique [...] qui est le comédien au travail, en répétition, puis sur la scène » (Bataillon : 70).

« Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli / Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli » (Boileau : 172). Par ces paroles, Boileau codifie la tragédie à travers la règle des trois unités. En apparence, un seul fait s'accomplit dans la pièce de Racine car *Andromaque* traite de l'amour et des visages qu'il endosse : passion éprouvée par des êtres en souffrance, amitié et bienveillance de Pylade envers Oreste, amour conjugal d'Andromaque pour son époux décédé, amour maternel absolu de l'héroïne pour son fils, Astyanax. Toutefois il existe un autre protagoniste, présent en arrière-fond : Troie. Un an après la chute de la cité, un an après le retour des Grecs, la guerre n'est pas soldée. Les états membres demandent qu'Astyanax, « the last remnant » (Kemp : 7), périsse car ils craignent l'avènement d'une deuxième Troie, « a second Troy » (Korn : 8) et qu'avec lui la Cité ne renaisse de ses cendres. Dans son analyse des enjeux latents de la pièce en lien avec sa dimension politique, Mitchell Greenberg souligne l'importance du rapport père-fils, thématique conjugée de différentes façons tout au long de la pièce : effacement de « l'autorité patriarcale » (Greenberg : 54) avec la disparition d'Agamemnon et d'Achille ; nouveau statut que cherche à revêtir Pyrrhus par son refus de céder Astyanax, par son désir de s'affranchir de son père, Achille, de se démarquer d'avec la horde primale, les états membres grecs fédérés au sein d'une structure horizontale dont l'équilibre est mis à mal (Greenberg : 55), etc. Dans le cadre de cette

lecture psychanalytique, certaines chevilles du texte sont particulièrement « relevantes » (Derrida : 21-48), ainsi les vers suivants : « Ce n'est pas les Troyens, c'est Hector qu'on poursuit. / Oui, les Grecs sur le fils persécutent le père » (Racine : Acte I, sc. 2, 224). Kenneth Muir reste proche du texte français (Muir : 13), Edward Kemp maintient l'allusion à cette thématique (Kemp : 10), tandis que, dans la traduction d'Eric Korn, le deuxième vers disparaît tout à fait : « It isn't Troy, but Hector we pursue ; / The Greeks owe him a debt of too much blood / Which only blood will cancel out : a debt » (Korn : 9) Toute pensée s'inscrit dans le langage et la disparition de la référence au père et au fils a pour conséquence de gommer cet enjeu. Les traces du traducteur, les indices, parfois ténus, qu'il nous livre – suppression ou reformulation de tel ou tel segment – nous renseignent sur son interprétation et son intention.

D'autres choix lexicaux infléchissent la réception de la thématique d'*Andromaque*, même s'ils sont subtils. Ainsi la traduction de l'adjectif « captive » dans l'acte I, lors de la confrontation entre Pyrrhus, roi tout-puissant, et Andromaque qui plaide sa cause et se décrit ainsi : « **Captive**, toujours triste, importune à moi-même » (Racine : Acte I, sc. 4, 301). Dans sa réplique, Pyrrhus décrit à son tour sa douleur : « Je souffre tous les maux que j'ai faits devant Troie. / Vaincu, **chargé de fers**, de regrets consumé » (Racine : Acte I, sc. 4, 318-19). Or Kemp traduit les deux adjectifs par le même mot, « captive » (Kemp : 14, 15), créant un effet de miroir dans leur situation, comme si les deux personnages se reflétaient l'un l'autre, comme si peut-être, par le biais du langage, ils étaient – avec Hermione et Oreste – des facettes d'un seul et même protagoniste central éclaté en quatre. Les autres traducteurs quant à eux différencient les personnages en optant pour « captive » et « enslaved » (Korn : 14, 15), « captive » et « Laden with chains » (Muir : 16).

Un peu plus tôt dans la même scène, une confusion est entretenue cette fois sur le plan syntaxique : « Pouvez-vous souhaiter qu'Andromaque vous aime ? / Quels charmes ont pour vous des yeux infortunés / Qu'à des pleurs éternels **vous** avez condamnés ? » (Racine : Acte I, sc. 4, 302-04). La traduction de Muir est transparente :

« And what charms, my lord, / Can these unhappy eyes, condemned by you / To everlasting tears, now hold for you ? » (Muir : 15). Mais Kemp joue sur l'ambiguïté : « What possible attraction could these eyes be keeping / For **him**, who **himself**'s sentenced them to ceaseless weeping ? » (Kemp : 14). À qui renvoient les pronoms « him » et « himself » puisqu'Andromaque pleure son mari défunt et pleure, aussi, sous le joug de Pyrrhus ? Pyrrhus et Hector sont un double l'un de l'autre et l'effet de miroir est intensifié dans l'adaptation que nous livre Kemp.

Ces choix effectués par Kemp sont intéressants dans la mesure où les pièces de Racine ont été perçues comme les faces d'une seule et même pièce. En effet *Andromaque* entre en résonance avec d'autres œuvres du dramaturge : les paroles d'Hermione « Ah! je l'ai trop aimé pour ne point le haïr » (Racine : Acte II, sc. 1, 416) pourraient tout aussi bien être prononcées par Phèdre ; à l'acte III, Pylade rassure Oreste (« Je sais de ce palais tous les détours obscurs » [Racine : sc. 1, 791]) et sera repris presque mot pour mot par Bajazet (« Nourri dans le sérail, j'en connais les détours », [Racine, *Bajazet* : Acte IV, sc. 7, 1425]) ; Andromaque rappelle l'horreur de la chute de Troie (« Songe, songe Céphise, à cette nuit cruelle / Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle » [Racine : Acte III, sc. 8, 997-98]), dont l'écho sera entendu dans la tirade d'Athalie (« C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit » [Racine, *Athalie* : Acte II, sc. 5, 490]).

Un personnage est, quant à lui, absent d'*Andromaque* : le chœur. Le chœur, force motrice des tragédies grecques, a disparu des pièces de Racine et de ses traductions. À l'écart de la scène, constitué le plus souvent de femmes ou de vieillards, « le chœur doit être tout à la fois plus intéressé que quiconque à l'issue des événements et pourtant incapable d'y jouer lui-même aucun rôle. Il est, par définition, impuissant » (Romilly : 28). Toutefois, ne pourrait-on pas considérer qu'à l'époque moderne, le paratexte qui accompagne deux des traductions – la préface et l'introduction rédigées par Muir, l'avant-propos du metteur en scène, Jonathan Miller, placé juste avant la traduction de Korn, ainsi que les deux postfaces qui suivent, à savoir le paragraphe rédigé par Korn lui-même ainsi qu'un long commentaire d'Albert Bermel,

sans compter les notes de programme écrites par George Steiner à l'occasion de la représentation – rempli, par un glissement, une fonction similaire quoique moins cardinale, celle d'un commentaire qui vient épouser l'action du dehors ?

En outre, la naissance de la tragédie est étroitement associée à la figure du tyran, « un régime fort, s'appuyant sur le peuple contre l'aristocratie » (Romilly : 13) et à l'apogée politique et militaire d'Athènes. Sur le plan de l'écriture, la prise de position de Craig Raine va dans ce sens car le poète-traducteur force les traits inquiétants de Vittorio Mussolini / Pyrrhus, sujet à des revirements excessifs. Ainsi la première scène avec Annette Leskye / Andromaque, lorsque le dictateur italien vient lui apprendre que les Allemands exigent son fils : « Me cherchiez-vous, Madame ? / Un espoir si charmant me serait-il permis ? » (Racine : Acte I, sc. 4, 258-59) – « Good afternoon. Can I help your ladyship / At all? Perhaps you wanted me? » (Raine : 15). Le ton change du tout au tout à la fin de la scène, retravaillée et étoffée par Raine lorsque Vittorio – ailleurs décrit comme un boucher qui a réduit Londres à feu et à sang – comprend qu'il n'a toujours pas gain de cause et que, poussé par la « fureur » (Racine : Acte I, sc. 4, 368), il tâche d'intimider la princesse troyenne :

I wouldn't want you to see me lose my temper.

My temper can be violent.

(Vittorio *rounds on* Kate. *He is audible without shouting.*)

So take your mistress off to the prison.

And quick. The patronizing cunt. (Raine : 20)

Le revirement s'inscrit dans la rupture du niveau de langue. D'une certaine façon, la pièce de Raine se recentre sur les origines de la tragédie car la présence de Vittorio Mussolini, dictateur sanguinaire, y est plus palpable et ce même si la nature de son autorité ne correspond pas tout à fait à la définition grecque, mais à une acception plus courante, plus contemporaine du terme « tyran ».

Les personnages sont modifiés dans le passage vers l'anglais. Que ce soit Kemp, Muir ou Korn, les trois traducteurs infléchissent la caractérisation d'Andromaque :

Non, non, d'un ennemi respecter la misère,
Sauver des malheureux, **rendre** un fils à sa mère,
De cent peuples pour lui combattre la rigueur,
Sans me faire payer son salut de mon cœur,
Malgré moi, s'il le faut, **lui donner** un asile :
Seigneur, voilà des soins dignes du fils d'Achille. (Racine : Acte I, sc. 4, 305-10)

Dans cet extrait, le recours à l'impératif opéré par les trois traducteurs pour traduire l'infinitif met en valeur la détermination de l'héroïne :

No, no, respect the misery of a foe ; Save the unfortunate ; restore a son Unto his mother ; combat the cruelty (Muir : 15)	At least respect a fallen enemy ; Be merciful and give me back my son, Fight off the enemies that encircle us, (Korn : 14-15)	by all means show mercy to the reviled, Pity your foes, restore a mother to her child, Defend him from the hatred of a hundred nations, (Kemp : 14)
---	---	---

Dans l'adaptation de Raine, seule une didascalie indique son insoumission : « *Flaring* » (Raine : 16).

Kemp toutefois se démarque tout particulièrement par sa manière de façonner les personnages de Racine. En effet, le dramaturge anglais renforce les métaphores animales. Ainsi Astyanax, perçu comme une menace, est comparé à un serpent par Oreste qui met en garde Pyrrhus : « Et que dans votre sein ce serpent élevé / Ne vous punisse un jour de l'avoir conservé » (Racine : Acte I, sc. 2, 167-68). Deux des traducteurs optent pour un calque et travaillent avec « snake » (Korn : 7) et « serpent » (Muir : 11)⁷, mais Kemp ancre sa traduction dans le mot « cub », enchâssé dans une expression figée : « This **cub** you **keep** may come to **bite** the hand that **feeds** ; » (Kemp : 8). Le choix du mot « lionceau » en anglais permet une consonance (b/b) tandis que la répétition sonore [i:] couplée au rythme très régulier intensifient le propos, le rendant plus pérenne dans nos esprits. Quelques vers plus loin Racine file la métaphore : « Perdez un ennemi d'autant plus dangereux / Qu'il s'essaiera sur vous à combattre contre eux » (Racine : Acte I, sc. 2, 171-72). Ici encore Kemp renforce l'image : « Freeing you of a fu-

ture adversary, who / Might **shape his claws** for them by **sharp'ning** them on you » (Kemp : 8).

Un peu plus tôt, dans le même acte, Pyrrhus évoque le sac de Troie : « La victoire et la nuit, plus cruelles que nous, / Nous excitaient au meurtre, et confondaient nos coups » (Racine : Acte I, sc. 2, 211-12). Ici encore, Kemp passe par une métaphore, celle d'un troupeau, une horde d'hommes sanguinaires et sans mesure – la mesure étant, selon Héraclite, la vertu suprême (Mattéi : 74-75) – et construit son vers à partir de répétitions sonores : « All the while darkness and victory served to **herd** us, / Heedless, towards more and evermore needless murders » (Kemp : 9). Racine fait alterner, avec une grande dextérité, les structures binaires et la parataxe, son propos est lapidaire, chaque unité de sens est distincte, inscrite dans un déroulement séquentiel ; le vers est dépouillé, le propos argumenté et incisif. Le sens s'offre à une appréhension cérébrale. Dans la traduction plus descriptive que propose Kemp, la parataxe disparaît (l'accusation de cruauté transparait dans les deux adjectifs, « heedless » et « needless ») et les éléments sont intégrés. Sur le plan phonétique, le substantif « herd » amène « heedless » lui-même repris par les sonorités de « needless » et le dramaturge anglais insère un écho mélodieux entre « more » et « evermore ». En d'autres termes, l'assaut sauvage s'entend dans le mouvement de la phrase et le spectateur est happé par cette dynamique puisque ses réflexes sensoriels et physiologiques sont sollicités et enclenchés. En anglais, l'image est davantage fixée par les sens que par une compréhension intellectuelle qui tient davantage à distance. Sens et perceptions sensorielles sont entrelacés : « tout est là, sous les yeux, [...] proche, immédiat » (Romilly : 20). La pièce anglaise de Kemp, en s'ancrant dans la sensorialité et dans des effets stylistiques et phoniques marqués, s'inscrit davantage dans le champ sonore et dans les structures de l'oralité première. Peut-on aller jusqu'à dire qu'elle s'adresse plus directement au spectateur et s'ouvre à lui, plus encore que le texte source ? Jean Jourdheuil nous rappelle que « [l]orsqu'on lit du théâtre [...] il faut lire pour entendre » (34).

Les quatre traductions interrogent, palpent, infléchissent le texte source en vue de sa réalisation, à chaque fois unique et donc « éphé-

mère » (Lassale : 11) sur scène. À travers la traduction vue comme une forme de réécriture, Muir, Korn, Kemp et Raine se placent donc dans la lignée directe des grands tragédiens français et grecs :

Un auteur tragique [reprenait les légendes], et un autre, après lui, revenait sur le même thème. Or, ceci implique que l'originalité des auteurs soit ailleurs : elle ne se situait pas au niveau des éléments, de l'action, du dénouement, mais au niveau de l'interprétation personnelle. (Romilly : 20)

Et l'écrivaine Nathalie Haynes dit à peu près la même chose dans un entretien accordé à la BBC : « [These stories] are archetypal but also there is a certain level of purity to them which can stand up to virtually any rewriting. »⁸ Toutefois, tandis que les versions anglaises de Muir, Korn et Kemp sont des traductions du texte de Racine, Raine, à l'instar du dramaturge français, revisite le mythe. Dans cette optique, la pièce française sert de prétexte plutôt que de pré-texte à Raine qui vient puiser directement aux sources du mythe, par définition malléable. Le matériau homérique et virgilien et, plus en amont, les légendes grecques se déploient dans un texte hybride, reconfigurés à l'aune du poète anglais et de ses préoccupations contemporaines. Cette « transcréation », où Craig Raine fait office de « tradaptateur » (Ivernel : 21-22), s'attache à l'esprit de ces légendes. Toutefois, comment les trois propositions de traduction en anglais de Muir, Korn et Kemp captent-elles la puissance du verbe racinien ?

Muir et Korn choisissent de délaissier les rimes suivies et les alexandrins. Dans sa préface, Muir précise ceci : « I had to dismiss Alexandrines as a possible medium because of the differences between French and English versification, and because they were liable to sound both flabby and foreign » (Muir : vi). Il explique ensuite son choix de privilégier les vers blancs : « I was driven back on blank verse [...] which enables a translator to keep close to the sense of the original, and to be natural without being prosaic – though Racine often skims the surface of prose » (Muir : 6).

Tout comme Muir, Korn délaissie la rime, lui qui cherche avant tout à recréer la fluidité du discours de son époque. Il opère un ancrage contemporain à travers une adaptation formelle telle que la définit

Jourdeuil, « la reprise d'un sujet, d'un matériau [...] de telle manière que s'y manifeste l'époque contemporaine » (Jourdeuil : 31). Kemp⁹, quant à lui, fait un choix diamétralement opposé et relève la gageure de traduire les rimes de Racine. Lors d'un long entretien écrit, il explique son cheminement, son désir de traduire Racine dès les années 90 et la longue réflexion qui a suivi ; lorsque l'opportunité de mener à bien sa traduction s'est enfin présentée, il s'est donné quelques contraintes, notamment celle des rimes plates – avec parfois un recours aux rimes approximatives – et des rimes croisées¹⁰ afin d'atteindre ce qu'il appelle un effet de « tintinnabulation » :

Something of the « tintinnabulation » I feel in the French, where rhymes and assonances begin to build up across the verse (like the resonance of bells) which seems to me in part how the French achieves the colour and shifts in tone [...] – the peculiar musicality of Racine which feels so untranslatable, in part because it happens around and between the words as much as through them. (Kemp : courriel)

Pour ce qui est de la restitution du rythme de l'alexandrin, il explique ses tâtonnements : sa décision initiale d'utiliser le pentamètre (cinq pieds) menant à une impasse, il a alors choisi une structure syllabique susceptible d'accueillir sa traduction¹¹, et ce, même s'il n'y a pas de correspondance accentuelle syllabique entre l'anglais et le français¹².

Pour qualifier le verbe racinien, on parle souvent de sa musicalité sans jamais expliquer clairement le sens de ce mot. D'où naît la musique racinienne ? Du travail sur le rythme, des alexandrins, des rimes suivies ? De la structure formelle des vers qui portent chacun une unité de sens ? De la maîtrise des figures de style ? De la parenté de l'écriture avec la poésie orale ? Le texte racinien repose essentiellement sur la parole proférée, les dialogues ou soliloques, mais aussi sur quelques passages descriptifs très intenses. En effet, Racine a recours à des hypotyposes, de petits tableaux animés qui se déploient sous les yeux du spectateur ou du lecteur. Dans *Andromaque*, l'évocation du souvenir figure à l'acte III, scène 8, où Andromaque décrit de manière presque cinématographique la chute de Troie :

Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle
 Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle.
 Figure-toi Pyrrhus, les yeux étincelants,
 Entrant à la lueur de nos palais brûlants,
 Sur tous mes frères morts se faisant un passage,
 Et de sang tout couvert échauffant le carnage.
 Songe aux cris des vainqueurs, songe aux cris des mourants,
 Dans la flamme étouffés, sous le fer expirants.
 Peins-toi dans ces horreurs Andromaque éperdue. (Racine : 997-1003)

Muir, Korn et Kemp éclairent cet extrait différemment, nous donnant une idée de l'intention qu'ils posent, de l'impulsion derrière leur travail. Muir épouse la syntaxe racinienne ainsi que les mots du poète-dramaturge : il réutilise le nom « Cephise » ; le verbe « être » se mue en « proved » : « Think, **Cephise**, of that cruel night **which proved** / For our whole nation an eternal night » ; enfin il respecte le rythme binaire : « **Think of the victors' shouts ; think of the cries / Of dying men, fallen** beneath the sword, / Or choked by the flames » (Muir : 36). Même s'il procède à certains réagencements syntaxiques, ou à de légères modulations dictées par le contexte (« frères morts » devient « slaughtered brothers »), le français affleure sous ses mots. La traduction de Muir, « calqu[ant] le poème [...] à la vitre » (Chateaubriand : 26), est littérale et fidèle à la parole de Racine. Sa traduction correspond à une première étape définie par Philippe Ivernel lors d'un entretien donné aux Assises d'Arles, celle d'un premier passage par un mot à mot, celle d'un défrichage élégant du texte original : le « passage par une sorte de mot à mot, de confrontation brute avec le texte original » (22). La traduction d'*Andromaque* par Muir n'a pas, à notre connaissance, donné lieu à une représentation, peut-être parce qu'elle est conçue pour être lue. Peut-être une traduction, pour être jouée sur une scène de théâtre, a-t-elle besoin de s'émanciper, comme nous l'explique Tom Stoppard :

The starting point is to be utterly faithful to the original. But if you abide by that completely, you are doing the author a disservice. An absolutely strict translation would not have enough give in it, so instead you have to turn it into dialogue that sounds natural in English¹³.

Eric Korn ne dit pas autre chose dans la postface à sa traduction : « I have not tried to produce a close transcription of the original, but have aimed at near-current spoken British English » (Korn : 93).

Dans la transcription anglaise que fait Korn de cette hypotypose, la lettre racinienne est sans aucun doute modifiée. « Céphise » devient « Cephisa », la « nuit éternelle » devient une « nuit sans aube » / « a dawnless night » (Korn : 55) ; le traducteur procède à une explicitation, le « peuple » devenant « the Trojan race » (Korn : 55). La violence mesurée de Racine est actualisée, voire exacerbée en anglais ; ainsi « Sur tous mes frères morts se faisant un passage » devient « Hacking a pathway through the piled-up dead, / The corpses of my brothers » (Korn : 55). L'anglais s'ancre davantage dans des ruptures de registre avec le recours à des collocations modernes, plus brutales : « Drenched in their blood » (Korn : 55) pour « et de sang tout couvert », ou bien « hellbent on slaughter » (Korn : 55) pour « échauffant le carnage ». L'adaptation de Korn correspond à une dernière étape du travail du traducteur selon Philippe Ivernel, celle de l'écriture qui vient perturber la première version et son « coulé » lisse (23). Enfin Korn intensifie le suspense lorsque la parole d'Andromaque ralentit, au moment même où celle-ci atteint le cœur de son évocation :

The noises of the dying

choked in flame

Or dying by the blade.

Amid these scenes,

Picture Andromache distracted. (Korn : 56)

La typographie sur la page change. Des silences, telles les « trace[s] pneumatique[s] » évoquées par Antoine Vitez (Déprats : 75) s'intercalent entre les mots ; ces impressions en creux sur la page infléchissent la diction de l'acteur et par conséquent la participation physiologique du spectateur qui réagit de manière mimétique à ce qui se passe sur la scène. C'est ce « phrasé directement lié au souffle, dont le comédien doit, intuitivement ou par un travail conscient, retrouver le chiffre, la combinaison secrète » (Bataillon : 71). De même pour le traducteur.

Hautement poétique, la traduction de Kemp s'enracine pourtant aussi dans des effets de prose. Le dramaturge anglais, lorsqu'il traduit cette hypotypose, préserve les rimes suivies, travaille avec 12 ou 13 syllabes et a recours à des rejets et enjambements. Fidèle aux structures binaires présentes dans l'évocation, il redouble certains sons au travers d'allitérations (« **brilliantly ablaze** », ou « **stoking** » / « **soaked** », 49). Le sens auditif du spectateur est sollicité par l'utilisation d'onomatopées différentes pour traduire le mot « cris », répété deux fois en français et renvoyant pourtant à deux réalités différentes – celle des vaincus et des vainqueurs : « **Think of the whoops of the victors, think of the howling** / Of those consumed in **the inferno** » (49). Kemp a recours à la même collocation que Korn pour traduire le mouvement irrépressible de Pyrrhus qui se fraye un chemin parmi les morts, mais conjugue le verbe, ce qui confère plus de dynamisme à sa traduction anglaise : « As he hacked his pathway across the matted dead » (Kemp : 49). L'image des morts ainsi que l'étoffement de « flamme » qui devient « inferno » rendent le passage très visuel. Ici encore la sensorialité a pour effet de capter le spectateur-auditeur en l'attirant dans la scène relatée. Les « traces pneumatiques » sont palpables dans les allitérations, les rimes, la construction des rythmes, l'utilisation de la ponctuation :

Think back, think back, Cephisa, to that night upon
 Whose cruelty we thought the day would never dawn.
 Remember how, eyes **brilliantly ablaze**, Pyrrhus
 Was picked out by the glimmer of our burning palace
 As he hacked his pathway across the matted **dead** –
 My brothers – **stoking** the massacre, **soaked in red**.
Think of the whoops **of** the victors, **think of** the howling
Of those consumed in the inferno, **of** those falling
 Under the axe. (Kemp : 49)

La proposition que fait Kemp, parce qu'elle est ancrée dans la respiration et la sensorialité, parce qu'elle s'apparente à une « œuvre littéraire véritable », « contient déjà sa propre mise en scène » comme « une grande traduction » (Vitez cité dans Benhamou : 72). Singulière-

ment pourtant la présence de rimes n'est pas très perceptible, de sorte que la lecture de cette traduction résolument moderne est très fluide.

Le traducteur pour la scène est, peut-être plus que tout autre traducteur, un deuxième auteur, un deuxième créateur, qui prend en charge la pièce en orientant le faisceau du projecteur ; la souplesse ainsi que la latitude créatives dont il dispose par rapport au texte source proviennent du fait que la scène est un art vivant, que la traduction doit, aussi, s'adapter à l'époque, au public et aux acteurs eux-mêmes. La pièce de Racine est plus féconde que les nombreuses traductions et retraductions auxquelles elle a donné naissance car ces « versions » en langue anglaise n'ont bien souvent donné lieu qu'à une lecture unique ou à une seule série de représentations sur scène (Lassalle : 11-12). L'original préserve donc un ascendant sur ce qui jaillit de lui. Les quatre traducteurs sur lesquels porte cette étude font apparaître le texte de Racine comme apparaît une photographie au moment où elle est développée dans la chambre obscure. La traductrice Danièle Sallenave insiste sur l'importance de préserver « l'énigme » du texte source et de ne pas faire entrer celui-ci de plain-pied dans la lumière interprétative (Sallenave dans Pavis : 73) tandis que Jacques Lassalle parle de « points obscurs qui renvoient à une réalité perdue » dans le texte source (Lassalle : 13) et auxquels renvoie la traduction. Se pourrait-il que ce qui résiste dans *Andromaque* soit à chercher dans la tension éblouissante entre la retenue et la passion et que l'insondable – ce qui fait la force à l'œuvre dans la pièce – soit à percevoir dans ses racines vers lesquelles tendent tout particulièrement, quoique différemment, deux versions, celle de Raine et celle de Kemp ? Traduire *Andromaque* consisterait à réussir à capter plus ou moins consciemment l'intention de l'auteur, mais aussi à sonder le *princeps*, le principe constituant tout à fait en amont, tout à fait à l'origine. Traduire *Andromaque*, c'est ainsi capter un peu de cette clarté obscure, de cette « poussière d'or » (Raguet).

RÉFÉRENCES

SOURCES PRIMAIRES

RACINE, Jean. *Théâtre*. Texte établi et annoté par Edmond Pilon et René Groos. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1940.

_. *Racine, Five Plays*. Translated by Kenneth Muir. New York, Hill and Wang, 1960.

_. *Andromache*. Translated by Eric Korn. New York. Londres, Applause Theatre Book Publishers, 1988.

_. *Andromaque*. Présentation, notes, dossier et cahier photos par Emmanuelle Guillou. Paris, Flammarion, [1667] 2013.

_. *Andromache, A Version*. Traduit par Edward Kemp, 2015. Non publié.

RAINE, Craig. '1953'. *A Version of Racine's Andromaque*. London, Boston, Faber and Faber, 1990.

SOURCES SECONDAIRES

Actes des Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire Arles 1989. <http://www.atlas-citl.org/assises-traduction-litteraire> (page consultée le 23 avril 2019).

BOILEAU, Nicolas. *Œuvres*. Paris, Classiques Garnier, [1674] 1961.

BATAILLON, Michel. « Table ronde : Textes et Théâtralité » in *Actes des Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire Arles 1989*. <http://www.atlas-citl.org/assises-traduction-litteraire> (page consultée le 23 avril 2019).

DE CAMPOS, Haroldo. « De la traduction comme création et comme critique » in *Change n°14*, 1973, pp. 71-84.

DE ROMILLY, Jacqueline. *La Tragédie grecque*. Paris : PUF, [1970] 2002.

DÉPRATS, Jean-Michel. « Table ronde : Textes et Théâtralité » in *Actes des Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire Arles 1989* <http://www.atlas-citl.org/assises-traduction-litteraire> (page consultée le 23 avril 2019).

DERRIDA, Jacques. « Qu'est-ce qu'une traduction relevante » in *Actes des quinzièmes assises de la traduction littéraire Arles 1998*. Arles : Actes Sud, 1999, pp. 21-48.

ELIOT, T. S. *Quatre quatuors*. Traduit par Claude Vigée, postface Gabriel Josipovici. Londres, The Menard Press, 1992.

DINU, Mihai. « Structures accentuelles de l'alexandrin chez Racine ». <https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1993_num_99_1_5852> (page consultée le 4 juin 2018).

GREENBERG, Mitchell. *Racine : from Ancient Myth to Tragic Modernity*. Minneapolis, Londres, University of Minnesota Press, 2010.

HAYNES, Nathalie, interviewée dans le programme « Start the Week, Simon Armitage on Greek Tragedy ». <https://www.bbc.co.uk/programmes/b042j8xz> (page consultée le 23 avril 2019).

IVERNEL, Phillipe. « Table ronde : Traduire, Adapter, Écrire » in *Actes des Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire Arles 1989*. <http://www.atlas-citl.org/assises-traduction-litteraire> (page consultée le 23 avril 2019).

JOURDHEUIL, Jean. « Table ronde : Traduire, Adapter, Écrire » in *Actes des Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire Arles 1989* <http://www.atlas-citl.org/assises-traduction-litteraire> (page consultée le 23 avril 2019).

LASSALLE, Jacques. « Du bon usage de la perte », in Banu Georges (dir.). *Théâtre Public, Traduire*. Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, mars-avril, 1982.

MATTÉI, Jean-François. *La Barbarie intérieure*. Paris, PUF, 1999.

PAVIS, Patrice. « Table ronde : Textes et Théâtralité », in *Actes des Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire Arles 1989*. <http://www.atlas-citl.org/assises-traduction-litteraire> (page consultée le 23 avril 2019).

RAGUET, Christine (dir.). « Traduire ou 'Vouloir garder un peu de la poussière d'or' » *Palimpsestes*, Hors-série. Paris, PSN, 2006.

STOPPARD, Tom interview by Aleks Sierz. <https://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/3647137/Sir-Tom-in-the-doghouse.html> (page consultée le 23 avril 2019).

SWINDEN, Patrick. « Translating Racine » in *Comparative Literature*, vol. 49, No. 3 (Summer, 1997), pp. 209-226.

VERLUYTEN, S. Paul. « L'analyse de l'alexandrin : mètre ou rythme ? » in *Le souci des apparences : neuf études de poétique et de métrique rassemblées par Marc Dominicy*. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1989.

¹ « (...) I share the view that translations of his work are doomed to partial failure » (Muir : v).

² George Wilson Knight était un universitaire, critique littéraire et metteur en scène.

³ La traduction n'est pas disponible car elle n'a pas été publiée, mais Edward Kemp a eu la grande amabilité de me l'envoyer, et je l'en remercie très chaleureusement.

⁴ « Nevertheless, in spite of the difficulties, Racine's actual drama is, I am sure, robust enough to survive transplanting into a foreign soil. » (Muir : vii).

⁵ Voir à ce propos l'analyse que fait Albert Bermel de l'intrigue amoureuse dans la postface qui suit la traduction d'Eric Korn (Korn : 95-97).

⁶ Voir aussi Romilly : 157-167.

⁷ « The snake you foster may yet turn on you / And punish you for saving him » (Korn : 7) ; « And that this serpent nurtured in your breast / Will punish you one day for having saved it. » (Muir : 11).

⁸ "Start the week, Simon Armitage on Greek Tragedy" <<https://www.bbc.co.uk/programmes/b042j8xz>>, (page consultée le 9 août 2018).

⁹ En réponse à quelques questions, Edward Kemp m'a envoyé un long courriel m'expliquant, dans le détail, sa démarche. Je l'en remercie beaucoup. Les citations des notes 11 et 12 en sont extraites.

¹⁰ « I set myself a variety of rules – I would work in rhyming couplets, although following my practice with *Athalie* I would allow myself half- and near-rhymes and also play with cross rhymes and assonances in order to achieve that tintinnabulation. » (Kemp : courriel).

¹¹ « I really need[ed] those two extra syllables to give myself room to convey the original, but also [...] I had been counting English feet, not French syllables – in short I should be thinking of (counting) 12 syllables. » (Kemp : courriel).

¹² « L'alexandrin est un type de vers *mixte*, reposant sur un principe tonique aussi bien que syllabique : la sixième syllabe et la douzième doivent être « accentuées » [...]. En résumé, la structure métrique de l'alexandrin est comme suit : XXXXXA/XXXXXA(e) où X = syllabe et A = syllabe accentuée [...]. En dehors

des positions métriques 6 et 12, toutes les autres sont libres quant à l'accentuation. » (Verluyten in Dinu).

¹³ < <https://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/3647137/Sir-Tom-in-the-doghouse.html> > (page consultée le 5 juin 2018).

Tony Harrison's *Oresteia*: from Aeschylus to Egil and Scargill

Cécile MARSHALL

(Université Bordeaux-Montaigne)

Tony Harrison's career was launched by his dramatic works, in particular his translations for the National Theatre in the 1970s. The traditions he built on are a mixture of the popular theatre he encountered as a child and the classics he studied at Leeds Grammar School and University. Although he turned to translation as a way of learning from the great masters, he appropriated the genre of theatrical adaptation, honing his very own style and developing a rich metacritical reflection. His conception of translation as a synthesis between a classical education and an instinct for drama led him to develop his idiosyncratic techniques of adaptation that he perfected in the 1960s and 1970s, culminating in his version of Aeschylus's *Oresteia* in 1981. In this article, the author explores the genesis of Harrison's adaptation of Aeschylus and places his English text in the context of the theatrical performance, thus offering an insight into his aesthetics.

Keywords: adaptation; Harrison, theatrical aesthetics; translation.

Tony Harrison's career was launched by his dramatic works and in particular his translations for the National Theatre in the 1970s. Every single theatrical venture allowed him to refine his original conception of theatricality even if this meant going against the mainstream trends. The traditions Harrison built on are a curious mixture of the popular theatre he encountered as a child and the classics – Greek, English and French in particular – he studied at Leeds Grammar School and Leeds University. The scholar in him is indeed nostalgic of the immediacy between actors and spectators found in music hall theatre:

The kind of theatre I saw most often was late music hall, or 'variety', and panto, and though it was in proscenium theatres like the Empire, the fourth

wall was broken down by the direct address of the comics I saw there: Norman Evans, Frank Randle, Old Mother Riley, Albert Modley, Robb Wilton, and even Laurel and Hardy live on stage. (Harrison 2007: ix)

Conversely, when he later discovered realist drama, he found it artificial, elitist, and lacking in audience participation. His very first dramatic creations were rag revues performed in the streets of Leeds, i.e. comedy shows he wrote as a student to raise money for charities. Their success even led one of his partners, Barry Cryer,¹ to imagine forming a comic duo with Harrison. Stirred by the many productions he saw in Leeds – international plays as well as Professor Wilson Knight’s productions of Shakespeare – Harrison decided to channel all his energy into theatre. Although he turned to translation as a way of learning from the great masters, Harrison readily appropriated the genre of theatrical adaptation, honing his very own style and developing a metacritical reflection he was to elaborate on in prefaces and interviews. His conception of translation as a synthesis between a classical education and an instinct for drama led him to develop his idiosyncratic techniques of adaptation that he tested and perfected throughout the 1960s and 1970s, culminating in his version of Aeschylus’s *Oresteia* for the National Theatre in 1981. In this article, the author explores the genesis of Harrison’s adaptation of Aeschylus and places his English text in the context of the theatrical performance, thus offering an insight into Harrison’s aesthetics.

Harrison had learnt the art of translation in the 1950s at Leeds Grammar School where, as in the rest of the country, the classics were brandished as models of eloquence and stylistic perfection against the barbarism of his own vernacular English as the poet’s persona recalls in the sonnet “Classics Society”: “The grace of Tullies eloquence doth excel / any Englishmans tongue... my barbarous stile...” (Harrison 1987: 120). Even if this taught him linguistic precision,² he quickly resented the ideological preconceptions underlying the translation of the classics:

I was ‘educated’ to produce jog-trot versions of the classics. Apart from a weekly chunk of Johnson, Pitt the Younger and Lord Macaulay to be done into Ciceronian Latin, we had to turn once living authors into a

form of English never spoken by men or women, as if to compensate our poor tongue for the misfortune of not being a dead language. (Harrison 2002(a): 4)

The speech marks around the term “educated” testify to the poet’s critical distance towards the way translation was taught: reducing the dramatic text to a mere block of written words was to deny its inbuilt theatrical nature. On the contrary, as a teenager, Harrison instinctively felt the orality of dramatic speech, even if written in Latin, a speech once spoken and alive like all modern languages. This awareness derived from the linguistic hiatus experienced at Grammar School where he discovered the hegemony of Standard English over his vernacular Beeston Hill³ dialect. His attempts at linguistic authenticity in translation (which involved the use of demotic and contemporary English) were however mercilessly crushed by his Classics teacher; but when he became a dramatic translator, Harrison engaged in a crusade for the recognition of the oral, colloquial and conversational specificities of dramatic speech. With models such as Gavin Douglas, John Dryden, Ezra Pound and Edward Powys Mathers, Harrison’s adaptations of the Classics are a blend of classicism and modernity displaying both a strong regard for their source and a certain freedom. Harrison claims to be “the kind of poet who uses an immensely formal classical prosody against colloquial diction and against the working class speech of Leeds and even the language of street aggro and graffiti” (Harrison in Astley: 438). He wants the theatre to be the locus for the reconciling of high and low culture, or at least to testify to that cultural and socio-political tension. He sees himself as a picaresque hero, a rebel from popular culture “braving the somnolent ogre of a British classical education to grab the golden harp” and defines his adaptations of the classics as “a *Jack and the Beanstalk* act” (Harrison 2002(a): 4) disrupting a fraught equation between the Classics / prosody / Standard English / high culture vs. popular culture / comedy / colloquial and demotic language.

Harrison’s first dramatic adaptation of a Classic contains the ferments of his later, better-known works. *Aikin Mata*, created in 1964 in collaboration with James Simmons in Nigeria is his first adapta-

tion of Aristophanes' comedy *Lysistrata*. From a Western perspective, it is formally and linguistically innovative with its mixture of pantomime, music, dance and video, Pidgin English and Yoruba, conceived as a way of anchoring the adaptation in the contemporary Nigerian context of ethnic rivalries and gender polarisation. Although the title of this first adaptation tends to blur the reference to the original, in subsequent plays Harrison will repeatedly acknowledge his sources: "*Le Misanthrope* by Molière in an English version by Tony Harrison" (Harrison 2002(a): 1), "*Phaedra Britannica*, after Racine's *Phèdre*" (Harrison 2002(a): 111), "*Le Roi s'amuse* by Victor Hugo in an English adaptation by Tony Harrison" (Harrison 2002(a): 209), or "*The Oresteia* of Aeschylus in an English version by Tony Harrison" (Harrison 2002(b)). However, terms such as "version", "adaptation" and "after" carefully avoid any reference to translation which for Harrison would focus on the written text rather than the dramatic performance. Harrison's translations for the stage can be considered as "adaptations" (which he claims them to be) inasmuch as they are "re-mediations [...] translations in the form of intersemiotic transpositions from one sign system (for example, words) to another" (Hutcheon & O'Flynn: 16). Indeed, he has transposed written texts⁴ into full-fledged dramatic production, harnessing the translation of the text itself to collaborative decisions concerning staging, costumes, music, etc.

Indeed, wary of "the dubious permanence of the printed page" (Harrison 2002: 10), Harrison is adamant that his adaptations of the Classics are meant for the stage first and foremost, which means they have to be clear and accessible immediately. There is no second reading for the spectator, no footnotes available to clarify an obscure reference so that the dramatic text can be enjoyed in the ephemeral moment of performance. In order to do that, Harrison has conceived his adaptations of Classical plays for contemporary audiences with the process of structural amnesia in mind that he borrowed from African oral culture⁵ in which artistic memory has to adapt and change to survive, discarding outmoded elements that have become irrelevant and replacing them by new ones. Thus, in an oral culture the text is not fixed but

evolves with time; and yet it remains the same text. The work of art thus survives like a plant tended by a loving gardener:

Like the rose, for example, in a state of nature, a work is constantly throwing up new growths. Into these new growths it gradually directs its sap, and the older growths become starved out. The activity of pruning, in our case historical consciousness at work in the mind of the director or translator of the classic, is to hasten the rejection of the old wood and to encourage the instincts for producing new growths *especially* (the gardening manuals tell us) *from the base of the plant*. And pruning of this kind is a regular, recurrent task. (Harrison 2002 (a): 12)

Harrison opposes such a creative relationship with the text to the written culture of the Western world that he denounces as a “museum culture” with an “almost fetishistic” concern for the text (Harrison 2002 (a): 12). He goes even further, asserting that “one of the marks of a literary classic is its capacity for change and adaptation” (Harrison 2002 (a): 10). According to him, the Classics are not fixed, immutable texts but on the contrary, they need to be retranslated continuously otherwise they lose their vitality and become “starved out” like the rose in the above metaphor.⁶ This echoes Hutcheon and O’Flynn’s definition of adaptation as “an act of appropriating and salvaging [...] a double process of interpreting and then creating something new” (Hutcheon & O’Flynn: 20). In Harrison’s adaptations, there is both a strong regard for the past, a desire to be faithful to the source text as well as an impulse to appropriate the adapted material to make it relevant in the socio-political context of its production. Harrison also plays on the tensions between vernacular culture and academic knowledge, confronting and combining his desire for aesthetic authenticity with personal rebellion. By emphasising the new production in an English translation as an adaptation, he moreover invites “an ongoing dialogical process” between the two works (Hutcheon & O’Flynn: 21) while the audience, who more often than not is acquainted with the adapted text, is aware of intertextual resonances.

Drawing on his experience of Molière’s *Le Misanthrope*, Racine’s *Phèdre*, and the alliterative language of the medieval Mystery plays, Harrison created a new version of Aeschylus’s *Oresteia* that premiered

on the Olivier stage of the National Theatre on 28 November 1981. It was the result of eight years of research on the original text and collaboration with director Peter Hall, designer Jocelyn Herbert, composer Harrison Birtwistle, and actors. The National Theatre production was for an all-male cast wearing masks (Jocelyn Herbert's masks covered the whole of the actors' faces). It was also characterised by strong Yorkshire voices, ritualised movement, episodes of sung text and musical accompaniment, thus endowing it with an oratorio-like quality. Harrison had eschewed "the clichés of naturalistic drama that have become the norm on TV and in most theatrically anaemic modern drama" (Harrison 2002 (b): 3) as well as the theatrical "anorexia" he identified in modernist verse drama (Harrison 2002 (b): 3). He had wanted to reconnect the modern stage with the public dimension of ancient times (the festivals of ancient Greece, the *corpus Christi* of Medieval York) or more recent times as in the pantomime and the music hall of his childhood when artists like Norman Evans, Frank Randall, Nat Jackley, Robb Wilton, Arthur Lucan, Jewell et Warriss starred at the Leeds Empire or the Grand Theatre.⁷ These iconic figures of popular comedy were a constant source of inspiration:

The kind of theatricality that [those comics] had, though still defiantly alive in the last days of vaudeville, had more or less disappeared from so-called 'serious' theatre, and I carried their presences with me as a sometimes grinning and girning, but always supportive, chorus, paradoxically, into the quest for an Aeschylean *gravitas* (Harrison 2002 (b): 5).

These ghosts of popular theatre therefore watched over the poet's labours during his adaptation of an ancient Greek play. Harrison felt torn between two traditions, one popular (connoted by the use of the dialectal word "girning"),⁸ the other scholarly (the Latin "gravitas"); one national (the alliteration "grinning and girning" reminiscent of the alliterative style of old English poetry), the other foreign (Aeschylus). And yet, Harrison operated an aesthetic metamorphosis blending Athens and Yorkshire, Aeschylus and the language of *Beowulf*.

Harrison had indeed noticed that Aeschylus's Greek is replete with alliterations, a style that bore similarities with the meter of the Mystery plays he was working on at the same time (also for the Na-

tional Theatre) or, further in time, with Egil's Anglo-Saxon poetry. He was therefore particularly attracted by Robert Browning's *Agamemnon* first published in 1877. Although this version is deemed unperformable and unreadable, it furnished him with stylistic clues as to his own translation because Browning, trying to imitate Aeschylus's style, used a disjointed syntax, many alliterations, neologisms and compound words close to the kennings of Old English:

And blowing forth a brisk blood-spatter, strikes me
With a dark drop of slaughterous dew – rejoicing
No less than, at the god-given dewy-comfort,
The sown-stuff in its birth-throes from the calyx. (Browning: 352)

This idiom evokes the oral dimension of Anglo-Saxon poetry in which sounds are just as important as meaning. Browning's sensitivity to strong rhythm and consonants was bound to please a Yorkshire poet like Harrison, the Yorkshire accent being characterised by short, flat vowels and percussive consonants. Experiments with actors in the National Theatre rehearsal rooms also taught him that strong consonants and short vowels were necessary to make the text audible through the masks the production had decided on from the beginning. Consequently, Northern diction was promoted from "the comic bits" (Harrison 1987: 122) to the tragic stage:

Father, father doused in doom
kept immovable by death
what can grope through your grave-gloom
unbreachable by light or breath?

What words can worm their way
through the sour soil of sorrow
what beacon of bright day
burrow your dark barrow?

From all the blood-clan's grave-rites
they barred and blocked your bones,
never budging, held by night's
death-heavy anchorstones. (Harrison 2002 (b): 111)

Although Harrison here displays his formal mastery through the use of alternate rhymes, the rhythms created by alliterations, a predilection for monosyllabic words and strong consonants conjure up the atmosphere of Anglo-Saxon poetry. Most lines have a strong three-beat rhythm that contributes to the energy of the dramatic text delivered though a mask composed of many layers of muslin.⁹ However, rhymes are fairly rare in the play, usually restricted to stichomythia. Harrison borrowed from Browning the technique of image-making and compound words reminiscent of the kennings:

The clans and the clanchiefs clamour for sea-calm
 The god-sop that gets it makes their guts sicken
 The cure for the stormblast makes strong men craven (Harrison 2002
 (b): 47)

The language is simple but heavily stressed with two beats before and after the hemistich. Strong rhythm and lexical repetitions or variations (“firegod”, “firenews”, “fire-tailed”, “flame” repeated three times, “top”, “peak”, “upwards”) all contribute to making a very dense text intelligible for a theatre audience who receives it orally:

Firegod Hephaistos flashed out from Mount Ida
 flame after flame bore the beacon’s despatches,
 jaded flame to fresh flame bearing the firenews.
 Ida to Crag Hermes on the island of Lemnos.
 From there its third stretch to the top of Mount Athos,
 the peak that Zeus favours, then further upwards
 and over the ocean dazzling and flaring
 luring up fish-shoals to see what the flash is,
 a fire-tailed comet transmitting its message
 to the watchtowers scanning the sky on Macistos.
 (Harrison 2002 (b): 50-1)

Harrison’s text does not literally imitate Aeschylus’s nor does it use genuine archaisms from Old English. Instead, Harrison creates a new style that is reminiscent of both Aeschylus and Egil but is essentially a dramatic script conceived for performance like a libretto or a musical score: “This text is written to be performed, a rhythmic libret-

to for masks, music, and an all-male company” (Harrison 1986: 187). Although this may sound self-evident, a comparison with MacNeice’s version will show how determining this awareness of the demands of the stage on the resulting translation are:

But the money-changer War, changer of bodies,
Holding his balance in the battle
Home from Troy reined by fire
Sends back to friends the dust
That is heavy with tears, stowing
A man’s worth of ashes
In an easily handled jar.
And they wail speaking well of the men how that one
Was expert in battle, and one fell well in the carnage –
– But for another man’s wife.
Muffled and muttered words;
And resentful grief creeps up against the sons
Of Atreus and their cause.
But others there by the wall
Entombed on Trojan ground
Lie, handsome of limb,
Holding and hidden in enemy soil. (MacNeice: 137)

MacNeice’s version, which uses a fairly modern variety of English, has its literary merits and is faithful to Aeschylus. However, it is primarily destined for a reading audience rather than a theatre audience. On the contrary, Harrison’s version may sound less accessible to the reader but it has the rhythm and dramatic energy that MacNeice’s version lacks. Compare for instance the previous quotation from MacNeice with the equivalent passage from Harrison:

‘Geldshark Ares god of War
broker of men’s bodies
usurer of living flesh
corpse-trafficker that god is –
give to WAR your men’s fleshgold
and what are your returns?

Kilos of cold clinker packed
 in army-issue urns
 wives mothers sisters each one scans
 the dogtags on the amphorae
 which grey ashes are my man's?
 they sift the jumbled names and cry:

my husband sacrificed his life
my brother's a battle martyr
aye, for someone else's wife –

Helen, whore of Sparta.
 whisper mutter belly-aching
 the people's beef and bile: *this war's*
been Agamemnon's our clanchief's making,
the sons of Atreus and their 'cause'.
 Where's my father husband boy?
 where do all our loved ones lie?
 six feet under near the Troy
 they died to occupy.' (Harrison 2002 (b): 54-5)

The typography, with its use of capital letters, italics, dashes and blank spaces within the lines or between them reads like nuances on a music score: they testify to the oral nature of the text devised by the translator. Harrison has indeed been very much aware of the theatricality of the text he translated; similarly, he conceived his version so that it would be addressed to the audience by the actors. It uses a public tone as opposed to the intimacy created by MacNeice's version. Theatricality or what Harrison calls "inbuilt *performability*" (Harrison in Astley: 444) is the guiding principle of his process of adaptation.

When Harrison declares that his versions of the classics were written for performance as he does in the preface to *The Oresteia*, or when he declares the published text of *The Mysteries* is a mere transcription of the actors' scripts, he draws attention to adaptation as process rather than product. Harrison does not sacralise his text; on the contrary, he offers it for the actors to test on the stage. It then undergoes multiple revisions as rehearsals take place. Harrison's correspondence with Pe-

ter Hall reveals the intrinsic link between scenography and text in his work: “I asked about “movement” before only because until I know how they are going to move I’m not sure how they are going to speak.” (Letter to Peter Hall, 22 December 1975 in Astley: 276). Furthermore, the whole adaptation is conceived as a collaborative experience between the poet / translator, the director, the designer, the composer and the actors. In another letter dated 20 September 1981, Harrison quoted Stravinsky and Wagner, the first for his definition of formal constraint as an engine of freedom, the other for his recognition that Aeschylus’s *Oresteia* was of operatic scale¹⁰ (Astley: 280; Stravinsky 2000). Music does play a significant part in Harrison’s adaptation of the Aeschylean trilogy. In the National Theatre’s 1981 production of *The Oresteia*, the relentless tempo of the dramatic text spoken across the stage at 92 beats per minute (a rhythmic precision that makes it easier for actors to switch from spoken text to song) is sustained by the music of percussions, wood instruments and the harp, like a continuo that encapsulates tragic momentum during the five hours of performance. The percussions accompany the text to a precise tempo of 92 beats per minute; the harp is used as punctuation during silences, while the clarinets play often long notes in unison during entrances and exits. This reinforced the ritualised aspect of the performance necessitated by the use of masks. Indeed, behind them, actors had only a limited angle of vision; consequently, the movements were group rather than individual movements.

The music is consequently more than a mere accompaniment, since it is woven into the fabric of the text:

for example the Parados, the entry of the chorus was done apparently marching in quasi-military fashion, though it might well look like Dad’s Army being all old men... the Parados in *Agamamnon* was marching, and the rhythm was a marching one. Do we want that? [...] I have a march rhythm up my sleeve if you want it, Hiawatha, not Colonel Bogey:

10 years now since Menelaus
with his brother Agamamnon
both the joint true heirs of Atreus,
to revenge themselves on Paris

for his ravishing of Helen,
 launch the Argive expedition
 of a 1000 warships strong,
 battalions of retribution
 sent from Argos to smash Troy. (Letter to Peter Hall, 22 December 1975,
 in Astley: 276)

In fact, this passage was rewritten in the final version:

Ten years since clanchief Menelaus
 and his bloodkin Agamemnon
 (the twin-yoked rule from clan-chief Atreus –
 double thronestones, double chief staves)
 pursued the war-suit against Priam,
 launched the thousand-ship armada
 off from Argos to smash Troy. (Harrison 2002(b): 42)

The text is denser and shorter (seven lines instead of nine). In the second version, the use of kennings conjures up a mythical past reminiscent of Saxon England (“clan-chief”, “war-suit”). Moreover, the technique of the kenning allowed Harrison to point out a key opposition in the trilogy between family ties and wedlock as in “bloodbond” / “bedbond” and “bloodright” / “bondright”. It also allowed him to exacerbate gender tensions; instead of adding a suffix to a masculine term (god) to create a feminine one (goddess), both masculine and feminine use the same morphological structure, as in “he-god” and “she-god”:

Apollo he-god healer your she-kin
 Artemis intervene prevent her
 sending winds on the fleet from the wrong direction
 keeping the armada too long at anchor (Harrison 2002(b): 46)

Harrison exploits the semantic possibilities of compounding to throw light on the gender polarities inherent to the Oresteia myth that deals with the ending of a matriarchal system, a series of bloody revenge, in order to establish a new social order:

so a Father can take his own she-child take her
 and kill her his she-child his own flesh and blood

The war-effort wants it the war-effort gets it
the war for one woman the whore-war the whore- war
(Harrison 2002(b): 48)

In order to clarify the implications of this “piece of patriarchal propaganda” (Harrison in Astley: 244), Harrison even invited feminists to come and debate with the all-male cast about the symbolism of the furies’ defeat at the end of the trilogy. Some of his translation choices are deliberately meant to bring out Aeschylus’s (sexist) patriarchal assumptions: “the womb of the woman’s a convenient transit” (Harrison 2002(b): 169), closely echoing Elizabeth Gould Davies in *The First Sex*: “The male, in the view of nature, is only a ‘glorified gonad’” (Gould Davies: 93). He had also imagined separating male and female audiences to increase the gender tensions in the theatre hall but this proved a step too far and had to be given up. Still, Harrison’s translation testifies to his desire to reinject political significance – it is in this way that “adapters are first interpreters and then creators” (Hutcheon & O’Flynn: 18) – into a play about a distant mythical past so that it could still be relevant for a modern audience in the late 1970s and early 1980s context of the women’s movement.

Harrison’s passion for the Classics that started at Grammar School has never stopped. The obstacles the young working-class boy faced along his quest for culture and learning paradoxically became incentives so that the wayward student finally managed a *tour de force*. Not only did he reclaim his colloquial diction as a language fit for the stage, but he also appropriated the classics, thus “hijacking” (Padley 2001) this emblem of high culture:

Much of my writing has been a slow-burning revenge on the teacher who taught me English when I was twelve, and full of retrospective aggro. I think that to these feelings are due my reclamation of the Mystery Plays for Northern speech and actors and why there’s a strong Northern character to the language I used for the National Theatre *Oresteia*, which proved too much for some people. One critic wrote that the chorus sounded like fifteen Arthur Scargills! I make no apologies. There’s no earthly reason why a Greek chorus should sound like well-bred ladies from Cheltenham in white nighties. (Harrison in Astley: 437)

Even if this may sound like a deliberate provocation, the very fact that Harrison delivered this speech in front of the Classical Association at the University of Bristol on 12 April 1988 as President of this venerable institution showed that his adaptations of the classics, and in particular of *The Oresteia*, had broken new grounds. Harrison obviously relished the unwitting association with Arthur Scargill, leader of the NUM¹¹ who was *persona non grata* in Thatcher's England. Harrison had indeed expressed his political sympathies with Scargill in *v.*, his elegy written in an urban cemetery during the miners' strike, "full of [...] aggro", whose film adaptation directed by Richard Eyre had caused so much political and media furore in 1987. Although Harrison has kept harping on his ambivalent relationship with a working-class upbringing – a quasi-literary myth derived from George Orwell, Richard Hoggart and Raymond Williams who are great influences –, the choice of Northern voices for *The Oresteia* went far beyond the "slow-burning revenge" and the desire for "reclamation". "Can the poet in any way transcend these stereotypical versuses?" Christopher Butler asks in "Culture and Debate" (Butler 1997). Yes he can, and Harrison did so in *The Oresteia* in which the choice of a Northern diction was aesthetically legitimised by Aeschylus's alliterative text. The then dominant representation of a Greek chorus on stage "in white nighties" with Received Pronunciation voices would have jarred with the tensions that Harrison painstakingly brought to light in his choice of adaptation, both through a robust language full of kennings and the choice of an all-male cast. His audacious methods and contributions to the reflection on the art of translating and adapting the classics¹² also owed him to become poet in residence at the National Theatre. There he surrounded himself with trusted actors, directors, composers, choreographers, designers who shared the same vision of dramatic adaptation as a collaborative, organic enterprise in which the translated text was but one ingredient of the whole. Finally, Harrison's apparent "classical vandalism" (Woodcock 1990) in fact reveals a very strong regard for the authors of the past and the ritual and communal dimension of Greek drama.

REFERENCES

PRIMARY SOURCES

BROWNING, Robert. *The Works of Robert Browning*. Vol.8. London: Ernest Benn Limited, 1912.

HARRISON, Tony. *Plays Vol.2*. London: Faber & Faber, 2002(a).

_. *Plays Vol.4*. London: Faber & Faber, 2002(b).

_. *Theatre Works 1973-1985*. London: Penguin Books, 1986.

_. *Selected Poems* (second edition). London: Penguin Books, 1987.

_. *Collected Film Poetry*. London: Faber & Faber, 2007.

_. *The Inky Digit of Defiance. Selected Prose 1966-2016* (ed. Edith Hall). London: Faber & Faber, 2017.

MACNEICE, Louis. *The Agamemnon of Aeschylus*. London: Faber & Faber, 1967.

STRAVINSKY, Igor. *Poétique musicale: sous forme de six leçons*. Myriam Soumagnac (trans.). Paris: Flammarion, 2000.

SECONDARY SOURCES

ASTLEY, Neil (ed.). *Tony Harrison. Bloodaxe Critical Anthologies: 1*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books, 1991.

BUTLER, Christopher. "Culture and debate" in Byrne, Sandie (ed.). *Tony Harrison. Loimer*, Oxford: Clarendon Press, 1997, 93-114.

GOULD DAVIES, Elizabeth. *The First Sex*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1971.

HUTCHEON, Linda, O'FLYNN, Siobhan. *A Theory of Adaptation* (2nd edition). Oxon: Routledge, 2013.

KELLETT, Arnold. *The Yorkshire Dictionary of Dialect, Tradition and Folklore* (1994). Otley: Smith Settle, 2002.

PADLEY, Steve. "'Hijacking Culture': Tony Harrison and the Greeks" in Chevallier, Geneviève (ed.). *Le théâtre britannique au tournant du millénaire*, vol.18 n°1, Cynos, 2001, 93-108.

WOODCOCK, Bruce. "Classical vandalism: Tony Harrison's invective" in *Critical Quarterly*, vol.32, no.2, Summer 1990, 50-65.

-
- ¹ Actor Barry Cryer was later to become the author of the comic duo Morecambe and Wise.
- ² The sonnet “Classics Society” ends on: “And so the lad who gets the alphas works / the hardest in his class at his translation / and finds good Ciceronian for Burke’s: / *a dreadful schism in the British nation*.” (Harrison 1987: 120)
- ³ Beeston Hill was and still is a working-class area of Leeds.
- ⁴ The Classics, especially Greek tragedies, have survived primarily as texts.
- ⁵ The time spent in Nigeria (1962-1966) and as a UNESCO Fellow in Cuba, Brazil, Senegal and Gambia (1969-1970) brought Harrison in close contact with African cultures.
- ⁶ Harrison’s conviction about the necessity of updating the Classics was reinforced during the year he spent in Prague (1966-1967) in a context of political oppression. There, he passionately went to the theatre, night after night, and witnessed the theatre perform Ezra Pound’s promise that “literature is news that stays news”.
- ⁷ Two emblematic theatres in 1940s and 1950s Leeds.
- ⁸ “girn: to grin, pull a face (var by metathesis of ‘grin’)” (Kellett: 69).
- ⁹ Photo of one of Jocelyn Herbert’s masks at <<https://www.nationaltheatre.org.uk/blog/treasures-archive>> (accessed 14 January 2018).
- ¹⁰ The music composed by Harrison Birtwistle for the National Theatre’s 1981 production of *The Oresteia* uses the principle of the leitmotiv that Wagner is believed to have hit upon while reading Aeschylus.
- ¹¹ National Union of Mineworkers.
- ¹² Although he likes satirising the academic world and the literate audience, Harrison expanded on his art of dramatic translation and adaptation in the prefaces and introductions to the published versions of his plays. All these texts, the only ones he wrote in prose, are now collected in *The Inky Digit of Defiance*.

Dialectalisations de Médée¹

Claire Hélie
(Université de Lille)

La figuration théâtrale de Médée fait de l'infanticide une femme que la loi et le désir masculin essayent de réduire au silence mais qui, par sa parole, va faire porter le chaos qui la ronge sur le monde qui l'entoure. Un nombre conséquent des nombreuses adaptations britanniques de la pièce d'Euripide souligne cette dialectique de la dé/possession par un recours au dialecte. Partant de la classification établie par Manuela Perteghella, cet article analyse les modalités et les fonctions des transpositions dialectales d'ordre éthique, esthétique, dramatique ou politique à l'œuvre dans quelques adaptations de Médée ces 30 dernières années.

Mots-clefs : adaptation ; dialectisation ; *Médée* ; stylistique.

Dans « Euripides' Medea », Deborah Boedeker écrit : « The *Medea* exemplifies a fascination with language, its dangers and power, that characterizes many works of the 5th century » (Boedeker : 97). Les raisons évoquées sont que dans la démocratie grecque, les décisions politiques dépendent de la capacité à persuader grâce à une utilisation habile de la rhétorique ; que les dieux étaient témoins et garants des vœux formulés ; et que la tradition orale était encore très prégnante, même si la diffusion de l'écrit avait engendré un certain scepticisme à l'égard de la vérité véhiculée par ces sources. Arguant du fait que Médée cherche à se venger non pas de la tromperie de Jason qui préfère à sa concubine étrangère une épouse grecque, mais du discours qu'il tient à son égard, Boedeker qualifie la pièce de « tragédie du discours »². En effet, Médée, en tant que femme mais aussi en tant qu'étrangère, est la victime d'un discours qui la dépossède de son rôle agentif, que ce soit dans la fuite de Jason de Colchide ou dans le sort réservé à ses enfants par le mariage de leur père. Alors qu'au début de la

pièce, Médée montre sa maîtrise de l'art de l'invective (art viril chez les Grecs), elle change rapidement de stratégie discursive pour amadouer Jason jusqu'à ce que celui reprenne le contrôle du discours et, par là-même, scelle son destin et la pousse à commettre l'infanticide.

Or, quand le chœur des Corinthiennes, dans le premier stasimon, invite Médée à mettre un terme aux discours misogynes (et empreints de xénophobie), le mètre, l'intertexte homérique et l'intrusion de dialectismes ioniens relèvent d'une volonté d'instaurer une tradition épique proprement féminine (Hopman : 169)³. Dans la Grèce antique, à chaque genre correspondait un dialecte : les parties parlées de la tragédie étaient écrites dans le dialecte attique, les parties lyriques dans le dialecte dorien, l'épopée dans le dialecte ionien (Noël : 277). Selon les critiques féministes de la pièce d'Euripide, le dialecte montre donc une volonté de réappropriation de l'histoire sur le mode épique par celles qui en sont exclues. C'est à l'échec de cette tentative et au glissement de l'épique dans le tragique que le spectateur assisterait dans la pièce.

Toute autre est l'utilisation du dialecte dans les versions contemporaines de la pièce. De nombreux traducteurs et adaptateurs ont en effet choisi d'exploiter de façon plus systématique ses potentialités comme marqueur d'une minoration de la langue pour repenser le tragique féminin. Cet article, après avoir esquissé quelques réflexions sur la traduction en dialecte au théâtre, présentera trois études de cas : dans *By the Bog of Cats* (1998), Marina Carr fait de Hester (le nom de sa Médée) une descendante des Romanichels qui aurait été contrainte d'arrêter son voyage dans les Midlands irlandais ; dans *Medea, after Euripides* (2000) de Liz Lochhead, Medea parle un anglais standard teinté d'un accent d'Europe de l'Est quand tous les autres personnages parlent scots ; enfin, *Medea, a Version* (2003) de Mike Bartlett transpose le récit dans un quartier populaire de Londres où Medea détonne entre autres par son accent huppé.

Toutes ces adaptations ont un parti pris commun : celui de faire entendre les rapports de pouvoir entre Médée et les hommes par une alternance codique fondée sur l'utilisation de dialectes différents. À l'inverse, le théâtre grec donnait à entendre une langue homogène : Médée,

l'étrangère venue de Colchide, Jason, fils du roi d'Iolcos en Thessalie et Créon, roi de Corinthe, parlaient une même langue. Stephen Colvin, dans *Dialect in Aristophanes and the Politics of Language in Ancient Greek Literature*, avance même que l'emploi du dialecte comme mode de caractérisation était interdit sur scène. Dans la *Médée* d'Euripide, l'accent barbare, étranger, de la reine déchuée s'entend non pas dans sa bouche mais dans les commentaires métalinguistiques inscrits dans le texte et prononcés par d'autres personnages. L'impression « d'étrangéreté » est renforcée par un dispositif scénique souvent repris : avant de voir Médée entrer sur scène on entend sa voix crier son malheur depuis la coulisse, une voix dont les accents n'appartiennent pas au début à l'espace scénique mais à un hors-scène. Aujourd'hui, traducteurs et adaptateurs réactivent le « mythe de l'autochtonie »⁴ pour faire de Médée une barbare dans le sens que le dramaturge Tony Harrison a donné à ce mot, à savoir qu'elle ne parle pas la langue du pouvoir local. Jane Hodson, dans *Dialect in Film and Literature* décrit le dialecte comme « a combination of regional pronunciation, vocabulary and grammar » (Hodson : 2). Le terme désigne la manifestation dans la langue de l'existence d'une communauté plus restreinte que la communauté nationale, qui elle s'exprime en langue standard. Or, Tony Crowley dans *The Politics of Discourse* et Lynda Mugglestone, dans *Talking Proper* ont montré que le *Standard English* n'est qu'un dialecte parmi d'autres à l'aune duquel les particularismes régionaux sont jugés ; c'est le dialecte des élites au pouvoir qui l'ont érigé lors du siècle des nationalismes au rang de langue nationale. Daniel Jones, dans son *English Pronouncing Dictionary* définit la la prononciation liée du *Standard English* comme « [the accent] most usually heard in everyday speech in the families of Southern English persons whose menfolk have been educated at the great public boarding schools » (Jones : §7). La langue standard est appelée « produit normalisé » par Pierre Bourdieu qui, dans *Langage et pouvoir symbolique* en définit le fonctionnement :

La compétence suffisante pour produire des phrases susceptibles d'être comprises peut être tout à fait insuffisante pour produire des phrases susceptibles d'être écoutées, des phrases propres à être reconnues comme recevables dans toutes les situations où il y a lieu de parler. Ici encore, l'ac-

ceptabilité sociale ne se réduit pas à la seule grammaticalité. Les locuteurs dépourvus de la compétence légitime se trouvent exclus en fait des univers sociaux où elle est exigée ou condamnés au silence. (Bourdieu : 84)

Les dialectes et accents qui ne font pas partie des formes standards du langage, et qui sont donc considérés comme fautifs par les prescriptivistes, soulèvent des questions de subordination et d'indépendance politiques et culturelles, mais aussi de légitimité artistique, problème visible dans les conjonctions restrictives utilisées pour décrire le langage des pièces par certains critiques de théâtre, comme Jon Kaplan qui rend compte de la pièce en ces termes : « Lochhead's version captures the poetry of the original *yet* uses Scots vernacular » (mes italiques [Kaplan 2002]). Pour lui comme pour d'autres, dialecte et poésie sont antinomiques. En faisant parler Médée dans un dialecte non standard, les dramaturges montrent que, malgré la légitimité de son propos, sa parole, elle, n'est pas légitime sur la scène politique et ne sera donc pas entendue⁵.

L'adaptation d'une pièce – à plus forte raison une pièce classique – en dialecte pose un certain nombre de défis au traducteur. Nous en mentionnerons quatre. Le premier est que les dialectes ne sont pas codifiés par un ensemble de grammaires et dictionnaires, ne sont pas institutionnalisés et n'ont pas de graphie stable. Il s'agit donc pour le dramaturge d'utiliser les ressources grapho-phonémiques de l'anglais standard pour créer son dialecte de scène, savant équilibre entre précision linguistique et souci de compréhension. Le deuxième est que le dialecte joue pour la voix le même rôle que le costume pour le corps : il l'habille et participe à la caractérisation du personnage. Il évoque, voire convoque, par ses agencements syntaxiques, ses sonorités et ses rythmes, une région et une culture. Or, si le texte source est écrit en langue standard, comme c'est le cas ici, la traduction en dialecte risque d'introduire des connotations qui n'étaient pas présentes. De plus, si le dialecte se trouve coupé de la culture à laquelle il est lié, alors il peut participer au maintien des stéréotypes (Pao : 355). Le troisième est que les pièces classiques traduites en dialecte – et les études sur celles-ci – sont rares aujourd'hui. De fait, le dramaturge n'a guère de tradition à laquelle se référer, si bien que son adaptation s'inscrit dans une

approche minorisante de la littérature : « Dialect writing stands outside the English literary mainstream, in both historical and contemporary terms. A serious literary work employing dialect in a sustained manner is therefore viewed as an oddity in English », dit Bill Findlay à propos de la traduction des œuvres classiques en scots par exemple (Findlay : 199). Que les pièces en dialecte apparaissent comme des objets étranges offre un quatrième défi car le dialecte risque de créer une dissonance empêchant la compréhension des enjeux de la pièce. C'est pourquoi se pose la question de la réception par les spectateurs, en vertu de la dialectique inclusion / exclusion inhérente à l'utilisation du dialecte, langage d'une communauté sociogéographique. En effet, la traduction du théâtre en dialecte opère un changement culturel que le médium linguistique, pénétré de la culture source, détermine dans l'audience cible.

Pour reprendre la nomenclature de Manuela Perteghella dans un article de 2002, Lochhead, dans sa *Medea*, choisit de procéder à une traduction qui conserve le chronotope, les noms propres et les références culturelles, mais qui utilise un dialecte cible, le scots, qui possède les mêmes connotations pour le public cible, à savoir le public écossais. À l'inverse, la version de Carr propose une translocation dialectale qui correspond à un processus d'acculturation et de domestication visibles dans la traduction du chronotope, des noms propres et des références culturelles, rendus ainsi compatibles avec la culture cible, celle des Midlands irlandais. Enfin, la version de Bartlett est sans doute un cas limite entre translocation et standardisation car la translocation des références dans les quartiers populaires de Londres s'accompagne d'une utilisation du dialecte réduite à quelques expressions familières, ainsi qu'à des références métatextuelles et didascaliques d'une alternance codique.

Liz Lochhead sous-titre sa traduction de 2000 « after Euripides », revendiquant ainsi une certaine liberté par rapport au texte source. D'ailleurs, pas plus que les deux autres dramaturges, Lochhead ne lit le grec ancien : dans son introduction, elle dit s'être servie de plusieurs traductions et des notes de bas de page de diverses éditions en anglais (sans les nommer) pour comprendre les connotations de chaque mot.

C'est d'abord le potentiel féministe de la figure de Médée qui l'a attirée, figure qu'elle a humanisée. Ainsi, exempte d'éléments divins, la tragédie se recentre sur la question de la condition féminine. La dramaturge a aussi inséré une rencontre entre Glaucke, la future épouse de Jason, et l'héroïne, ne laissant ainsi aucune femme sans voix, même si la conciliation entre les deux rivales échoue. Mais ce que Lochhead a aussi cherché dans le texte d'Euripide, qu'elle qualifie de « so outrageous, impious and jaggedly colloquial », c'est ce qu'elle appelle dans son introduction son « astonishing and bold irony ».

L'ironie s'explique par le contexte de production de *Medea*. Cette pièce est une commande de Graham McLaren, directeur artistique de Theatre Babel, dans le cadre de la création d'un répertoire de classiques grecs pour la scène écossaise – le *Oedipus the Visionary* de David Greig et le *Electra* de Tom McGrath ont ainsi été commandés pour ce même festival, sans avoir bénéficié d'autant de productions par la suite. Initié dans les années 1920 par Hugh MacDiarmid et la *Scottish Poetic Renaissance*, transposé au théâtre dans les années 1940 avec *Let Wives Take Tent*, une traduction de *L'École des femmes* par Robert Kemp, puis *The Puddocks and the Burdies*, une traduction d'Aristophane par Douglas Young, le mouvement de traduction vers le scots a connu une certaine ampleur des années 1980 aux années 2000, notamment avec Edwin Morgan. Dans sa préface à *Medea*, McLaren écrit :

With this project I wanted to create lasting work that would impact on Scottish culture. I wanted to commission writers that could truly articulate the principal elements of the myths, and so create plays that would transform great and ancient classical works into pieces that would speak not only directly to a Scottish audience but also of universal modern experience. (Lochhead 2010 non paginé)

La *Médée* d'Euripide invite les lecteurs contemporains à penser les identités postcoloniales en opposant le colon et la colonisée dans ce qui pourrait être un parallèle à la situation que connaît l'Écosse par rapport à l'Angleterre. Maria Pugliese, dans *Rewriting Medea*, décrit la traduction de Lochhead comme « a post-devolutionary attempt to re-examine Scotland's identities and its multicultural composition » (Pugliese : 90). Or, loin de proposer une image flatteuse de l'Écosse

contemporaine comme terre d'accueil où hommes et femmes vivraient en bonne intelligence, Lochhead choisit un point de vue écossais pour souligner les paradoxes de cette culture. Ce retournement ironique passe par un choix étonnant de prime abord puisque la traductrice inverse le paradigme linguistique :

That it did not occur to me to do other than give the dominant mainstream society a Scots tongue and Medea a foreigner speaking English refugee voice must speak of a genuine in-the-bone increased cultural confidence here. (Lochhead 2010 non paginé)

Avec la *Medea* de Lochhead, le scots devient une langue cible capable de véhiculer toutes les potentialités tragiques des classiques de la grande littérature gréco-latine. Ce qui est un dialecte pour un public britannique est une langue officielle dans l'univers de la pièce. Medea la barbare va donc se distinguer par sa robe, d'un rouge qui tranche avec un décor assez sombre, mais aussi par sa langue. L'utilisation de l'alternance codique (l'anglais pour Médée et tout un spectre lexical, grammatical et syntaxique pour les différentes versions du scots parlé par les autres personnages) est mise en avant dès la première didascalie :

The people of this country all have Scots accents, their language varies from Scots to Scots-English – from time to time and from character to character – and particular emotional state of character. (Lochhead : 3)

Jason parle l'anglais standard et son discours n'est pas empreint de marqueurs dialectaux ; toutefois sa prononciation est clairement scots et la didascalie qui accompagne son entrée en scène indique : « JASON *is a Greek too – but not from this place* » (Lochhead : 16). Kreon, qui se laisse assez vite attendrir par les propos de Medea, parle aussi scots : « *His voice is strongly Scots* » (Lochhead : 11). Ce dialecte comprend le déplacement du système vocalique et quelques substitutions lexicales. Au sein de ce dialecte de scène scots on retrouve une hiérarchie sociale dans la mesure où les discours de la Nourrice et du Précepteur comportent beaucoup plus de marques dialectales, notamment quand ils sont sous le coup de l'émotion, mais moins quand ils

sont en représentation officielle. Voici un extrait du premier monologue de la Nourrice qui instaure l'univers linguistique de la pièce :

my lady Medea would never then have sailed wi Jason
daft for him doted!
would not have for his sake
swicked Pelias' dochters into killing their faither
for Jason's sake she fled here to Corinth
wi Jason and their bairns ingratiatin hersel
sookin in a fawning exile a foreigner
for his sake (Lochhead : 3)

Les marques dialectales affectent les mots outils ou mots grammaticaux (« wi' »), les mots liés au champ lexical de la famille, ainsi que d'autres mots (« swicked »). La prononciation est inscrite dans la graphie du mot (« nae langer »). En revanche, comme cette version du dialecte n'affecte pas la syntaxe, le langage est assez facile à comprendre grâce à un système d'équivalence et sur le plan sonore. Par ailleurs, même si Lochhead a gardé la structure du vers, elle a abandonné les trimètres iambiques d'Euripide pour un texte sans ponctuation et troué de blancs typographiques qui ménagent des espaces de respiration, donnant des indications sur le rythme de la parole des acteurs. Il s'agit donc d'un dialecte idiosyncratique à valeur dramatique.

La *Medea* de Lochhead pose cruellement la question du droit à la parole des femmes et des étrangers. En effet, elle est d'abord « a primal cry », cri d'auto-engendrement qui va trouver un mode d'articulation dans « an incomer voice » avant que le personnage ne s'incarne sur scène. Coupée de ses origines, Medea reprend la rhétorique d'exclusion qui l'accable et la réduit au statut de barbare :

I know you've thought me strange 'standoffish' 'a snob' [...]
'see how she ties her scarf' 'that hair outlandish' [...]
'why can't she be a little more like us?' (Lochhead : 9)

Mais elle reprend cette rhétorique entre guillemets et en anglais standard, montrant ainsi qu'elle a internalisé le discours raciste véhiculé par les Grecs. En revanche, elle reprend les termes exacts du précepteur, dans son dialecte à lui, quand il vient lui apprendre que ses en-

fants ont apporté le cadeau à Glaucke et que le sort en est jeté : « What we canna cheyng we hae to thole / 'Thole it' I shall » (Lochhead: 36). « Thole » signifie, en scots, endurer une épreuve. On voit ainsi comment le langage de l'autre, le langage de la culture dominante, force Médée à accomplir son destin. Ce que montre Lochhead, c'est que la barbarie est dans la langue de celui qui a le pouvoir, non dans la langue de celui qui en est dépourvu. Les alternances codiques dans l'utilisation des dialectes et de l'anglais standard mettent en avant l'idée qu'en Écosse comme ailleurs, la société patriarcale ne peut engendrer que des tragédies.

Dans *By the Bog of Cats*, Marina Carr reprend la structure de *Médée*, mais la translocation sur la tourbière irlandaise, ainsi que le remplacement de la fatalité et des dieux par l'hérédité et le folklore, mettent à mal la tragédie, comme l'a montré Hélène Lecossois dans un article sur la figure du Monstre chez la dramaturge : le dialecte participe à la construction du grotesque et, alors qu'il pourrait ancrer l'action dans un espace naturaliste, il a paradoxalement un effet déréalisant, voire carnavalesque, ce qui n'empêche pas la pièce de s'achever sur une « célébration de l'essence du théâtre » (Lecossois : 77). La pièce fait partie d'une série écrite en anglais irlandais (*Hiberno English*) qui comprend aussi *Portia Coughlan* (1996), *On Raftery's Hill* (2000) et *Ariel* (2002), cycle dont Carr justifie la fin par ces mots : « This is the last play for a long time that I'll write in this idiom [...]. I'm going back to Standard English after this. Dialect had taken me somewhere else but... I can't wait to go back to England, I can't wait to obey those rules » (Kilroy : 14). Or, « somewhere else », ce ne sont pas les Midlands ni le cœur de l'Irlande, ce n'est pas un endroit géographique ; c'est un ailleurs, non pas lieu mais non-lieu ; les règles, « those rules », que le déictique tient encore à distance, mais auxquelles la dramaturge veut se soumettre de nouveau, sont des règles linguistiques tout autant que politiques, celles de l'Angleterre. Bien qu'il soit tentant d'y voir une figuration de la situation coloniale comme dans *The Riot Act*, la version d'*Antigone* signée par Tom Paulin en 1985, il y a moins une volonté politique derrière cette utilisation du dialecte qu'une expérimentation esthétique.

Dans un entretien, l'actrice Olwen Fouéré, qui a joué Hester dans la toute première production de la pièce à l'Abbey Theatre en 1998, dit d'ailleurs :

I feel [the sound of dialect] is the key to a number of things that are lurking underneath the language. It is certainly one of the keys to the primal energy that drives Hester, and many of Marina's characters. [...] the part of your body that this sound needs to come from is a very resonant gut place, the audience then receives the sound in that gut place; (Artaud often talked about this). [...] Marina has talked about the charge the characters must carry, and how playwriting is not about the beautiful sentence. Much of this charge, this unspoken information which the audience receives is through the dialect. (Sihra : 161)

Carr stipule : « I have no mission of putting County Offaly on the map. My main goal is to write » (Carr citée dans Mauro 2001). Le recours au dialecte a donc des ambitions assez éloignées de ce que Yeats et Lady Gregory ont pu faire pour le théâtre dans le cadre de l'*Irish Literary Revival*. Le dialecte va véhiculer un indicible.

Hester, le nom que Carr a donné à sa Médée, la reliant ainsi à une autre figure féminine en marge d'une société puritaine, la Hester Prynne de *The Scarlett Letter* de Nathaniel Hawthorne, fait partie de la communauté des *Travellers* irlandais, des *tinkers*, ces cousins éloignés des Romanichels. Toutefois, elle a mis un terme à un mode de vie fait d'errance pour un ancrage mortifère lorsque sa mère, Big Josie, l'a abandonnée. C'est cette identité, son rapport païen à la terre et son refus des convenances qui font d'elle un personnage rejeté condamné à vivre en marge de la communauté rurale dans laquelle elle est installée, communauté unie par un mode d'exploitation de la terre liée au catholicisme et au capitalisme, puisque ses membres parlent de ce que la terre rapporte plus que de ce qu'elle offre. Hester vit dans un espace liminal entre la vie et la mort, l'ici et l'au-delà, le maintenant et l'éternité, un espace marqué par le souvenir de sa mère dont la voix continue de hanter la tourbière. Hester parle donc la langue des *Travellers*, le shelta, un dialecte parfois qualifié de cryptoelecte : « Shelta is a special type of English language with a relatively large number of words of non-English origin, mainly from the Irish language, that are

held together as a linguistic system by elements of English syntax and grammar » (Lynch : 119). La dramaturge met en avant la difficulté à transcrire cet accent qui est « a lot flatter and rougher and more guttural than the written word allows » (Carr : 261)⁶. Voici comment le dialecte se matérialise dans son discours :

Well, if they do, why're *yees* all just *standin'* back and *gawkin'*. Thinks *yees* all Hester Swane with her tinker blood is *gettin'* no more than she deserves. Thinks *yees* all she's too many notions, built her life up from a caravan on the side of the bog. Thinks *yees* all she's taken a step above herself in *gettin'* Carthage Killbride into her bed. Thinks *yees* knew it'd never last. Well, *yees* are *thinkin'* wrong. Carthage Killbride is mine for always or until I say he is no longer mine. I'm the one who chooses and discards, not him, and certainly not any of *yees*. And I'm not running with *me* tail between *me* legs just because certain people wants me out of their way. (Carr : 6-7, mes italiques)

On remarque l'utilisation du pluriel de « you », « yees », l'élision du <g> à la fin des participes présents, la voyelle brève dans « me » pour « my ». Le verbe « gawk » est familier ou dialectal. Les verbes se conjuguent avec un <s> à la seconde personne. Notons toutefois qu'il y a chez Hester une variation stylistique dans l'utilisation du dialecte, qui est plus ou moins prononcé en fonction de son état émotionnel et de son interlocuteur et se réduit parfois à de simples marqueurs de langue familière. Ses premières paroles, par exemple, sont : « Who are you? Haven't seen you around here before ? » (Carr : 3).

Quel que soit leur genre, âge ou origine sociale, tous les autres personnages parlent l'anglais irlandais, langue assez proche dans ses réalisations phonétiques, grammaticales et syntaxiques du shelta, mais qui se démarque dans l'univers de la pièce notamment par les formes d'adresse. Ainsi Carthage (Jason) dit-il : « Do whatever ya like, only lave Josie Alone, pick on somewan your own size » (Carr : 19). Seule Mrs Kilbride, sa mère, qui n'a de cesse de faire taire toutes les autres voix féminines de la pièce, utilise aussi le shelta, notamment lorsqu'elle s'adresse à sa petite fille, utilisant la même rhétorique xénophobe qu'envers la mère de celle-ci : « That's what yees are, tinkers. [...] Why don't yees head off in that auld caravan, back to wherever

yees came from, and give your poor daddy back to me where he rightfully belongs » (Carr : 17). Son discours reprend ici des marqueurs dialectaux typiques du shelta tel qu'il a été construit dans la pièce par les paroles de Hester. C'est que Mrs Kilbride a elle aussi des ancêtres *Travellers* : « MRS KILBRIDE : My grandfather was a wanderin' tinsmith – / MONICA : And what's that but a tinker with notions! » (Carr : 51) Toutefois, elle rejette cette branche au profit de son héritage anglo-irlandais, plus prestigieux à ses yeux. Ses prétentions sociales se font entendre lors de son discours pour le mariage de son fils. « MRS KILBRIDE : (*posh public-speaking voice*) As the proud mother of the groom, I feel the need to answer Xavier's fine speech with a few words of *me own* » (Carr : 46, mes italiques). Le « me » trahit les origines du personnage. Le shelta paraît être la langue de l'authenticité par rapport à cette langue singée. Le multilinguisme de Mrs Kilbride montre, sur le mode comique, que la pièce pose, sur le plan individuel, la question des origines, de l'héritage et de l'invention de soi et sur le plan collectif, celle de l'exclusion de l'autre en tant qu'il est le même, processus qui mène à des guerres intestines.

Outre le shelta et l'anglo-irlandais dans sa version normale ou affectée, la pièce fait la part belle à un autre dialecte, un dialecte disparu avec la mère de Hester, un dialecte qui s'entendait dans ses chansons, décrit en des termes poétiques par la Catwoman (« she was the greatest song stitcher ever to have passed through this land [...] But somewhere along the way lost the weave of the song and in so doin' became small and bitter and mean », Carr : 13), et par Xavier (« her croonin' towards Orion in a language I never heard of before or since », Carr : 31).

By the Bogs of Cats I one day will return,
 I heard your clear voice to me a-calling
 That I must go though it be my undoing.
 By the Bog of Cats I'll stay no more a-rueing – (Carr : 8)

Ce dialecte au pouvoir incantatoire n'a ni nom ni marqueurs dialectaux non standards (on y trouve seulement la forme «a-Ving» typique des ballades) : sur la tourbière, l'anglais standard devient l'autre de la langue, rappel nostalgique d'une communion avec la mère sur

une terre bienveillante qu'il est impossible de retrouver ni même de reproduire avec la génération suivante.

La pièce se clôt sur des cris déshumanisés : « wail, a terrible animal heat wail. [...] barely recognizable as something human » (Carr : 76). Juste après le meurtre de sa fille et avant de se suicider, Hester dit à Carthage :

Ya won't forget me now, Carthage, and when all of this is over or half remembered and you think you've almost forgotten again, take a walk along the Bog of Cats and wait for a purlin' wind through your hair or a soft breath be your ear or a rustle behind you. That'll be me and Josie ghostin' ya. (Carr : 77)

Le dialecte dit l'impossibilité d'être mère quand on se veut femme (Mrs Kilbride) ou fille : « Mam – Mam – » (Carr : 77) murmure Hester avant de mourir. C'est une révision du mythe que Frank McGuinness, dans « Writing in Greek », la note de programme qui accompagne la pièce en 1998, rapproche tout de même de la version d'Euripide : « Carr knows what the Greeks know. Death is a big country [...]. I am certain in this play she writes in Greek » (McGuinness : 87-88). La translocation du langage dans les dialectes met en avant la dislocation de la communauté, tandis que le recours paradoxal à l'anglais standard comme langue mythique signifie la hantise du langage, c'est-à-dire l'impossibilité de trouver un langage qui puisse rendre compte de la vie.

La *Medea* (2003) de Mike Bartlett est encore un cas d'adaptation par translocation, puisqu'il déplace Médée de Corinthe aux quartiers populaires du Sud de Londres. L'héroïne affirme d'entrée : « I'm not from around here » (Bartlett : 16) mais sa position d'« outsider » (Bartlett : 17) est moins due à un déplacement géographique qu'à un déclassement social : on lui reproche d'être éduquée et intelligente (« The sad thing is you're educated, driven », Bartlett : 24) ce qui l'exclut de la communauté (« Men feel threatened and other women get bitchy », Bartlett : 24). La *Medea* de Bartlett opère donc un renversement dans cette histoire de dépossession politique, linguistique et culturelle

puisque le personnage parle d'une position de pouvoir qui s'avère hors-norme. La pièce narre l'histoire d'un couple qui se déchire sur fond de crise de la quarantaine : Medea a vieilli (« you liked my legs », dit-elle à Jason qui lui répond avec élégance : « Yeah I did. Good legs », Bartlett : 38-39) alors que Kate, sa remplaçante, est dans sa prime jeunesse (Medea, non moins élégante, reproche à Jason de partir avec « a tighter fuck », Bartlett : 37). Non pas Furie mais furieuse, Medea est réduite à un cas d'hystérie : elle est « a bit emotional », « irrational » et traverse sans doute « a breakdown » (Bartlett : 16). Le surnaturel et le divin sont ainsi gommés du récit : plutôt que de partir sur son chariot de feu, elle crie « I'm going to Spain » (Bartlett : 82) alors que les sirènes de la police hurlent et qu'aucun *deus ex machina* ne semble prêt à répondre à son appel à l'aide (l'héroïne ne dit-elle pas : « I am witching – it's like bitching, but weirder » ? Bartlett : 57)

Comme chez Euripide, Medea apparaît d'abord comme un son déshumanisé, qui n'est pas ici de l'ordre du cri, mais d'un son que le corps émet quand il se bat contre son environnement, un son animal : Pam, qui s'est introduite chez elle, l'entend gratter et rôder à l'étage (« scratching » et « prowling », Bartlett : 4, 5, 7, 10). Puis l'on voit par hypotypose ce qui se trame dans le hors-scène : « She rolls around in bed. I don't think she's doing herself too much damage but there's this expensive wallpaper she's scratching off the wall. I caught a glimpse that time I was there » (Bartlett : 13). Ce passage n'est pas sans rappeler *The Yellow Wallpaper* de Charlotte Perkins Gilman, nouvelle protoféministe qui illustre les conséquences de l'enfermement des femmes sur leur santé mentale et physiques au XIX^e siècle. Là encore, c'est bien parce que l'on s'attend à ce que Medea se conforme au rôle passif d'acceptation de son sort que la société assigne aux femmes que la tragédie se noue.

Bartlett ne mentionne pas l'utilisation du dialecte dans son projet traductif, aucune marque dialectale n'apparaît dans le texte et les didascalies ne font pas référence à un dialecte particulier. La pièce est écrite en anglais standard avec quelques marqueurs de langue familière (« Pam : Yeah I never really liked the name Jason », Bartlett : 3). Toutefois, l'alternance codique se retrouve dans quelques détails. Andrew

(Egée), double masculin de Medea, est désigné comme « *middle class* » (Bartlett : 48), ce qui permet d'inscrire l'accent dans le texte et d'en jouer dans la mise en scène. D'ailleurs, les critiques de la pièce (Costa, Rowland, Bassett) ne s'y sont pas trompés, qui remarquent que Médée, interprétée par Rachael Stirling qui reprend le rôle dans lequel sa propre mère, Diana Rigg, fut applaudie 25 ans plus tôt, utilise la *Upper-Class Received Pronunciation* quand tous les autres personnages, Pam, Sarah, Carter (les voisines et le bailleur de Medea qui remplacent le chœur et Kreon), parlent l'*Estuary English*, « a mixture of non regional and local south-eastern English pronunciation and intonation. If one imagines a continuum with RP and London speech at either end, 'Estuary English' speakers are to be found grouped in the middle ground » (Rosewarne : 29).

Medea joue d'ailleurs de cette alternance codique pour montrer son exclusion du groupe en reprenant les mots de la communauté dont elle est exclue, par exemple lorsqu'elle dit à Sarah : « You all went to *parties* and *got off* » (Bartlett : 17). L'utilisation des italiques et de l'expression familière « get off » pour s'amuser montrent qu'elle ne partage ni la langue ni l'expérience des femmes de sa communauté. De même, lorsqu'elle reprend l'étiquette que Jacki lui a collée lors d'une soirée, elle le fait entre guillemets : « [she] told me no one liked me cos I was a 'posh bitch wearing a fuck-me dress' » (Bartlett : 17). Par la mise en exergue typographique, on entend que le langage de la communauté dans laquelle Medea évolue n'est pas le sien et qu'elle refuse d'être réduite à ce que ce langage dit d'elle. Grâce au jeu des accents, le dramaturge joue de la frontière entre tragédie et *soap opera*, fait se rencontrer Euripide et *EastEnders*. Si l'accent n'est pas le seul phénomène scénique qui permet la transformation générique de la pièce, il y participe.

En conclusion, les trois adaptations de la *Médée* d'Euripide présentées ici exploitent de façon systématique les potentialités du dialecte comme marqueur d'une minoration de la langue afin de repenser le tragique féminin. Elles utilisent une graphie dialectale qui est peut-être davantage un signe dramaturgique que la reproduction d'un système linguistique : ce sont des dialectes de scène, des dialectes qui se mettent en scène. Cette construction théâtrale est d'ailleurs mise

en avant dans les scripts par des systèmes de transcription défailants. L'alternance codique permet la construction des personnages dans leur relation les uns aux autres. Par ailleurs, les commentaires métalinguistiques et le paratexte donnent les indications scéniques nécessaires pour que les acteurs puissent moduler leur voix et en faire un outil d'interprétation. Le dialecte ne se contente donc pas de remplir une fonction mimétique, une fonction de représentation du réel, ni à l'inverse de permettre au texte traduit de conserver un degré « d'étrangèreté ». Au contraire, il a une véritable fonction dramatique qui dépend du projet traductif. Ce projet du traducteur peut être simplement d'octroyer au spectateur un moment de *comic relief*, mais il peut aussi avoir une raison politique, comme chez Lochhead, mystique, comme chez Carr, ou encore sociale comme chez Bartlett. Dans tous les cas, le spectateur est poussé à écouter cette langue jugée non recevable dans l'espace public et par là à réfléchir sur la légitimité de la parole de ceux que les garants de la langue standard voudraient condamner au silence. Finalement c'est sur scène que le dialecte fait signe, c'est un geste qui, loin de créer une adhésion immédiate du spectateur, une empathie, va introduire un effet de distanciation brechtienne, et ainsi faire théâtre.

RÉFÉRENCES

SOURCES PRIMAIRES

- BARTLETT, Mike. *Medea*. Londres, Methuen Drama, 2012.
- BUTLER, Guy. *Demea*. Cape Town et Johannesburg, David Philip, 1990.
- CARR, Marina. *By the Bog of Cats*. Londres, Faber, 1998.
- GILMAN, Charlotte Perkins. « The Yellow Wallpaper » (1890) in *The Yellow Wallpaper and Other Stories*. Oxford, Oxford University Press, 2009.
- HARRISON, Tony. *Collected Poems*. Londres, Penguin, 2007.
- HUGHES, Ted. *Collected Poems*. Paul Keegan ed. New York, Farrar, Strauss and Giroux, 2003.
- LOCHHEAD, Liz. *Medea*. Londres, Nick Hern Books, 2010.

SOURCES SECONDAIRES

- ALLAN, William. *Euripides : Medea*. Londres, Duckworth, 2002.
- BASSETT, Kate. « Review of Medea ». *The Independent* (28 octobre 2012). <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/the-river-royal-court-upstairs-london-medea-palace-theatre-watford-55-days-hampstead-theatre-london-8229131.html>> (consulté 14/09/2018).
- BLAKE, Norman. *Non-Standard Language in English Literature*. Londres, Deutsch, 1981.
- BOEDEKER, Deborah. « Euripides' Medea and the Vanity of ΛΟΓΟΙ ». *Classical Philology* 86.2 (avril 1991), 95-112.
- BOURDIEU, Pierre. *Langage et Pouvoir Symbolique*. Paris, Seuil, 2001.
- BUTLER, Guy. « The Language of the Land ». *Guy Butler : Essays & Lectures 1949-1991*. Cape Town et Johannesburg, David Philip, 1994.
- COLVIN, Steven. *Dialect in Aristophanes and the Politics of Language in Ancient Greek Literature*. Oxford, Oxford University Press, 1999.
- COSTA, Maddy. « Medea : The Mother of all Roles ». *The Guardian* (2 octobre 2012). <<https://www.theguardian.com/stage/2012/oct/02/medea-mother-of-all-roles>> (consulté 14/09/2018).
- CROWLEY, Tony. *The Politics of Discourse : The Standard Language Question in British Cultural Debates*. Londres, MacMillan, 1989.
- FINDLAY, Bill. « Translating Standard into Dialect ». *Moving Target : Theatre Translation and Cultural Relocation*. Carol-Ann Upton ed. Londres, Routledge, 2014.
- HODSON, Jane. *Dialect in Film and Literature*. New York, MacMillan, 2014.
- HOPMAN, Marianne. « Revenge and Mythopoiesis in Euripides' Medea ». *Transactions of the American Philological Association* 138 (2008), 155-183.
- JONES, Daniel. *An English Pronouncing Dictionary (on Strictly Phonetic Principles)*. Londres, J.M. Dent, 1917.
- KAPLAN, Jon. « Medea Laughs ». *Now* (11 avril 2002) <<https://now-toronto.com/stage/theatre/medea-laughs/>> (consulté 14/09/2018).

- KILROY, Ian. « Greek Tragedy, Midlands-Style ». *The Irish Times* (20 septembre 2002).
- LECOSSOIS, Hélène. « *By the Bog of Cats...* de Marina Carr, Variation sur la figure du monstre. » *L'adaptation théâtrale en Irlande de 1970 à 2007*. Caen, Presses Universitaires de Caen, 2010, 63-77.
- MCGUINNESS, Frank. « Writing in Greek : Programme Note for *By the Bog of Cats* : Abbey Theatre, 1998 ». *The Theatre of Marina Carr : « Before Rules Was Made »*. Leeney, Cathy et McMullan, Anna (eds). Dublin, Carysfort Press, 2003, 87-88.
- MAURO, Lucia. « Story Line of 'By the Bogs of Cats' Seems Offaly Familiar ». *Chicago Tribune* (15 juin 2001).
- MUGGLESTONE, Lynda, *Talking Proper : The Rise of Accent as Social Symbol*. Oxford, Oxford University Press, 2003.
- NOËL, Marie-Pierre. « Le grec ancien, langue de culture ? » *Ela. Études de Langues Appliquées* 147.3 (2007), 277-287.
- PAGE, D. L. *Euripides : Medea. The Text Edited with Introduction and Commentary*. Oxford, Clarendon Press, 1938.
- PAO, Angela Chia-Yi. « False Accents : Embodied Dialects and the Characterization of Ethnicity and Nationality ». *Theatre Topics* 14.1 (mars 2004), 353-372.
- PERTEGHELLA, Manuella. « Language and Politics on Stage : Strategies for Translating Dialect and Slang with References to Shaw's *Pygmalion* and Bond's *Saved* ». *Translation Review* 64.1 (2002), 45-53.
- PUGLIESE, Mariana. *Rewriting Medea : Toni Morrison and Liz Lochhead's Postmodern Perspectives*. Irvine, CA, Universal, 2013.
- ROSEWARNE, David. « Estuary English : David Rosewarne describes a newly observed variety of English pronunciation ». *The Times Educational Supplement* (19 octobre 1984), 29.
- ROWLAND, Charlotte. « Medea, but not as Euripides knew it ». *The f word* (31 octobre 2012) <https://www.thefword.org.uk/2012/10/medea_watford/> (consulté 14/09/2018).
- SIRHA, Melissa. « In Conversation : Olwen Fouéré ». *Theatre Talk : Voices of Irish Theatre Practitioners*. Chambers, Lilian et als. Eds. Dublin, Carysfort Press / An Chomhairle Ealaíon, 2001.

¹ Nous remercions les relecteurs anonymes pour leurs remarques. Nous tenons également à exprimer toute notre gratitude envers Susan Blattes pour sa relecture minutieuse et bienveillante de la version finale de cet article.

² « a tragedy of discourse » (Boedeker : 97)

³ Pour d'autres critiques comme Page, le dialecte ionien serait lié aux iambes misogynes de Archiloque, Hipponax et Sémonide (Page : 104).

⁴ « myth of autochtony » (Allan : 119).

⁵ Notons que jusque dans les années 1950, la littérature est un de ces champs où seule la parole légitime a droit de cité. En vertu de l'esthétique réaliste, des voix dialectales se sont toujours exprimées sur scène, mais elles ont été cantonnées à des rôles subalternes et / ou comiques, qui apportaient un peu de couleur locale ou au mieux un contrepoint au personnage principal qui, lui, parlait l'anglais standard. C'est par exemple le rôle joué par Rodney Parks, commerçant qui parle cockney et qui intervient dans les scènes de *comic relief* dans *Demea* (1950) de Guy Butler, version sud-africaine de la pièce d'Euripide. Or, Norman Blake écrit, dans *Non-Standard Language in English Literature* : « Non-standard language has lost some of its comic overtones in English literature and it has become a sociolinguistic indicator. » (Blake : 198-199)

⁶ Cette description n'est pas sans rappeler « the gutturals of dialect » du poème « Thistles » (Hughes : 147), dans lequel Ted Hughes fait de l'accent une marque d'atavisme. Il y a une parenté poétique et poïétique dans les sons du dialecte.

Molora de Yaël Farber : une adaptation du mythe d'Électre pour traduire l'ère de la transition dans l'Afrique du Sud post-apartheid

Hélène Schwitzer-Borgiallo
Université Paris 8

En 2007, Yaël Farber s'empare de l'*Orestie* afin d'évoquer la douloureuse période que traverse son pays depuis le démantèlement de l'apartheid. Elle transpose cette tragédie familiale dans une Afrique du Sud en crise, cherchant à répondre aux questions qui la hantent : le cycle de la vengeance doit-il et peut-il être brisé ? Mêlant de multiples niveaux d'adaptation, de traduction et d'interprétation, fondant des extraits des tragédies originales traduits et sa propre réécriture libre de passages choisis, Farber construit un texte complexe qui alterne entre l'anglais et le sotho, chaque personnage s'exprimant dans sa langue maternelle. La question de l'interprétation est au cœur de cette pièce mettant en scène la collision de perceptions subjectives qui, face aux mêmes faits, ne parviennent pas à entrer en résonance, malgré le personnage de l'Interprète qui fait écho à la Commission Vérité et Réconciliation, lorsqu'elle traduisait en direct toutes les interventions au cours de ses audiences.

Mots-clefs : adaptation ; écriture dramatique ; *l'Orestie* ; réécriture.

The shattered history of South Africa will take generations to heal, but I believe theatre has a significant role in this process. [...] I have no illusions of permanently eradicating severe trauma through this process. We are storytellers. Our task is simply to tell a story well. But I do know that if we get it right, there can be a tremendous healing power that results from speaking, listening and being heard. (Farber 2008 : 24)

Yaël Farber, dramaturge et metteuse en scène sud-africaine, commentait ainsi en 2008 son travail de théâtre-témoignage réalisé

entre 1999 et 2002 dans le sillage de la Commission Vérité et Réconciliation. Faire dialoguer l'individu et le groupe, exposer par le biais du récit les liens entre l'intime et le politique, explorer la possibilité d'une guérison personnelle comme d'une reconstruction sociale : autant d'objectifs qu'elle se propose de poursuivre à travers son œuvre théâtrale. Née en 1971 dans la communauté blanche et anglophone d'Afrique du Sud, Yaël Farber a découvert le théâtre à travers les pièces engagées produites au Market Theatre de Johannesburg, haut-lieu de la résistance culturelle à l'apartheid. Après des études de théâtre à l'Université du Witwatersrand, elle décide de partir en 1998 pour poursuivre sa carrière à l'étranger mais demeure foncièrement attachée à son pays d'origine, dont l'histoire et les problématiques actuelles comptent parmi ses sujets de prédilection. Ainsi, ses premières créations, *A Woman in Waiting* (1999), *Amajuba : Like Doves We Rise* (2000) et *He Left Quietly* (2002) sont élaborées à partir des témoignages de divers représentants de la communauté noire ayant été confrontés à la violence protéiforme de l'apartheid. Ces pièces, dans lesquelles chaque témoin joue son propre rôle, mélangent récit et reconstitution poétique afin de valoriser les histoires personnelles au sein de cette mécanique sans visage que semble être l'Histoire. Par ailleurs, Yaël Farber s'est rendue célèbre pour ses adaptations et réécritures d'œuvres canoniques, telles les pièces *Sezar* (2001), *Kadmos* (2011), ou *Mies Julie* (2012), inspirées respectivement de *Jules César* de Shakespeare, du cycle thébain de Sophocle (*Antigone*, *Œdipe roi* et *Œdipe à Colone*) et de *Mademoiselle Julie* de Strindberg. Si *Kadmos* traite les mythes grecs à la lumière des écrits de Mark Danner, un journaliste américain qui avait condamné la violence de la politique extérieure des États-Unis après les attentats du 11 septembre 2001, *Sezar* et *Mies Julie* ont pour point commun une recontextualisation de l'action dans l'Afrique du Sud contemporaine, qui s'appuie notamment sur l'utilisation des diverses langues et cultures présentes dans le pays. Avec la pièce *Molara (M : 2008)*, jouée pour la première fois en 2003, Yaël Farber s'empare du mythe d'Électre afin d'évoquer la douloureuse période de transition que traverse l'Afrique du Sud depuis le démantèlement de l'apartheid. Le pays est alors tiraillé

entre les haines et rancœurs viscérales nées de décennies de violence et l'impérieuse nécessité de construire un avenir commun. La Commission Vérité et Réconciliation, instituée en 1995 par le gouvernement de Nelson Mandela, avait porté pendant sept ans cette volonté politique d'unifier la nation à travers un double mandat : inviter les victimes à témoigner des souffrances subies sous le régime ségrégationniste tout en offrant l'amnistie aux bourreaux qui accepteraient d'avouer leurs crimes. S'inspirant de cette époque, Yaël Farber transpose la tragédie familiale de Clytemnestre, Électre et Oreste dans une Afrique du Sud en crise, cherchant ainsi à répondre aux deux questions qui hantent cette société : la spirale de la vengeance doit-elle et peut-elle être brisée ? L'adaptation de ces tragédies grecques au contexte post-apartheid repose notamment sur l'affrontement entre Clytemnestre, femme blanche venue avouer au public, dans un décor évoquant la Commission Vérité et Réconciliation, l'assassinat de son époux Agamemnon, et Électre, sa fille noire, témoignant de son enfance effroyable aux côtés de celle qui lui a volé son père. Les personnages rejouant, au fil de leur récit, les scènes du passé, on assiste ainsi au retour d'Oreste, que sa sœur Électre avait confié à une nourrice pour le protéger. La fratrie réunie complote pour venger le meurtre d'Agamemnon mais finit par renoncer à son projet. Yaël Farber construit pour cette pièce un texte complexe, s'appuyant sur plusieurs tragédies antiques : *Agamemnon*, *Les Choéphores* et *Les Euménides*, trilogie écrite par Eschyle en 458 avant JC et connue sous le titre d'*Orestie*, l'*Électre* de Sophocle ainsi que la version d'Euripide, toutes deux composées vers le milieu des années 410 avant JC. *Molara* inclut des extraits des tragédies originales traduites en anglais ainsi que la réécriture de passages choisis. Nous verrons comment l'auteure réorganise la structure des tragédies sources et en modifie l'intrigue afin d'illustrer et de mettre en valeur le processus de réconciliation en Afrique du Sud, puis nous analyserons ses choix dramaturgiques et esthétiques en fonction du public visé et de l'effet espéré sur ce dernier.

1) Une réécriture engagée : valoriser le processus de réconciliation en Afrique du Sud

1.1 Une polyphonie de témoignages, ou la recherche de la vérité

Dans *Molora*, Yaël Farber transpose la tragédie des Atrides dans le contexte de la Commission Vérité et Réconciliation (CVR) afin d'insister sur la polyphonie inhérente à tout processus de reconstruction nationale faisant suite à un conflit civil. Ainsi, s'inspirant des tragédies antiques, la pièce reprend le procédé dramatique qui consiste en de longues tirades échangées entre protagonistes, mais toujours devant le chœur qui représente le peuple et qu'il s'agit, entre autres, de convaincre ou d'émouvoir. Yaël Farber utilise le cadre de la CVR pour faciliter des échanges similaires. Le chœur et le public, entourant la scène et situés au même niveau que l'action, forment un ensemble représentant la nation confrontée à son histoire. Contrairement aux trois tragédies originales, dont les scènes d'exposition se concentrent sur Oreste ou sur des personnages secondaires, *Molora* repose sur un affrontement entre Électre et Clytemnestre, venues témoigner dans un contexte évoquant la CVR. En effet, les décors comme la mise en scène font référence aux audiences de la Commission et notamment aux conditions parfois précaires dans lesquelles elles se déroulaient : deux tables en bois munies de microphones et surplombées de néons à la lumière vacillante sont installées de chaque côté de la scène. Une interprète traduit les propos de Clytemnestre en xhosa, langue maternelle de l'actrice jouant Électre. Là encore, il s'agit d'une référence à la procédure adoptée par la Commission, non seulement par souci d'équité à l'égard des onze langues officielles du pays mais également pour que les témoins s'expriment de façon spontanée et avec le plus de précision possible. Une circulation structurée de la parole est ainsi au cœur de la pièce, chacun ayant le droit de défendre son point de vue sans être interrompu.

Les témoins appelés à témoigner devant la CVR étaient répartis en deux catégories : les coupables et les victimes. Clytemnestre, quant à elle, apparaît clairement comme un bourreau, symbole de l'apartheid.

Ainsi, la parole lui étant donnée en premier, elle avoue d'emblée avoir assassiné Agamemnon. Après avoir décrit précisément la méthode utilisée pour commettre cet acte, elle évoque l'extase quasi-mystique dans laquelle l'a plongée son crime, puis conclut en citant directement un passage tiré de la tragédie *Agamemnon* :

Here lies Agamemnon my husband
Made a corpse by this right hand.
A Masterpiece of Justice.
Done is done. (Eschyle : 162, cité dans *M* : 30)

Assumant l'entière responsabilité de ce meurtre, elle estime avoir servi la justice. Le parallèle entre Clytemnestre et la communauté blanche sud-africaine est accentué par la notion d'usurpation du pouvoir. En effet, comme les Noirs se virent déposséder de leurs terres et de leur souveraineté à travers la colonisation et l'apartheid, Électre est reléguée au rang de servante, humiliée et maltraitée : « [...] I was not permitted to sit at the table. You fed me like a dog. I was a servant in my father's halls » (*M* : 50). D'ailleurs, Électre confesse entendre chaque nuit ses ancêtres l'implorer de reprendre ses droits en tant qu'héritière : « 'Restore my house.' 'The perpetrator has no right to live within those walls.' 'Take back what is rightfully ours' » (*M* : 41). Cette rhétorique, présente en filigrane dans les tragédies antiques, est reformulée par Yaël Farber puis placée dans le contexte du culte des ancêtres pratiqué par les tribus bantoues. Par ailleurs, ces propos rappellent également la lutte pan-africaniste contre l'apartheid. La comparaison avec l'apartheid est rendue encore plus explicite à travers les scènes de torture qu'inflige Clytemnestre à Électre. Alors qu'elle interroge Électre pour savoir où cette dernière a caché Oreste, elle la brûle avec une cigarette tout en citant l'un des passages de la *Genèse* utilisés par les idéologues de l'apartheid comme justification à l'asservissement des Noirs : « Cursed be your children. The servants of servants shall they be unto their brethren » (*M* : 38). Yaël Farber choisit de souligner l'extrapolation effectuée par ces théoriciens à partir de ce texte en ajoutant des imprécations plus explicites : « The seed of your line shall be the carriers of water and the hewers of wood. [...] And your dark descendants shall live in slavery » (*M* : 38)

Cependant, la séparation binaire entre victime ou bourreau est remise en question à travers l'insistance sur la subjectivité de chacune des intervenantes et sur la souffrance ayant provoqué leurs comportements violents. Comme dans les tragédies sources, Électre est manifestement une victime, qui trouve sur scène l'occasion de raconter ses souffrances et d'exprimer son chagrin, sa colère et son besoin de vengeance. Néanmoins, Clytemnestre parvient également à donner sa version des faits afin de faire comprendre au chœur et au public, si ce n'est à Électre, les raisons l'ayant poussée à assassiner son propre mari. Ainsi, Yaël Farber reprend les scènes de confrontation entre les deux femmes présentes dans toutes les tragédies racontant le mythe. Lors d'une tirade alternant expression brutale et registre de langue élevé, Clytemnestre dévoile la détresse qui a motivé son geste :

KLYTEMNESTRA : Let me tell you about this Bitch [...]. I too was happy once. [...] I was married to a man I loved – with a child – my first born. [...] I met your father the day he opened up my first husband and ripped out his guts. Then holding the child by its new ankles – he smashed its tiny head against a rock. Then he took me for his wife. Ah! My daughter, he that begat you murdered more than one of my children. For well you know – years later he would slit your own sister's throat as a sacrifice for peace. PEACE? WHOSE PEACE? (*M* : 48)

Si les tragédies de référence évoquent le meurtre rituel d'Iphigénie comme l'une des raisons ayant poussé Clytemnestre au crime, la dramaturge inclut le récit des forfaits commis par Agamemnon dans sa jeunesse. S'inspirant de quelques lignes laconiques figurant dans la Bibliothèque du mythographe Apollodore, Yaël Farber compose pour le personnage de Clytemnestre une tirade poignante dans laquelle elle retrace les multiples traumatismes subis. Concernant l'explication à l'éloignement d'Oreste, on note qu'elle sélectionne la version de Sophocle, la seule dans laquelle Électre, et non Clytemnestre ou Égisthe, confie secrètement son frère à un gardien pour le sauver. Dès lors, Clytemnestre, folle de souffrance à la perte de ce troisième enfant, est prête à tout pour obtenir d'Électre la vérité sur Oreste. Ainsi, les tortures qu'elle inflige à sa fille n'apparaissent plus comme la preuve d'un sadisme inhérent mais comme le dernier recours d'une femme en dé-

trousse, endurcie par la cruauté dont elle a été victime. Loin de vouloir excuser les exactions perpétrées pendant l'apartheid, Yaël Farber rappelle, en donnant la parole à Clytemnestre, la complexité des histoires individuelles sous une dictature et par conséquent la porosité des catégories « victime » et « bourreau ». En effet, Électre, sourde aux explications avancées par sa mère, légitime tous les crimes perpétrés par son père au nom de la guerre qu'il menait, puis ourdit elle-même un impitoyable plan de vengeance. Yaël Farber fait ainsi écho aux principes de la CVR qui assurait un traitement équitable des témoins et jugeait autant les crimes des défenseurs de l'apartheid que ceux commis par les combattants contre le régime. La première étape d'un processus de réconciliation – reconstituer l'histoire – passe par cet enchevêtrement de versions subjectives et souvent dissonantes qu'il s'agit, par un travail de médiation, de faire coexister et dialoguer.

1. 2. Le chœur populaire : un adjuvant pour briser le cycle de la vengeance

Dans *Molara*, Yaël Farber détourne le mythe initial ainsi que le genre de la tragédie afin d'illustrer la volonté de l'Afrique du Sud de briser le cycle de la vengeance, notamment à travers sa Commission Vérité et Réconciliation. Au lieu d'un système fondé sur la justice rétributive, la dramaturge illustre la possibilité d'évoluer vers une justice restaurative. Dans les pièces sources, Oreste et Électre agissent sous l'influence d'un déterminisme aux multiples facettes. La faute originelle revient à Pélopes, leur arrière-grand-père paternel, qui a assassiné Myrtilos alors que ce dernier l'avait aidé à obtenir la main de sa femme Hippodamie. En mourant, Myrtilos maudit toute la descendance de Pélopes, d'où le cycle de meurtres, parricide, matricide et viols qui s'ensuit. De plus, si la soif de justice ressentie par Électre est principalement liée à l'affection qu'elle portait à son père ainsi qu'à la haine que lui inspire une mère abusive, la vengeance d'Oreste résulte de l'ordre que lui a donné Apollon, dieu protecteur et vengeur, d'obtenir justice en tuant les assassins d'Agamemnon et en reprenant le pouvoir. Il porte donc le poids d'une mission divine à visée morale et politique. Yaël Farber reprend ces thèmes en incluant des

références aux ancêtres. Ainsi, lors de la cérémonie concluant la période d'initiation rituelle des jeunes hommes xhosa, la femme à qui Électre a confié Oreste lui transmet les paroles de sagesse traditionnelles et le charge également d'accomplir sa destinée, au nom des ancêtres : « Now that you are a man – go and take care of your sister. Go and do manly things. Go take your inheritance and your rightful position. Your ancestors want you to return to your father's house and take your position there » (*M* : 52-53). *Molora* semble donc, malgré la transposition de l'intrigue dans la culture sud-africaine, se diriger vers une conclusion similaire à celle des tragédies grecques. Néanmoins, si les étapes de la tragédie sont respectées, comme la scène de reconnaissance entre Oreste et Électre ou la catastrophe avec le meurtre d'Égisthe, le dénouement est radicalement modifié puisque Clytemnestre ne meurt pas. Bien que le spectateur en soit averti depuis le début, dans la mesure où Clytemnestre vient témoigner devant la Commission, cette péripétie constitue le surprenant paroxysme d'une scène dont l'issue semblait inéluctable. Alors qu'Oreste se prépare à tuer sa mère à qui il vient d'apporter le cœur de son amant assassiné, Clytemnestre plaide pour sa vie :

ELEKTRA : That night's end is already written. Our destiny must be played out.

KLYTEMNESTRA : Nothing... nothing is written. Do not choose to be me. 'The hounds that avenge all murder will forever hunt you down' [...]

ORESTES : (*In rage and pain*) YOU HAVE MADE ME WHAT I AM !
(*M* : 81-82)

Ni l'exhortation à se libérer du carcan de la justice rétributive, ni la menace d'être à jamais harcelé par les Furies, déesses de la vengeance, ne parviennent à convaincre Oreste qui, à son désespoir, s'estime irrévocablement défini par les actes de sa mère. C'est l'intervention chantée du chœur qui va lui permettre d'ouvrir les yeux et de s'extraire de la logique mortifère dans laquelle il s'est laissé emprisonner. Comme Électre, furieuse de ce retournement de situation, se précipite vers Clytemnestre pour lui trancher le cou, le chœur intervient

de nouveau, cette fois-ci physiquement, pour l'empêcher de commettre l'irréparable :

They restrain her and she finally breaks down and weeps for all the injustices done to her, her brother and her father. [...] Elektra emerges from the knot of women. She and Orestes are focused on their mother, still cowering centre stage. They crawl toward her slowly. [...] As they reach their mother, they slowly stand together and extend their hands to help her up. (*M* : 84)

Dans le schéma proposé par Yaël Farber, le peuple, représenté par le chœur, parvient à élaborer une alternative à la justice rétributive. Il remplit ici une double fonction : il retient Électre de commettre un crime tout en accueillant l'expression exacerbée de ses émotions et sentiments légitimes. En formant ce nœud sécurisant autour d'Électre, il lui permet de vivre un moment cathartique et la libère de la malédiction ancestrale. Yaël Farber résume ainsi son rôle symbolique :

In the epic eye of South Africa's storm, it was not the gods – nor any deus ex machina – that delivered us from ourselves. It was the common everyman and everywoman who, in the years following democracy, gathered in modest halls across the country to face their perpetrators across a table, and find a way forward for us all. (*M*, Avant-propos : 15)

Si la pièce ne s'achève pas dans un bain de sang, elle ne présente pas non plus une réconciliation automatique et instantanée. Le processus aura simplement permis aux protagonistes d'abolir un interminable système de vengeance en accordant aux bourreaux le droit de vivre et de contribuer à la nouvelle société.

2. Une réécriture stratégique : publics-cibles, choix dramaturgiques et esthétiques

Le processus de réécriture d'une pièce est guidé par la signification que l'auteur cherche à assigner à son œuvre, qui est indissociable des spectateurs visés comme du contexte culturel dans laquelle la pièce va être jouée. Les choix dramaturgiques et esthétiques de Yaël Farber sont ainsi adaptés à la fonction politique et spirituelle qu'elle attribue à sa pièce en fonction d'un public choisi.

2.1. Une tragédie sud-africaine pour un public occidental

Ainsi, bien que Yaël Farber ait choisi de transposer une tragédie antique dans un contexte sud-africain, il semble que la dramaturge vise principalement un public occidental, cherchant à montrer en quoi le cheminement de réconciliation vécu par l'Afrique du Sud peut constituer un modèle transposable dans d'autres cultures. En effet, elle considère les attentats du 11 septembre aux États-Unis comme le point de départ de son projet. Ainsi, le titre de la pièce, *Molora*, signifie « cendre » en langue sotho et fait référence à cette poudre grise qui tombait sur New York au lendemain de l'effondrement du World Trade Center. Dans un entretien accordé en 2010 au journal *Indy Week*, la dramaturge revenait sur les réflexions que lui avait inspirées la réaction du gouvernement américain de l'époque :

I was struck by a particular sort of rallying cry the Bush administration made in the aftermath : "We will heal this wound if we strike out." [...] But I was struck by the contrasts between such a high-tech leadership in a high-tech society, and how South Africa tried to heal its wounds. I was struck by the humility of the (TRC) hearings we witnessed in makeshift halls in South Africa : the low-tech nature of it — and yet the incredible spiritual sophistication of the event. (Woods : 2010)

Elle insiste ainsi sur l'opposition entre l'expertise technologique et militaire des pays occidentaux et leur incapacité à trouver dans leur propre culture des réponses pérennes aux difficultés impliquant la souffrance du peuple. *Molora* est donc née de l'intuition que l'Afrique du Sud, en ayant géré de façon originale et relativement pacifique la transition démocratique, pouvait constituer une source d'inspiration pour d'autres pays confrontés à des situations post-coloniales ou de post-conflit.

De fait, bien que la pièce ait d'abord été jouée en 2003 en Afrique du Sud au National Arts Festival de Grahamstown puis en 2007 au Market Theatre de Johannesburg, les représentations ont surtout eu lieu dans des pays occidentaux, à savoir au Royaume Uni et dans quelques pays européens, puis aux États-Unis et au Canada. Il semble donc que Yaël Farber ait cherché à atteindre un double public : les Sud-Africains

et les pays dont la culture est historiquement liée à celle de la Grèce antique. Si l'on considère l'ensemble des Sud-Africains comme étant le premier public-cible, il est néanmoins important de souligner que le National Arts Festival, créé en 1974, a longtemps été fréquenté par la communauté blanche, notamment anglo-saxonne. En 2003, la population des festivaliers s'était bien sûr diversifiée mais une étude réalisée en 2006 par l'Observatoire Culturel Sud-Africain estimait que le public était constitué de plus de 70% de Blancs. Dès lors, on peut considérer que Yaël Farber, elle-même issue de cette communauté, désire s'adresser à ses pairs à travers sa pièce. Ainsi, Clytemnestre est non seulement la première à prendre la parole mais elle conclut également la pièce en admettant qu'elle ne doit sa vie qu'à l'intervention du chœur et à la bonne volonté de ses enfants : « And we who made the sons and daughters of this land, servants in the halls of their forefathers... We know. We are still only here by grace alone » (*M* : 86). L'utilisation de la première personne du pluriel suggère une reconnaissance de culpabilité à l'échelle communautaire, ce que Yaël Farber confirme dans l'entretien mentionné précédemment : « To speak for the community I come from, the white community in South Africa, it was an act of grace that enabled the rest of us to go forward and still call South Africa home » (Woods : 2010). La dramaturge souhaite donc rappeler, neuf ans après les premières élections démocratiques, que la communauté blanche, si elle a pu aussi souffrir du régime autoritaire de l'apartheid et de la lutte armée pour la libération, demeure tributaire des autres communautés ayant renoncé à une vengeance pourtant légitime.

Ensuite, cette réécriture du mythe grec semble s'adresser particulièrement aux Occidentaux empreints de culture gréco-latine, judéo-chrétienne et anglo-saxonne qui fréquentent des salles comme le Barbican à Londres ou le théâtre Alvin Ailey à New York. En effet, Yaël Farber compte sur la connaissance que le public aura des tragédies dont elle s'inspire afin que les modifications qu'elle apporte soient immédiatement identifiées et perçues comme significatives. Par exemple, contrairement à Électre et Oreste, Clytemnestre s'inscrit dans une perspective monothéiste, évoquant le Dieu jaloux de la Bible et citant la loi du Talion pour justifier son crime « Eye for an eye, blood for blood,

tooth for tooth » (*M* : 49). Paradoxalement, elle exprime son indignation face à l'utilisation de la religion comme excuse pour le meurtre d'Iphigénie : « For some godforsaken Holy War. He let her die » (*M* : 44). Ces ajouts permettent à l'auteure de condamner l'invocation de la volonté divine comme prétexte à tout acte de violence. Dans le contexte du début des années 2000, où George W. Bush avançait une lutte acharnée contre « l'axe du mal » comme solution aux attentats islamistes, le public occidental était invité à remettre en question une telle approche. Cette intertextualité s'étend à la culture élisabéthaine, puisque Yaël Farber met dans la bouche d'Électre la célèbre tirade de Shylock dans le *Marchand de Venise* :

If you prick us, do we not bleed?
If you tickle us, do we not laugh?
If you poison us, do we not die?
And if you wrong us, shall we not revenge? (Shakespeare: Act III. Sc.1, 49-61 in *M* : 73)

Cette dénonciation de l'antisémitisme en vigueur dans la société anglaise du 16^{ème} siècle devient, pour Électre, l'expression de sa révolte contre le racisme institutionnalisé en Afrique du Sud et revêt, par extension, un caractère universel.

Par ailleurs, si Yaël Farber s'applique à utiliser des références culturelles familières au public visé, sa transposition de la tragédie antique dans le contexte sud-africain permet aussi aux spectateurs de considérer sous un autre angle non seulement un mythe connu mais aussi leur propre univers politique et culturel. Pour les Occidentaux, l'exotisme de cette réécriture produit un effet de distanciation par rapport à l'univers dans lequel ils évoluent et leur offre l'occasion de prendre conscience de leur environnement socio-politique. Par exemple, Yaël Farber reconstitue une scène de la CVR devenue tristement célèbre, dans laquelle l'ancien capitaine de police Jeff Benzien effectue, à la demande d'une de ses victimes, la démonstration d'une méthode de torture qu'il employait fréquemment. Dans *Molora*, Électre, interrompant son témoignage, ordonne à Clytemnestre de montrer au public la façon dont elle l'a torturée afin de savoir où se trouvait Oreste, ce qu'elle fait avec un réalisme dérangeant. La pertinence de cette re-

production est dans doute limitée pour un public sud-africain ayant vu ces images en direct lors de la retransmission de l'audience. Cependant, les spectateurs occidentaux des années 2000, baignés dans les scandales liés aux mauvais traitements subis par les prisonniers de Guantanamo ou aux tortures perpétrées par l'armée américaine dans la prison irakienne d'Abu Ghraib, ont pu y voir une évocation des exactions commises par des institutions officielles. L'approche didactique de Yaël Farber rappelle celle de Bertolt Brecht qui utilisait la parabole dans des pièces comme *La Bonne Âme du Se-Tchouan* (1938) ou *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* (1941) pour créer un effet de distanciation permettant aux spectateurs de considérer leur réalité politique et économique d'un point de vue critique. La transposition explicite de l'Allemagne des années trente dans la société chinoise ou dans l'univers de la pègre à Chicago offrait au public la distance nécessaire pour analyser le système dans lequel il évoluait puis tenter de regagner son agentivité. Yaël Farber a également recours à cette forme de « détour », selon l'expression de Jean-Pierre Sarrazac à propos du théâtre-parabole, lorsqu'elle offre au public une version « aliénée » de mythes constitutifs de la culture occidentale. Cependant, à la différence de Brecht qui insistait essentiellement sur la présentation des mécanismes propres à chaque modèle socio-économique et refusait de considérer ses personnages comme les représentants figés du genre humain (Brecht 1970 : 50), Yaël Farber cherche à établir, par son traitement des mythes, des liens entre le particulier et l'universel, le contemporain et l'intemporel.

Enfin, la pièce met en exergue la notion d'altérité, ce qui peut avoir une résonance particulière dans des sociétés occidentales devenues multiculturelles et confrontées aux tiraillements liés à cette diversité. Par exemple, si l'interprète est présente au début de la pièce pour accentuer la comparaison avec la CVR, les nombreux passages en xhosa ne sont traduits ni par un personnage ni par le biais de surtitres. Sachant que la majorité des spectateurs ne parlaient pas cette langue, on peut analyser ce choix comme une volonté de forcer le public à s'ouvrir de façon radicale à la différence culturelle en acceptant de respecter la parole des personnages bien qu'ils n'en comprennent pas la teneur.

L'intensité émotionnelle et la puissance esthétique de la pièce contribuent d'ailleurs à cette disposition d'esprit.

3. Un théâtre rituel à visée transformative

Si Yaël Farber propose au public une réflexion d'ordre politique et psychologique, elle cherche également à initier un cheminement moral et spirituel en insistant sur la dimension rituelle du théâtre. En effet, bien que la portée didactique de *Molora* se rapproche des préceptes de Brecht, la mise en scène choisie par l'auteure s'éloigne du caractère distant et intellectualisé de l'esthétique brechtienne en s'inspirant de celle prônée par Antonin Artaud. Ce dernier, en livrant sa vision du Théâtre de la Cruauté, décrivait un théâtre de l'immédiateté laissant une place prépondérante aux sens, un théâtre parlant aux masses, bref « un théâtre qui nous réveille : nerfs et cœur ». Si le désir d'Artaud était de trouver de nouveaux mythes pour mieux coller à la réalité moderne tout en exprimant des vérités intemporelles, Yaël Farber cherche à transposer un mythe antique dans une culture et dans un lieu qui permettront aux spectateurs de vivre une authentique expérience transformatrice. Afin de respecter le caractère rituel du théâtre antique, né des festivités dédiées à Dyonisos, elle développe une scénographie centrée sur les éléments et la matière : une terre ocre recouvre le sol, l'eau est utilisée dans la scène du bain d'Électre et dans la bière traditionnelle qu'Oreste boit en se recueillant sur la tombe d'Agamemnon, le feu apparaît lorsqu'Oreste et le chœur fument de l'*imphepho*, une herbe servant à communier avec les ancêtres. Par ailleurs, les sens des spectateurs sont fortement impliqués. Ainsi, le chœur, composé des membres d'un groupe folklorique xhosa, accompagne l'action par le biais de différentes interventions : pas de danse, rythmes frappés avec les mains et les pieds, morceaux joués sur des instruments traditionnels, et chant diphonique. Cette technique vocale, qui permet de produire en même temps deux notes de fréquences différentes, contribue à l'atmosphère solennelle. Les longs silences qui encadrent la représentation juste avant la première prise de parole et après la dernière, confèrent également une certaine gravité à la pièce tout en offrant au public le temps de s'impliquer dans l'action puis d'intégrer pleinement

l'expérience vécue. De plus, Yaël Farber accentue l'aspect visuel à travers une alternance entre hyperréalisme et symbolisme, le but étant de provoquer une émotion forte chez le spectateur. En effet, son œuvre est marquée par une certaine violence visuelle, inspirée du théâtre *In-Yer-Face*. Sa première mise en scène était d'ailleurs une reprise de la pièce *Shopping and Fucking* de Mark Ravenhill, l'un des principaux représentants de ce mouvement. C'est donc en adoptant un réalisme perturbant qu'elle dirige les scènes de torture, à tel point que le public ne peut s'empêcher de craindre pour la sécurité de Jabulile Tshabalala, qui joue Électre. De plus, elle transpose dans la réalité physique certaines scènes décrites verbalement dans les tragédies dont elle s'inspire, effectuant par là une sorte « traduction intersémiotique », selon l'expression de Jakobson. On peut citer l'exemple du cauchemar à valeur prophétique qui hante les nuits de Clytemnestre : elle se voit donner naissance à un serpent qui va ensuite téter son sein et en extraire du sang. Dans les tragédies antiques, le rêve est simplement décrit par divers personnages, mais Yaël Farber le représente visuellement dans une scène à l'esthétique aussi réaliste que possible : on voit le chœur endosser le rôle de sage-femme et aider Clytemnestre à accoucher d'un serpent couvert de sang et se tordant frénétiquement. Le spectateur ne peut que partager son horreur. Si certains récits sont actualisés de façon littérale, d'autres sont représentés symboliquement. Par exemple, lorsqu'Électre demande à Oreste de lui ramener le cœur d'Égisthe :

As the CHORUS sings, ORESTES's feet lift from the ground. Suspended (by stage device) he continues his long strides towards his destiny. He lifts the pickaxe and swings it above his head [...] until he strikes violently at Ayesthus' boots centre stage. The boots, filled with blood, spill their contents across the stage. ORESTES tears a large heart from one of the boots and stumbles backwards. (*M* : 76)

L'aspect poétique de cette représentation a pour but de marquer l'imagination du spectateur et de provoquer un mélange d'émotions fortes, entre le plaisir esthétique, la satisfaction de la vengeance et la réprobation d'un acte violent.

Enfin, le spectacle visant un engagement presque total des acteurs comme du public, l'aspect purement représentatif est brisé à la

fin, lorsqu'intervient l'un des membres du chœur, Nofenishala Mvoty, pour interpréter un chant liturgique. En tant que prophétesse et guérisseuse reconnue dans sa communauté xhosa, cette artiste s'était vue confié la charge de conclure la pièce par une prière de bénédiction à l'égard du pays et une exhortation à la réconciliation. Elle pouvait laisser libre cours à son inspiration et le contenu de ce chant variait donc d'une représentation sur l'autre. Néanmoins, selon la tradition, elle commençait toujours par s'adresser nommément à ses propres ancêtres. Le caractère factice de la représentation théâtrale était donc aboli afin d'introduire un passage à la visée performative. En effet, les paroles prononcées, adressées aux ancêtres et aux spectateurs, ont pour but de faire s'accomplir ce qu'elles décrivent. Le théâtre devient donc cet espace « liminoïde », selon l'expression de Victor Turner, c'est-à-dire un lieu de rassemblement qui échappe aux rites institués et où peut s'opérer une transition choisie librement, selon un rituel alternatif. En créant un espace où le public est invité à entrer en communion avec les acteurs au fil d'un processus sollicitant autant les sens que l'intellect, Yaël Farber cherche à transcender le caractère divertissant du spectacle. Si l'effet cathartique de la tragédie est maintenu, dans la mesure où le public est amené à ressentir des émotions fortes par identification avec les personnages, l'objectif n'est pas un retour à un état passif : il s'agit au contraire, à travers le choc intellectuel, sensoriel, esthétique et spirituel, de provoquer une prise de conscience et d'amorcer un cheminement transformatif.

Molora est une réécriture mettant en scène le processus de réconciliation adopté par l'Afrique du Sud pendant l'ère de transition vers une démocratie effective. À partir d'un mythe évoquant puissamment les forces viscérales dont sont animés les peuples et les individus opprimés, Yaël Farber démontre, en modifiant le contexte, l'intrigue et les codes de la tragédie initiale, la possibilité de transcender les déterminismes psychologiques, sociaux et historiques. Sans chercher à imposer aux personnages un pardon factice, la dramaturge valorise le cheminement intérieur, facilité par le cadre de la Commission Vérité et Réconciliation, qui permet à chacun de raconter sa perception des faits, de se confronter à ses pulsions les plus primaires et légitimes, puis d'accepter

une alternative à la logique perverse de vengeance, qui transforme les victimes en bourreaux. Sur scène, Yaël Farber crée un microcosme évoquant le « Tiers espace » proposé par Homi Bhabha dans les *Lieux de la Culture*, cet espace hybride où peuvent se rencontrer opprimés et oppresseurs, affranchis momentanément du système qui les oppose. De plus, cette recreation dramatique de l'espace offert par la CVR constitue une réflexion méta-théâtrale dans la mesure où Yaël Farber veut faire de son théâtre un lieu de rencontre interculturelle proposant au public une expérience transformatrice. Ses choix dramaturgiques ainsi que les salles sélectionnées pour les représentations semblent suggérer que son objectif principal est d'interpeller la communauté blanche sud-africaine, ainsi qu'un public occidental confronté à des problématiques similaires à celles traversées par l'Afrique du Sud. En alliant une réécriture palimpseste marquée par l'intertextualité et l'interculturalité à une mise en scène ancrée dans l'expérience sensorielle, Yaël Farber cherche à initier chez le spectateur un processus esthétique, intellectuel et spirituel. Vingt-deux ans après le début de la Commission Vérité et Réconciliation, force est de constater que l'alternative sud-africaine, avancée ici comme modèle, est loin d'avoir effectivement résolu toutes les tensions interethniques dans la société. Ainsi, Jane Taylor, dans sa pièce *Ubu and the Truth Commission*, propose une critique acerbe de cette institution, l'accusant d'avoir sacrifié la justice à l'idéal de réconciliation. Yaël Farber elle-même, dans sa réécriture de *Mies Julie* datant de 2012, dépeint une jeunesse sud-africaine frustrée et désenchantée par les promesses non tenues de la nouvelle démocratie. Néanmoins, la force du message libérateur présenté dans *Molora* continue de nous interroger.

RÉFÉRENCES

SOURCES PRIMAIRES

BRECHT, Bertolt. *La Bonne Âme du Se-Tchouan* in Brecht, Bertolt, *Théâtre Complet, vol.4*. Paris, L'Arche, 1975.

- _. *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*. Paris, L'Arche, 2012.
- ESCHYLE. *Agamemnon, The Libation Bearers et The Eumenides* in Lefkowitz, Mary et Romm, James (dir.) *The Greek Plays*. New York, Modern Library, 2017.
- EURIPIDE. *Electra* in Lefkowitz, Mary et Romm, James (dir.) *The Greek Plays*. New York, Modern Library, 2017.
- FARBER, Yaël. *Theatre as Witness. A Woman in Waiting, Amajuba : Like Doves We Rise, He Left Quietly*. Londres, Oberon Books, 2008.
- _. *Molara & Mies Julie* dans *Plays One*. Londres, Oberon Books, 2015.
- SOPHOCLE. *Electra* in Lefkowitz, Mary et Romm, James (dir.) *The Greek Plays*. New York, Modern Library, 2017.
- RAVENHILL, Mark. *Shopping and Fucking* dans *Plays : 1*. Londres, Methuen, 2001.
- TAYLOR, Jane. *Ubu and the Truth Commission*. Le Cap, University of Cape Town, 1998.

SOURCES SECONDAIRES

- ARTAUD, Antonin. *Le Théâtre et son double*. Paris, Gallimard, 1964.
- BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. Abingdon, Routledge, 1994.
- BRECHT, Bertolt. *Théâtre épique, théâtre dialectique*. Paris, L'Arche, 1999.
- _. *Petit organon pour le théâtre, suivi de Additifs au Petit organon*. Paris, L'Arche, 1970.
- COLE, Catherine M. *Performing South Africa's Truth Commission*. Bloomington, Indiana University Press, 2009.
- DUGDALE, Eric. « Greek Tragedy for The New Millenium : Public Testimony and Restorative Justice in Yael Farber's *Molara* ». *Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, v.26, n°2. Anna Blume Classica, 2013, 140-161.
- GRAYBILL, Lyn S. *Truth and Reconciliation in South Africa : Miracle or Model?* Boulder, Lynne Rienner Publishers, 2002.
- LADMIRAL, Jean-René. « Lever de rideau théorique : quelques esquisses conceptuelles » in RAGUET, Christine (dir.). *Palimpestes. De*

la lettre à l'esprit : traduction ou adaptation? Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, 15-30.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *La parabole ou l'enfance du théâtre*. Belfort, Circé, 2002.

SOUTH AFRICAN CULTURAL OBSERVATORY. « Monitoring & Evaluation : Key Development Indicator Report on a Department of Arts and Culture Intervention. The National Arts Festival », 2016. <http://www.sacolibrary.co.za> (consulté le 12/11/2018).

TURNER, Victor. *From Ritual to Theatre*. New York, PAJ Publications, 1982.

VAN WEYENBERG, Astrid. « Staging Transition : the Oresteia in Post-apartheid South Africa » in Bal, Mieke et Hernández-Navarro Miguel Á. (dir.). *Art and Visibility in Migratory Culture : Conflict, Resistance, and Agency*. Amsterdam, Rodopi, 2011, 69-90.

WOODS, Byron. « MoLoRa : The Independent Interview with Yael Farber ». *Indy Week*, 17/03/2010. <<https://indyweek.com/culture/archives/molora-independent-interview-yael-farber/>> (consulté le 12/11/2018).

YIGA, Eugene. « National Arts Festival : Fab, 40 and On Fire ». *Mail and Guardian*, 27/06/2014. <<https://mg.co.za/article/2014-06-26-fab-40-and-on-fire-for-the-arts>> (consulté 12/11/2018).

Les Troubles, tragédies sophocléennes d'Ulster

Salomé Paul

Doctorante, Sorbonne université et University College Dublin

Les productions de la compagnie Nord-Irlandaise Field Day, conçue comme une réponse intellectuelle et artistique au conflit qui opposait les Unionistes et les Nationalistes, travaillent la complexité de l'identité irlandaise. Ses versions de *The Riot Act* et de *The Cure at Troy*, d'après Antigone et Philoctète de Sophocle, interrogent la légitimité de la cause indépendantiste dans un contexte colonial et le thème du pardon, central à une démarche de réconciliation. Malgré les intentions très différentes de ces deux pièces, la question de la langue (prose, vers, dialectes), étudiée dans cet article, y occupe une place prépondérante.

Mots-clefs : écriture dramatique ; réécriture ; stylistique.

Field Day est une compagnie théâtrale fondée au début des années 1980 à Derry en Irlande du Nord durant la période des « Troubles »¹. Son comité directeur se composait d'autant d'artistes et intellectuels catholiques (Seamus Deane, Brian Friel, Seamus Heaney) que protestants (David Hammond, Tom Paulin, Stephen Rea), offrant ainsi un exemple de collaboration entre les deux camps qui s'affrontaient. La situation politique était toutefois intrinsèquement liée à la démarche artistique de Field Day selon la vision de Stephen Rea : « Field Day is “a very political kind of theatre without sloganizing”, suggesting that its politics are rooted in its actuality a key part of which is that “we stress our Northern but also our Irish identity” » (Gray : 6). En 1984 puis en 1990, la compagnie produisit deux versions de tragédies sophocléennes, *The Riot Act* de Tom Paulin (abrégé en *TRA*) et *The Cure at Troy* de Seamus Heaney (abrégé en *TCT*), transpositions d'*Antigone* et de *Philoctète*. Même si aucun des deux poètes ne connaissait le grec ancien, leur travail dramatique est une forme de traduction théâtrale selon la taxinomie de Michael Walton qui, s'appuyant sur diverses ver-

sions irlandaises de tragédies grecques, parmi lesquelles *The Cure at Troy*, caractérise ce type particulier comme « recognisable as meditations on the original » (Walton : 186). Or la démarche simultanément artistique et politique de Field Day nous invite à interroger ces méditations sur les œuvres de Sophocle que proposent *The Riot Act* et *The Cure at Troy* dans la perspective des « Troubles ».

Sophocle, ancêtre grec du théâtre irlandais ?

Seamus Deane attribuait une place particulière à Sophocle au sein de Field Day, le considérant comme « Field Day's Greek dramatist » (Deane : 148). Les œuvres du poète tragique grec sont en effet celles qui ont fait l'objet du plus grand nombre de transpositions par la compagnie avec celles de Tchekhov (Deane : 148). Cette importance accordée à Sophocle n'était probablement pas étrangère aux ambitions théâtrales de Brian Friel : « maybe Field Day is some kind of pretentious attempt to imitate what Yeats was striving for, but in a Northern context » (Friel cité par Gray : 5). Dans cette déclaration, Brian Friel évoquait la constitution du théâtre national irlandais dans laquelle Yeats avait joué un rôle majeur. Si à l'époque du mouvement du *Revival*² les artistes donnaient à voir les racines gaéliques de l'art irlandais, l'influence des œuvres antiques, et plus particulièrement grecques, n'y était pas étrangère. Marianne McDonald explique cette influence par la situation coloniale de l'île. Le Royaume-Uni, afin de justifier sa politique impérialiste, avait recours à une analogie l'assimilant à Rome dans une entreprise civilisatrice des peuples barbares (McDonald : 57). L'influence des textes grecs devint dès lors une forme de contestation utilisée par les auteurs d'Irlande contre l'impérialisme britannique (McDonald : 58). L'œuvre de Yeats illustre l'influence, certes parfois ténue, de la littérature grecque à l'époque du *Revival*. Sa version de la tragédie d'*Œdipe roi* de Sophocle (1927) fut en effet jouée durant les premières années de l'Abbey, le théâtre national irlandais à Dublin. Dans cette version, Yeats a surmonté l'une des difficultés de la traduction théâtrale identifiée par Michael Walton, à savoir que le texte reflète simultanément le temps de sa création et celui où il est joué (Walton : 2). Si la structure dramatique de la version de Yeats est similaire à

celle de la pièce source, le poète a procédé à plusieurs modifications du texte tragique pour faire allusion à l'histoire récente de l'Irlande. Cette domestication de la tragédie source est particulièrement perceptible dans la transposition de certains vers du premier chœur tels que « Famine takes what the plague spares, and all the crops are lost » (Yeats : 51). L'évocation de la famine est un ajout qui permet à Yeats de faire écho à un épisode traumatisant de l'histoire irlandaise pendant la colonisation britannique : la grande famine du XIX^e siècle, toujours très vive dans l'imaginaire irlandais. Bien que l'évocation de la perte des récoltes soit présente dans la pièce source, cette référence crée un parallèle entre les souffrances de Thèbes et celles de l'Irlande. De telles références modifient ainsi notre compréhension du terme « peste » et illustrent les propos de Michael Walton quant à la dualité du temps dans la traduction théâtrale. Le sens littéral du terme, à savoir la peste en tant que maladie infectieuse, convient parfaitement à l'intrigue tragique héritée de la pièce source ; quant à son sens métaphorique de peste comme fléau, il se construit grâce aux allusions à l'histoire irlandaise et nous semble désigner l'ancien régime colonial britannique afin de le critiquer. C'est dans son acception de fléau que la peste apparaît comme la cause première des souffrances du peuple, celui de Thèbes comme celui de l'Irlande, souffrances qui se manifestent notamment par l'évocation de la mort au vers suivant « No new life fills the empty place – ghost flits after ghost » (Yeats : 51). La première partie du vers fait référence à l'infertilité des femmes évoquée dans la pièce sophocléenne. La seconde partie, en revanche, est un nouvel exemple de la domestication du texte grec, car le fantôme est une figure traditionnelle de la littérature irlandaise, qui prend toute son ampleur à l'époque de la famine. En témoigne notamment son usage en poésie, comme dans « The Stricken Land » de Lady Wilde³. Les apparitions de cette figure traditionnelle dans la littérature et les arts ultérieurs, tels *Oedipus King* de Yeats, rappellent les souffrances et les morts vécues par le peuple irlandais au cours cette période⁴.

Le travail de transposition opéré par Yeats dans *King Oedipus* préfigure celui des deux poètes de Field Day. Dans *The Riot Act* de Tom Paulin, par exemple, le chœur introduit Créon en employant un sur-

nom étranger à la tragédie source : « *the big man* » (TRA : 15). Cette expression met en lumière la richesse sémantique du terme grec βασιλεύς (*basileus*) qui, dans son acception générale, se traduit par « roi », mais signifie également « homme puissant ». Toutefois, cette expression souligne également la domestication du texte grec par Paulin, car comme le remarque Anthony Roche : « From the first introduction of Creon as “the big man”, the audience is led to make parallels between ancient Thebes and modern Ireland. “The big man” is a well-known appellation for Ian Paisley » (Roche : 258). Tout comme Yeats, Paulin n’a pas modifié la structure dramatique de l’*Antigone* de Sophocle. Or celle-ci donne à voir deux attitudes éthiques conflictuelles, l’une familiale, l’autre civique (Romilly : 84), chacune ayant une conception différente de la religion et de sa pratique, notamment funéraire. Ainsi, si Créon, dans *The Riot Act*, évoque Ian Paisley, grande figure de l’unionisme nord-irlandais, Antigone est par opposition assimilée à la cause républicaine et nationaliste, un point sur lequel nous reviendrons. Seamus Heaney a adopté une démarche de domestication semblable dans *The Cure at Troy*, comme le manifestent les paroles du chœur adressées à Néoptolème : « We’re here and we’re supposed to help you, / But we’re in a maze. / We’re strangers and this place is strange » (TCT : 12). La métaphore du labyrinthe manifeste la désorientation du chœur. Le terme employé par Heaney possède cependant une signification particulière en Ulster puisque Long Kesh, la prison dans laquelle étaient enfermés les militants républicains et les membres de l’IRA, était aussi connue sous le nom de *The Maze*. Toutefois la situation d’enfermement du chœur, contrairement à celle des prisonniers de Long Kesh, est mentale et non physique. Cette image rappelle le thème principal de la pièce : l’entêtement de Philoctète. Dans l’économie dramatique de la tragédie, cet entêtement se nourrit de la rancœur que le héros ressent à l’égard des Grecs qui l’ont abandonné sur Lemnos à la suite d’une morsure de serpent. Dans la perspective de la situation en Ulster, il fait écho à la rancune que ressentent les deux communautés nord-irlandaises après des décennies de conflit. La métaphore du labyrinthe permet ainsi à Heaney de souligner l’immobilité des deux par-

ties en conflit, empêchant toute forme de réconciliation, qu'elle soit dramatique ou politique.

On peut rapprocher la dualité évoquée par Michael Walton et illustrée par ces transpositions des tragédies de Sophocle des réflexions de George Steiner, selon lequel chaque génération construit son propre passé au travers de nouvelles traductions des textes classiques afin de renvoyer aux temps contemporains (Steiner : 30). Cette parenté entre époques anciennes et contemporaines que crée la traduction n'est pas étrangère aux démarches de Seamus Heaney et de Tom Paulin. Toutefois, la construction de ces différents passés que donnent à voir *The Riot Act* et *The Cure at Troy* ne dramatise pas uniquement l'histoire d'une génération marquée par le conflit des « Troubles », mais reflète également la logique des œuvres poétiques et politiques de chacun des poètes.

Antigone, une héroïne politique ?

The Riot Act n'est pas la première œuvre de Paulin évoquant l'héroïne sophocléenne puisque lui ont précédé le poème « Under Creon » (Paulin 1983 : 13) qui ouvre le recueil *The Liberty Tree* et l'essai « The Making of a Loyalist » (Paulin 1996 : 1-17). Dans ces deux textes, le poète s'appuie sur le contexte politique pour en proposer une interprétation, qu'elle soit argumentative ou poétique. Ainsi, « The Making of a Loyalist » réfute, entre autres, la lecture de la pièce faite par Conor Cruise O'Brien, considéré par Paulin comme un loyaliste :

Antigone (i.e Bernadette Devlin and the Civil Rights movement) becomes responsible for "all those funerals". This means that the Unionist state is virtually absolved of all responsibility and Creon's hands appear to be clean. O'Brien's political analysis is inspired and supported by this interpretation of Sophocles' great tragedy, so it is crucial to recognise how badly he misinterprets the play. (Paulin 1996 : 6)

Le poète reprend l'analogie de O'Brien, mais son interprétation se nourrit de ses propres opinions politiques, « I see Unionism as a holding operation, essentially a throwback to a redundant form of British imperialism. [...] they set up a state which was unjust » (Myers : 122).

S'il rappelle les torts de Créon dans la tragédie source (Paulin 1996 : 6), il transvalorise (Genette : 514) l'action d'Antigone en ne rappelant pas qu'elle commet également une faute, comme le souligne le chœur : « Thou hast rushed forward to the utmost verge of daring ; and against that throne where Justice sits on high thou hast fallen, my daughter, with a grievous fall »⁵ (Sophocles : 157).

The Riot Act dramatise en partie cette querelle d'interprétation politique sur la tragédie sophocléenne (Roche : 224) posant la question de sa nature même en tant que traduction. Susan Bassnett distingue plusieurs types de traduction en s'appuyant notamment sur le rôle du traducteur et de la finalité de sa production (Bassnett : 84-86), question particulièrement complexe dans le cas d'un texte dramatique puisque celui-ci est mis en scène (Bassnett : 126). *The Riot Act* est présenté comme une version de la tragédie sophocléenne par Tom Paulin. Ce terme spécifique de « version » met en lumière le rôle d'interprète que joue le poète en tant que traducteur. Toutefois, contrairement à la définition qu'André Lefevere donne de la traduction poétique (Bassnett : 87), si la forme dramatique de la transposition irlandaise est similaire à celle de la tragédie source, son propos en diffère grandement par l'interprétation politique que donne à voir Paulin dans *The Riot Act*. Tout d'abord, l'action de la pièce est translocalisée en Irlande du Nord. Le langage forme le matériau principal de cette translocalisation : Paulin a en effet recours à de nombreux idiomes propres à l'Ulster tels que « thrawn and jaggy hatred » (*TRA* : 54), qui pourrait se traduire en anglais standard par « difficult and sharp hatred ». Cette intégration de termes spécifiques à l'Irlande du Nord illustre la pensée esthétique développée par le poète à la même époque dans son essai « A New Look at the Language Question » (Paulin 1996 : 51-67) : il y avance que les dialectes enrichissent le matériau linguistique à disposition des auteurs (Paulin 1996 : 65). Par ailleurs, cet usage n'est pas dénué de connotations politiques pour Paulin, qui déclare : « a platonic Unionist author who believes that good prose should always be as close as possible to standard British English, such inspiration must always be impossible for any Irish writer » (Paulin 1996 : 65). La translocalisation de l'in-

trigue de l'*Antigone* de Sophocle apparaît dès lors comme non seulement géographique, mais également politique.

La poétique de *The Riot Act* se distingue de celle d'*Antigone* par une violence nouvelle insufflée par Paulin. Les échanges entre les personnages sont réduits par rapport à la tragédie source et se composent majoritairement de vers brefs au rythme rapide. La violence est également rendue ostensible par le travail de Paulin sur les images et figures poétiques, comme l'illustre cet extrait d'une réplique de Tirésias : « his body you let ret / with neither prayer, nor rite » (*TRA* : 53). Le terme « ret »⁶ se substitue au rythme ternaire du vers de Sophocle, « a corpse unburied, unhonoured, all unhallowed »⁷ qui décrivait l'affront fait au corps de Polynice (Sophocle : 191). Paulin s'affranchit ainsi d'une image religieuse et poétisée de la mort pour y substituer une expression faisant état de sa réalité biologique sans artifice. Le refus de toute poétisation de la mort fait écho au contexte des « Troubles », mettant en lumière les conséquences humaines de ce conflit symbolisé par l'affrontement entre Antigone et Créon. Cette dimension est notamment esquissée dans la transposition de l'un des chœurs : « Generation after generation has suffered, and every time we think to get free of what happened before and will surely happen after, then we find there's something in our road, like a ramp maybe, that we can never get over, that we can never push past » (*TRA* : 36). La transmission intergénérationnelle du malheur est topique dans la tragédie grecque et s'illustre particulièrement au travers des mythes tragiques portant sur la famille des Labdacides à laquelle appartient Antigone. Cette dimension du malheur tragique n'a cependant pour objet que la race héroïque dont se distingue le chœur. Or, l'emploi du pronom personnel « we » souligne l'inclusion du personnage collectif parmi les victimes de la transmission du malheur qui, dans la tragédie source, porte uniquement sur le destin des Labdacides. En liant le sort du chœur à celui des personnages héroïques de la famille thébaine, Paulin fait du personnage collectif le représentant du peuple nord-irlandais dont l'histoire pendant les « Troubles » fut marquée par l'affrontement entre les pensées unionistes et nationalistes. Contrairement à la majorité des échanges entre les personnages, cette intervention du chœur, comme d'autres,

est en prose. Cette différenciation stylistique et rythmique ménage un temps de pause dans le développement de l'intrigue tragique dont la rapidité et la brièveté des échanges en vers marquent la violence. Ce temps de pause permet au chœur de construire une réflexion plus générale sur la notion de malheur intergénérationnel qui, bien qu'inspirée par les événements tragiques de l'intrigue, ne s'y réduit pas. Cette fonction du chœur, même dépourvue de son caractère religieux, transpose la fonction antique de ce personnage collectif qui « offre [...] à l'esprit des spectateurs des perspectives nouvelles » (Romilly : 32), essentiellement sur le contexte politique.

L'usage de la prose caractérise également les prises de parole du Garde et la première tirade de Créon, différence stylistique qui nous semble souligner leur position institutionnelle. Le Garde, dont les répliques font entendre un accent irlandais comme le signale le terme « eejit » (*TRA* : 18) pour « idiot », est en par sa fonction même soumis au pouvoir étatique. Quant à Créon, son personnage est double puisqu'il incarne simultanément le pouvoir de Westminster et la pensée unioniste. Tout d'abord, contrairement à ses autres prises de parole, sa tirade d'entrée en scène est en prose et en anglais standard. Par ce biais, Paulin assimile l'image publique du personnage à celle des ministres nommés par Westminster, cette scène spécifique constituant une parodie de conférence de presse (Paulin 2002 : 167). D'autre part, certaines caractéristiques du personnage l'apparentent à la pensée unioniste telle que perçue par Paulin. Lors de leur *agôn*, Créon qualifie Antigone de « blacky » (*TRA* : 46), terme d'argot américain faisant écho aux origines des « Troubles » : le combat pour l'égalité des droits civiques qui fut inspiré en Ulster par l'exemple des communautés noires aux États-Unis et en Afrique du Sud. Le mot « blacky », par sa connotation raciste, rappelle l'iniquité civique qui existait en Ulster avant les années 1970 et à laquelle Paulin renvoie pour critiquer la pensée unioniste : « the Unionist people in the North of Ireland felt that their future was best served by remaining British in 1921, and they set up a state which was unjust » (Myers : 122). Enfin, on l'a vu, Créon est assimilé par le chœur à Ian Paisley grâce à l'expression « the big man » (Roche : 258). Ainsi, le personnage incarne l'ensemble des forces, qu'elles soient bri-

tanniques ou nord-irlandaises, s'opposant aux revendications républicaines et nationalistes en Ulster. À l'inverse, Antigone apparaît comme la personnification du mouvement républicain. Ce parallèle n'est cependant pas propre à *The Riot Act* puisque dans son essai « The Making of a Loyalist » Paulin tissait un parallèle entre Bernadette Devlin et l'héroïne sophocléenne (Paulin 1996 : 6) ; de même, dans « Under Creon », premier poème du recueil *The Liberty Tree* (Paulin 1983 : 13), Antigone est assimilée à la communauté nationaliste irlandaise. Bien qu'aucun des personnages de la tragédie de Sophocle ne soit nommé, le titre invite le lecteur à faire un rapprochement avec le mythe antique qu'elle évoque. L'ouverture de la troisième strophe, « The daylight gods were never in this place » (Paulin 1983 : 13), fait allusion à une lecture hégélienne de l'œuvre source qui associe Créon aux divinités du jour et Antigone aux divinités souterraines, lecture connue du poète (Paulin 1996 : 6). Ainsi, l'absence des divinités du jour indique que le lieu décrit par le poète se situe sous la protection des divinités souterraines, associées à l'héroïne. L'identification politique d'Antigone se fait au travers de la description de l'endroit où « a free voice sang / dissenting green » (Paulin 1983 : 13), le vert étant une métonymie topique pour la pensée nationaliste irlandaise. *The Riot Act* approfondit cette identification puisqu'Antigone y apparaît comme une martyre, figure traditionnelle de la littérature nationaliste irlandaise. L'héroïne décrit en effet son action comme un « sacrifice » (*TRA* : 31) et inscrit sa révolte dans l'héritage d'autres femmes mortes avant elle, comme Niobé (*TRA* : 45). Ce nouvel *ethos* que confère Paulin à Antigone est confirmé par le chœur qui, avant qu'elle ne meure, lui assure que les arts célèbreront sa mort :

Sure we'll write about you.
 A poem, a song or two---
 no one else stood out the same---
 will celebrate you. (*TRA* : 44)

Ces références à la situation politique de l'Ulster mettent en lumière la position spécifique que Paulin a assumée en tant que traducteur. Susan Bassnett distingue en effet les traductions théâtrales pensées pour la mise en scène de celles orientées par l'interprétation du

traducteur (Bassnett : 133-134). Or, dans *The Riot Act*, Paulin donne à voir son interprétation politique de la tragédie sophocléenne, dimension particulièrement mise en avant lors du dernier chœur :

There is no happiness, but there can be wisdom.
Revere the gods; revere them always.
When men get proud, they hurl hard words, then
suffer for it.
Let them grow old and take no harm yet : they still get
punished.
It teaches them. It teaches us. (*TRA* : 63).

Le second vers, par la répétition du verbe « revere », insiste sur la justesse de l'action d'Antigone puisqu'elle a enfreint la loi étatique au nom de la loi divine. La restriction de la notion de punition au seul personnage de Créon transvalorise l'action de l'héroïne et modifie l'ordre axiologique de la tragédie source qui donne à voir un débat éthique (Romilly : 84). Toutefois, les vers suivants n'invitent pas les spectateurs à une imitation du comportement de l'héroïne, mais à la persévérance. Ce chœur final met en avant la position de traducteur que Paulin souhaitait occuper pour la compagnie Field Day puisqu'il écrit en 1983 à Brian Friel : « I'm, as you know, antagonistic to Unionism, but I do feel that we must always posit a pluralistic notion, rather than be entirely green » (Pelletier : 86). Si Seamus Heaney a occupé une position de traducteur similaire à celle de Paulin, sa transposition, *The Cure at Troy*, n'interroge pas seulement sur le conflit des « Troubles », mais également le rôle que pouvaient y tenir le poète et la poésie.

Un espoir de paix ?

Mis en scène en 1990 par Field Day, *The Cure at Troy* transpose l'intrigue du *Philoctète* de Sophocle dans un contexte de nouvelles interrogations. Ces interrogations étaient d'une part politiques, car Peter Brooke, nommé ministre en charge de l'Irlande du Nord en 1989, avait initié des négociations avec l'ensemble des forces s'affrontant en Ulster (Impens : 174), d'autre part personnelles et artistiques pour Heaney. Bien que la pièce ait été commandée par Field Day grâce à

l'intermédiaire de Brian Friel, le poète décida seul de transposer *Philoctète* (Impens : 53). En effet, il percevait une analogie entre le dilemme de Néoptolème, déchiré entre ses principes et sa loyauté envers l'armée grecque, et celui vécu par la population de l'Ulster pendant les « Troubles » (Impens : 54). Heaney n'était lui-même pas étranger à ce dilemme. Ses écrits mettent en lumière le déchirement entre son identité catholique nord-irlandaise et son activité littéraire, dont le poème *Exposure* constitue un exemple :

How did I end up like this?
 I often think of my friends'
 Beautiful prismatic counselling
 And the anvil brains of some who hate me

 As I sit weighing and weighing
 My responsible tristia.
 For what? For the ear? For the people?
 For what is said behind-backs? (Heaney 1975 : 66)

L'action de *The Cure at Troy* est translocalisée en Ulster, comme le met en évidence la domestication de la langue. Heaney se sert ainsi de structures grammaticales propres à l'Irlande du Nord pour transposer, par exemple, le récit du marchand (Denard : 4). Dans cette réplique portant sur des événements passés, les verbes à l'aoriste et à l'imparfait chez Sophocle (102-103) sont au présent chez Heaney : « [Odysseus] captures this Helenus and shows him off / In front of the Greek army » (*TCT* : 33), ce qui est caractéristique de l'anglais utilisé dans la région (Denard : 4). De plus, certaines expressions font référence à la rhétorique politicienne déployée pendant la période des « Troubles » (Denard : 3). La réplique qu'adresse Néoptolème à Philoctète « Are you going to stay here saying no forever ? » (*TCT* : 69) en est un exemple puisqu'elle fait écho au slogan unioniste « Ulster says no » employé en 1985 contre la ratification de l'accord anglo-irlandais qui devait mettre un terme au conflit (Richards : 112). Toutefois, l'interprétation politique de la tragédie que donne à voir Heaney ne se fait pas tant par l'actualisation de l'*ethos* des personnages que par celle du dénouement de la pièce grâce à un *deus ex machina*. Ce concept dramaturgique est défini par Aristote : « la machine [...] ne doit être utilisée que pour des

événements extérieurs au drame, qu'ils aient eu lieu auparavant, [...] ou qu'ils aient lieu ensuite [...] ; car nous reconnaissons aux dieux le don de tout voir »⁸ (Aristote : 108). Dans *Philoctète*, l'intervention d'Héraclès est justifiée, car il annonce le dénouement à venir de la guerre de Troie. Dans *The Cure at Troy*, ce dénouement est préparé dès l'ouverture par l'ajout d'un chant du chœur dont le premier vers énumère les différents personnages pris dans l'intrigue tragique « Philoctetes. Hercules. Odysseus » (*TCT* : 1). Ce premier vers est construit de manière à rendre ostensible les différents partis qui s'affrontent lors du débat tragique, à savoir Philoctète et Ulysse, Hercule occupant une position médiane. Néoptolème a une position similaire à celle d'Hercule au cours de la pièce, mais son action ne permettant pas la résolution du conflit, il est remplacé dans l'énumération. La position médiane symbolise le dépassement du débat tragique afin d'en assurer la résolution :

And that's the borderline that poetry
Operates on too, always in between
What you would like to happen and what will –
Whether you like it or not.

Poetry
Allowed the god to speak. It was the voice
Of reality and justice. The voice of Hercules
That Philoctetes is going to have to hear[.] (*TCT* : 2)

Dans ces strophes, l'actualisation de la figure herculéenne opérée par Heaney est mise en lumière puisqu'il est une personnification mythologique du pouvoir poétique. Sa position transcendantale est renforcée par son absence sur scène, contrairement à la tragédie source, puisqu'il emprunte la voix du chœur pour s'exprimer. Cette transposition du *deus ex machina* donne à voir de manière dramatique la conception que Heaney avait de l'art, notamment lors de la période des « Troubles » : « The writers of my generation, from the Protestant and Catholic side, all thought of ourselves as transcending those things. The desire was to get through the thicket, not to represent it » (Andrews : 7), car Hercule s'élève ainsi au-dessus des deux partis humains.

L'usage du nom romain, et non grec, de la divinité confère une dimension métapoétique à l'actualisation du *deus ex machina* car, en plus de symboliser le pouvoir poétique, elle nous semble mettre en exergue la réflexion de Heaney quant au rôle politique de son art. Dans son recueil *North* figure le poème « Hercules and Antaeus » (Heaney 1975 : 46-47) portant sur la défaite du géant par le héros. *North* est divisé en deux parties : la première est une évocation des mythes gréco-romains, celtiques et nordiques ayant façonné la scène politico-sociale de l'Irlande des années 1970 que donne à voir la seconde (Xerri : 57). Dans cette perspective, certains chercheurs interprètent le poème comme une évocation de la situation coloniale de l'Irlande au-travers de la mythologie grecque, Antée symbolisant le peuple colonisé et Hercule les colons (Impens : 49). Or, le recueil *North* a parfois été accusé, du fait de cet usage des mythes, de donner une image légitime et irrémédiable de la violence en Irlande du Nord (Xerri : 66), une interprétation possible mais qui correspond peu à l'entreprise poétique décrite par Heaney. Dans *The Cure at Troy*, Hercule apparaît après avoir fait l'objet d'une apothéose, il n'est donc plus le héros que donne à voir « Hercules and Antaeus ». Il transcende ainsi le monde humain et ses conflits comme le signale sa connaissance du futur lorsqu'il révèle le dénouement de la guerre de Troie, permettant ainsi le dénouement dramatique (Heaney 1990 : 79). Cette intervention divine a cependant une connotation politique rendue perceptible par le chant précédent :

A hunger-striker's father
 Stands in the graveyard dumb.
 The police widow in veils
 Faints at the funeral home.
 History says, Don't hope
 On this side of the grave.
 But then, once in a lifetime
 The longed-for tidal wave
 Of justice can rise up,
 And hope and history rhyme. (*TCT* : 77)

La première strophe rappelle les souffrances que connurent les deux communautés au cours du conflit, cependant aucune d'elle n'est

nommée afin de les unir dans un sentiment commun, celui du deuil occasionné par des décennies de conflit. Cette souffrance, comme celle de Philoctète, peut être dépassée. En effet, la seconde strophe annonce le *deus ex machina* à suivre, notamment par la mention de la justice, terme utilisé dans le premier chant pour caractériser Hercule (*TCT* : 2). Le dernier terme, « rhyme », nous invite à considérer le dénouement dans sa dimension métapoétique, fruit d'une poétique réfléchissant sur son propre pouvoir afin de comprendre le rôle politique de la poésie. *The Cure at Troy* met en scène un héros dont la haine pour les Grecs semble indéfectible du fait de la souffrance, notamment physique, qu'il ressent. Toutefois, l'espoir d'un avenir meilleur que lui offre l'intervention d'Hercule met un terme à son conflit avec eux. La poésie est synonyme d'espoir car elle montre qu'au-travers de la réconciliation dramatique, une réconciliation politique est possible. Ce dénouement illustre les propos de Heaney sur le rôle politique de la poésie et sa réutilisation de la figure herculéenne souligne que son œuvre voulait dépasser le conflit sectaire qui déchirait l'Ulster.

Tom Paulin et Seamus Heaney, à la manière de Yeats dans *King Oedipus*, ont transposé l'intrigue tragique des tragédies de Sophocle afin qu'elles fassent écho aux événements qui leur étaient contemporains. Ce lien entre les temps anciens et modernes, qui se crée au-travers de la domestication et de l'actualisation du mythe tragique et de son langage, souligne pour le spectateur / lecteur contemporain la dimension universelle de la tragédie grecque. Cette universalité est cependant une construction qui tient à la plasticité du matériau source permettant à chacun des poètes de donner à voir sa propre interprétation de l'intrigue sophocléenne.

RÉFÉRENCES

SOURCES PRIMAIRES

ARISTOTE. *La Poétique*. Paris, Librairie générale française, 1998.

HEANEY, Seamus. *North*. Londres, Faber, 1975.

_. *The Cure at Troy*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1991.

- PAULIN, Tom. *The Liberty Tree*. Londres, Faber and Faber, 1983.
- _. *The Riot Act*. Londres, Faber and Faber, 1985.
- _. *Writing to the Moment : Selected Essays, 1980-1996*. Londres, Faber, 1996.
- _. « Antigone », in Walton, J. Michael et McDonald, Marianne. *Amid Our Troubles : Irish Versions of Greek Tragedy*. Londres, Methuen, 2002, 165-170.
- SOPHOCLES. *The Plays and The Fragments : With Critical Notes, and Translation in English Prose*. Volume 3 : *The Antigone*, Volume 4 : *The Philoctetes*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- YEATS, William Butler, CLARK, David Ridgley et MCGUIRE, James B. (eds.). *The Writing of Sophocles' King Oedipus : Manuscripts of W. B. Yeats*. Philadelphie, American Philosophical Society, 1989.

SOURCES SECONDAIRES

- ANDREWS, Elmer. *Seamus Heaney : a Collection of Critical Essays*. Londres, Macmillan, 1992.
- BASSNETT, Susan. *Translation Studies*. Londres, New York, Routledge, 2002.
- DEANE, Seamus. « Field Day's Greek (and Russians) » in Walton, J. Michael et McDonald, Marianne. *Amid Our Troubles : Irish Versions of Greek Tragedy*. Londres, Methuen, 2002, 148-164.
- DENARD, Hugh. « Seamus Heaney, Colonialism, and the Cure : Sophoclean Re-Visions ». *A Journal of Performance and Art* 22 :3, 2000, 1-18.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes La littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1982.
- GRAY, John. « Field Day Five Years On ». *The Linen Hall Review* 2:2, 1985, 4-8.
- IMPENS, Florence. *Classical Presences in Irish Poetry after 1960 : The Answering Voice*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2018.
- MCDONALD, Marianne. « When Despair and History Rhyme : Colonialism and Greek Tragedy ». *New Hibernia Review* 1 :2, 1997, 57-70.

MYERS, James P. *Writing Irish : Selected Interviews with Writers from the Irish Literary Supplement*. Syracuse, Syracuse University Press, 1999.

PELLETIER, Martine. « Field Day Revisits the Classics. Tom Paulin's *The Riot Act* » in DUBOST, Thierry, *Drama Reinvented : Theatre Adaptation in Ireland (1970-2007)*. Oxford, Bruxelles, Peter Lang, 2012.

RICHARDS, Shaun. « Into That Rinsing Glare ? Field Day's Irish Tragedies ». *Modern Drama* 43 :1, 200, 109-119.

ROCHE, Anthony. « Ireland's Antigones : Tragedy North and South » dans Kenneally, Michael. *Cultural Contexts and Literary Idioms in Contemporary Irish Literature*. Gerrards Cross, Smythe, 1988.

ROMILLY, Jacqueline. *La Tragédie grecque*. Paris, Presse Universitaires de France, 2014 [1970].

STEINER, George. *After Babel : Aspects of Language and Translation*. Oxford, Oxford University Press, 1992.

WALTON, J. Michael. *Found in Translation : Greek Drama in English*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

XERRI, Daniel. *Seamus Heaney's Early Work : Poetic Responsibility and the Troubles*. Dublin, Maunsel & Company, 2010.

¹ La période des « Troubles » est le nom désignant les trente années (1968-1998) de conflit entre les unionistes / loyalistes et les républicains / nationalistes.

² Le *Revival* est un mouvement artistique irlandais de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle.

³ À l'époque, Lady Wilde écrivait sous le pseudonyme de Speranza.

⁴ Cette tradition fait écho à celle de l'*Aisling*, à savoir l'apparition d'une jeune femme symbolisant l'Irlande et le désir de souveraineté de l'île. C'est notamment sur cette figure que porte la pièce *Cathleen ni Houlihan* d'Augusta Gregory et Yeats.

⁵ « Προβᾶς' ἐπ' ἔσχατον θράσους / ὑψηλὸν ἐς Δίκας βάθρον / προσέπεσες, ὦ τέκνον, πολὺ »
Nous avons choisi de citer la traduction de Richard Jebb car elle a été utilisée par Tom Paulin.

⁶ « Rot » en anglais standard.

⁷ « ἄμοιρον, ἀκτέριστον, ἀνόσιον νέκυν. »

⁸ « μηχανῇ χρηστέον ἐπὶ τὰ ἔξω τοῦ δράματος, ἢ ὅσα πρὸ [...] ἢ ὅσα ὕστερον, [...] ἅπαντα γὰρ ἀποδίδομεν τοῖς θεοῖς ὀρᾶν. »

From Chorus to Counterpoint: Carnavalesque Feminist Choreography in a “Rebel Makeover” of Aristophanes’ *Ecclesiazusae*

Samuel Trainor (Lille University) and Jess Phillips
(MP for Birmingham Yardley)

Aristophanes’ *Assemblywomen* is a madcap hotchpotch of techniques and influences that bridges the gap between Old and Middle Athenian Comedy (Sutton 1990). Its revolutionary theme and miscellaneous structure naturally lend it to radical adaptation, and contemporary versions have sought to deconstruct its conservative satire by bringing out its feminist possibilities. A notable example is *Women in Power* (2018 Nuffield Southampton Theatres), an expanded translation of the *Ecclesiazusae*, directed by Blanche McIntyre and written by a diverse group of prominent female authors, comedians, poets and politicians. This adaptation provides the key example for our examination of feminist *détournements* of classic theatre on the contemporary stage. Specifically, we consider the importance of vocal diversity in collaborative authorship for feminist theatre translation. It is this authorial polyphony that has allowed recent productions of Athenian Comedy to develop carnivalesque counterpoints to the patriarchal norm of choric unison.

Keywords: adaptation; *Assemblywomen*; collaborative authorship; *détournement*; translation.

Suzanne Saïd says that Aristophanes’ women “ne triomphent dans le jeu politique qu’en le dénaturant” (Saïd: 41). She is quite right. Perhaps inevitably, the Athenian dramatist conceives of political gender parity as perverse. The ribaldry of the context is important. Saïd is referring to a passage in *Ecclesiazusae* in which Praxagora’s cohorts have just asked her how she will cope if the men in the assembly jostle her, or “butt in” (ὑποκρούωσίν) (*ECC.*: li. 256)¹ when she makes her (maid-

en) speech. The heroine jocularly misinterprets this as a threat of rape (“what if they *bang* you?”) and responds that she will go along with it. This is not just a matter of lying back and thinking of Athens; she will enthusiastically “bang them back” (προσκινήσομαι), having “vast experience of beating the tackle of lots of different men” (*ECC.*: li. 258). It is not just her seductive rhetorical expertise, but a fantastic hypersexuality – the preposterous ability (and desire) to turn the tables on a gang rape – that will allow her to triumph on the Pnyx². This kind of near-the-knuckle innuendo might be suited to a salacious modern drag queen (who would not be totally out of place in the carnivalesque festival of Dionysos, notwithstanding the obvious cultural anachronism [Damour: 36]), but the analogy only serves to bolster Saïd’s identification of archaic sexism. Praxagora’s venereal quip is a grotesque caricature of female political endeavour, but as such its implicit misogyny is a mere shadow of that of Aristophanes.

However, recent feminist adaptations of *ECC.* for the British stage reflect the genuine importance of a desire to change the nature of traditional patriarchal modes of interaction in the theatre of politics³. This goes hand in glove with the idea of feminist translation as a “rebel makeover”: “a rewriting in the feminine”, as Lotbinière-Harwood calls it⁴, and therefore with the basic concept of *écriture féminine* (Cixous: 51). If deconstructing masculine politics is itself a valid political goal, then it is hardly surprising if feminist adaptations of *ECC.* also deconstruct its masculine poetics. After all, the play is posited on a comic breakdown of decorum resulting from a perversion of the patriarchy: the implicit *sine qua non* of Athenian democracy. An analysis of the most recent all-female “expanded translation”⁵ of the play – *Women in Power* directed by Blanche McIntyre (Nuffield Southampton Theatres, 2018) – reveals how a collaborative form of “rebel makeover” has amplified the existing contrapuntal features of Aristophanes’ comedy, developing their syncopations within the compositional space in such a way as to explode the conservative irony of the source text and extend its carnivalesque satire beyond the original cultural circumscriptions.

WIP was written by a team of prominent female authors, poets and comedians, based on director Blanche McIntyre’s initial synoptic

translation of the Aristophanes play⁶. Each writer was responsible for a different section. Despite its polyvalence, and a glut of anachronistic jokes, it therefore follows the plot and setting of *ECC.* very closely, the only major difference being a coda: a talk-show interview in which Plato plugs his “new book” (*Republic*). The play was performed by an all-female cast and ran from 6 to 28 September 2018 at NST City theatre in Southampton. It met with generally favourable reviews. Tellingly, Michael Billington, writing in the *Guardian*, regretted only that the text stuck too closely to the original. He congratulated it for its creation of “a fantasy Greece” and called it “an evening of lewd fun”, but said: “You could offer a straight version of the original or rewrite it totally in terms of today’s world: this version seems torn between the two. [...] I’d have been intrigued to see a version in which modern Westminster is taken over by women.” (Billington 2018)

Before turning to this specific example, it is worth addressing the question of what is at stake in any stage-oriented translation of Attic comedy. More generally still: what is translation for the stage? Can it ever really be isolated from the overarching process of theatrical adaptation we call “staging”? Famously, Antoine Vitez turned this conundrum on its head: “traduire est déjà mettre en scène” (Vitez: 586). Even beyond the inherently multimodal context of theatre, theorists have sought to broaden the scope of the term “translation”. If we remove the necessity for the process to involve more than one language (Jakobson: 233), or even, like Scott, a reader’s inability to understand the source text (Scott: 1), then the sole premise of translation is the need to inscribe a shift in context. There is no such thing as a culturally neutral difference of context. Thus there is no such thing as a translation that is not a contextual repurposing posited on cultural non-equivalence. Any stage-oriented translation of archaic Athenian comedy requires a functional adaptation to its own theatrical culture and context of what is, in every sense, a topical text: a site-specific submission to an annual poetry competition, in a given historical year, to which it was thematically relevant, and in which its performance played both a structural role in the public life of the democracy and a ritual role in the Dionysian festival. “Let us begin by forgetting”, says

Niall W. Slater (Slater: 207), exhorting us to ignore everything that has happened since 391 BCE before reading Aristophanes, including the imminent development of so-called Middle Comedy. Even if we wanted to, it would be impossible to reconstruct such a context for the contemporary Anglophone stage.

In the case of *ECC.*, the most salient difference is the source culture's total exclusion of women from the democracy. Only via religion – and a quasi-superhuman agency – could female Athenians play a significant role in public life. Even the admission of women to the audience of the theatre of Dionysos was an anomaly, probably attributable to a religious exception (McClure: 22). This is the structural premise of Aristophanes' earlier female-centred play, *Thesmophoriazusae*. The premise of *ECC.*, on the other hand, is the categorical separation of the sexes into exclusive spheres of social influence: male-*dêmos* / female-*dómos* – the democratic versus the domestic. The rigidity of this familiar dichotomy not only guarantees the purity of a supposed masculine virtuosity among the citizenry, it also seems to be a functional necessity for a participative democracy in which male citizens had to be freed from the onerous tasks of household management in order to perform their public duties. The ironic potential of this contradiction was clear to Aristophanes. How could men claim exclusive rule on the basis of innate superiority when they were reduced to a child-like dependence on their wives? This is the thrust of Praxagora's speech. While Aristophanes has no truck with the argument, and is ultimately satirising the apparent moral and intellectual weakness of the men who are swayed by it, much of the power of his comedy derives from the creation of a female character with the wit, the rhetorical skill, and the courage to convince the assembly to bring it to what he considers its logical conclusion: a fantastic socialist utopia of collective property and free love in which women are in charge of everything and men are left to sow their wild oats. Aptly, Praxagora's most effective trick is to sell political castration as a Dionysiac phallicisation.

For Aristophanes, it is seemingly the unification of structural societal dichotomies brought about by gender inversion, rather than gender inversion itself, that creates this comic predicament. The most

obvious of these is the separation of *dêmos* and *dómos*: the public and private spheres. Crucially, it is only within the carnivalesque space of the Dionysian festival – one of the rare public arenas in which large numbers of men and women mingled – that this kind of *mésalliance* (Bakhtin [1963] 1984: 123) could even be represented in Athens.

Another of these *mésalliances* occurs in the reflexive dichotomy of theatre and legislature. Hansen tells us that “the *ecclesia* held after the Greater Dionysia was the only regularly scheduled meeting of the assembly” (Hansen: 50). So the closure of the festival was invariably marked by a reestablishment of order by the *dêmos*, including the indemnification of inappropriate behaviour committed during the theatrical interlude. And this was held in the same *topos* as the ritual entertainments that had just turned social mores on their heads: the theatre of Dionysos.

A key feature of this restoration of decorum was, of course, the exclusion of women. So it is only natural that the distinction between theatre and *ecclesia* should also be threatened by the rebellious women in Aristophanes’ play. *ECC.* is perhaps the most metatheatrical of the surviving archaic comedies⁷. The opening scene appears almost to anticipate Pirandello. The supposedly female actors help one another get into male costume and character before putting on a dress rehearsal of their revolutionary performance for the benefit of the otherwise redundant female chorus (ostensibly playing the other men in the assembly, but actually forming the front row of an onstage audience). The fact that the theatre for this performance will be the *ecclesia* is an uncanny feature of a comedy whose carnivalesque licence can only be justified if it derives from the circumscribed temporality of the festival, which is in turn only guaranteed by the ability of the male assembly to reaffirm democratic control of the theatrical space. What if that were inverted? What if (female) theatre broke its bonds and took control of the (male) democracy? This is the structural question at the heart of the play.

Clearly, many of these cultural concerns are not specifically relevant to the target audience of a contemporary British production. Women are no longer formally excluded from the UK parliament or from public life in general, nor does theatre rely on a temporary sus-

pension of order to grant it the licence to represent these kinds of things. Similarly, the separation of the domestic and political spheres along gendered lines is nowhere near as rigidly codified, despite its obstinate refusal to die a death. (Ironically, the politicisation of the private sphere is itself often seen as “woman’s work”, indicating an ingrained ideological demarcation of political discourses along gender lines.) Simply put, contemporary Britain is not a genuine patriarchy like archaic Athens. Nevertheless, the vestiges of patriarchal ideology and enduring material gender inequalities remain real political obstacles that all women have to confront. The core relevance of certain basic themes in *ECC* to the social realities of the UK in the early 21st century is therefore obvious. One of the clearest similarities is the diversion of the private / public distinction in the discourse of female MPs. Jess Phillips, for example, (a collaborator on *WIP*) began her parliamentary career with these words:

Thank you, Mr Deputy Speaker, for giving me the opportunity to make my maiden speech. This is the first time I have been called a maiden, and it seems a little unusual as my children watch me from the Strangers Gallery [*sic*]. I assure everybody here that it is good that they are behind the glass — I can see them talking up there! (Hansard. HC Deb (28 May 2015) vol. 596, col. 264.)

From the initial self-referential joke “this is the first time I have been called a maiden” — a playful literalisation of a sexist metonym — the attention of the House is immediately diverted to call into question a different kind of metonymy: her children as tropes for a domestic and sexual reality she refuses to dissimulate (jokingly conceived as a *non-maidenhood*), which is simultaneously present and excluded in the “Strangers Gallery [...] behind the glass”, silenced by the teasingly transparent barrier. There is an element of ironic *denaturing* of conventional political discourse here, which is not unusual among recently elected female politicians, and finds several echoes in *ECC*.

However, it is clearly not an insistence on the domestic that is the most important feature of women’s effect on masculine modes of political discourse. An increase in polyphony and diversity — counterpoints not just *of* the traditional conventions of discourse, but *with-*

in more polyphonic forms of dialogue – is one of the most notable changes brought about by women politicians in this period⁸. This has a direct link to the creative communicational possibilities of theatre, as embodied by the all-female adaptations of *ECC.* under analysis. A hint of this theatrical influence can already be seen in Phillips’ speech, as it pushes the envelope of the conventions of parliamentary discourse. Not only is the reference to the glass around the public gallery “breaking the fourth wall” – mischievously recalling, with its pointed use of the obsolescent name, the theatrical parliamentary tradition of “I spy strangers” – it is also an ironic diversion of the codified address of parliamentary monologue. As a speech act, the interjection “I can see them talking up there!” plays with the conventional deictic expansion of the third person pronoun by simultaneously addressing the Deputy Speaker, “everybody here” and the children themselves, whom she is implicitly scolding. This represents a counterpoint to the formulaic speeches that have gone before, whilst simultaneously producing its own internal counterpoint of deixis and address. Rather than using that hackneyed expression “speaking as a working mum”, Phillips is literally talking as a working mother... contrapuntally.

Aristophanes, despite his misogyny, foresees some of the contrapuntal potential in feminine political intervention. In his three plays about rebellious women, he develops this latent polyphony by extending it to the structural level of poetics. This makes these three texts structurally very open to feminist rewritings. Crucially, the effect includes a deconstruction of the paradramatic (diegetic) nature of the comic chorus, whose usually separate function is increasingly subsumed by the dialogic, mimetic and metatheatrical features of the drama. This is perhaps the most important carnivalesque *mésalliance* shared by all of Aristophanes’ later plays, with the sole exception of *Bátrachoi* (*Frogs*). The effect culminates in the *coup de théâtre* cum theatrical *coup d’état* of *ECC.*, with its metatheatrical deconstruction of the democracy. The *parodos* (the opening procession of the chorus, which usually acts as a “curtain-raiser”), for example, is integrated into the first episode of the play: the metadramatic dress-rehearsal. The *agon* (formal debate) is subsumed in a plot-driven domestic squabble, in which the heroine

cunningly shifts from a farcical interaction with her husband – as she explains why she has been sneaking around at night in her husband's clothes, leaving him to go outdoors for a poo wearing her shawl and slippers – to a persuasive defence of the revolution she has just secretly triggered (*ECC.*: li. 478-729). Most importantly, the *parabasis* (the direct choric address to the audience) is erased. Aside from precluding the chorus from acting as an unmediated political mouthpiece for the author, this has the crucial dual effect of underlining its integration into the metatheatrical mimesis and of minimising the paradramatic commentary performed in unison.

Symbolically at least, this subsuming of the diegetic chorus into the dialogic mimesis of a radical metadrama suggests a more general attack on the female chorus's didactic function in the patriarchy. Claude Calame's 1977 study of the social role of choruses of adolescent girls, *Les Chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, remains a standard reference¹⁰. Calame's most important conclusion is that the didactic function and the performative religious functions of female choruses in the period were inseparable:

The chorus members learn and internalize a series of myths and rules of behaviour represented by the material taught all the more since archaic choral poetry has to be understood as a performative act, as a set of poems representing cult acts in precise ritual contexts. (Calame: 231)

So the performance of the choric aspects of Aristophanes' play, within its Dionysian ritual context, can be understood as the co-opting of the chorus of young women into the metatheatrical enactment of a female rebellion that undermines the didactic and ritual functions of the chorus itself. We begin to glimpse the deconstructive potential that *ECC.* might offer feminist rewriters: rebel makeover artists.

It must be acknowledged that this argument assumes a refusal to accept the standard historicist conclusion that the changing role of the chorus in *ECC.*, and the related structural shifts in poetics were primarily the result of a general theatrical evolution to what is now called Middle Comedy¹¹. A knowledge of Aristophanes' surviving works seems sufficient to demonstrate that he saw the structural an-

nexation of the chorus as directly related to a female seizure of power. It is the anomaly of *Bátrachoi*, with its expanded *parabasis* (the standard example of Aristophanes' political conservatism), that provides the strongest evidence. Written after the much more anti-choric *Lysistrata* and *Thesmophoriazusae* (and immediately before *ECC.*), *Bátrachoi* is as dominated by masculine characters and themes as it is chorus-heavy. The second half of the play takes the form of an *agon* between Aeschylus and Euripides, in Hades: a debate about whose choric compositions were literally *weightier*¹² when they were alive. As original as *Bátrachoi* undoubtedly is, its innovative poetics do not derive, like those of *ECC.*, from the revolutionary breakdown of the chorus's coherent identity, and thus of its distinct diegetic, paratextual, symbolic and social functions. In *ECC.*, Aristophanes appears to suggest, even more strongly than in his two earlier (and better known) women-centred comedies, that it is the dramatically contrapuntal effect of female empowerment that devolves the structure of the chorus. Moreover, he draws an explicit analogy between this and the explosive difference of female sexuality. Despite the literal phallocentrism on show, there is a foreshadowing here of the analogy drawn by Hélène Cixous between the contrapuntal pluralities of female sexuality and feminine discourse.

Regardless of whether this argument has any historical validity, it is an undeniably crucial feature of the adaptation under study: *Women in Power*. Not only is the basic correlation heavily implied in the structure of *WIP*, but the effect is radically extended. In only one of the five acts of this version is the chorus used in anything like the traditional way: as a group of unnamed representative citizens who cannot be seen or heard by the characters and who comment on the story, speaking in verse and in unison. Tellingly, the section in question is Act 2, written by Brona C. Titley, in which both the characters – Conjunctivitus and Bronchitus (alias Blepyrus and Chremes) – and the chorus members – “a CHORUS of three extremely old men” (*WIP*: 13) – are all male. The traditional parameters are clearly established in their first intervention:

CONJUNCTIVITUS:... Is anybody here? Anybody at all?!

CHORUS: Nobody here but three old men, hunched over in the cold,
And you can't see us since we became invisible... by growing old. (*WIP*: 14)

However, the structural model has already been reflexively undercut by the preceding choric interlude, at the end of Act 1, in which the female chorus members discuss what to do next:

W3: [...] How about we pass the time pretending to be a Greek chorus?

W1: Sure. Why not? (WIP: 13)

Furthermore, in only the fourth of the chorus's interventions in this act, the structure is diverted by an instantly recognisable feminist sarcasm that destabilises its putative masculinity. When Conjunctivitus exaggeratedly bemoans his constipation, they say: "Perhaps you could use a midwife? Some forceps? A birthing plan? / Or just go on about it for another hour... Typical man" (WIP: 15). From that point on, the choric commentary is mostly dominated by ironic references to their collective cross-dressing: "Hey, no judgement here, we feel a drag affinity, / And there's nothing more fucking fabulous than the performance of femininity" (WIP: 15); "It's quite the rant about gender bending from a man wearing slippers THAT fluffy" (WIP: 15); "If there's one thing we've learnt in our long masculine lives, / It's that comfortable clothes are far more valuable than wives" (WIP: 16). When the chorus learns from Bronchitus what has happened in the assembly, this deconstructive *drag chorus* culminates in an ironic victory chant that literalises its *écriture féminine* as an anatomically female choreography:

CHORUS: The women are in charge!

The women are in charge!

Grab your pussy and shake your boobs!

The women are in charge! (WIP: 17)

"En s'écrivant," says Cixous, "la femme fera retour à ce corps qu'on lui a plus que confisqué, dont on a fait l'inquiétant étranger dans la place" (Cixous: 45). If the audience are implicitly encouraged – by the use of the generic imperative and the traditional intermediary role of the chorus – to join in with this ironic choreography, then male audience members could only do so via their own mental gender bending. Such "pussy grabbers" would be using their (little?) hands to carry out an act of symbolic self-castration. Thus the male (audience)

members would become the uncanny outsiders to which Cixous alludes. As fun as it is, this kind of parodic chorus – with its anachronistic topical allusions¹³ – is an example only of thematic counterpoint. **If it produces syncopations, then they are entirely abstract, dealing with anachronies.** The structure remains homophonic. The voices literally speak in unison. It is the extension of this effect to create a structural, compositional polyphony – a pluralisation of its choreography – that is the most innovative characteristic of *WIP*.

The effect takes many forms. The songs, written by Tim Sutton, for example, range from parodies of the lyrical soliloquies of musical theatre (“Come hither my beautiful sieve”, *WIP*: 32), to a conversational form that resembles a kind of postmodern comic opera in its stylised developments of dialogue. Only the opening song “Aristotle” (Tim Sutton, *WIP*: 1-2) and Wendy Cope’s “Sneaking home” (sung by the “Chorus of returning ‘men’”, *WIP*: 19) are traditionally choric, in the sense that they are homophonic and heterodiegetic. The integration of the songs into the dramatic action reaches its peak in the second half of Act 4a, written by Suhayla El-Bushra, in which the song “Why should I?” (*WIP*: 36-40) is almost an extended recitative: a mixture of sung and spoken lines, including dialogue between and amongst characters and the chorus.

However, it is less the integration of the action into the choric elements than its opposite – the integration of a wide range of choric elements into the action – that is most notable in *WIP*. In the opening of Act 1, by Natalie Haynes, for example, the choric function is performed by “a shadowy figure with some EXPLANATORY PLACARDS” (*WIP*: 2). These immediately set up an anachronic frame of reference: “PLACARD: 391 BCE / PLACARD: Or as we like to call it, the present day.” (*WIP*: 2) Soon we learn that this “shadowy figure” does not stand outside the mimetic action, but is actually one of the women assembled by Strategia (Praxagora) in 391 BCE. She is referred to as “Placardia” and, while she remains silent, only expressing herself verbally by holding up her placards, she does take part in the meeting. Meanwhile, her placards take on a comic glossary function, the humour of which derives from a pointedly anachronistic topicality, em-

phasing the glaring discrepancy between the site-specific context of the original play and the cultural context of the expanded translation. Crucially, the placards are used as an ironic mechanism of clarification for translation difficulties. When Strategia complains about the “local MP Phyromachus” getting paid “a triobolus – a whole day’s pay – just for showing up at the Athenian Assembly”, the placards counterpoint the heroine’s gloss with two of their own “PLACARD: Or four London gin and tonics) [...] PLACARD: Triobolus – 500 points on your Tesco club card!)” (*WIP*: 2-3)

Predictably perhaps, this integration of anachrony is a shared feature of almost all the choric iterations in the play. Not only is there a constant ironic insistence on historical anachronism – with references to “Colin from accounting” (8), “the Times and the Telegraph” (10), “Theresa’s cabinet” (16), text messages (20), “Phillip Schofield” (21), “millennials” (26), “the NHS (47), and so on – but there is also constant metadramatic (and metatranslational) commentary on the structural problems of adaptation. For example, in Act 4b, written by the company as a whole, a choric character called Metaxa intervenes to complain about the sexual objectification of men, using arguments that highlight internal inconsistencies: “METAXA: But she also in Scene 4 said ‘men and women would have equal status’.” (*WIP*: 46); and the characters come around to her metatextual way of thinking: “ANTHRAXA: You cannot use that word, Strategia banned it in Scene 4!” More comically, proleptic elements in the choric interludes repetitively pre-empt the final scene. One of its members keeps demanding to eat:

W1: [...] that amazing dish that only we Athenians in 391BC have.

W2: The one with the stupidly long name? [...]

W3: What’s wrong with you? It’s not time for that yet. That comes later in the play. (*WIP*: 12-13)

CHORUS: Lopado-Temacho-Selano-Galeo-Kranio-Leipsano-Drim-Hypotrimmato- Shut up! You shut up. I’m starving. (*WIP*: 18)

The abstract thematic syncopations identified in Act 2 are thus extended into the genuine structural syncopations of anachrony, rhythm

and tone in the choric elements disseminated throughout the rest of the play. The resulting counterpoint is not merely polyphonous, in the sense of being multivocal and non-homophonic, it is also conceptually and dramaturgically heterogeneous.

The question of how to handle the nexus of society and poetics in the staging of a chorus – especially with regard to cultural conceptions of the individual and the collective voice – is always a problem for contemporary adaptations of Attic theatre. Alison Burke's study of modern productions based on new translations of Greek tragedy reveals this to be particularly true for female choruses. She delineates a wide range of dramaturgical conceptions, which she groups into four structural categories:

[T]he chorus as a single archetypal figure (TAG [Theatre About Glasgow]'s *Antigone*); the chorus as a disembodied entity (Theatre Cryptic's *Electra*); the chorus composed of individuals within a group identity (Deborah Warner's *Medea*); and finally, the chorus as a unified group identity (theatre babel's *Medea*) (Burke 2002).

At various points in its dramaturgy *WIP* arguably employs all four of these categories – the choric stand-up routine of Act 5, by Jenny Éclair, is an example of the first; the placards in Act 1 an example of the second; the arguments about *lopado-temacho*... the third; and the ironic drag chorus in Act 2 is a parody of the fourth. In fact, there is a great deal more contrapuntal complexity at work than is suggested by this mere iteration. *WIP* is a joyfully transgressive hotchpotch of devolved choric interactions: a choreographic salmagundi to rival the absurdly-named gargantuan dish with which Aristophanes foreshadows Rabelaisian carnival. This is of course a function of the adaptation's plural composition.

There is an obvious conclusion to be drawn. The explosion of the chorus that this “rebel makeover” has triggered extends to, or rather from, the collaborative writing space. It is only natural that the various conceptions of the Attic female chorus, and how it might be staged in twenty-first century Britain, are heterogeneous in this translation, given that the translation itself is so expansive and promiscuous. This

is an expanded translation of *ECC*. by “a chorus of women writers”, in a cultural context (twenty-first century Britain) in which it is only natural for such a chorus to be neither “individual” nor “collective”, but contrapuntal. If the source text asks the question: *what happens if a female chorus stages a dramatic takeover of the democracy?* this adaptation responds with a similarly reflexive answer: *a female chorus stages a dramatic takeover of classical theatre*. This is what we mean by a “rebel makeover”. It is also a “takeover”.

The structural contrapuntality at work in this *coup de traduction* is arguably written into Cixous’ theory of *écriture féminine*, upon which Lotbinière-Harwood’s feminist translation theory is based. After setting out her stall in seemingly universalising terms – “Il faut que la femme s’écrive” – Cixous multiplies the vocal and creative possibilities of this writerly self-determination by expanding “la femme” beyond even the expected grammatical structure of the French plural: “que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l’écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu’elles l’ont été de leurs corps” (Cixous: 37). This is a crescendo of plurality. Within its possessive syntax, “leurs corps” suggests that each of the women to be (translating literally) “made to come to writing” not only has their own individual body, but in fact has multiple (estranged) bodies, which they both share and do not share. And it is from this sense of reclaiming an estranged corporeal counterpoint – an interwoven bodily plurality – that *écriture féminine* conceptually derives. The same might be said of the choreography of contemporary female comedy.

Seen in this light, feminist efforts to change the nature of political theatre can be understood as part of a broader tendency to *re-nature*, rather than to *de-nature*, the theatre of politics. Despite a culturally determined antipathy to feminism, this is something Aristophanes would probably have understood. The basic approach appears to match the central tenet of his own political poetics. This is why *Women in Power* works as an expanded translation, notwithstanding its promiscuous infidelity. Were this infidelity to be considered “domesticating” – on the highly dubious grounds that it imposes the anachronistic norms of contemporary feminist ideology¹⁴ – the irony (if not hypoc-

risy) of such a topsy-turvy application of Venuti's politically inflected term would not be lost on the author of *Ecclesiazusae*, whose satire of female power hinges on the carnivalesque victory of *dómos* over *dêmos*.

REFERENCES

PRIMARY SOURCES

ARISTOPHANES. *Ecclesiazusae*. W. M. Geldart and F. W. Hall (eds.). *Aristophanis Comoediae*. Vol. 2. In the Perseus Digital Library <<http://data.perseus.org/texts/urn:cts:greekLit:tlg0019.tlg010.perseus-grc1>> (last accessed January 13, 2019).

McINTYRE, Blanche *et al.* *Women in Power*. (Based on *The Assembly Women* by Aristophanes). Produced by Nuffield Southampton Theatres, September 2018 (Rehearsal Room Draft).

SECONDARY SOURCES

BAKHTIN, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Edited and Translated by Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, (1963) 1984.

– . *Rabelais and his World*. Translated by Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, (1965) 1984.

BILLINGTON, Michael. “Women in Power review – rude, raucous, reboot of radical Greek comedy”. *The Guardian*. 13 September 2018. <<https://www.theguardian.com/stage/2018/sep/13/women-in-power-review-nst-city-southampton-aristophanes-assemblywomen>> (last accessed 25/03/2019)

BLAXILL, Luke and BEELEN, Kaspar. “A Feminized Language of Democracy? The Representation of Women at Westminster since 1945”. *Twentieth Century British History* 27.3 (2016), 412–449.

BURKE, Alison. “Characterising the Chorus: Individual and Collective in Four Recent Productions of Greek Tragedy”. Open Seminar Series 2002: *Classical Receptions in Drama and Poetry in English from c.1970*. Open University, 2002. <http://www.open.ac.uk/arts/research/>

greekplays/publications/open-seminar-series-2002/characterising-the-chorus (last accessed January 20, 2019).

CALAME, Claude. *Choruses of Young Women in Ancient Greece. Their Morphology, Religious Role, and Social Function*. Translated by Derek Collins and Janice Orion. London: Rowman and Littlefield, 1997.

CIXOUS, Hélène. *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. Paris: Galilée, (1975) 2010.

DAMOUR, Carmen. “De qui se moque-t-on ? Les travestis sur la scène de *l’Assemblée des femmes* d’Aristophane”. *Archimède : archéologie et histoire ancienne* 5 (2018), 35–48.

Hansard. HC Deb (28 May 2015) vol. 596, col. 264.

HANSEN, Mobens Herman. *The Athenian Ecclesia. A Collection of Articles, 1976–1983*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 1983.

JAKOBSON, Roman. “On linguistic aspects of translation”, in R. A. Brower (ed.). *On Translation*. Oxford: Oxford University Press, 1959, 232–239.

LOTBINIÈRE-HARWOOD, Susanne de. *Re-belle et infidèle : la traduction comme pratique de réécriture au féminin. / The Body Bilingual: Translation as a Rewriting in the Feminine*. Montréal: Women’s Press / Éditions du remue-ménage, 1991.

McCLURE, Laura. *Spoken Like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*. Princeton: Princeton University Press, 1999.

MOUNIN, Georges. *Les Belles infidèles*. Paris: Cahiers du Sud, 1955.

SAÏD, Suzanne. “*L’Assemblée des femmes*: les femmes, l’économie et la politique” in Jacqueline Bonnamour and Huguette Delavault (eds.) *Aristophane, les femmes et la cité*. Les cahiers de Fontenay 17. Fontenay aux Roses: École Normale Supérieure, 1979, 33–69.

SCOTT, Clive. *Literary Translation and the Rediscovery of Reading*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

SHAW, Carl A. “Middle Comedy and the ‘Satiric’ Style”. *American Journal of Philology* 131.1 (Spring 2010), 1–22.

SLATER, Niall W. *Spectator Politics. Metatheatrical Performance in Aristophanes*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002.

VENUTI, Lawrence. *The Translator’s Invisibility. A History of Translation*. 2nd ed., London: Routledge, 2008.

VITEZ, Antoine. *Le Théâtre des idées*. Paris: Gallimard, 1991.
 WILSON, Peter. *The Athenian Institution of the Khoregia: The Chorus, The City and the Stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
 WINKLER, John J. “The Ephebes’ Song: *Tragoïdia* and *Polis*”, in John J. Winkler and Froma I. Zeitlin (eds.). *Nothing to Do with Dionysos?* Princeton: Princeton University Press, 1990, 20–62.

¹ The standard Greek text of Aristophanes’ *Ecclesiazusae* is referred to as *ECC*. throughout this article; references are given by line number. *Women in Power*, the expanded translation by Blanche McIntyre *et al.*, is *WIP*.

² The Pnyx is the Athenian hill where most meetings of the assembly were held.

³ Besides *Women in Power* (McIntyre *et al.*), the other most recent adaptation of *ECC*. for an all-female cast is Máirín O’Hagan’s *The Assembly Women*, produced by Boireannach Theatre at the VAULT Festival in London in 2016. This version resembles *WIP* in some ways – primarily its boosted metadramatic features – but its basic approach is a much looser transposition to a context of contemporary British politics. The women involved are the wives (and a nanny) of a fictional British Prime Minister and his cabinet. *WIP*, conversely, keeps the original setting and characters.

⁴ “Rebel makeover” is an attempt to capture some of the ambiguity in Lotbinière-Harwood’s term *re-belle*. Her title is a play on the French translation studies cliché, *la belle infidèle* (the prettified translation compared to a beautiful but unfaithful wife), popularised by Georges Mounin.

⁵ “Expanded translation” is a term that has gained recent prominence in Translation Studies (see, for example, *Poetry Wales*, Spring 2018, 53.3, “Poetry in Expanded Translation”, edited by Zoë Skoulding). It names a set of multimodal, evolutive translation practices that are poorly served by (often pejorative) terms like “adaptation” or “transposition”, traditionally applied to more liberal forms of repurposing (like O’Hagan’s *The Assembly Women*). Whenever we refer to *WIP* as a “translation”, this is to be understood as shorthand for “expanded translation”.

⁶ We are very grateful to Blanche McIntyre and her other collaborators for giving us permission to use the rehearsal draft of *WIP*. The prominent writers who participated in the project were: Wendy Cope, Jenny Éclair, Suhayla El-Bushra, Shappi Khorsandi, Jess Phillips, and Brona C Titley. Songs were composed by Tim Sutton.

⁷ Slater makes a strong case for understanding Aristophanes’ penchant for metatheatre as part and parcel of his political approach to comedy. It is *Thesmophoriazusae* that is usually identified as the most theatrically reflexive play, but

Slater suggests *ECC.* to be more “revolutionary” (Slater: 207) in this sense than either of the previous female-centred comedies, precisely because it is “the theatre of politics” – more than either the theatre or politics themselves – that is for him the core object of Aristophanic self-referentiality.

⁸ See Blaxill and Beelen for a cogent statistical analysis of how women MPs have engendered a slow linguistic sea-change in UK parliamentary debates since 1945.

⁹ “I spy strangers” is an obsolete parliamentary convention in the UK which, until its removal from the standing orders in 2004, used to allow MPs to filibuster debates by calling for the public gallery to be cleared. The words ostensibly identify the presence of a suspicious interloper, or literally a spy.

¹⁰ The other main advocate of the didactic theory of the archaic chorus is Winkler, who concentrates on the specifically masculine and militaristic “ephebic” choruses of tragedy (Winkler: 57-8). Wilson’s is perhaps the most persuasive rebuttal of this theory (Wilson: 77-9).

¹¹ The argument against the Middle Comedy explanation for Aristophanes’ choric devolution in these plays seems to garner some support from both Slater’s suggestion that we “begin by forgetting” (Slater: 207) and Shaw’s problematisation of the linear historicity of the term “Middle Comedy” itself (Shaw: 2).

¹² Lines from the choric poetry of the two great tragedians are literally weighed against one another on a pair of scales.

¹³ “Grab your pussy” is an obvious reference to Donald Trump, for example.

¹⁴ To be clear, we are not suggesting that Venuti would call *WIP* “domesticating”. Being wary of the concept of “expanded translation” (see Zoë Skoulding’s article “Poetry in Expanded Translation – an update” on the Poetry Wales website: <https://poetrywales.co.uk/wp/3336/poetry-in-expanded-translation-an-update>), he would probably consider *WIP* beyond the realms of translation-proper. He would nevertheless be more likely to consider *WIP* politically “foreignizing” as an adaptation. This is because feminism remains marginal. The idea that it is part of a dominant culture, imposed by a left-wing liberal elite, is a cruel inversion of its own logic. However, this **idea** is increasingly prevalent in anti-feminist arguments, and serves as a pretext for abusing prominent women. In this political climate, it does not seem at all fanciful to imagine an equally inverted application of the term “domesticating” to *WIP*.

Molière's *Le Misanthrope* and Martin Crimp's *The Misanthrope*: a Translator's View

Maya SLATER
Queen Mary, University of London

This paper aims at showing, with particular reference to my translation of *Le Misanthrope*, first, some of the problems that face a translator in trying to produce a faithful yet readable text. Secondly, it explores the difference between faithful translation and what is normally called “adaptation”, in which the translator takes enormous liberties with a text in order to produce a modern, updated play. I show that, for all its potential to energise and refresh a perhaps too well-known work, updating can be a dangerous process. Seemingly trivial changes to an original play can transform it in unexpected ways, and can have a huge impact on the text as a whole. These two points are illustrated through a particular speech from Molière's *Le Misanthrope*, compared to my own translation and to Martin Crimp's in his second version of the play.

Keywords: adaptation; *Le Misanthrope*; stylistics; translation.

As an academic with a particular interest in theatre, I have translated two volumes of plays. My aim as a translator is to convey the ‘feel’ of the original as closely as possible, in a natural-sounding English version. I propose in this paper, with particular reference to my translation of *Le Misanthrope*, to show, first, some of the problems that face a translator in trying to produce a faithful yet readable text. Secondly, I want to explore the difference between faithful translation and what is normally called “adaptation”, in which the translator takes enormous liberties with a text in order to produce a modern, updated play. I want to show that, for all its potential to energise and refresh a perhaps too well-known work, updating can be a dangerous process. Making small, seemingly trivial changes to the original play

can transform it in unexpected ways, and can have a huge impact on the text as a whole. To illustrate these two points, I have taken a single speech from Molière's *Le Misanthrope*, and compared my own translation with the same speech from Martin Crimp's in his second and definitive version of the play. I will go on to explore what effect this speech has had on the rest of Molière's play in the course of Crimp's seriously free adaptation.

The second adaptation of *Le Misanthrope* by Martin Crimp was performed in London's West End in 2009. It was a prestigious production, with two famous film stars, Keira Knightley and Damian Lewis, playing the leading roles. Every performance was sold out. The curtain went up to reveal a very modern room in a smart London hotel, with steel and glass furniture. Two men in casual modern clothes are quarrelling. One of them is the hero, Alceste, a part first played by Molière himself. In the original French, Alceste's first words are: "Laissez-moi, je vous prie. [...] Laissez-moi là, vous dis-je, et courez vous cacher." (Act I, scene 1, lines 1-3). In my translation of *Le Misanthrope* I chose the following opening: "Leave me alone. Go away. [...] Oh, leave me here, I said. Go, run away and hide." Here are the first words of Crimp's Alceste: "Please leave me alone. [...] Just leave me alone – I'd be eternally fucking grateful." Crimp has chosen to replace Alceste's petulance with an obscenity calculated to shock the audience and command their attention. Alceste's four-letter word also signals to them that they must expect a racy, irreverent updating of the play.

In translating this play, Martin Crimp and I chose radically different approaches, and the difference is obvious from the outset. It is clear that translators of plays have to take important decisions and make crucial choices from the very beginning. The first question to ask when translating theatre is: who is to be your audience? In my case, as my translations were more likely to be read than performed, I was definitely not aiming for a free, fanciful translation, or wanting to update my text with modern vocabulary and anachronistic references to present-day life. I was aiming for a neutral vocabulary without any blatant anachronisms, and trying to reproduce as much as possible of the witty elegance of Molière's writing. In addition, I chose to keep

something of the “French” quality of the text. My characters call each other “Monsieur” and “Madame”, for example. But I avoided references which a modern reader might not understand, and I kept the footnotes to a minimum: as my version was also a performance text, it was important for an audience to be able to follow what was going on without footnotes.

A tricky problem faced by the close translator of Molière into English is what rhyme form to use, since, unlike French, English does not have a strong tradition of rhyming verse theatre. This is not to deny that there are some very fine modern English verse plays; but they are extremely rare. This means that the presence of verse is much more striking in English than in French. It draws attention to itself, and gives the play a special, rather un-English, character. So most translators of Molière either use prose or blank verse. They avoid the alexandrine used by Molière, which in English is generally regarded as a rigid verse form and subject to complicated and detailed rules. A flexible version is of course available, but only rarely used by English poets, hence Alexander Pope’s scathing comment: “A needless alexandrine ends the song / that like a wounded snake, drags its slow length along” (Pope: 356-7). Instead, some verse translators of Molière favour the 10-syllable iambic pentameter beloved of Shakespeare. Others, and in particular adaptors, offer free verse, taking advantage of the striking effect of occasional rhymes without the bother of a regular metre. In Martin Crimp’s version of *Le Misanthrope* there is intermittent rhyme but no regular rhythm or metre, so that he sometimes lets the audience forget that his play is in verse, but then reminds them with an outrageously daring rhyme, as in this couplet: “Perhaps you don’t find it *odd* *he’s* / always staring at some part of a woman’s *body*?” (28, my italics). Crimp gets a laugh, but I can’t help feeling that the laughter will not be what Molière’s contemporaries (and perhaps Molière himself) felt was special in this play: “[le] rire dans l’âme” (Donneau de Visé 1667).

I do not mean to give the impression that I disapprove of this free approach to rhyme, though my own choice has been completely different. Alone of all the published translators (as far as I know), I

chose to keep the original metre and translate into alexandrines. I did this for two reasons. First, I felt that only this way would I give the readers or audience a faithful impression of what Molière was like in the original. Secondly, I confess that in my head I hear Molière's verse spoken in this metre; it comes more naturally to me than any other form, and in using it I was simply following my instinct.

All these practical decisions, register, versification, how far to "English" the text and so on, are what the working translator has to bear in mind. But in reality, an ideal theoretical approach will tend to take second place to the instinct that takes over during the actual process of translating.

To give a detailed example, here is a short passage from Act II of *Le Misanthrope*, in which the hero Alceste criticizes his lady-love Célimène for flirting with another man. It occurs the first time that the two of them are seen together.

Mais au moins dites-moi, Madame, par quel sort
Votre Clitandre a l'heur de vous plaire si fort?
Sur quel fonds de mérite et de vertu sublime
Appuyez-vous en lui l'honneur de votre estime?
Est-ce par l'ongle long qu'il porte au petit doigt
Qu'il s'est acquis chez vous l'estime où on le voit?
Vous êtes-vous rendue, avec tout le beau monde,
Au mérite éclatant de sa perruque blonde?
Sont-ce ses grands canons qui vous le font aimer?
L'amas de ses rubans a-t-il su vous charmer?
Est-ce par les appas de sa vaste rhingrave
Qu'il a gagné votre âme en faisant votre esclave?
Ou sa façon de rire et son ton de fausset
Ont-ils de vous toucher su trouver le secret? (*Le Misanthrope* Act II, sc. 1, 30-43)

My translation goes as follows:

But at the very least, I wish you'd let me know
How young Clitandre ever gets to please you so?
Is it his qualities that make him reign supreme?

Is that why you have honoured him with your esteem?
 Is it the fact that he's got one long fingernail
 That makes him such a catch, his charms can never fail?
 Are you impressed by his prestige, that idle sprig,
 And totally won over by his fine blonde wig?
 Or do you love him for his legs, all frilled with lace?
 Or is it all those ribbons he shows off with grace?
 Is it the ample breeches that he wears, that gave
 You cause to love a man who claimed to be your slave?
 Or can it be his laugh, and high falsetto voice,
 That won your heart, made him the lover of your choice? (226)

Although I stuck as closely as I could to the original French here, I still had to take a number of decisions. First, I felt that some of the technical terms used by Molière to describe Clitandre's extravagant clothes would be incomprehensible today, even to a French audience, for example "sa vaste rhingrave". So I tried to preserve something of the meaning, but in more neutral terms. "Canons" become "lace frills", and "rhingrave" becomes "ample breeches". I did leave in a reference to Clitandre's one long fingernail because having seen them myself, in Greece, where having a long nail shows that you are too rich for manual work, I thought that many modern readers would understand what Molière meant by it. I updated the language in this passage, but very discreetly, toning down the courtly elegance of Molière's French, so where he refers to Clitandre winning "l'honneur de votre estime" and suggests to Célimène: "il a gagné votre âme", I ask if Clitandre is "a catch", and if she "loves" him. I also toned down some of the original sentiments, which I felt would be unacceptable to a modern reader. For example, I left out Molière's ironic reference to Clitandre's "vertu sublime", which would have come across as too grandiose, and used the more discreet word "qualities". To Molière's contemporaries, it would have been clear that Alceste is using icy politeness to convey his anger and jealousy; but I felt that his tone of courtly irony would seem exaggerated and pompous to a modern reader, so made him speak more simply.

Martin Crimp, in adapting his first version of *Le Misanthrope* as a performance text, had a very different brief from mine. His version was destined for a theatre audience in London's West End. It was to be a modern, updated Molière. The more it surprised and even shocked the audience, the more controversial the notices, the better. He himself described his attitude to Molière with characteristic lack of reverence in an article for *The Guardian* about his new adaptation, from which I quote a few lines:

“Monsieur de Molière [...] makes his way, in 2009, out of the Eurostar terminal [...] He has a sickening thought: what if his play has become irrelevant?” A week later, I'm sitting opposite a transformed Molière: he's got rid of his wig and mastered the coffee machine. “OK,” he says, “here's the pitch. Let's make Alceste fall in love with Jennifer, an American film star [...] *He gives details, and concludes:*] The fact is, Martin, I'm starting to enjoy [*modern London*]. I like consumer goods and fashion and texting my friends...” (Crimp 2009)

I was fascinated by the life and energy that Crimp's modern adaptation brought to this familiar text. But when I came to think about it more carefully, I realised that making free with updating a famous classic can have unexpected consequences, as can be seen from Crimp's version of Alceste's same speech, and the choices he has made. We should note that this speech is crucial for the development of the play, since we are for the first time witnessing the effect of Alceste's jealousy on Célimène. The audience will be keen to discover the nature of their relationship, which will be established in this scene.

ALCESTE: Perhaps you'd like to explain
for example why again and again
I find Alexander here. I have great difficulty seeing
why you think he's such a wonderful human being.
Unless that year-round orange tan
is something you find appealing, is it, in a man?
Perhaps you don't find it odd he's
always staring at some part of a woman's body?
I suppose his loft in Covent Garden
is a real come on:

not only has he got those sharks in tanks he's
also invested heavily in Banksys –
gets girls to appreciate his kitsch effects –
then drags them off for unprotected sex.” (28)

Crimp makes no attempt to translate any of the references to Clitandre's fancy, fussy clothes, which are prominent in Molière's original. Conversely, Molière makes no mention of Clitandre's house, but Crimp describes Alexander's fashionable London loft apartment, with a shark in a tank (clearly a well-known piece by the conceptual artist Damian Hearst), and wall pictures by the famous British graffiti artist Banksy. These references place Crimp's version squarely in the London of 2009. Today, in 2018, Crimp's 2009 version is already starting to seem dated. For example, nowadays Damien Hearst and Banksy are no longer controversial young artists, but astronomically expensive establishment figures. The trendy place for Londoners to have their lofts might be Hoxton or Marylebone or Shoreditch, not Covent Garden. And, more crucially, the suggestion that Alexander can with impunity drag girls off “for unprotected sex” would cause him to be regarded in 2018, with #MeToo in the news, as scandalous and probably criminal.

But more important than these amusing anachronisms is the fact that here Crimp gives his Clitandre quite a different personality from the original. In Molière's theatre the name Clitandre was several times given to a young, not very forceful lover, sometimes in a farcical play,¹ but Crimp's new name, Alexander, marks the character out as a potential conqueror – in this case of women. Crimp leaves out Clitandre's foppish fingernail, and instead gives Alexander a suntan, which he deliberately works on to make himself more sexy (incidentally a strictly modern approach, since in Molière's day pale skin was favoured and dark skin was thought to make you look like a peasant). But the most important change made by Crimp is this: where Molière's Clitandre seems in this speech to be an admirer, no more, of the heroine (and actually seems more interested in his own appearance than in women), Crimp's Alexander expects to have “unprotected sex” with his female friends. Molière's character is transformed from a harmless, ridiculous dandy to an experienced and dangerous sexual predator.

At this point it is interesting to bring in the fact that Crimp had already produced a previous adaptation of *Le Misanthrope*, which had been staged in 1996. In this earlier version, Alexander was a seedy old would-be womaniser with a “stringy grey pony-tail” and a fondness for slathering himself in greasy moisturiser, whose sexual advances to girls sound repellent (He “likes girls to wear bobby socks, / and have sex watched by a dead sheep in a glass box” says Alceste). One wonders how many girls would be willing partners. The 2009 Crimp, however, paints a portrait of a far more powerful character, a predatory womaniser. This is the only major character-change made by Crimp in updating his play, which mostly remains as originally conceived in 1998.²

The introduction of a new, different Alexander in this speech, which occurs at the first meeting between Alceste and his girlfriend onstage, has far-reaching implications. Indeed, it changes the whole point and the whole dynamic of Molière’s play. This assertion needs explaining. An audience hearing this speech in Molière’s original play will find the speaker, Alceste, ridiculous. Why is Alceste so jealous of a dandy like Clitandre, who is absurd and self-absorbed, the sort of elegant fop whom no woman can take seriously? Throughout *Le Misanthrope* Molière continues in the same vein, mocking at Alceste’s jealousy, and presenting the girl he loves, Célimène, as a lively, deliciously attractive charmer. Admittedly, she is both flirtatious and malicious, but we forgive her because she is so very witty, because she is only 20 years old, and, most importantly, because her flirtations with men like Clitandre are not to be taken seriously – we believe that the only man she loves is Alceste, and that he has “le bonheur de savoir que vous êtes aimé” (Act II, sc. 1, 503). She is young, beautiful, alone and unsupported (a widow, she is the only marriageable young woman in Molière to be in control of her own destiny, and Molière emphasises her vulnerability by reminding us repeatedly how young she is). Throughout the play Molière shows how Célimène is under attack from all sides, with only her quick wit to save her, for example in her verbal duel with the spiteful Arsinoë, who accuses her of scandalous behaviour, and to whom she wittily gives a taste of her own medicine; or in the scene where Alceste accuses her of writing a love letter to an-

other man, only for her to retort that it was just an affectionate message to a woman friend. She cleverly and disarmingly deflects every criticism and every attack, every time. It is not until almost the end of the play, in Act V scene 2, that we finally begin to wonder if she is less innocent than she seems. Molière makes her the centre of a scene structured exactly like one in *Dom Juan Act II scene 4*, which his audiences would have been likely to remember, if they had seen it in one of its 15 performances, a year before *Le Misanthrope*. Dom Juan tries to fob off two amorous peasant girls, to whom he has previously made overtures, without committing himself to either, and gets in a comical tangle in his attempts to play them off against each other. Célimène is the centre of exactly the same scene, with Alceste and his enemy Oronte both trying to force her to come clean about which of them she really loves. It is immediately after this that the audience is shown that Célimène has been leading all her admirers on and pretending she loves each one of them best. At last we realise that she does not deserve Alceste's love. He finally earns our respect for the dignified way in which he forgives her and is willing to commit himself to her in spite of everything. He rejects her only when he realises that she is not prepared to make sacrifices for love.

The result is that the play's ending proves much more complex and interesting than we were expecting – Alceste is not merely an unreasonable, paranoid misanthrope, he is also the victim of a shameless manipulator and when he announces that he is leaving Paris and going off to live alone in a “desert”, we may well feel sympathy for him. Célimène, too, changes at the end and becomes a more complex and ambiguous character. She has at last been shown up as a heartless flirt, but Molière makes her apologise and offer to marry Alceste. When Alceste rejects her for refusing to abandon society, she leaves the stage in silence: we never know finally whether she really cared for him and is speechless with disappointment and even despair, or whether she brazenly flouts it out till the end and flounces off angrily. It is up to the actress playing the part to decide.

In Crimp's version the situation is completely different, and this difference is made plain if we look again at the speech I am examin-

ing. As soon as we meet her for the first time, we are made to realise that Célimène (who has been renamed Jennifer), has been choosing to spend time alone in his flat with a notorious, dangerous seducer. This piece of bad behaviour will be likely to make the audience feel doubtful about her from the moment she first appears. It is perfectly understandable for Alceste to be angry and jealous of a rake like Alexander, and Jennifer's excuse that Alexander is her Agent is scarcely satisfactory.

The change in the personality of Alexander is reinforced later in the text. In Act III Scene 1, Crimp's Alexander lays an outrageous bet with another admirer of Jennifer:

Listen: you're a betting man
aren't you. Yes? OK, then here's the plan:
prove to me you've had her – your word is sufficient –
and I'll waive my next six months' commission.
But, if you're the loser
and I seduce her,
then I pay my next six months' rent
by taking an additional ten per cent. (49)

In the 1998 version, this seems like a mere sleazy fantasy by this old *roué* with his grey pony-tail, but the new, predatory Alexander of the 2009 version is perfectly capable of winning this sordid bet. And right at the end of Act V, Crimp makes a further small change in the text, so that whereas the 1998 Alex dumbly forgives Jennifer for betraying him, the 2009 Alex is far more forceful, saying “never, never, never” before half-humorously relenting (93). With this transformation of Alex, Crimp has created a new situation. In the original, Célimène's tolerance of the foppish Clitandre seemed perfectly innocent; but this is not so in Crimp's 2009 version. From the moment she appears we can see that Jennifer is playing with fire, encouraging a dangerous seducer. As a result, while Molière's audience would tend to side with his heroine almost throughout the play, Crimp's audience must see from the very start that Alceste's jealousy is perfectly well-founded. Crimp's new scenario has less dramatic potential. The characters now seem much more static and one-sided, since we may disapprove of Crimp's

heroine from the moment she first appears, and carry on disapproving of her till the end. The surprise impact of Molière's ending to his play, when, in a sudden twist, the girl is unmasked as a liar and a cheat, and at last loses our sympathy, is gone. When I saw Crimp's 2009 version I was surprised by Keira Knightley's failure to charm. It was not until afterwards, when I focused on Alceste's first speech to her, that I realised that it was not the actress's fault that she lost our sympathy. From the start the audience was almost forced into suspecting her.

This simple example is enough to make it clear how taking liberties even with a single speech can have unexpected and far-reaching consequences. The Crimp version, for all its inventiveness, its liveliness and its bold linguistic pyrotechnics, skews the balance between the two main characters, alters the careful structure of the whole play, and lessens the impact of the last act. For me at least, Molière's most charismatic heroine is transformed by Crimp from the start into a tough cynical woman, prepared to play along with a sexual predator to further her career. One can understand the verdict of the critic Michael Billington in *The Guardian*: "Crimp's version, for all its topical zest, was a shadow of the original."³

REFERENCES

PRIMARY SOURCES

MOLIÈRE. *Le Misanthrope* in *Œuvres complètes*, Forestier, Georges and Bourqui, Claude (eds.). Paris: Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2010 [1666].

– . *The Misanthrope*, in a version by Martin Crimp. London: Faber & Faber, 1996.

– . *The Misanthrope*, in a version by Martin Crimp. London: Faber & Faber, 2009.

– . *The Misanthrope, Tartuffe and Other Plays*, a new translation by Maya Slater. Oxford: Oxford University Press, Oxford World's Classics, 2001.

SECONDARY SOURCES

CRIMP, Martin. Article on Molière, *The Guardian*, December 16, 2009.

DONNEAU DE VISÉ, Jean. *Lettre écrite sur la comédie du Misanthrope* in Molière *Œuvres complètes*, Georges Forestier and Claude Bourqui (eds.). Paris: Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2010 [1666], 635-44.

MOLIÈRE. *Dom Juan* in *Œuvres complètes*, Forestier, Georges and Bourqui, Claude (eds.). Paris: Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2010 [1665].

POPE, Alexander. *An Essay on Criticism* in *Collected Poems*. London: Everyman, 1983 [1711], 58-76.

SLATER, Maya (trans.) *Three Pre-Surrealist Plays*. Oxford: Oxford University Press, Oxford World's Classics, 1997.

¹ In *L'Amour médecin*, *George Dandin* and *Les Femmes savantes*.

² Other rewritten passages in the 2009 version reflect changes in social mores since 1998 (for example, in 1998 a character was ridiculed for loathing smoking, but in 2009 he becomes a food faddist who rejects gluten, dairy etc.) Elsewhere, changes in the political situation are reflected. Where in 1998 a mention of a politician's mistress was taboo, in 2009 it is his links with unacceptable foreign regimes that shock. A third series of changes flesh out the text and make it more lively.

³ *The Guardian*, December 18, 2009.

***The Invention of Love* de Tom Stoppard : (re)traduire les classiques**

Marianne Drugeon et Xavier Giudicelli
Université Paul-Valéry Montpellier 3 et Université de Reims

The Invention of Love, de Tom Stoppard (1997) questionne le rapport entre le passé et le présent à travers la réécriture des classiques. Cette pièce offre une réflexion complexe sur les difficultés du traducteur qui passe d'un système linguistique et d'un contexte culturel à un autre, en l'occurrence de la Grèce et la Rome antiques à l'Angleterre victorienne et jusqu'à la scène contemporaine. Notre traduction à quatre mains a demandé une série de choix d'adaptation dont nous avons testé l'oralité avec un metteur en scène. Nous rendons ici compte des stratégies employées pour adapter à notre tour les versions des classiques latins à la scène française.

Mots-clefs : réécriture ; traduction ; Stoppard ; transculturalité.

Cet article se fonde sur notre traduction, à paraître, de la pièce de Tom Stoppard *The Invention of Love*¹, traduction à quatre mains et à trois voix, puisque nous avons sollicité l'aide du comédien et metteur en scène Béla Czuppon pour passer notre version française à l'épreuve du « gueuloir ». Notre démarche de traducteurs revêt une visée double : d'une part, envisager l'expérience de traduction comme travail de recherche, indispensable étant donné la grande érudition nourrissant la réécriture des textes classiques sur laquelle repose *The Invention of Love* ; d'autre part, sans cesse garder à l'esprit que *The Invention of Love* est avant tout un texte de théâtre – un texte à la fois à lire et à jouer.

C'est sur les rives du Styx que s'ouvre *The Invention of Love*, faisant ainsi écho d'entrée de jeu aux mythes et épopées grecs et latins, dont l'un des *topoi* est la descente du héros aux Enfers². Entrent Alfred Edward Housman, qui vient de mourir, et le nocher Charon. Le

passage du Styx est toutefois retardé, car Charon déclare qu'il convient d'attendre « un philologue et un poète » qui ne sont pas à l'heure :

Charon Un poète et un philologue, c'est ce qu'on m'a dit.	Charon A poet and a scholar is what I was told.
AEH Je crois qu'il s'agit de moi.	AEH I think that must be me.
Charon Les deux ?	Charon Both of them?
AEH Je le crains fort.	AEH I'm afraid so.
Charon Ça semblait être deux personnes différentes. AEH Je sais ³ .	Charon It sounded like two different people. AEH I know. (I : 4)

Le quiproquo comique repose sur le fait que Charon ne comprend pas que la conjonction de coordination *et* n'est pas dissociative ici, mais inclusive : le philologue et le poète sont en fait une seule et même personne. Alfredus Eduardus Housman, le très sérieux professeur de latin à l'Université de Cambridge, est également A.E. Housman, l'auteur de recueils poétiques, dont *A Shropshire Lad*, ouvrage publié pour la première fois en 1896 mais qui n'a rencontré le succès qu'au moment de la Première Guerre mondiale⁴.

Le jeu sur la dualité au début de *The Invention of Love* reflète l'une des caractéristiques principales de la pièce : c'est à la fois une œuvre extrêmement érudite et une comédie des plus efficaces sur scène, animée par le *wit* hérité du théâtre de la Restauration, que l'on retrouve dans les comédies de société d'Oscar Wilde et dans les pièces de George Bernard Shaw, comme *Pygmalion* (1913). *The Invention of Love* est également fondée sur de nombreux jeux d'échos, de miroirs et de dédoublements, dédoublements que nous sommes amenés à dédoubler encore par notre travail de traduction.

The Invention of Love fait écho aux questionnements de Stoppard sur le rapport entre passé et présent et sur la réécriture des classiques, réflexion développée dès *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* (1966), *Doggs' Hamlet* et *Cahoot's Macbeth* (1976), trois reprises de Shakespeare, ou encore dans *Travesties* (1974), dont l'intrigue se construit autour d'une mise en scène de *The Importance of Being Earnest* d'Oscar Wilde. On peut également penser à *Arcadia* (1993), pièce dans la-

quelle les scènes alternent entre le début du XIX^e et la fin du XX^e siècle et qui voit finalement les personnages se retrouver et se répondre au cours d'une ultime scène chorale.

Les deux actes de *The Invention of Love* occupent l'espace d'un entre-deux, d'une zone liminale, matérialisée sur le plateau, au début de la pièce, par le Styx et par les gestes du passeur Charon qui transporte les défunts vers l'autre rive (I : 3-5). La pièce brosse un portrait du philologue et poète A.E. Housman à différentes époques de sa vie, tandis qu'il s'enthousiasme pour l'édition et la traduction de la poésie de Théocrite, d'Horace, de Catulle, de Properce ou de Virgile et dresse le bilan d'une carrière consacrée à la traduction des classiques de la littérature latine. *The Invention of Love* met également en scène la rencontre entre deux incarnations, à deux âges différents, du personnage principal : AEH, le latiniste érudit et bougon de 77 ans, et Housman, le jeune poète écorché vif, tiraillé par des désirs homosexuels refoulés et éperdument amoureux de son camarade, l'athlétique et peu perspicace Moses Jackson. Le temps est éminemment labile dans la pièce, qui ne cesse de faire dialoguer passé et présent. À l'acte I, le Styx devient l'Isis et Stoppard fait revivre l'Oxford des années 1870 et son aréopage de doctes oxoniens, de Walter Pater et John Ruskin à l'helléniste Benjamin Jowett. À l'acte II, c'est le Londres des années 1880-1890 qui est évoqué, en particulier l'amendement Labouchère qui a conduit aux procès d'Oscar Wilde et à la condamnation de ce dernier à deux ans de prison avec travaux forcés, moment-clef dans l'histoire de l'homosexualité masculine et de ses représentations en Grande-Bretagne (voir Sinfield 1994), tragique injonction au secret pour les homosexuels de la génération de Housman et au-delà⁵.

Nous nous interrogerons ici sur la notion de passage centrale dans *The Invention of Love* – passage entre les mondes, les langues, les cultures et les époques – afin de rendre compte de certains enjeux de la traduction des classiques et évoquer quelques-unes des questions que cette pièce soulève pour les traducteurs que nous sommes. En premier lieu, *The Invention of Love* offre une réflexion sur la retraduction des textes grecs et latins et sur la portée de ce geste à la fin du XIX^e siècle. La première partie de ce travail se penche sur certaines des difficultés que ren-

contrent les traducteurs lorsqu'ils doivent passer à la fois d'un système linguistique et d'un contexte historique et culturel à un autre, plus précisément de la Grèce et de la Rome antiques à l'Angleterre victorienne, puis à la fin du XX^e siècle. Seront ensuite envisagés les enjeux de la (re) traduction des classiques à l'épreuve de l'oralité et de la théâtralité. *The Invention of Love* s'apparente à une véritable chambre d'échos linguistiques et culturels : on mettra ainsi l'accent sur certaines des stratégies que nous avons utilisées pour donner corps et sens à cette Babel.

I. (Re)traduction des désirs et (ré)invention de l'amour : Antiquité, Angleterre victorienne et scène contemporaine

Les multiples passages d'un code linguistique, historique et culturel à un autre – et les jeux temporels que ces passages entraînent – sont l'un des enjeux principaux de *The Invention of Love* et, par conséquent, l'une des difficultés à laquelle nous avons été confrontés.

I. 1. Traduction et hellénisme victorien

L'un des thèmes au cœur de cette pièce est la traduction des classiques. L'œuvre fait en particulier écho aux débats qui ont agité l'Angleterre de la fin du XIX^e siècle autour de la traduction des textes grecs. Elle met ainsi en scène Benjamin Jowett, universitaire oxonien, célèbre pour ses traductions des dialogues de Platon publiées dans les années 1870. Ces nouvelles traductions adaptent l'amour platonicien – fondé sur le rapport entre l'éraсте, l'amant, et l'éromène, le jeune garçon aimé – au modèle victorien du couple hétérosexuel normatif, notamment en changeant les pronoms personnels :

Jowett [...] Dans ma traduction du *Phèdre*, j'ai dû faire preuve de la plus grande ingéniosité afin de faire passer la pédérastie pour l'estime et l'affection qui prévalent entre un Anglais et son épouse. Platon aurait lui-même opéré cette transposition s'il avait eu la bonne fortune d'être étudiant à Balliol.

Jowett [...] In my translation of the *Phaedrus* it required all my ingenuity to rephrase his depiction of paederastia into the affectionate regard as exists between an Englishman and his wife. Plato would have made the transposition himself if he had had the good fortune to be a Balliol man. (I : 23)

L'hellénisme était toutefois également, dans l'Oxford fin-de-siècle que dépeint *The Invention of Love*, une manière pour l'homosexualité de s'avancer masquée tout en faisant signe aux initiés, une façon de traduire des désirs indicibles dans une société corsetée et pudibonde. Cette dimension apparaît clairement dans les œuvres de Walter Pater, comme, par exemple, dans son *Plato and Platonism* (Pater 1893). Dans la pièce de Stoppard, le personnage de Pater se fait le contradicteur de la vision de la Grèce que suggère Jowett :

Pater Et pourtant, cher maître, la plus grande ingéniosité ne saurait dissimuler le fait que les amours masculines étaient l'un des fondements de la société que nous vénérons, l'une des plus brillantes civilisations dans l'histoire de la culture humaine, bien supérieure à celle de ses voisins par sa distinction morale et intellectuelle.	Pater And yet, Master, no amount of ingenuity can dispose of boy-love as the distinguishing feature of a society which we venerate as one of the most brilliant in the history of human culture, raised far above its neighbours in moral and mental distinction. (I : 23-24)
--	---

Dans le cas de Jowett comme dans celui de Pater, il s'agit d'une Grèce réinventée, reconstruite *a posteriori* et devenant le miroir de l'époque victorienne.

Une autre figure d'helléniste se dessine en filigrane dans la pièce de Stoppard : celle de John Addington Symonds, l'un des premiers défenseurs de la cause homosexuelle au Royaume-Uni. Symonds est en effet l'auteur de *A Problem in Greek Ethics*, étude sur la pédérastie grecque publiée clandestinement en 1883, qui se lit comme la justification implicite des désirs homoérotiques à l'époque victorienne. Dans *The Invention of Love*, quand Housman cite la XXIX^e idylle de Théocrite (« L'enfant aimé ») – plainte d'un amant sur l'inconstance de son aimé –, nous nous sommes rendu compte que Stoppard reprenait *verbatim* la transcription proposée par Symonds dans *A Problem in Greek Ethics*⁶ (Symonds : 8) :

AEH [...] « Quand tu es doux, je passe la journée tel un dieu ; quand tu détournes le visage, tout est sombre pour moi ».	AEH [...] “when thou art kind I spend the day like a god : when thy face is turned away, it is very dark with me” (I : 42)
---	--

Nous avons préféré rester ici au plus proche de la version de Symonds et ne pas utiliser de traduction plus récente, comme celle de Philippe-Ernest Legrand (« Quand tu veux, je passe le jour tout comme les Immortels ; quand tu ne veux pas je suis en pleines ténèbres » [Théocrite 1953 : 204]) ou celle de Maurice Chappaz et Éric Genevay (« Quand tu veux, ma journée se passe comme celle des Bienheureux. Tu ne veux pas ? je plonge dans les ténèbres » [Théocrite 1991 : 127]), afin de rester aussi fidèles que possible à la vision victorienne de la Grèce antique dont le texte de Stoppard se fait le relais.

I. 2. *Jeux de mots interlinguistiques et interculturels*

La traduction des langues anciennes dans cette pièce sert également à créer des jeux de mots interlinguistiques et interculturels qui constituent un défi supplémentaire pour la traduction en français. Stoppard met par exemple en scène la cérémonie d'admission à Oxford (*matriculation*) de Housman et de ses condisciples, au cours de laquelle les étudiants reçoivent un exemplaire en latin du règlement de l'Université qui stipule qu'il leur est interdit de pousser un cerceau. C'est l'occasion pour Housman de se livrer à une petite leçon de philologie à l'adresse de deux condisciples. Il leur explique qu'il s'agit sans doute d'une référence à une ode d'Horace dans laquelle le poète déplore la décadence d'une Rome où les jeunes gens préfèrent jouer à faire rouler un cerceau plutôt que de se livrer à des activités censément viriles, comme chasser ou monter à cheval (Horace : 242-243). Housman attire également leur attention sur le fait que le terme utilisé par Horace, « trochos » (cerceau), renvoie au caractère prétendument efféminé des mœurs hellènes selon les Romains ; il signale d'ailleurs la redondance du texte latin, qui fait précéder « trochus » de l'épithète « graecus » :

Housman En fait, « <i>trochos</i> », c'est du grec, c'est le mot grec pour cerceau. Donc, quand Horace parle de « <i>Graecus trochus</i> », c'est un peu comme s'il disait « une <i>chapka</i> russe ». Je veux dire, il ne fait pas dans la dentelle !	Housman Actually, " <i>trochos</i> " is Greek, it's the Greek word for hoop, so when Horace uses " <i>Graecus trochus</i> " it's rather like saying "French <i>chapeau</i> ". I mean, he's laying it on thick, isn't he?
Jackson Ah bon ? Pourquoi ?	Jackson Is he? What?

Housman Eh bien, parce que pour les Romains qualifier quelque chose de grec revenait, bien souvent, à sous-entendre que c'était efféminé, un peu « chochette ». En fait, les Grecs avaient pour habitude d'offrir un cerceau, un <i>trochos</i> , au garçon qui... vous voyez... qui leur plaisait.	Housman Well, to a Roman, to call something Greek meant – very often – sissylike, or effeminate. In fact, a hoop, a <i>trochos</i> , was a favourite gift given by a Greek man to the boy he, you know, to his favourite boy. (I : 9)
--	--

L'explication terminologique de Housman, qui se fonde sur un détour par le français « French *chapeau* », nous a conduit à proposer une adaptation culturelle (« *chapka* russe »). Par ailleurs, ce passage est emblématique de la mise en rapport et de la superposition de différentes temporalités et de différentes époques charnières : la décadence de la République romaine est implicitement mise en relation avec le XIX^e siècle finissant auquel Housman et ses contemporains appartiennent.

Du reste, dès le début de la pièce, la polysémie est utilisée comme stratégie servant à mettre en rapport différents moments. Lorsque Charon ordonne à Housman : « Belay the painter there, sir » (I : 3), on comprend qu'il s'agit d'amarrer la barque des Enfers à la rive du Styx (*a painter* est une amarre, en anglais). Mais quelques lignes plus loin, le terme *painter* prend le sens, plus courant, de « peintre » et conduit à une évocation de John Ruskin, célèbre critique d'art de la seconde moitié du XIX^e siècle, auteur de *Modern Painters* (1843-1860), ouvrage au style solennel, orné et parfois péremptoire :

Charon Veuillez nous enchaîner, monsieur ! [...]	Charon Belay the painter there, sir! [...]
AEH Voilà : notre barque est enchaînée. J'ai assisté à une conférence de Ruskin pendant ma première année à Oxford. Des peintres enchaînés de toutes parts.	AEH There – the painter is belayed. I heard Ruskin lecture in my first term at Oxford. Painters belayed on every side. (I : 3, 47)

Dans notre traduction, nous avons choisi de rester proches du texte source⁷. Nous avons en outre opté pour le terme *enchaîner* car ce verbe fait écho aux chaînes léthéennes plusieurs fois évoquées dans *The Invention of Love*, notamment à travers la référence récurrente à l'ode VII du livre IV d'Horace (I : 7, 41, 42, 78, 79) dont les premiers

mots sont « *Diffugere nives* »⁸. Ce poème sur le passage inexorable du temps – que Housman traduisit en pentamètres iambiques et qu’il lut à la fin d’une conférence sur Horace prononcée en 1914 (Page : 111) – se conclut sur ces vers : « And Theseus leaves Pirithoüs in the chain / The love of comrades cannot take away » (Housman 2010 : 142-143). Thésée ne peut ramener des Enfers son ami Pirithoüs et l’évocation se teinte d’homoérotisme dans la version de Housman à travers la référence à ce « love of comrades ».

I. 3. Figures de passeurs

The Invention of Love multiplie les figures de passeurs. Le cocher Charon, qui fait passer les âmes des défunts vers le royaume d’Hadès, est un double de Housman, le philologue qui a consacré sa vie à la traduction, l’édition et la diffusion des classiques latins. S’inspirant de ses écrits universitaires, la pièce de Stoppard évoque de nombreux autres passeurs, des philologues bien souvent cibles de commentaires peu amènes de sa part. De Robinson Ellis, traducteur de Catulle, AEH déclare par exemple : « Trying to follow his thoughts is like being in perpetual contact with an idiot child » (I : 83)⁹. Housman, latiniste distingué, est présenté comme l’infatigable correcteur de manuscrits anciens en quête du sens originel des textes qu’il lit, annote et traduit inlassablement, au risque de se dessécher et de perdre de vue ce qui fait la valeur des mots, comme le lui suggère d’ailleurs son camarade Pollard :

Housman <i>Basium</i> constitue un cas intéressant. Jusqu’à Catulle, baiser se disait <i>osculum</i>. Pollard Mais concentre-toi bien, Hous : est-ce vraiment cela qui fait de ce baiser un cas intéressant ?	Housman <i>Basium</i> is a point of interest. A kiss was always <i>osculum</i> until Catullus. Pollard Now, Hous, concentrate – is that the point of interest in the kiss ? (I : 15)
---	--

Sous le regard sévère et acéré de Housman, signifiant et signifié semblent irrémédiablement scindés : les mots se referment sur eux-mêmes, cessent de vibrer et de résonner (Letissier : §27). Pourtant, à certains moments de la pièce, Housman le philologue austère et Housman le poète passionné semblent se rencontrer, voire se réconcilier. Tel

est le cas à la fin de l'acte I. Le cours de latin, durant lequel Housman se plaît à humilier d'apprentis latinistes par ses remarques caustiques, se mue en évocation élégiaque empruntant les mots d'Horace pour dire les amours masculines malheureuses. Housman, nouvel Horace, poursuit sans relâche sur le champ de Mars et jusque dans les eaux du Tibre le bel éphèbe Ligurinus¹⁰ qui prend la forme de son ami Moses Jackson, athlète accompli mais peu au fait des subtilités de l'amour grec :

AEH [...] <i>On voit Jackson qui court au fond de la scène plongée dans l'obscurité vers la salle, sans s'approcher pour autant.</i> Mais hélas, pourquoi, Ligurinus, pourquoi les larmes, goutte à goutte, coulent le long de mes joues ? Pourquoi, naguère éloquente, ma langue vient-elle à défaillir, suspendant mes paroles en un silence humiliant ? Voilà que la nuit, dans mes songes, je t'ai pris et te tiens captif, voilà que je suis ta course ailée parmi les gazons du champ de Mars, que je te suis, cruel, parmi les eaux qui roulent. <i>Noir.</i>	AEH [...] <i>Jackson is seen as a runner running towards us from the dark, getting no closer.</i> — why, Ligurinus, alas why this unaccustomed tear trickling down my cheek? — why does my glib tongue stumble to silence as I speak? At night I hold you fast in my dreams, I run after you across the Field of Mars, I follow you into the tumbling waters, and you show no pity. <i>Black out. (I : 52)</i>
---	--

D'après nos recherches, Stoppard s'est inspiré ici de la traduction du premier poème du livre IV des *Odes* d'Horace par Joseph P. Clancy en 1960. C'est pourquoi nous avons choisi de reprendre la traduction de ce poème par François Villeneuve en 1954. Ce passage est surtout une illustration de la manière dont Stoppard fait entrer en résonance textes classiques et Angleterre de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle sur l'espace utopique de la scène et dans le présent de la représentation théâtrale.

II. (Re)traduire les classiques pour la scène

Ce système d'échos et de résonances est au cœur du travail de Stoppard, non seulement dans cette pièce mais aussi dans *Arcadia* par exemple, où le passé vient également hanter le présent. Dans ces deux

œuvres, Stoppard réussit un tour de force : fond et forme se répondent pour illustrer l'idée même de répétition, ou plus exactement de réinvention, d'adaptation, type de répétition qui inclut toujours une forme de variation. Ainsi dans *Arcadia* la théorie du chaos est représentée par des dialogues qui se répètent avec d'infimes variations entre 1809 et 1989, tandis que dans *The Invention of Love* les philologues traduisent et commentent les écrits des auteurs grecs et latins, ce qui constitue une manière de mettre en lumière certaines caractéristiques des mœurs victoriennes.

II. 1. *La grammaire latine contamine l'anglais (et par extension le français)*

Ces répétitions et échos peuvent être purement linguistiques, comme l'utilisation du même adjectif, *corrupt*, pour parler des manuscrits anciens mal retranscrits (et donc répétés avec des variations), mais également, par métonymie, de leurs auteurs : « Propertius is so corrupt (that) it seems to me, even today, *here* is a poet on which the work has not been done » (I : 34). Ce déplacement permet de faire résonner ce terme et rappelle que les moralisateurs de l'époque victorienne l'utilisaient pour dénigrer ce qu'ils appelaient des vices contre nature, comme les amours homosexuelles.

Mais si la pièce fonctionne autour d'un réseau d'échos linguistiques, elle se construit également autour de la répétition de la même scène, une promenade en barque, souvenir marquant des années que le philologue et poète a passées à Oxford. Trois hommes dans un bateau, sans oublier le chien, descendent l'Isis et c'est pour le jeune Housman l'occasion de se servir du latin pour déclarer sa flamme à l'athlétique Jackson de façon codée.

Dans le premier acte, les deux apprentis latinistes, Housman et Pollard, se contentent de jongler avec les mots :

Pollard Le chien ne te parle pas. Le chien aime Jackson.	Pollard The dog says nothing of you. The dog loves Jackson.
Housman Jackson aime le chien.	Housman Jackson loves the dog.

Pollard Le chien sans marque de déclinaison aime Jackson sans marque de déclinaison, voilà toute la beauté de la chose. Bon chien !	Pollard The uninflected dog the uninflected Jackson loves, that's the beauty of it. Good dog. (I : 6)
--	--

Dans le second acte, en revanche, Housman revoit la scène, la réécrit et la commente pour enfin livrer son secret à un Jackson déconcerté :

Housman Pollard et moi, on se disputait pour savoir si c'était l'anglais ou le latin la meilleure langue pour la poésie, le chien a été ajouté à la phrase : chien perdu aime jeune homme, chien jeune perdu homme aime, aime perdu jeune homme chien. Rien de plus fort que le latin : on change l'ordre des mots à l'envi, et les terminaisons disent qui aime quoi, qui est jeune, qui est perdu, et si tu ne sais pas lire le latin, tu rentres chez toi, tu n'as rien compris. Tu as embrassé le chien. Après ce jour-là, tout le reste semblait futile et ridicule, l'idée ridicule selon laquelle la vie d'un homme dépend du programme de lecture de l'Université...	Housman Pollard and I were arguing about English or Latin being best for poetry – the dog was subjoined : lost dog loves young man – dog young lost man loves, loves lost young man dog, you can't beat Latin: shuffle the words to suit, the endings tell you which loves what, who's young, who lost, if you can't read Latin go home, you've missed it ! You kissed the dog. After that day, everything else seemed futile and ridiculous: the ridiculous idea that one's life was poised on the reading course... (I : 80)
--	--

Pollard et Housman s'amuse à construire l'anglais sur le modèle de la grammaire latine, sans articles, et à concevoir un système imaginaire de déclinaisons qui permettrait d'attribuer une fonction à chaque terme. Le latin sert ainsi à coder l'anglais, comme par contagion, car traduction et adaptation ne vont pas toujours dans un seul sens, non plus, semble-t-il, que la chronologie historique. En effet, le passé se répète, contamine le présent, se mélange à lui, comme se mêlent les eaux de l'Isis et du Styx.

D'ailleurs, le discours de AEH semble régulièrement contaminé par les constructions latines : à la fin de la pièce ses répliques contiennent de nombreuses doubles négations, des constructions alambiquées et des réagencements syntaxiques qui troublent le sens, de même que sont troublés les sens de Housman au seuil de la mort.

Notre rôle de traducteur n'est alors pas de rendre le discours plus limpide en l'explicitant, mais de le reproduire de nouveau, en une transcription littérale qui ne cherche pas à produire à tout prix une langue cible idiomatique. AEH, tourmenté, tente de se rappeler, de mettre de l'ordre dans ses idées, de démêler l'authentique du retranscrit, comme il l'a fait tout au long de sa vie pour les manuscrits latins qu'il a édités :

AEH Mais ce n'est pas invraisemblable, ce n'est pas farfelu au point de passer pour un mensonge ou pour le délire d'un homme sur son lit de mort, même si le chien reste un point litigieux. Et pourtant je ne suis pas en train de rêver, je reste pleinement conscient de tous les risques : celui de l'archaïsme, de l'anachronisme, de l'inconséquence fantasmagorique que seul le recul peut acquitter du crime de *non sequitur*. Un *quietus interruptus*, résultat d'un monologue sans fin, d'une logorrhée incontinent (vous êtes trop bon mais je n'en suis pas encore là). [...] Ni mort, ni en plein rêve, donc, mais dans un entre-deux, avec, à sa disposition, des faits à foison, et des histoires aussi, portant, comme il se doit, des bottes de cuir noir, celles-là même que je ne pouvais enfiler à cause de mes chevilles enflées et que, voilà un fait avéré, j'ai léguées à mon valet de chambre à Cambridge.

AEH but not impossible, not so out of court as to count as an untruth in the dream-warp of the ultimate room, though the dog is still in question. And yet not dreaming either, wide awake to all the risks – archaism, anachronism, the wayward inconsequence that only hindsight can acquit of *non sequitur*, *quietus interruptus* by monologue incontinent in the hind-leg-of-a-donkey class (you're too kind but I'm not there yet) [...]. Neither dead nor dreaming, then, but in between, not short on fact, or fiction, and suitably attired in leather boots, the very ones I was too clever for, which – here comes the fact – I left in my will to my college servant. (I : 103-104)

Dans cet extrait, qui est une véritable logorrhée, AEH fait des jeux de mots en latin (*quietus interruptus*, paronomase de *coitus interruptus*) et en anglais (« the very [boots he] was too clever for » renvoie à « cleverboots » – expression familière désignant quelqu'un d'intelligent, d'astucieux – utilisée un peu plus haut), son monologue intérieur méditatif se perd en conjectures et en circonlocutions et le spectateur est invité à tomber dans le trou sans fond avec Alice¹¹, à tourbillonner dans un maelstrom chaotique qui l'emportera jusqu'au royaume d'Haddès pour y partager un pique-nique avec Housman, Pollard et Jackson.

II. 2. Catulle : traduire la poésie / inventer l'amour

Derrière les jeux de mots, les jeux grammaticaux et les systèmes d'échos qui font la force de l'écriture très spirituelle de Stoppard, la question essentielle de la pièce demeure l'expression du sentiment amoureux, sa traduction en mots. Housman, à la fois philologue et poète, est passeur à ce double titre, et nous, traducteurs, nous devons de rendre justice à la poésie de ses mots, comme lui a consacré sa vie à rendre justice aux auteurs classiques.

Seuls certains poèmes de Housman ont été traduits en français, notamment par Bernard Brugière et Marc Porée dans l'anthologie bilingue de la poésie anglaise publiée en 2005 dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade ». Lorsque ces traductions existaient, nous les avons reprises. Mais lorsque les poèmes étaient encore inédits, nous les avons traduits en tentant de les adapter au système métrique français, faisant le choix de transformer les pentamètres iambiques – vers le plus courant en anglais – en alexandrins rimés – mètre français le plus canonique. Ainsi dans l'extrait suivant, où Stoppard reprend un quatrain de Housman tiré de *Additional Poems* (1937-1939), recueil publié à titre posthume (Housman 2010 : 200) :

Et il n'a pas voulu rester auprès de moi Qui donc alors peut bien se demander pourquoi ? [...] Je lui ai serré la main, mon cœur s'est brisé La moitié de ma vie en moins m'en suis allé.	He would not stay for me; and who can wonder ? [...] I shook his hand and tore my heart in sunder. And went with half my life about my ways. (I : 81)
---	---

Mais à cet exercice déjà périlleux s'ajoute la traduction de poèmes grecs et latins, d'abord en anglais, puis d'anglais en français. La poésie latine est dite quantitative : elle se fonde sur l'alternance de syllabes courtes et longues. Elle se scande donc et est en cela relativement proche de la poésie anglaise. Le passage suivant est intéressant à cet égard : Jackson est en quête d'un poème dont il pourrait se dire l'auteur et qu'il enverrait à Miss Liddell qu'il courtise. Pollard et Housman cherchent donc parmi les odes de Catulle un poème qui pourrait être transposable, adaptable au nom de l'aimée :

Jackson C'est quoi la suite ? Tu crois que ça passerait, si je l'envoyais à Miss Liddell ? Elle pourrait penser que c'est de moi ? Pollard Ça dépend de quelle Miss Liddell tu parles. Son prénom rime-t-il avec « envie » ? Jackson J'en doute. C'est la fille du doyen de Christ Church. Pollard Tu ne comprends pas. Son prénom doit rimer avec Lesbie. Tous les poèmes de Catulle sont adressés à Lesbie, ou évoquent Lesbie : « <i>Vivamus, mea Lesbia, atque amemus...</i> » Jackson Je veux lui écrire dans notre langue. Les filles qui embrassent ne font pas de latin. Pollard Ah, dans notre langue. Allons-y, Housman : « Vivons, ma Lesbie, aimons-nous et que tous les murmures des vieillards moroses aient pour nous la valeur d'un as... » Housman « Soucions-nous comme de colin-tampon des vieux et de leurs dictons. » Pollard Quelle esbroufe !	Jackson How does it go? Is it suitable for sending to Miss Liddell as my own work? Pollard That depends on which Miss Liddell. Does she go dum-di-di? Jackson I very much doubt it. She's the daughter of the Dean of Christ Church. Pollard You misunderstand. She has to scan with Lesbia. All Catullus's love poems are written to Lesbia, or about her. '<i>Vivamus, mea Lesbia, atque amemus...</i>' Jackson I mean in English. Girls who kiss don't know Latin. Pollard Oh, in English. Come on, Housman. "Let us live, my Lesbia, and let us love, and value at one penny the murmurs of disapproving old men..." Housman "And not give tuppence for the mutterence of old men's tut-tuttenence." Pollard He's such a show-off. (I: 14)
--	--

Le dactyle, qui constitue le fondement de la poésie latine, est un pied composé d'une syllabe forte suivie de deux syllabes faibles. La rythmique ainsi créée produit ce que Pollard appelle « to go dum-di-di », « faire ti-da-da ». C'est le cas du prénom Lesbia en latin. Pour que la traduction de ce passage ne perde pas son efficacité sur scène, c'est-à-dire pour qu'elle ne nécessite pas que les spectateurs possèdent des connaissances particulières dans le domaine de la métrique, nous avons choisi d'adapter le jeu de mots en utilisant le verbe « rimer » à la place de « scander ». Il fallait donc que le prénom de Miss Liddell rime avec Lesbie et avec « envie », afin que la réponse de Jackson puisse fonctionner. Par la suite, Pollard et Housman improvisent une traduction. Pour la version de Pollard, proche de l'original, nous avons utilisé la traduction des poèmes de Catulle publiée aux Belles Lettres (Catulle : 9). Mais pour la tentative de traduction improvisée par Hous-

man, qui est rimée, nous avons cherché encore une fois à faire chanter le français sous forme d'alexandrins rimés, afin que la pièce conserve toute sa force sur scène. Dans le tableau suivant, la colonne de gauche retranscrit le poème original en latin, la colonne du milieu reprend la traduction improvisée par Housman dans la pièce de Stoppard, la colonne de droite est notre tentative de traduction en alexandrins :

<i>Soles occidere et redire possunt ; Nobis cum semel occidit brevis lux, Nox est perpetua una dormienda. Da mi basia mille, deinde centum, Dein mille altera, dein secunda centum [...] (Catulle : 8)</i>	Suns can set and rise again: when our brief light is gone we sleep the sleep of perpetual night. Give me a thousand kisses, and then a hundred more, and then another thousand, and add five score... (I: 14)	Une fois que s'éteint notre brève lumière Peu important levers et couchers de soleil Nous dormons une nuit éternelle de sommeil. Donne-moi mille baisers, et puis cent autres Et encore un millier, puis faisons-les nôtres.
--	--	---

La discussion reprend ensuite à l'acte II, où Jackson joue à nouveau les Christian et Housman les Cyrano de Bergerac : le jeune athlète cherche toujours à impressionner sa maîtresse et l'étudiant en lettres classiques lui propose alors un autre poème de Catulle, le poème 99, qui s'adresse en réalité à un garçon, le jeune Juventius (Catulle : 176-179) :

Housman Le problème, c'est que ceux qui lui font des reproches la font passer pour une femme de petite vertu, et ceux qui sont joyeux la font passer pour... euh...ta femme de petite vertu... Donc, je pense qu'il vaut mieux aller du côté du <i>carpe diem</i> , cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie, la tombe est un fort bel enclos, Nul onc n'y baille un baiser chaud.	Housman The problem we're up against here is that the ticking-off ones make her out to be a harlot, and the happy ones make her out to be, well, <i>your</i> harlot... so I think the way to go is more <i>carpe diem</i> , gather ye rosebuds, while you may, the grave's a fine and private place but none I think do there embrace. (I: 77)
---	---

Housman, pour évoquer le thème du *carpe diem*, fait allusion à deux poèmes anglais très célèbres, celui de Robert Herrick « To the Virgins, to make much of time » (Bensimon : 318), que nous avons adapté en citant le dernier vers d'un sonnet très connu de Pierre de

Ronsard (Ronsard 400) et « To His Coy Mistress » de Andrew Marvell, dont nous avons pris la traduction de Louis Lanoix (Lanoix : 91). Ce mélange d'adaptations culturelles et de respect de la lettre du texte source est une tentative de notre part pour rendre justice à l'érudition mais aussi à la force dramatique de la pièce de Stoppard.

Conclusion : Une chambre d'échos linguistiques et culturels

The Invention of Love tisse un réseau d'échos qui, d'une part, sert à établir un rapport de connivence avec le spectateur partageant les mêmes références, mais qui, d'autre part, illustre la thèse au centre même de l'œuvre : si l'on trouve chez Catulle, mais aussi chez Marvell et chez Ronsard, les mêmes mots avec quelques variantes, c'est que l'amour n'a cessé, depuis l'époque classique, d'être réinventé, adapté, traduit, retrouvé, tout comme Housman et ses collègues philologues et poètes n'ont cessé de chercher à combler les vides, de tenter de retrouver l'original, d'en offrir des variantes et des interprétations, construisant ainsi un écheveau de références qui se répondent en écho.

La pièce se transforme alors en tour de Babel : on y parle le latin, le grec, l'anglais et le français, et cette polyglossie permet non seulement aux langues, mortes et vivantes, de se répondre, mais aussi aux œuvres et à leurs auteurs, eux aussi entre la vie et la mort, de dialoguer, de raisonner et de résonner. Aux allusions à la mythologie et aux œuvres d'Homère et de Virgile, Stoppard ajoute des clins d'œil à Shakespeare, mais aussi aux auteurs contemporains de ses personnages : les trois hommes dans un bateau (sans oublier le chien) sont une autre version du roman de Jerome K. Jerome, personnage qui apparaît d'ailleurs dans l'acte II ; la partie de croquet à laquelle se livre Jowett se joue de l'autre côté du miroir imaginé par Lewis Carroll ; la gare de Paddington, présentée comme « one of the larger railway stations » (I : 16), rappelle la gare de Victoria décrite de la même manière dans *The Importance of Being Earnest* (Wilde : 206). Wilde, personnage important de la pièce, est ainsi à la fois l'auteur qui termine sa vie en France sous le pseudonyme de Sebastian Melmoth et un double déplacé, une variante de ses propres personnages, comme lorsque Ruskin,

alors son professeur, le décrit de la manière suivante : « There was an Irish exquisite, a great slab of a youth with white hands and long poetical hair who said he was glad to say he had never seen a shovel » (I : 17). L'écho à l'exclamation de Gwendolen dans *The Importance of Being Earnest* (« I'm glad to say I've never seen a spade » [Wilde : 178]), ainsi qu'au jeu de mot de la pièce de Wilde, fondé sur la littéralisation de l'expression figée « to call a spade a spade » (littéralement « appeler une bêche une bêche », l'équivalent français d'« appeler un chat un chat »), ne peuvent malheureusement pas être conservés en français, car les spectateurs ne reconnaîtront pas nécessairement la célèbre répartie.

Pourtant, même si certains fils se cassent, même si certains manuscrits se perdent, un réseau de sens se tisse entre ces références, comme les eaux antiques et modernes se mêlent. C'est ce que pointe la métaphore filée de la virgule dans la pièce. Le travail du philologue, selon Housman, est en effet de faire jaillir le sens et d'effacer le non-sens et cela peut se jouer à la place d'une virgule dans une phrase : « By taking out a comma and putting it back in a different place, sense is made out of nonsense » (I : 40). Ici le *nonsense* est aussi celui de Lewis Carroll, qui, à son tour, a influencé Oscar Wilde, auteur dont Pollard reprend un des aphorismes (cité dans Sherard : 72) : « I have worked hard all day – in the morning I put in a comma, and in the afternoon I took it out again ! » (I : 49). La virgule, qui sépare et unit à la fois, est aussi un terme qui, répété à plusieurs reprises dans la pièce, constitue un écho linguistique permettant aux spectateurs d'établir des liens entre les époques, les courants littéraires et les idées qui les sous-tendent. Stoppard se plaît à mettre au jour cette filiation entre les auteurs qu'il imagine se retrouver au royaume d'Hadès pour converser, enfin libérés des contingences du temps. Car ces auteurs lui sont chers, non seulement par les œuvres qu'ils ont laissées à la postérité envers et contre tous les copistes inattentifs du Moyen Âge et les moralisateurs victoriens, mais aussi en tant que personnes, ou personnages : Wilde, Pater, Ruskin, Jerome K. Jerome, Housman, lui-même dédoublé en son *alter ego* plus âgé AEH, se partagent la scène à mesure que Stoppard réinvente, réécrit, traduit leurs histoires.

Bien loin d'être une méditation nostalgique sur la perte et la quête impossible d'un manuscrit original ou sur le psittacisme auquel la condition postmoderne condamnerait les dramaturges, *The Invention of Love* est une comédie qui offre une réflexion foisonnante sur la *réinvention* de l'identité, de l'histoire et de la tradition dans un espace théâtral labile où entrent en résonance et en correspondance l'ici et l'ailleurs, le passé et le présent. Traduire cette pièce, c'est tenter modestement à notre tour de réinventer les classiques, d'essayer de leur insuffler vie dans le *hic et nunc* du théâtre et, ainsi, à notre tour, de nous faire passeurs.

RÉFÉRENCES

SOURCES PRIMAIRES

BENSIMON, Paul, *et al.* (éd.) *Anthologie bilingue de la poésie anglaise*. Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2005.

CATULLE. *Poésies*, éd. et trad. Georges Lafaye revues par Simone Viarre et Jean-Pierre Néraudau. Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1998.

HORACE. *Odes et épodes*, éd. et trad. François Villeneuve. Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1954 [*Odes and Epodes*. ed. and trans. Joseph P. Clancy. Chicago, University of Chicago Press, 1960].

HOUSMAN, A.E. *Selected Prose*. ed. John Carter. Cambridge, Cambridge University Press, 1961.

_. *A Shropshire Lad and Other Poems*. ed. Nick Laird. Londres, Penguin Classics, 2010.

LANOIX, Louis. « Traduction du poème de A. Marvell, *To His Coy Mistress, À Sa Prude Maîtresse* », XVII-XVIII^e. *Revue de la Société d'Études Anglo-Américaines*, 1986, n° 23. <https://www.persee.fr/doc/xvii_0291-3798_1986_num_23_1_1109> (consulté 15/9/2018).

RONSARD, Pierre de. *Œuvres complètes*. éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin. Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1993.

STOPPARD, Tom. *The Invention of Love*. Londres, Faber and Faber, 1997.

SYMONDS, John Addington. *A Problem in Greek Ethics* (1883). Privately printed, 1901.

THÉOCRITE. *Bucoliques grecs*. t. I, éd. et trad. Philippe-Ernest Le-grand. Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1953.

_. *Toute l'idylle*. trad. Maurice Chappaz et Éric Genevay. Paris, La Différence, coll. Orphée, 1991.

WILDE, Oscar. *The Importance of Being Earnest* (1895). éd. et trad. Pascal Aquien, édition bilingue. Paris, Flammarion, coll. GF, 2000.

SOURCES SECONDAIRES

CAMPOS, Christophe. « Stoppard est-il intraduisible ? ». « Le théâtre britannique contemporain en France (1945-1998) », dir. Nicole Boireau. *Coup de Théâtre* n° 16, 2000.

FORSTER, E. M. *Maurice*. Londres, Edward Arnold, 1971.

JOWETT, Benjamin. *The Dialogues of Plato*, translated into English with introductions by Benjamin Jowett. 4 vols. Oxford, Clarendon Press, 1871.

LETISSIER, Georges. « Entre éclipse des voix et réticence de l'aveu : les "petites chambres d'échos" de la poésie d'A.E. Housman », *Poly-sèmes* 20, « Résonances d'Écho », <<https://journals.openedition.org/polysemes/4242>> (consulté 10/1/2019).

MONTIN, Sarah. *Contourner l'abîme. Les poètes-combattants britanniques à l'épreuve de la Grande Guerre*. Paris, SUP, 2018.

PAGE, Norman. *A.E. Housman. A Critical Biography* (1983). Houndmills, Basingstoke, Macmillan, 1996.

PARKER, Peter. *Housman Country. Into the Heart of England*. Londres, Abacus, 2016.

PATER, Walter. *Plato and Platonism*. Londres, Macmillan, 1893.

SHERARD, Robert. *Oscar Wilde. The Story of an Unhappy Friendship*. Londres, Greening and Co, 1905.

SINFIELD, Alan. *The Wilde Century: Oscar Wilde, Effeminacy and the Queer Moment*. Londres, Continuum, 1994.

¹ Dans cet article, abrégée (I).

² Le thème de la catabase se retrouve, par exemple, dans l'*Odyssée* d'Homère (chant XI), l'*Énéide* de Virgile (chant VI) et, bien sûr, dans le mythe du poète Orphée, dont on trouve des versions dans les *Géorgiques* de Virgile (livre IV) et les *Métamorphoses* d'Ovide (livres X et XI).

³ Toutes les traductions françaises de *The Invention of Love* qui figurent dans l'article sont de nous.

⁴ *A Shropshire Lad* a ensuite connu une grande fortune au fil du XX^e siècle. C'est l'une des lectures de prédilection des *war poets*, en raison des échos à la guerre des Boers dans les poèmes du recueil (voir Montin 2018) ; plusieurs poèmes du recueil ont également été mis en musique par des musiciens-combattants tels que George Butterworth ou Ralph Vaughan Williams. *A Shropshire Lad* est, de nos jours, devenu l'emblème de la vision mythifiée d'une Angleterre pastorale (voir Parker 2016). Cela ne saurait déplaire à Tom Stoppard dont l'anglicité est l'un des thèmes de prédilection.

⁵ Voir par exemple le refus d'E.M. Forster de publier de son vivant son roman *Maurice*, qui traite ouvertement d'homosexualité masculine.

⁶ Contrairement aux autres citations, la note de bas de page ne précise pas le nom du traducteur, aussi avons-nous présumé que la transcription était sans doute de Symonds lui-même.

⁷ On aurait pu imaginer, en nous éloignant du texte anglais, un jeu sur les termes « esquif » et « esquiver » en français (« **Charon** Veuillez attacher l'esquif, monsieur ! [...] **AEH** Voilà : notre esquif est attaché. J'ai assisté à une conférence de Ruskin pendant ma première année à Oxford. Il ne faisait qu'attaquer et esquiver »). On perdrait toutefois le sens de l'anglais, à savoir que Ruskin avait des avis tranchés et péremptaires sur les peintres dont il parlait pendant ses conférences.

⁸ « Les neiges s'en sont allées » (Horace 1954 : 294-295).

⁹ Stoppard reprend ici quasi *verbatim* une formulation de Housman au sujet de Robinson Ellis, que l'on trouve dans la préface au 5^e volume de l'édition des œuvres de Manilius qu'il publie en 1930 : « [...] [Ellis's] readers were in perpetual contact with the intellect of an idiot child. » (Housman 1961 : 45)

¹⁰ Le bel éphèbe Ligurinus, qui dédaigna Horace, apparaît plusieurs fois dans la pièce (I : 44, 69, 79). Il est évoqué à deux reprises dans le livre IV des *Odes* d'Horace ([Horace 1954 : 266-267 et 306-307]).

¹¹ Les personnages font en effet très souvent référence à l'œuvre de Lewis Carroll, au travers d'échos sonores et visuels : la jeune fille à qui Jackson désire écrire des poèmes s'appelle Miss Liddell, tout comme l'inspiratrice du personnage d'Alice, et Jowett joue constamment au croquet tout en déclamant des vérités à l'emporte-pièce.

Translating the Dead: Solidarity and the Afterlife. An interview with David Johnston.

Yangyang Long

Centre for Translation and Interpreting at Queen's University, Belfast.

David Johnston is one of the best-known contemporary theatre translators of Spanish Golden Age plays into English, whose translations have been regularly performed across the Anglophone world, including by the Royal Shakespeare Company and the Washington Shakespeare Company. Interviewed at length by Yangyang Long, a postdoctoral researcher in the Centre for Translation and Interpreting at Queen's University, Belfast, he lays out his views on translation from a theorist-practitioner point of view, voices his concerns about what translation can do in the theatre today, and argues how much it constitutes a special form of writing.

Keywords: Spanish Golden Age drama; translation theory; translation practice.

David Johnston is one of the best-known contemporary theatre translators of Spanish plays into English. His translations of Spanish Golden Age theatre, in particular, have been regularly performed across the Anglophone world, including by the Royal Shakespeare Company and the Washington Shakespeare Company. According to American critic Kathleen Jeffs, he is “widely recognized as the writer of the most innovative translations of Spanish Golden Age *comedias* in the twenty-first century”. Spanish playwright Juan Mayorga noted that “his wonderful *Dog in the Manger*, which the Royal Shakespeare Company brought to the Teatro Español in Madrid (in 2006), is still talked and written about as a key moment in the history of the theatre of my country”. Johnston is a theorist-practitioner who continually reflects upon what translation is, what it can do in the theatre, and who has written extensively about translation as a special form of writing

rather than a sort of original *manqué*. For that reason it seems logical to begin this interview by asking what factors influence his choice of play to be translated.

YANGYANG LONG: What is it that makes you decide that a particular play is worth translating?

DAVID JOHNSTON: Very often you can't tell whether a play will work in translation until you've actually written the translation or at least a draft of it. Then as the translator you can begin to feel whether or not the new play has the ability to make some sort of impact within the new theatre environment in which it will be performed. All translations involve acts of interpretation, and stage-worthy translations, in particular, very often derive from practices that many purists may well feel uneasy about. These practices or re-writings — purposeful deviations — tend to manipulate the original play towards a new audience, so that any attempt to judge a translation for performance by comparing it against the original becomes virtually meaningless. In that way, what makes a play translatable, especially a play from the Spanish Golden Age, from a repertoire that has been around for a long time but, paradoxically, remains largely undiscovered, is the set of fresh concerns and forms that it instantiates — in other words, how visible it might be within the context of the new moment of performance.

YANGYANG LONG: So a play from the Spain of four hundred years ago has to prove itself as though it were a new play?

DAVID JOHNSTON: To all intents and purposes, yes. No translation is ever definitive, so that every translation is, by extension, a text in transition that needs to be tested in the rehearsal room in terms of its ever-shifting potential for establishing new connections in new ways with new audiences. More than simply a response to text embedded in its own context, translation also requires a response to the implications and connotations that arise from the possibilities of relatedness generated by the text's new conditions of encounter as it travels through time and space. It's the translator's response to these extra-textual dimensions, the markers of the work's actual and extended lifespan

from cradle to afterlife, that secures the translated play's performability on the stage today. That's one of the beauties of the translated play, perhaps its most creative paradox, that it continues to be itself even as it moves through time and space, and in this moving it accrues new potential for complicity and engagement. Of course, when it comes to working with classical Spanish theatre, there are some individual plays or certain recognised writers — Calderón's *Life's A Dream*, Tirso's *The Trickster of Seville*, Lope's *Fuenteovejuna* — that might have a certain resonance with audiences. Then, what Walter Benjamin called the "aura" of the text becomes important — not so much creating a set of additional constraints, but reinforcing the conditions of that environment in which the stage translator generally works.

YANGYANG LONG: What is that environment?

DAVID JOHNSTON: It's all too easy, when you're faced with translating a well-known classic, to be excessively reverent. With very few exceptions this is what's happened with the translation of *Don Quijote* in English, for example, where most published translations are characterised by an opaque sameness. Aura here becomes a constraint. But the translator of any play for performance, even when that play is an acknowledged masterpiece by a great writer, needs to think of him or herself not as beholden to any one context, but as a reader/writer working along an uneasy border between past and present, there and here, text and reading/writing self. In this conception, the text is not a bounded site, but more of an itinerary between there and here, then and now, an itinerary that takes the form of a series of translations in and across the various temporal and cultural engagements that bring together the text, as it moves through time and space, and the translator who is searching for a stage language to capture the dynamic range of meanings generated by this trajectory. Of course, it's now become commonplace to name this environment the "third" space. But we rarely examine the implications that this occupation of the so-called third space has for translators (and indeed, for actors), or for the intellectual and cultural spaces that both sets of cultural mediators journey — or zigzag — through. This "third space" offers little more than an essentialised conception of the way in which translation inev-

itably traffics in difference, of how it prompts hermeneutic reflection between the located self and the text that is teetering on the edge of dislocation. So the environment of translation is characterized by the translator's refusal of the discursive authority of both source text and target context. Translation achieves this by recognizing that the different spatial and temporal domains inhabited by text and translator alike are provisional because they are always shifting.

YANGYANG LONG: In the context of this provisionality, how meaningful is Benjamin's concept of "aura"?

DAVID JOHNSTON: Benjamin was talking about what happens when we reproduce a work of art. Even the most perfect reproduction of a work of art, he argued, is missing one key element: its presence in time and space, its unique existence within that interstice.

YANGYANG LONG: So, its authenticity?

DAVID JOHNSTON: Yes. But Benjamin was a Marxist thinker, not a theologian, and he also had, to say the least, something of an ambivalent relationship with the idea of authenticity as an inviolable condition sanctioned by specific coordinates of production. Reproduction degrades aura, but the destruction of aura also brings about a sort of emancipation that, in terms of the work's reception, is political, cultural and artistic. When a work of art loses its aura, it moves from the sacred preserve of the unique to the shifting terrain of the political, its meanings open to being constituted and reconstituted in and through the moving coordinates of time and space.

YANGYANG LONG: Its afterlife, in Benjamin's term?

DAVID JOHNSTON: Benjamin wrote that any notion we have about the continuing life of works of art should be considered with what he called "completely unmetaphorical objectivity". It's hard to know exactly what he means by that, but Benjamin — like many of us today — finds the notion of the afterlife problematic. To believe in any sort of afterlife — secular or non-secular, material or transcendental I think we need to be able to foresee or visualise what these conditions of survival might be, we need to be able to imagine survival within another knowable place of habitation. In *The Translator's Task*

Benjamin famously argues that the “afterlife” of the text resides in its translation, a characterisation frequently press-ganged into service as abbreviated form in order to assert the centrality of translation to wider processes of cultural transmission. In this understanding of the translation as a location of survival, the original is supplanted by the new, an act of displacement that is simultaneously vaunted by those seeking to stake a claim for the power of translation and disavowed by those for whom the translation can never be more than an imperfect attempt at reproduction. Benjamin, of course, sees the relationship between the life of the text and the afterlife offered by translation as processual and dialectic. He draws a key distinction — but not absolute separation — between what he terms the “moving truth” and the “resting truth” of the text, effectively eschewing any simple sense of the translation as a product of annexation into the present, and suggesting instead that the new text is constituted by fragments of relation; firstly, between the competing “truths” of the source text, historically conditioned and transcendental alike, and secondly between the target text itself and the shifting contexts of reception in which it is newly located. Benjamin’s argument, in that way at least, prefigures Derrida’s articulation of the “survival of a text that is a legacy”. Because Benjamin’s sense of textual afterlife implies something that is ongoing, something that is both culturally present and materially absent — as is implied in the apparent paradox of his paradigmatic “translation passes through continua of transformation, not abstract ideas of identity and similarity”. I’ve always thought of this as one of the most complete ways of thinking about translation, in that it reminds us that translation both continues a text and makes it different and that the act of translation itself is never complete. As a translator I would like to think of myself as a contributor to these ongoing continua of transformation.

YANGYANG LONG: So does translation have a relationship with time that in some way is different from what we think of as the continuum of history?

DAVID JOHNSTON: We imagine time in different ways. If you start from Michel de Certeau’s argument that historiography in the West essentially begins by distinguishing between the present and

the past, then yes. So much of the way we think about texts from the past is conditioned by a sense of rupture of breakage. Of course, we inherit this in turn from the resolute presentism of the modernist (think of the opening of Eliot's *Burnt Norton*, for instance, where he writes that "What might have been and what has been / Point to one end, which is always present" [l. 9-10]). I was a victim of this sense of radical material difference between past and present as a student of literature — although from the other end of the scale. Nearly all of the teaching I received was genuinely disconnected. My lecturers constantly peddled a clear disengagement from our own pressing historical moment in Belfast in the years of the Troubles. They simply avoided being critics of their own culture, of their own lived moment. They adopted and passed on to us critical positions that were seemingly aloof from the tangled emotions of the present moment and that were couched in terms of a continual denial of position-taking. These were critical positions that actually constituted a reluctance to admit the effects of culture and history upon their own ways of thinking about literary or theatre texts. Perhaps even upon their own lives. The act of contextualizing Calderón's seventeenth-century audience, for example, seemed to require my lecturers to radically uproot themselves. And with them, their students. It was an enforced disempowerment. Since then, in reaction, I've always been touched by W. H. Auden's oft-quoted insistence that the work of art is one of the very few ways in which the dead remain alive: "Through art, we are able to break bread with the dead, and without communion with the dead a fully human life is impossible". Surely the human life can only be defined as full when it has some sort of contact beyond its own span. Historical time hems us into the impossibly short term, but individual and cultural memory are based on a synchronicity of past and present that offers a different experience from the relentless presentism of our modern sense of history. Translation is re-creation, the re-creation of past lives within the span of our own.

YANGYANG LONG: Is this what W. G. Sebald meant when he talked about the "acute difference" that exists, "between history as historiography and history as experienced history"?

DAVID JOHNSTON: Sebald was one of the great translators of lives, and of course a great translator in every sense.¹ Key works of his, like *The Rings of Saturn*, are an amalgam of history and fiction, filling in the gaps and blank spaces that surround historical lives, creating a meaning out of those lives in a way that connects with the lives of others. That's the role of the translator, to make connections across what Slavoj Žižek called "the blind spot of historicism" that is the "unhistorical kernel of the real", what history tends not to see: the material lives of others. When a translator takes on a play from the past, of course he or she wants to evoke something of what has gone before us, but it's only possible to extend the sweep of our lives if we experience that past through points of connection with the flow from one human being to another — which is what I think Žižek meant by the "real". Translators are concerned with the human "real" of any text, so that every good act of translation, like Sebald's writing, becomes a complex hybrid between the context of the original and the context of the new.

YANGYANG LONG: Like an act of memory?

DAVID JOHNSTON: What this paradoxical amalgam of continuity and change implicit in "continua of transformation" suggests is a sense of time that exists in folds of synchronicity, palimpsests of experience, in which the material and the transcendent, the present and the absent are in dialogue, woven together into fragments of relation that intimately re-connect the human subject of now with who and what have gone before. It's this experience of time that vivifies human memory and lies at the heart of our processes of memorialisation: what de Certeau refers to as "reabsorption". His recognition that as human beings we do not abandon easily leads him to draw a distinction between Western history, straddling its perceived rupture between past and present, and what he sees as "tradition", where such reabsorption takes place. Translation connects with living tradition. Good translation avoids the production of ossified artefacts, like in a museum where exhibits are characterised by their utter alterity, but offers instead a quality of access into the lived experience of lives from different times and places. Only the re-creative practices of translation can provide this.

YANGYANG LONG: What forms this tradition?

DAVID JOHNSTON: A desire for connectedness, to obviate loss — and, I suppose, an ethics of connection. Robert Pogue Harrison's great book *The Dominion of the Dead* talks powerfully about our responsibility towards the dead: an allegiance between the past, embodied in the dead, and the future, embodied in the unborn or yet to be born. So this tradition is an allegiance, a transmission, a simultaneity, a series of palimpsests of life and culture — an allegiance of which translation is the ligature. Translation that permits the tight connection, that enables the human flow. Tradition is a flow, Benjamin's moving truth, as opposed to the sense of loss that inhabits the resting truth of the work of art. Aura is instantiated by loss. Joachim du Bellay's wonderful poem from the collection *Les Antiquités de Rome*, written in the mid-sixteenth century, which begins "Nouveau venu qui cherches Rome en Rome / Et rien de Rome en Rome n'aperçois" is a very early capturing of this sense of loss that we inherit from aura,² that aporia that arises from the perceived rupture of past and present. All that is left of Rome to the eye of the sixteenth-century observer are its ruins; it is reduced to its name, its aura. But looking around the city in ruins, du Bellay is able to perceive a principle of continuity in the onward flow of the Tiber, the one element of constancy that remains. This is how translation works. We're drawn to classical plays by their aura, by the name of the writer. But the truth is that the classics don't fully withstand the test of time. The great translator Tony Harrison famously talks about the "rubble" that is often all that is left of the Greek classics. Of course, he's not saying that nothing survives, but that there are sufficient instances of breakage of connection in the text to mean that the play in contemporary performance requires special attention — breakage that arises from gaps in our knowledge, different templates of assumption, divergent systems of production and reception, for example.

YANGYANG LONG: Does this mean that we have no access to the plays of the past in terms of how they functioned within their own contexts?

DAVID JOHNSTON: I'm not suggesting that it's impossible to establish correspondences, whether formal, semantic or thematic, between the source text and the translation; all translation begins with the possibility of establishing equivalences, at the very least of a sort, and good translation always derives from careful thought and research. But whatever equivalences we find are filtered through acts of interpretation that are, in turn, both responsive to and shaped by the new performance environment — in other words, by the need to ensure that the new play works in performance. Every single part of the process — including the choice of play to be translated, as your opening question implied — derives from and is coloured by interpretive acts. Because, in practice, the stage translator invariably follows a zigzag itinerary between the competing conceptions of equivalence that notionally underpin both source-text oriented translation and audience-oriented adaptation, reconfiguring what somehow seems to be grounded in the text on one hand, and evoking its potential for relatedness on the other. In this sense, therefore, to translate is primarily to engage on behalf of the new receiving context with the sweep and scope of the play as an object that differs linguistically, culturally, historically, and theatrically from the uses, assumptions, and practices of our own moment. In other words, the translator is concerned with the play as an object that is other to us, but such alterity is not conceived of as a barrier to understanding but rather as the territory in which the challenge to *really* translate is undertaken, where time and space themselves become tools of the translator's undertaking. The act of translation doesn't take place within the set parameters of either an uncomplicated textual strategy — whether of professed fidelity or of wholesale domestication — or indeed the norms of a specific moment or location; but rather as a balancing act that straddles the demands of textual authority and reader (or spectator) response, somehow reconciling apparently objective and subjective readings of the text in question while at the same time crucially refusing to bestow on either position the status of an absolute imperative. But there are of course translators who privilege locatedness — very often academics, for example, defend the location of the original text and who see any departure from that as simply the re-

heard impertinence of the irreverent. How often have we sat through theatre translation conferences listening to academic commentators satirizing the work of writer-translators who have intervened at various levels in order to ensure that the play actually works in contemporary performance? And on the other hand, there is the translator who is concerned only with the receiving context and who produces what are effectively new plays emerging from the original – such as Simon Stone’s recent production of García Lorca’s *Yerma* in London. For better, because these are plays divested of aura that impact in their own ways on the receiving theatre culture, but also for worse, because they lose something that should be intrinsic to the translated play: the flow. One sort of translation derives from a museological sense of curatorship, while the other embodies breakage.

YANGYANG LONG: In other words, what’s lost is the flow.

DAVID JOHNSTON: We tend to think of time and space as barriers to understanding, expanses that texts need to navigate if they are to continue being thought of as classics. But of course, ever since Einstein’s work on the nature of space and time, we know that they are categories that don’t exist independently or absolutely, that they have more to do with ongoing relatedness rather than absolute loss or separation, and that how we account for an object’s position in time and space depends on the movement of our own position. If you apply that to translation, you can easily see why different translators produce different accounts of the text to be translated. As I’ve just said, time and space, if we think about them creatively, are key tools of the translator’s imagination. Because, although the act of translation can never fully restore the original any more than memory can actually revive the dead, there is nonetheless a potential in translation not only to create relatedness, but also to restore something of the materiality of time and space to the translated text, to evoke something of its journey across time and space. I suppose it’s aura of a sort, not in Benjamin’s sense of the original in its place of origin, but of a text that comes at us from an elsewhere long ago and that still connects vividly with us today. So the purposeful deviations that I spoke of earlier, sitting as they do within more straightforward translational accounts of the

original, are not merely to make the play more intelligible within the new performance context, but also to enhance the sense of the play's existence across time and space, to restore something of the materiality of distance to it. So in the case of a new version written out of the original, aloof from it, no matter what the merits of that new version are, no matter what the spectator recognises in performance, it will be stripped of the materiality of movement, devoid of the pleasure of recognition that comes from the long gaze back through time and space to something that we can acknowledge as still substantially connecting with who we are today.

YANGYANG LONG: Is there not a danger that this movement might confuse an audience?

DAVID JOHNSTON: We need to be careful not to think of audiences as univocal. In terms of my own experience of watching audiences and talking to them afterwards, I can say that I've seen many spectators who've responded positively to this sort of movement. After all, theatre happens through acts of re-creative imagining — we're told we're on a desert island and we imagine we are. So just as the translator zigzags between and across the notional boundaries of original text and new contexts, the spectator is no less capable of following this zigzagging itinerary. Cognitively we live in complex worlds that are characterised by simultaneity and sharing and movement, and, if the writing is good, theatre spectators can blend in and out of different apprehensions of reality on stage — I'm thinking here of the work of Gilles Fauconnier and Mark Turner, for example, who examine the centrality of cognitive blending to spectatorship.

YANGYANG LONG: Can you give an example?

DAVID JOHNSTON: *El pintor de su deshonra* / *The Painter of Dishonour* is a good example of a play that presents the most significant features of Golden Age world vision. Dating from around 1648, it's one of Calderón's most mature reflections on a decadent and brutalising society in which truths and untruths lie confused under the shielding aesthetic of courtesy. Don Juan de Roca — a name resonant with contradiction and tension — is the eponymous gen-

tleman painter, whose honour has been irredeemably stained by the kidnapping of his much younger wife. He wanders through Italy, now a man of no name, in search of his stolen wife and lost honour, but like Shakespeare's "man of no mark" or Agamben's *homo sacer*, he is now cast adrift from society, stripped of rights, bereft of protection. Calling at the house of Prince Ursino in order to fulfil a commission, he asks the Prince's servant when his master will return and receives the answer "No lo sé" (literally "I don't know"). In the context of the elaborately formulaic expressions of courtesy with which the play has opened, and the series of framing devices used throughout by Calderón to evoke a society in which any direct or open approach is an affront to a deeply ingrained sense of personal inviolability, this reply is abusive in its directness. No servant would have dared address a gentleman in such naked terms. It confirms Don Juan's brutal loss of status, and serves as a linguistically sharp and socially crude catalyst for one of the most memorable speeches in the whole of Spanish Golden Age theatre – Don Juan's raging complaint that begins: "By such and such is honour broken" and climaxes with the bitter questioning: "What madness dreamt up laws like these / these shameful rites the world accepts / where another's shameless intent / visits such punishment on me?" The "shameless intent" Don Juan refers to is the kidnapping of his wife, so that the elaborate forty-seven line speech becomes a powerful indictment of any power, moral, legal or cultural, that reduces the vulnerable subject to bare life. It is the fulcrum upon which the translator seeks to balance the moral universe in the original against the one evoked from that in the translation. By now the Spanish Golden Age was moving towards its close, its crowning moment of moral and intellectual sophistication enshrined in Calderón's baroque love of ambiguity. Don Juan Roca queries, in the most modern way, how public morality is allowed to impact so brutally on the private realm. How might the translator deal with this brief exchange so as to allow spectators to engage with the socially and morally oppressive reality in which these characters live, to appreciate the personal pain of Don Juan's loss of social standing? Certainly its literal meaning did not

satisfy actors John Carlisle and Zubin Varla (Don Juan and the servant in the Royal Shakespeare Company's 1995 première of the play); it lacked the edge that was to push simple discourtesy into the realm of sheer tragedy for one and *schadenfreude*-driven brutality for the other. A.K.G. Paterson's published translation, describing itself as "agreeable to read and to perform", has the servant retort "No idea", the curtness of which goes some way towards communicating the marginalisation enforced upon the former gentleman now become man-of-no name. But this is an instance where the translator has to think more of impact than of equivalence. In my translation, accordingly, I chose a reply "the colour of shock", to borrow a formula from surrealism. "How the holy fuck should I know?" restores impact to a moment of intense and far-reaching humiliation. Moreover, by occupying the full-length of the four-beat line in which the translation is encased, it is an utterance that automatically instigates its own resonant silence, made even more resonant in the context of a fully-costumed Stratford production. This particular translation is an act of writing forward in order to project the impact of a core moment into the emotional landscape of the new audience, potentially generating thereby a sort of temporal interface, a crossing point between core experiences lost and re-created.

YANGYANG LONG: This is also an example of what you called "breakage" or "rupture".

DAVID JOHNSTON: Yes, it requires attention. Sometimes, however, it's less a case of attending to breakage, and being more concerned to write something forward into the experience of the new audience. That something might be a fleeting emotional transition, the momentary use of a telling metaphor, a turn of phrase that might have impacted much more forcefully on the original audience. Paul Klee wrote that "a line is a dot taken for a walk".³ These are all dots that may be briefly extended to anchor a voice from the past in the experience of the spectator today. In Lope's comedy *La dama boba*, which after much soul-searching I eventually translated as *The Lady Boba. A Woman of Little Sense*, there are two sisters, both of whom have developed specific personas to cope with the demands placed on them by a

society ruled by men and money: Finea is extravagantly stupid, while Nise cultivates a studied and conventional bookishness. Upon learning that Finea's father is bestowing a rich dowry on her in the hope that he can get rid of her through marrying her off, Nise's suitor takes advantage of her month-long illness to switch affections. Confronting him on her return, Nise resorts to the metaphor of settling an account in order to emphasise his pecuniary greed. In William I. Oliver's academic translation – published as *The Lady Nitwit* – she rebukes him: “You untrustworthy liar! You mad, inconstant mutable man, who in but a single month of absence have altered your affection. And men say women are untrustworthy? You settled the accounts of my love with ever so tender sentiment before proceeding to transfer your own affection to Finea.” It seemed to me there were a couple of things that might benefit from being written forward here, two dots that could be taken for a walk. The first concerned Nise's pretentious love of literary style, the second her use of accounts as a trope for a love debased. So, accordingly:

Facile fickle feigning fraudster,
you immoral mendacious man.
Men dare to call women fickle.
We shift and change like weathervanes,
you say, you call us mutable.
So what are you? You cashed me in,
like you'd redeem a bond or sell a share,
you closed my account, you switched banks.
In a single month of absence!
Yes, with all due propriety,
but you have transferred your account
to Finea. To my sister!

Of course, banks didn't exist at the time of the play. It's very much an example of a purposeful deviation, a deliberate anachronism that's less concerned with underlining historical accuracy than it is with drawing a line of communication between two very different moments in time, without obliterating either.

REFERENCES

- BENJAMIN, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". <<http://ada.evergreen.edu/~arunc/texts/frankfurt/benjamin/benjamin.pdf>> (accessed January 28, 2019).
- _. "The Translator's Task". <<https://www.erudit.org/fr/revues/ttr/1997-v10-n2-ttr1487/037302ar.pdf>> (accessed January 28, 2019).
- _. "On Language as Such and the Language of Man". <<https://www.scribd.com/document/360068236/Benjamin-Walter-Language-as-Such-and-Language-of-Man-pdf-pdf>> (accessed January 28, 2019).
- DE CERTEAU, Michel. *The Writing of History*. New-York: Columbia University Press, 1975.
- DERRIDA, Jacques. *Psyche: Inventions of the Other*. Volume 1. Palo Alto: Stanford University Press, 2007.
- ELIOT, T. S.. Four Quartets. <http://www.paikassociates.com/pdf/fourquartets.pdf> (accessed May 19, 2019)
- FAUCONNIER, Gilles and TURNER, Mark. *The Way We Think*. New-York: Basic Books, 2002.
- JOHNSTON, David. "Narratives of Translation in Performance: Collaborative Acts", in *Staging and Adapting Translation*. Cole, Emma and Brodie, Geraldine (eds.). London and New York: Routledge, 2017.
- _. *Translating the Spanish Golden Age. A Story of Chance and Transformation*. London: Oberon, 2015.
- _. (trans.) *The Lady Boba. A Woman of Little Sense*. London: Oberon, 2013.
- _, "Eking Out Performance With the Mind" in *The Spanish Comedia and Shakespeare, Festschrift for Susan L Fischer*. Mujica Barbara (ed.). Lewisburg: Bucknell University Press, 2012.
- _. (trans.), *The Painter of Dishonour*. London: Oberon, 1995.
- PATERSON, A. K. G. (trans.) *The Painter of His Dishonour*. Liverpool: Aris & Philips, 1991.
- OLIVER, William I. (trans.). *The Lady Nitwit*. Tempe: Editorial Bilingüe, 1998.
- POGUE HARRISON, Robert. *The Dominion of the Dead*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- SEBALD, W. G. *After Nature*. London: Hamish Hamilton, 2002.

ZIZEK, Slavoj. *Enjoy Your Symptom. Jacques Lacan in Hollywood and Out*. London and New York: Routledge, 1992.

¹ Sebald founded the British Centre for Literary Translation in 1989.

² For Seamus Heaney's translation, see <<http://www.nereview.com/back-issues/vol-34-2013-2014/vol-34-no-2-2013/seamus-heaney-du-bellay-in-rome/>> (accessed January 28, 2019).

³ See "The Lasting Impact of Paul Klee", <http://mint-journal.com/the-lasting-impact-of-paul-klee/> (accessed January 28, 2019).

Une expérience de surtitrage

Coline VICHE, Justine ELAYAVAN, Simon BERTRAND
Étudiants en Master de Traduction (LISH), université Paris 8

Une fois la pièce lue, il nous a tout d’abord fallu dégager les parties du texte qui allaient faire l’objet d’une traduction. *An Irish Story* est en effet une pièce bilingue – c’est d’ailleurs la raison derrière la création de surtitres, dans le cadre d’une représentation donnée pour les 40 ans du RADAC – et nous avons donc repéré tous les passages en langue française.

Une fois ces différents passages répartis en trois parts égales, nous avons chacun de notre côté procédé à une traduction vers l’anglais. Lorsque nous nous sommes réunis pour mettre en commun ces traductions et les harmoniser, nous avons très vite dégagé les principales questions de traduction posées par ce texte.

Kelly Rivière convoque à plusieurs reprises des répliques de la pièce d’Anton Tchekhov, *Les Trois Sœurs*. Il nous a donc fallu choisir une traduction existante qui permette au public de saisir instantanément la référence. La difficulté n’était pas bien grande. C’est lors du découpage qu’il a fallu réfléchir un peu plus mais cet aspect sera développé plus loin dans cet article.

Un autre aspect de la traduction a été celui de la localisation. Certaines répliques font en effet intervenir des références culturelles propres à la France et il fallait trouver des équivalents anglais satisfaisants. Prenons pour exemple la réplique de Caitlin qui évoque le dictateur Pol Pot et le compare à un nom de compote (en l’occurrence la marque *Pom’pot*). Il nous a donc fallu un équivalent qui soit phonétiquement proche du nom du dictateur tout en évoquant quelque chose d’enfantin et de ridicule. La solution la plus satisfaisante a été celle de “potty”. Il n’était pas question de compote mais l’effet est le même.

De même, pour la traduction d'un événement historique il est nécessaire de s'assurer du nom dudit événement dans la langue cible. Pour traduire le "conflit anglo-irlandais" nous avons ainsi choisi *The Troubles* qui est l'appellation la plus évocatrice dans la culture anglo-saxonne. Au moment de la traduction, nous avons privilégié les choix qui, tout en étant le plus fidèle possible, permettaient au spectateur de saisir le plus rapidement le sens du texte afin de ne pas venir gêner son expérience théâtrale.

Le point de discussion suivant, d'une grande importance dans le cadre de la traduction d'une pièce de théâtre, a été celui du registre de discours des personnages. La mère, les oncles et tantes, le père ou encore l'inspecteur Duluc n'ont pas du tout le même niveau de langue que Kelly, de même que Kelly adulte n'a pas le même registre de langue que Kelly adolescente, et que dire de Julien, le frère ! Il fallait donc faire attention à bien conserver ces niveaux de discours.

Un aspect intéressant des répliques du frère, outre son registre linguistique truffé d'idiomatismes et pour lequel il a fallu trouver des équivalents anglais, apparaît dans la scène *Les Oignons*. Julien entame en effet toute une tirade dans un mélange d'anglais et de français, rendant très difficile toute tentative de traduction des fragments français. Une traduction viendrait en effet briser l'effet comique recherché par l'auteure dans ce mélange des deux langues. Nous avons donc décidé de ne pas traduire ce passage et au contraire de laisser le public anglophone dans la situation de l'agent de police, interlocuteur forcé du discours « franglais » de Julien.

Enfin, il nous a fallu tout au long de la traduction prêter une attention particulière au rythme des phrases de chaque personnage, afin de respecter celui-ci. Cette pièce étant jouée par une seule personne, ce rythme revêt en effet une importance capitale.

Pour conclure ce bref état des lieux des problèmes de traduction posés par ce texte théâtral, il nous paraît important de reconnaître qu'il n'était pas toujours possible de parvenir à une traduction pleinement satisfaisante, à cause des références culturelles. Dans ces cas-là, c'est en

dialoguant avec l’auteure que nous avons fait un choix plutôt qu’un autre.

Une fois le texte intégralement traduit, nous avons dû adapter la traduction, opération nécessaire pour son objectif premier : être lue par le spectateur pendant la représentation.

Nous avons donc tout d’abord réfléchi aux critères garantissant la lisibilité en conditions réelles, puis nous sommes partis en quête d’un support pour accueillir le texte, support qui soit également adapté aux aspects techniques que nous développerons bientôt.

Les critères que nous avons adoptés pour le découpage du texte en planches de sous-titres suivent les règles du sous-titrage. Nous ne devons pas dépasser les 80 caractères par planche, répartis sur un maximum de deux lignes. Pour faciliter la tâche, nous avons créé un tableau Excel où nous avons tout d’abord divisé à vue d’œil les phrases, en essayant de les scinder de façon à garder des segments cohérents. Nous avons ensuite créé une colonne en vis-à-vis permettant de calculer le nombre de caractères dans la cellule adjacente qui contenait la traduction. Nous avons donc ajusté le texte aux contraintes de lisibilité que nous nous étions imposés en utilisant cet outil, et ce, en procédant de deux manières différentes. Nous pouvions reformuler ou simplifier la traduction de façon à la raccourcir ou bien, lorsqu’il était difficile de la raccourcir sans réelle perte au niveau du sens, nous pouvions scinder le segment pour créer une planche supplémentaire. L’important était de conserver le sens plus que la forme, car nous voulions faciliter la lecture au public afin qu’il ne se laisse pas trop distraire par des sous-titres trop longs ou alambiqués et puisse profiter du spectacle.

Nous en avons également profité pour harmoniser l’utilisation de la ponctuation, que ce soit pour marquer deux interlocuteurs différents sur une même planche ou pour marquer le discours grâce à l’utilisation de guillemets.

Une fois le texte scindé, nous avons réfléchi à un support qui puisse l’intégrer tout en étant adapté aux différents aspects techniques. Nous devons garder à l’esprit que le texte serait projeté au-dessus de la scène et qu’il était donc nécessaire qu’il soit facile à lire, mais il ne

fallait pas non plus oublier que le défilement des planches devait se caler sur le rythme de la représentation. Comme il s'agit de théâtre, nous avons opté pour un défilement manuel des planches et nous avons donc choisi le format diapositives. Nous avons placé les surtitres en blanc sur fond noir sur le tiers supérieur des diapositives afin de créer un bandeau au-dessus de la scène. Un second travail de découpage a eu lieu à cette étape afin de s'assurer que le premier était pertinent au sein d'une même planche, l'idéal étant d'avoir un texte aussi centré que possible afin de diminuer l'amplitude du mouvement oculaire lors de la lecture. Nous avons occasionnellement retravaillé le texte ou scindé des segments sur deux planches différentes, car nous pouvions désormais mieux visualiser le texte en situation réelle.

À l'issue de ce travail, nous avons un surtitre prêt à être employé, mais nous avons vite compris que le travail de surtitrage ne s'arrêtait pas une fois la traduction divisée en planches.

En effet, nous devions, en plus de la traduction, assurer la diffusion des surtitres pendant la représentation. Cette particularité ajoutait alors d'autres contraintes au processus de traduction. Tout d'abord, comme nous l'avons vu précédemment, nous devions suivre des normes bien spécifiques pour la création des surtitres. Aussi, on s'éloignait déjà d'un travail de traduction plus classique. Mais ce n'est pas le seul point qui fait du surtitrage un mode de traduction très différent des autres. En effet, afin de produire des surtitres efficaces pour le public visé, il est nécessaire de travailler en lien avec la performance, c'est-à-dire, d'avoir un support vidéo et / ou une possibilité de mettre les surtitres à l'épreuve de la scène. C'est seulement de cette manière qu'il est possible de s'apercevoir si un surtitre est trop long, trop dense, pas assez explicite, ou s'il ne permet pas aux spectateurs de se concentrer sur le jeu des acteurs. Dans le cas de cette pièce, nous avons pu travailler avec une captation d'une des représentations de Kelly Rivière. Nous avons préparé de notre côté des diapositives (surtitres blancs sur fond noir) avec nos traductions, il s'agissait de les confronter à la réalité de la représentation. En travaillant sur la captation d'*An Irish Story*, nous avons pu prendre conscience du rythme de la parole de l'actrice, des pauses, des accélérations et d'adapter nos surtitres à ces passages

mais aussi de nous préparer à réagir plus rapidement selon les moments de la pièce. Néanmoins, c'est surtout lors du filage que nous avons pu nous adapter le mieux à la tâche qui nous attendait. En effet, c'était à la fois le moment de s'entraîner dans un cadre plus concret mais aussi la possibilité de dialoguer avec l'auteure, de l'interroger sur certains passages qui nous posaient problèmes et d'effectuer les modifications nécessaires. Jusqu'au dernier moment, nous avons raccourci, changé et harmonisé notre traduction afin qu'elle soit la plus fluide mais aussi la plus discrète possible pour ne pas empiéter sur le spectacle. Les surtitres devaient contenir l'essentiel, la *substantifique moelle*, et rien d'autre.

De plus, même s'il s'agit d'une traduction vouée à apporter une aide discrète aux spectateurs, le traducteur s'éloigne néanmoins beaucoup de l'archétype du travailleur solitaire penché sur son texte. Au contraire, cette expérience nous a amenés à travailler non seulement à plusieurs sur une même pièce, mais aussi d'aller à la rencontre de l'auteure, de produire quelque chose avec elle et de faire partie d'une équipe technique.

Enfin, après toute cette préparation et ce travail collectif, le soir de la représentation est arrivé. La pièce commence et, à l'inverse des répétitions, il n'y a plus de retour en arrière possible. Nos surtitres sont projetés sur un écran au dessus de la scène, nous devons faire passer chaque diapositive une par une, en suivant le rythme de l'actrice. À la différence du sous-titrage, le surtitrage est une forme de traduction qui se déroule en *live*, avec toutes les erreurs et autres petits incidents que cela implique. C'est donc d'autant plus un travail de collaboration entre les traducteurs qui lancent chaque diapositive et l'actrice qui joue : un changement de la part de l'actrice ou une erreur d'inattention de la part des traducteurs peut entraîner des ratés. En somme, nous travaillons, certes, à partir d'un texte, mais surtout sur une performance.

Aussi, dans le cadre du surtitrage d'une pièce, le traducteur reste dans l'ombre, mais cette fois, il est dans l'ombre de la régie, où il devient acteur de son travail.

Kelly Rivière

AN IRISH STORY – UNE HISTOIRE IRLANDAISE

**Pièce bilingue anglais-français pour
1 actrice et 25 personnages**

Personnages

KELLY RUISSEAU, franco-irlandaise, fille de Michel Ruisseau et de Caitlin O'Farrel

MICHEL RUISSEAU, père de Kelly et Julien Ruisseau

JULIEN RUISSEAU, frère de Kelly

CAITLIN O'FARREL, mère de Kelly et Julien Ruisseau

MARGARET O'FARREL, NANNY, mère de Caitlin

PETER O'FARREL, père de Caitlin

NORA O'FARREL, sœur de Peter

DENIS, mari de Nora

BRIDGET O'FARREL, sœur de Peter

UNE VOISINE EN IRLANDE

PEGGY SMITH, policière anglaise

MME DULUC, détective privée

JEAN-EUDES DULUC, son fils

JIMY O'LEARY, chanteur

SEAMUS O'FLANNAGAN, joueur de *fiddle*

LE SURFEUR SPONSORISÉ, 20 ans

HASSAN, réfugié palestinien, 22 ans

FRED, comédien, 27 ans

LIAM RUISSEAU, 5 ans, fils de Kelly Ruisseau

DES FLICS ANGLAIS

DES GENS DU SUD DE LA FRANCE

UN MORMON BÉNÉVOLE

Décor

La scène est limitée en profondeur par une fresque de photographies de couleurs et de formats différents, épinglées sur 4 câbles tendus d'un mur à l'autre.

Un praticable en bois, un tabouret, une lampe de chevet et une pile de livres.

An Irish Story a été représentée pour la première fois le 14 juillet 2017 au festival IF en Avignon.

Kelly Rivière

PROLOGUE

KELLY « Mais où ? Tout est parti mais où ? Où ça ? Oh mon Dieu, mon Dieu ! J'ai tout oublié, oublié... tout s'est mélangé dans ma tête... Comment dit-on fenêtre ou plafond en italien, tiens, je ne m'en souviens plus... J'oublie tout, j'oublie jour après jour, et la vie s'en va, jamais elle ne reviendra plus. »

Je vois bien qu'il ne reviendra pas.

LE SURFEUR SPONSORISÉ

KELLY (*au public*) J'ai 16 ans. J'habite à Lyon. Je m'appelle Kelly. Non, ce n'est pas à cause de Santa Barbara, ni de Beverly Hills. Ce sont mes origines irlandaises. Je faisais de la danse classique, mais je viens de me faire recalier du concours d'entrée au conservatoire supérieur de danse de Lyon. Une histoire de longueur de jambes... De cuisses trop musclées. Mon rêve s'est effondré, j'ai perdu ma raison de vivre. L'avantage, c'est que j'ai plus de temps libre. Alors, comme la plupart des jeunes filles de mon âge, je peux ENFIN m'intéresser aux garçons. Cet été-là, je me consolerais bien dans les bras d'Alexandre Cheminade. Le surfeur sponsorisé.

ALEXANDRE Kelly... comme Kelly Taylor dans Beverly Hills ?

KELLY Non. Mais j'ai fait de la danse classique.

ALEXANDRE Mm. Tu sais faire le grand écart ?

KELLY Oui.

ALEXANDRE Latéral ou facial ?

KELLY Les deux.

ALEXANDRE Tu peux le faire là ?

KELLY Ouais. (*au public*) Si jamais le grand écart ne suffit pas, j'ai mis au point une technique de drague infaillible qui marche à tous les coups : je parle de mon grand-père irlandais disparu.

Elle fait le grand écart, tout sourire, heureuse de lui montrer sa performance et découvre la mine déçue du surfeur qui s'apprête à partir. Il s'éloigne.

KELLY Et sinon, j'ai un grand-père ! Un grand-père irlandais qui a disparu... En mer !

Alexandre, revient sur ses pas.

ALEXANDRE Déconnes.

KELLY Non, j'te jure. Il s'appelait Peter O'Farrel. Il était... gardien de phare. En plein milieu de la mer.

ALEXANDRE Ah ouais...

KELLY Des fois, il partait trois jours sur son phare sans revenir. Des fois, c'était des semaines. Des fois, c'était des mois. Un jour, il y a eu une tempête, un truc de ouf', des vagues de trois... quinze mètres de haut.

Alexandre, se passe la main dans les cheveux.

ALEXANDRE Putain. Je savais pas qu'en Irlande, y'avait de la vague.

KELLY Si, au large d'Achill Island. Ouais, c'est pas un spot encore hyper connu. Cette tempête a duré dix jours. Mon grand-père ne revenait toujours pas. Les gens sur la terre ferme se sont inquiétés. Alors quand la tempête s'est enfin calmée, les garde-côtes sont allés sur le phare. Quand ils sont arrivés, la mer était calme. La lune brillait encore. Ils ont regardé le phare, là-haut. La lumière continuait de tourner. Mais il n'y avait plus personne. Il ne restait plus que sa barque qui tanguait au creux d'une vague.

ALEXANDRE *(son débit est lent. Main dans les cheveux.)* Waouh, ton grand-père il a été englouti par la vague.

KELLY *(au public)* Un surfeur, tu lui parles d'un mec englouti par la vague, c'est dans la poche.

Alexandre saute sur Kelly. Elle n'en revient pas. Sa technique a réussi ! Ils roulent sur la plage.

KELLY Là tout de suite ? OK, d'accord ! Dans le sable ? Mais tu préfères pas que je continue de te parler de la vague géante qui a englouti mon grand/

Elle fait l'amour pour la première fois. Elle pousse un cri.

KELLY Je viens de perdre ma virginité.

HASSAN

KELLY J'ai 18 ans. Je suis inscrite en fac de langues. Je craque complètement pour Hassan, un réfugié palestinien sous mandat égyptien, étudiant en sociolinguistique. Lui, il a deux passions : la guerre de six jours et la chicha.

HASSAN (*tirant sur la chicha, retenant sa respiration avant de souffler la fumée*) Je ne savais pas que c'était irlandais.

KELLY Mais si ! Tout le monde pense que Kelly, ça vient de Santa Barbara.

HASSAN Santa quoi ?

KELLY (*au public*) Je le trouve super intelligent. Tout le monde pense que Kelly c'est un prénom américain, mais en fait c'est irlandais. Il y a très peu de prénoms d'origine vraiment américaine. Les États-Unis se sont formés grâce aux vagues migratoires. Les Irlandais ? La plupart sont arrivés pendant la Grande famine au XIX^e siècle.

HASSAN Les Amerloques, ces bâtards, ils se réapproprient tout.

Kelly lui prend la chicha.

KELLY Ouais, c'est clair.

Elle tire dessus et s'étouffe.

KELLY (*tout en toussant*) Moi, c'est mon grand-père qui était Irlandais. Mais il a disparu.

HASSAN Ah ouais, disparu... disparu ?

KELLY (*chuchotant pour que personne aux alentours ne l'entende*) Mais en fait, c'était le chef de l'IRA.

Hassan s'étouffe à son tour.

HASSAN Tu déconnes ? Les terroristes ?

KELLY Ouais, mais il a changé de nom. Personne ne le sait, il a été oublié des livres d'histoire. T'as déjà entendu parler du conflit anglo-irlandais ? OK, je t'explique. (*s'appuyant sur une des photos de la fresque*) Ça, c'est l'Irlande et ça c'est l'Angleterre. L'Irlande est divisée en deux :

le Sud est catholique et indépendant. Le Nord est protestant et colonisé par les Anglais.

HASSAN *Fucking* hégémonie british.

KELLY (*le poing levé*) Ouais, c'est clair. Mais en Irlande du Nord, au milieu des protestants, y'a une minorité de catholiques qui habitent là. Un jour, ils se rendent compte qu'ils n'ont pas les mêmes droits que les protestants. Ben... ils souffrent de discriminations sociales, à l'embauche... Bref, ils manifestent, ils organisent des marches pacifiques, des *sit-in*, dans le même mouvement que les droits civiques aux États-Unis. Mais la reine d'Angleterre en a vent. (*Un temps. Imitant la reine d'Angleterre et son célèbre salut de la main.*) « *What the fuck is going on over there? I've heard that the Catholics want the same rights as the Protestants?* » (*Elle rit.*) Et elle envoie des soldats de la Royal Ulster Force. Et ils tuent des catholiques innocents. Un jour, en 1984, mon grand-père, Peter O'Farrel, apprend que Margaret Thatcher, la première ministre britannique, va se rendre le 12 octobre à Brighton, une petite ville à deux heures de Londres, où elle organise un rassemblement de son parti conservateur. Alors, la veille, le 11 octobre 1984, Peter, avec... Duncan McMillan, Patrick Macgee et... Samuel Beckett !, il dit « *OK guys, Margaret Thatcher sera demain au Grand Hôtel de Brighton. On prend un bateau, on y va, on pose une bombe. We're gonna kill the witch.* » « Avec toi Peter ! » Le lendemain matin, à l'aube, quatre silhouettes fendent la brume de Brighton, s'introduisent dans le grand hôtel et placent une bombe chambre 629 à 6h54 pile. Mais ce qu'ils ne savent pas, c'est que ce matin-là Maggie a décidé d'aller chez le coiffeur pour être nickel à sa réunion – elle y va trois fois par semaine pour se faire sa choucroute sur la tête – et BOUM ! Elle échappe de justesse aux explosifs. Duncan, Patrick et Samuel se font arrêter par la police. Mais Peter réussit à s'enfuir, il court dans les rues de Brighton, avec ses grenades qui font cling cling cling et son 22 long rifle. (*Kelly, dans la peau de Peter, se met à courir comme propulsée trente ans en arrière, ce jour de 1984. Elle regarde de droite à gauche.*) Le quartier est cerné. Devant lui, un barrage. (*Elle ralentit sa course.*) Mais heureusement pour lui, les flics anglais, à cette heure-ci, se servent un thé. (*Un temps. Imitant deux policiers anglais.*) « *James, have you seen last night's episode of*

Eastenders? *It was absolutely brilliant. That moment when Gary manages to/* » Peter échappe à leur vigilance. Et il court dans les rues de Brighton ! (*Hassan saute sur Kelly en plein récit. Kelly se fait plaquer contre le mur.*) Waouh Hassan ! Trop bien !

FRED

KELLY (*au public*) J'ai 23 ans, j'ai découvert le théâtre. Sur un coup de tête, je suis montée à Paris. Sur les bancs du cours Florent, je suis tombée amoureuse de Fred. Quand il a crié « Stella ! » dans *Un tramway nommé désir*, je l'ai pris pour moi. Depuis, on s'est installés dans une chambre de bonne et on fume des clopes roulées.

FRED Un whisky ?

KELLY Non, merci, le whisky c'est *touchy* dans ma famille. C'est la boisson du diable.

FRED La « boisson du diable » ? Pourquoi ?

KELLY C'est mon grand-père Irlandais, il en buvait trop.

FRED Ton grand-père ? Tu m'en as jamais parlé ? Il s'appelle comment ?

KELLY Peter. Enfin, plutôt « il s'appelait ».

FRED Pourquoi ? Il est mort ?

KELLY Oui. Non. Peut-être. Je sais pas. Il a disparu.

FRED Disparu... disparu ?

KELLY Un jour, il est parti acheter des cigarettes et il n'est jamais revenu.

FRED Non, mais pour de vrai ?

KELLY Pour de vrai.

FRED Non mais ça n'existe pas ça, Kelly, le coup du type qui part acheter des cigarettes et qui ne revient pas. C'est une légende. C'est comme Croquette, mon lapin. Pendant des années, j'ai cru qu'il était parti gambader à travers champs pour retrouver sa liberté. En fait, c'est

mon père qui l'avait écrasé en faisant marche arrière. C'est ce qu'on raconte aux enfants.

KELLY Non, mais dans ma famille, c'est vrai. Il buvait la « boisson du diable », ça te fait avoir des absences. Peut-être qu'il était bien ce jour-là, il ne s'est même peut-être pas rendu compte qu'il partait. Ça arrive, tu sais.

FRED Vous l'avez cherché ?

KELLY Non.

FRED T'es allée en Irlande ?

KELLY Non, mais il habitait plus en Irlande, il était venu s'installer en Angleterre dans les années 50. Non, je ne sais pas pourquoi il est parti. Non, je ne sais pas comment ils se sont rencontrés. Attends, tu sais toi comment ils se sont rencontrés tes grands-parents ? Ah ben... t'as de la chance. Non, je ne sais pas. Je ne sais pas. Je sais pas.

LES OIGNONS

KELLY Maman ?

CAITLIN (*en train de lire*) Oui Kelly, qu'est-ce qu'il y a ?

KELLY J'aimerais te poser une question à propos de Peter.

CAITLIN Peter ? Mon père ? Oh non.

KELLY J'aimerais savoir : comment ils se sont rencontrés avec ta mère ?

CAITLIN Kelly, je suis en train de lire une biographie d'Hitler et c'est tout à fait passionnant.

KELLY Oui, mais comment ils se sont rencontrés Peter et Margaret ?

CAITLIN (*poussant Michel du coude*) Oh non ! Michel, tu ne veux pas dire quelque chose ?

MICHEL (*sortant subitement de sa rêverie*) Hein ? Ah oui ! Poupoune, laisse maman tranquille. Tu sais bien qu'elle n'aime pas toutes ces questions. Et puis, ça ne sert à rien de remuer le passé. C'est douloureux pour ta mère, elle n'a pas envie de se replonger là-dedans. Tu veux un carré de choc ?

KELLY Non, papa, pas maintenant.

MICHEL Tu sais moi, quand j'ai une contrariété ou que je n'ai pas la réponse à mes questions, je me fais un petit carré de choc'.

KELLY Non, mais papa, là, c'est important.

MICHEL Attends-moi là, je vais te chercher un petit carré de choc'.

Michel s'éloigne vers la cuisine.

KELLY Maman, s'il te plaît, comment ils se sont rencontrés ?

CAITLIN Kelly, connais-tu le traumatisme initial d'Adolf ?

KELLY Oui, je sais maman, il a raté son concours d'entrée aux beaux-arts de Vienne.

CAITLIN Non, mais ça Kelly, tout le monde le sait. Mais sais-tu pourquoi il l'a raté ? Parce que le jour du concours il a présenté une peinture d'un paysage – Adolf aimait beaucoup peindre les paysages – et sur ce paysage, il a peint un petit buisson. En bas à droite. Seulement, il n'a pas bien restitué ce petit buisson. C'est pour ça qu'il s'est fait recalier. Ensuite, il est devenu obsédé par son moustache, qu'il voulait absolument tailler comme un petit buisson parfait. Et de là, tout a découlé. Mais ça, Kelly, personne ne le dit. (*Replongeant dans sa lecture.*) Je te dis ça parce qu'il me semble que tu as raté ton concours d'entrée au conservatoire de danse, non ? On ne sait jamais où nous mènent nos ratages... (*Relevant la tête.*) C'était quoi déjà ton question *sweetie* ?

KELLY Non non, rien, laisse tomber...

CAITLIN (*l'imitant*) Non, non, rien, laisse tomber. Ça va, je le connais, cette petite moue à la Ceausescu. Je n'ai pas envie de me faire exécuter dans mon salon. (*Un temps.*) UNE fois, j'ai demandé à ma mère comment elle avait rencontré mon père. Une fois. Je devais avoir 8 ans. Nous habitions à Londres. Nous venions d'avoir un HLM, Kelly, un deux-pièces pour 8. Et crois-moi c'était une chance, parce qu'avoir un HLM en Angleterre dans les années 50, quand tu étais Irlandais, ce n'était pas gagné. Nous l'attendions depuis longtemps ce logement. Tu sais à l'époque les Noirs et les Irlandais étaient accueillis par des pancartes « *No Blacks, No Irish, No Dogs.* » Nous étions traités comme

des chiens. Oh, les Anglais te diront aujourd'hui que ça n'a pas existé, mais ça existait bel et bien. Ce soir-là, l'appartement était plongé dans l'obscurité. Parce que ma mère, Kelly, n'avait pas le penny à mettre dans le compteur électrique. Oui, l'électricité fonctionnait comme ça à l'époque. Tu n'as pas connu ça, toi. Je te l'ai dit mille fois, mais j'étais l'aînée d'une fratrie de six. Déjà ce n'est pas facile d'être l'aînée tout court, mais l'aînée de six... Mes frères et sœurs jouaient dans la cour. Mon père, je ne sais pas où il était. Il devait être au pub ou *whatever*. La petite dernière dormait dans la cuisine, enfin, ce qu'on pouvait appeler une cuisine. Et ma mère était en train de couper un oignon. Un oignon, Kelly. Parce que ce soir-là, nous n'avions que ça à manger. Oui, il est arrivé des soirs comme ceux-là. Tu n'as pas connu ça toi, ce que c'est que d'aller au lit et de ne pas réussir à t'endormir tellement tu as faim. Je jouais dans la cuisine. Je tournais autour d'elle, je devais l'embêter.

Soixante ans plus tôt. La cuisine d'un HLM à Londres. Margaret coupe des oignons. Caitlin, huit ans, tourne autour d'elle.

CAITLIN ENFANT *Mum?*

MARGARET *What?*

CAITLIN ENFANT *May I ask you a question*

MARGARET *O'right, go ahead.*

CAITLIN ENFANT *Where did you meet you and Dad?*

MARGARET *Where did I – what?*

Margaret s'arrête net dans son action.

CAITLIN ENFANT *Where did you meet you and Dad?*

Margaret, toujours un couteau à la main, se tourne vers Caitlin. Le couteau atterrit sous le nez de Caitlin.

MARGARET *Where did I – what?*

CAITLIN ENFANT (*apeurée*) *You and Dad, where did you/*

MARGARET *What do you want to know that for? Do I ask you where you meet your little friends? Do I ask the neighbours where they meet one*

another? NO! It's none of your business! So you shut your stupid mouth and you go back to your stuff. And you leave me alone, the Fault.

CAITLIN ENFANT *Alright mum.*

CAITLIN (*revenant au temps présent*) Voilà Kelly ce qui se passe quand on pose trop de questions. Maintenant laisse-moi lire le biographie de Pol Pot. Parce que *lui*, j'aimerais bien savoir comment il a réussi dans la vie en s'appelant Pol Pot. On dirait un nom de compote. « Excusez-moi, mais je reprendrais bien une Pol Pot s'il vous plaît ! » Non, franchement, Kelly, là aussi, il y a des choses à écrire. Les noms des dictateurs. Amin Dada, ça fait joli Amin Dada. Viens, mon petit, faire le dada sur Amin. Oui, eh bien, quand on sait ce qu'il a fait, il ne faisait pas que le dada ! Ce qui me fait penser que Kelly, ça veut dire guerrière en gaélique.

KELLY Et ta mère, pourquoi elle t'appelait La Faute ?

LIAM ET LA DANSE IRLANDAISE

Kelly répète le rôle d'Irina dans les « Trois sœurs » de Tchekhov, avec Fred.

KELLY (*lentement*) « Mais où ? Tout est parti, mais où, où ça ? »

FRED Plus vite.

KELLY Je n'y arrive pas, Fred. Je n'arrive pas à jouer Irina. C'est trop dur Tchekhov. (*En colère.*) « Mais où ? Tout est parti, mais où, où ça ? J'ai déjà 24 ans. Il y a déjà longtemps que je travaille. Et mon cerveau s'est desséché. J'ai maigri, enlaidi, vieilli/ »

FRED Non non, je t'arrête tout de suite. Ce n'est pas la colère son moteur. Je ne sais pas... Va chercher du côté de la perte.

KELLY « Mais où ? Tout est parti, mais où, où ça ? J'ai déjà 24 ans. Il y a déjà longtemps que je travaille. Et mon cerveau s'est desséché. J'ai maigri, enlaidi, vieilli. Et rien, rien, pas la moindre satisfaction, le temps qui passe et toujours l'impression qu'on s'éloigne de la vraie vie, de la vie merveilleuse, qu'on s'en éloigne de plus en plus pour aller vers une espèce de gouffre. Oh je suis désespérée, désespérée ! Comment suis-je encore en vie ? Comment ne me suis-je pas/ »

Fred est ému aux larmes.

KELLY Avec Fred, nous allons avoir un enfant. La sage-femme qui m'accouche s'appelle Molly McBride. T'as vu Fred, une Irlandaise !

MOLLY MCBRIDE (*en train de mettre ses gants chirurgicaux*) Ah non, Kelly, Américaine, avec de lointaines origines irlandaises.

KELLY Pourtant, Molly McBride, ça fait très irlandais/

MOLLY Kelly, si vous voulez bien on s'intéressera plus tard à mon arbre généalogique. Là tout de suite, on va s'intéresser au vôtre. Poussez, parce que le bébé arrive !

KELLY (*paniquée*) Ah non mais la péridurale !

MOLLY MCBRIDE Pas le temps Kelly ! Le bébé arrive !

KELLY Non non non ! Je veux la péridurale !

MOLLY MCBRIDE (*se redressant entre les jambes ouvertes de Kelly*)

OK Kelly, ce n'est pas l'accouchement que vous imaginiez, mais c'est l'accouchement qui est en train de se passer. Alors poussez, parce que le bébé a besoin de vous !

KELLY *Fuck you bitch!*

MOLLY MCBRIDE Ah non Kelly, vous pouvez m'insulter, mais pas en anglais.

Kelly se mord les lèvres pour ne pas l'insulter. Ses paroles avortées se transforment en des mugissements, puis un long râle caverneux et enfin, dans la joie :

KELLY Nous l'appelons... Liam. (*Un temps.*) Il grandit.

Liam, quatre ans, se met à faire une petite danse avec ses pieds.

KELLY (*amusée*) Qu'est-ce que tu fais, Liam ?

LIAM Je sais pas maman, j'aime bien faire ça avec mes pieds.

KELLY (*au public*) Et puis, un jour - la vie c'est idiot - j'aperçois une petite mèche rousse dans ses cheveux et quelques taches qui pointent sur son nez. Personne n'est roux dans la famille. (*Un temps.*) Je me rends compte que je ne sais même pas à quoi Peter ressemblait. À quoi

il ressemble. (*À Caitlin.*) Maman, tu veux bien surveiller Liam deux secondes ?

CAITLIN Oui bien sûr, Kelly, il n'y a pas de souci, il est très mignon, *lui*. Mais pourquoi ? Qu'est-ce que tu vas faire toi encore ?

KELLY Je... Je... J'ai plus de collants, t'en as toi ? Je peux t'en emprunter ?

CAITLIN Oui, bien sûr. Va voir dans ma chambre. Mais n'en profite pas pour fouiller dans mes affaires hein !

Kelly s'éclipse. Caitlin et Liam restent seuls. Caitlin observe Liam.

CAITLIN Mais qu'est-ce qu'il est en train de faire, lui ? (*Liam danse avec ses pieds.*) Qu'est-ce que tu fais Liam ? Oh Mon Dieu ! On dirait une danse irlandaise. Mais ça ne se danse pas du tout comme ça Liam. Là, tu es tout dégingandé. Non, la danse irlandaise, c'est le buste tout droit, les bras tendus, poings serrés contre le corps et seules les jambes qui gigotent. (*Elle danse les pas de la danse irlandaise.*) Et sais-tu pourquoi Liam ?

LIAM Non mamie. Pourquoi ?

CAITLIN C'est à cause de l'Église catholique qui ne voulait pas que les garçons et les filles se tiennent la main. L'Église détestait la danse, mère de tous les péchés comme chacun sait. Elle faisait tout pour l'interdire ou le contrôler. Comme ça, si le prêtre passait près d'une maison – parce que tu sais Liam, dans l'Irlande des années 30, le prêtre était partout et il avait tous les droits, il débarquait à n'importe quelle heure du jour ou de la nuit, et il prenait ses arrière-quartiers dans la cuisine/ Quoi, comment ça, on ne dit pas prendre ses arrière-quartiers dans/ Mais il me reprend ce petit ? Quel insolent ! Tu es bien le fils de ta mère. Qu'est-ce que je racontais moi ? Ah oui, le prêtre, c'était un peu comme... l'œil de Moscou.

LIAM C'est quoi mamie, l'œil de Moscou ?

CAITLIN Tu te renseigneras. Comme ça si le prêtre passait près d'une maison (*elle imite la démarche d'un prêtre*) pour vérifier que les bons Irlandais catholiques faisaient bien le bénédicité avant de manger le soupe, qu'est-ce qu'il voyait ? Des bustes tout raides, et il ne se dou-

taut pas que les gens dansaient en dessous avec leurs jambes. Astucieux, non ?

Qu'est-ce qu'elle fait ta mère ? (*Reprenant la démarche du prêtre inquisiteur.*) Kelly, qu'est-ce que tu fais ?

Pendant ce temps, Kelly subtilise des photos de famille.

KELLY Rien maman ! Rien du tout.

CAITLIN Tu ne fouilles pas dans mes affaires hein !

KELLY Non non !

Kelly revient avec les photos cachées derrière son dos.

KELLY Allez Liam, on y va !

CAITLIN Qu'est-ce que tu caches derrière ton dos ?

KELLY Rien, maman.

CAITLIN Liam, la prochaine fois, je te montrerai la danse du balai. Oui, oui, ça se danse avec un balai. Et tu verras, c'est encore plus rigolo avec une verre de Guinness.

KELLY Maman !

CAITLIN Ben quoi Kelly ? Il faut bien lui transmettre un peu de culture irlandaise à ce petit. Oh ça va, ne fais pas cette tête de prêtre catholique. (*Tout en se signant.*) Habemus Papam...

Kelly s'éloigne avec Liam.

LE CHEMIN DE FER

Kelly accroche des photos sur un fil. Elle les examine tout en reculant. Un long temps. Entre Julien, en position de yoga Kundalini.

JULIEN *Ong namo guru dev namo...*

KELLY (*perplexe*) Qu'est-ce que tu fais Julien ?

JULIEN Une incantation à Kundalini. *Ong namo guru dev namo...*

KELLY En fumant des joints ?

JULIEN Ça augmente la souplesse. Et toi, qu'est-ce que tu fais sis' ?

KELLY Je cherche Peter.

JULIEN Le père de man' ? (*remarquant les photos*) Putain pouffoïde, t'as fouillé dans les photos de man' ? Tu vas te faire assassiner ! Tu sais qu'elle y tient vachement à ces photos !

KELLY Qu'est-ce qu'on sait de lui ? On ne sait même pas à quoi il ressemble.

JULIEN Ouais c'est vrai...

KELLY On sait qu'il est né en 1928 à Knockcarron, un petit village de l'Irlande du Sud, dans le comté de Limerick. Mais on n'a pas de photo de lui. On sait qu'en juin 1949, il épouse Margaret, la mère de man', à Londres. Regarde, j'ai retrouvé leur acte de mariage.

JULIEN Bien ouèj *sis'*...

KELLY Pourquoi ils se marient à Londres ? Pourquoi ont-ils quitté l'Irlande ?

JULIEN (*pris dans le même élan que sa sœur*) Ouais pourquoi ?

KELLY On sait qu'en août 1949 naît maman. Ils se marient en juin et maman naît en août. Tu me suis ?

JULIEN À fond *sis'*.

KELLY Non, mais tu me suis vraiment ? Ils se marient en juin et maman naît en août.

JULIEN Euh... *sis'*, tu parles beaucoup, puis tu parles super vite/ Oh non ! *Nanny* était enceinte de man' quand elle s'est mariée !

KELLY Exact. Elle avait seize ans, lui dix-neuf. T'imagines ? Concevoir un enfant hors mariage ? Dans l'Irlande catholique des années 50 ? On sait qu'ils ont six enfants en l'espace de dix ans. Sans péridurale. Moi, rien que de savoir ça, ça me fait mal. Quand maman à 19 ans, en juin 1968, elle quitte Londres et s'envole pour Lyon. Et cinq ans plus tard, elle épouse Michel Ruisseau. Et on voit que Michel Ruisseau, le jour de son mariage, il n'a pas l'air content du tout du tout.

JULIEN Ouais c'est clair, pa' là, il est en train de réaliser dans quel traquenard il s'est fichu.

KELLY (*au public*) Bah oui, parce que Michel Ruisseau, lui, il vient de Balaruc-les-Bains, une petite station thermale à 10 km de Sète. Alors, quand il rencontre l'Anglaise venue d'Irlande, oh il ne sait pas dans quel foutoir il s'est foutu là, hé. La première fois qu'il débarque à Londres et qu'il assiste à une réunion de famille, chez Caitlin, il ne comprend rien. *Scène d'une réunion familiale, tout en grommelot anglais.*

Why are you all soaking like that ?/ 'Cause it's raining outside/ No, it's not !/ Yes it is !/

So you didn't come on foot then ?/ 'Course not, we didn't come on foot mum, we took the underground with Michell/

MICHEL (*captant son prénom au passage*) Michel ? *It's me!*

KELLY À l'époque, Michel ne reconnaît que deux sons : son prénom et *cup of tea*. *Michel, would you like a cup of tea?*

MICHEL *Cup of tea... Michel... (Très enthousiaste) Yes!*

KELLY *Alright then, another cup of tea for Michel.* Du coup, il se retrouve à boire *cup of tea* sur *cup of tea*. Il est sous perfusion de *cups of tea*. Il n'en peut plus des *cups of tea* ! Il y a un autre truc qu'il ne comprend pas, c'est l'heure à laquelle on mange là-bas.

MARGARET *Would you like a snack Michel? A sandwich?*

MICHEL *No thank you, because then after, plus faim for the dinner tonight.*

CAITLIN Non mais Michel, c'est ça le repas. C'est le sandwich.

MICHEL Mais il est 17h ? *A sandwich with a cup of tea?! (Moue dégoûtée, mais tentant d'être poli)* Mmm, *it goes well* ensemble.

KELLY Et Caitlin aussi, quand elle arrive dans le midi de la France, c'est pareil, elle ne comprend rien. Elle a l'impression qu'on parle une autre langue. Déjà, elle a l'impression que tout le monde s'engueule en permanence.

L'HOMME AVEC L'ACCENT DU MIDI (*d'une voix tonitruante*)
Adieu Henri !

CAITLIN Mon Dieu Michel, cet homme a dit « adieu » à ton père, il ne veut plus le voir ? Jamais ?

MICHEL Mais non, Caitlin, « adieu » ici, c'est pour dire « bonjour ».

CAITLIN Ah...

L'HOMME AVEC L'ACCENT DU MIDI Oh couillon !

CAITLIN Non, il l'a appelé « couillon » là, Michel ! Je pense que cet homme est fâché contre ton père.

MICHEL Mais non, « couillon » ici c'est un terme affectueux.

KELLY Et puis, elle ne comprend pas non plus la durée des repas. On se met à table à midi et à 17h, on y est encore.

CAITLIN Je crois que c'est bon là Michel. Il est 17h, on peut peut-être envisager de partir de chez ta mère ?

UN MEMBRE DE LA FAMILLE (*grosse voix, accent du midi*) Qu'est-ce qu'elle dit la petite Anglaise ? Il faut sortir de table ? Hé, mais c'est 17h. Oh, mais c'est l'heure de l'apéro !

CAITLIN Oh mon Dieu, Michel, je ne vais pas tenir. C'est une terre hostile pour moi ici. La pluie de Londres me manque.

KELLY On sait que le jour de leur mariage, Margaret, la mère de man', est présente, mais pas Peter. À ce moment-là, depuis combien de temps Peter a-t-il disparu de la constellation familiale ?

JULIEN Ouaich pouf'... Les gens ont le droit de disparaître, tu sais. Laisse Peter où il est. Il est tranquille. (*Un temps.*) On ne peut pas forcer quelqu'un à exister. Ce qui compte, c'est le présent. En parlant de présent, faut que j'y aille, j'ai rendez-vous avec Louise.

KELLY Je croyais que c'était Solenn.

JULIEN Putain, t'as raison pouf'. (*Rires.*) Heureusement que je t'ai croisée, on a frôlé l'incident diplomatique. (*Regardant son joint.*) Va falloir que je réduise quand même. À plus sis'. Hé, bloque pas trop hein ! Et souviens-toi, ce qui compte, c'est le présent...

LE CERCLE

KELLY Maman ?

CAITLIN Oui, Kelly, qu'est-ce qu'il y a ?

KELLY C'est quand la dernière fois que tu as vu Peter ?

CAITLIN Oh non Kelly, ne me dis pas que c'est reparti. Je te l'ai déjà dit, il n'y a pas vraiment eu de dernière fois. C'était *in and off* ! Il disparaissait régulièrement, des fois il partait des heures, des fois il partait des jours, parfois c'était des semaines, parfois c'était des mois entiers. Kelly, tu me fatigues. C'était des absences, des absences, des absences.

KELLY Oui, mais peut-être qu'il est encore en vie !

CAITLIN Tu délirés Kelly ! Il aurait plus de 89 ans, et puis il avait la moitié du foie à trente ans ! Il buvait !

KELLY Peut-être que son foie s'est régénéré ! Tu sais que c'est le seul organe qui se régénère ? (*Un temps.*) T'as déjà entendu parler du mythe de Prométhée ?

CAITLIN Le mythe de Prométhée, mon Dieu, c'est pas possible ça ma fille ! C'est le théâtre qui te monte à la tête ! C'est Fred qui te met ses idées ! Non, à mon avis, il s'est clochardisé.

KELLY Clochardisé... Alors peut-être qu'il souffre, peut-être qu'il est à l'hôpital et qu'il a besoin de nous !

CAITLIN Non Kelly. Pour moi, il est mort.

Un temps.

KELLY Mort... S'il est mort, il faut qu'on sache où il est enterré. Dans quel cimetière ! On pourrait aller en Irlande ! Il y a forcément quelqu'un qui sait là-bas.

CAITLIN Oui, c'est une bonne idée ça. Je me demandais comment passer mes bonnes prochaines vacances : partir en Irlande avec ma fille, fouiller les cimetières à la recherche de l'éventuelle tombe de mon père disparu. C'est un beau programme touristo-culturel que tu me proposes là ma fille, un programme qui me met en joie/

KELLY Oh ça va maman ! C'est ton père quand même ! Pourquoi tu ne l'as jamais cherché ?

CAITLIN *Well* Kelly, laisse-le où il est.

KELLY Ah d'accord, ben moi aussi je te laisserai où tu seras. Quand tu seras morte, j'irai même pas à ton enterrement/

CAITLIN Oh ! *Did you hear that?* Vous l'avez entendue comme moi ? (*Un temps.*) Laisse-moi te dire une chose Kelly. C'est *lui* qui est parti ! C'était en 1966 à Londres. Je devais avoir 16 ans. Ma mère [...]

LE PUB 1966

[...] est venue me chercher à la sortie du lycée. C'était la première fois qu'elle faisait ça. Je me suis dit « qu'est-ce qu'elle fait là ? » Elle m'a dit « *Come, me and your dad we need to talk to you* ». Et elle m'a traînée au pub. J'étais assise là. (*Caitlin s'assoit sur le tabouret.*) Mon père était assis là, il ne nous regardait presque pas. Il était plutôt blagueur d'habitude, tu sais il aimait bien faire des *cracks*, des plaisanteries, mais là... je ne sais pas ce qu'il avait, il avait l'air tout maussade. Ma mère se tenait debout à côté de moi. Elle m'a dit :

MARGARET (*une cigarette à la main*) *Now, listen The Fault. Are you listening? Me and that eejit, we're gonna get separated. He drinks like a fucking fish. He doesn't bring any money home. He's not worth a shilling, he's not even worth a penny. I'm fed up. Alright? Now listen The Fault. Do you want to leave with that eejit or do you want to stay with your mum?*

Un temps.

CAITLIN (*la gorgée nouée*) Je ne sais pas comment t'expliquer, mais j'ai senti très fort dans son regard à elle qu'elle me demandait de dire : (*à son père*) *Dad, I want you to leave.* Et Kelly, pourquoi j'ai ajouté cette phrase... J'ai dit : AND I NEVER WANT TO SEE YOU AGAIN. EVER. IN MY LIFE.

Peter se lève et part Kelly le suit du regard.

CAITLIN Il s'est levé. Il est parti. Et je ne l'ai plus jamais revu.

LE DÉPART DE MICHEL

Michel Ruisseau se lève et part sur la pointe des pieds.

MICHEL Bon... ben moi je vais y aller.

KELLY Qu'est-ce que tu fais papa ?

MICHEL RUISSEAU (*chuchotant*) Je quitte ta mère.

KELLY (*au public*) C'est à ce moment précis que Michel Ruisseau prend la décision la plus héroïque de toute sa vie. Il met deux slips, un pantalon, quatre T-shirts et trois paires de chaussettes dans la valise à roulettes qu'il vient d'acheter au bazar du coin, et il quitte Caitlin O'Farrel.

MICHEL (*à Kelly*) Poupoune, tu fermes à clé derrière moi ?

KELLY Mais papa, qu'est-ce que tu fais ?

MICHEL Je te l'ai dit, je quitte ta mère. Mais chut, ne lui dis pas.

KELLY Mais papa, elle va être dévastée !

MICHEL Ne t'inquiète pas, je reviens dimanche pour le poulet.

KELLY (*au public*) Effectivement, Michel Ruisseau ne partira pas bien loin. Il s'installera à deux rues d'ici, dans un petit deux-pièces meublé. Et il reviendra toutes les semaines pour le poulet dominical. Puis tous les mercredis pour nourrir le chat, et à chaque vacance scolaire pour garder mon fils. Mais en attendant, il quitte Caitlin.

MICHEL Au revoir poupoune. À dimanche !

Kelly regarde Michel partir.

DULUC

KELLY (*sous le choc*) Olala, Julien...

Julien passe le bras autour de sa sœur.

JULIEN Ouaich sis' ?

KELLY Maman, elle ne va pas bien du tout.

JULIEN Ouais je sais, pouf'.

KELLY Elle est en dépression. Le départ de Peter, le départ de Michel, toi qui as quitté la maison depuis très très très longtemps. C'est comme une malédiction qui s'abat sur notre maison.

Kelly s'effondre tête la première sur le tabouret-pouf, le corps allongé par terre.

JULIEN Olala tu dramatises pouf'. Faut que j'y aille moi. J'ai rendez-vous avec Alice.

KELLY (*se relevant d'un coup*) Et moi avec un détective privé.

JULIEN Quoi ?

KELLY J'ai besoin de savoir. Pour maman. Pour Liam. Pour nous.

JULIEN Yo pouf', tu bloques. Un détective ? T'es sérieuse ?

KELLY Regarde, j'ai un lichen plan qui me pousse sur toute la peau. Un champignon de cause inconnue. (*Grandiloquente*) Le champignon du non-dit, le champignon du silence !

JULIEN Oulala, ça marche fort le théâtre là...

KELLY J'ai repéré un truc : l'agence Duluc Détective Privé, rue du Louvre, fondée en 1913. Tu verrais la tête du fondateur, on dirait Sherlock Holmes. J'y vais. Là, maintenant. Tu me gardes Liam pendant que j'y vais ?

JULIEN Carrément. (*Appelant Liam vers lui.*) En plus, Alice, elle adore les gamins. Allez viens Liam !

KELLY Hé Julien ! Tu ne fumes pas devant lui, hein...

JULIEN Ah non pouf'. Tu ne vas pas faire ta relou toi aussi. Souviens-toi, papi Henri dans l'Audi rouge, gitane maïs sur gitane maïs, les fenêtres fermées à bloc, avec Georges Brassens dans le radio-cassettes, ça avait de la gueule, merde ! Pas comme tous ces jeunes parents aujourd'hui qui vapotent dans leur Picasso... Picasso putain ?! Le mec, il a vendu/ (*Il recrache la fumée de sa cigarette loin de Liam.*) Allez viens Liam.

KELLY Je me rends chez Duluc Détective. Une enseigne encadrée d'un néon vert. Je monte l'escalier aux marches asymétriques d'un immeuble haussmannien. Un échalas en costume trois-pièces m'ouvre la porte. (*Son regard monte vers le ciel.*) Long comme un jour sans pain.

JEAN-EUDES Entrez. Patientez là. Maman va vous recevoir.

KELLY « Maman » ? (*Un temps.*) Je patiente dans une salle d'attente vide, dans un décor à la Louis XVI. Des urnes ornent le manteau de la cheminée. J'ai l'impression qu'elles sont toutes remplies de cendres de morts. Sur la petite table en verre, le premier exemplaire de *Détective* sur l'affaire Grégory. Un original. Soudain, je me demande si Duluc a beaucoup de clients.

DULUC (*voix rauque d'une fumeuse intensive, lunettes sur le bout du nez*) Entrez, asseyez-vous. Alors, j'ai étudié votre dossier, c'est compliqué votre histoire. Ça nous emmène en Angleterre, j'avais un correspondant là-bas, mais il est parti à la retraite. Et puis ça nous emmène en Irlande... Et quand on connaît les relations anglo-irlandaises, c'est pas gagné.

KELLY Je lui explique tout. Pourquoi je suis ici. Ce que je sais de Peter.

DULUC C'est une disparition. Alors, de quatre choses l'une. Soit on le retrouve, il est vivant il veut vous voir, on vous donne ses coordonnées. Meilleure option. Soit on le retrouve, il est vivant, mais il ne veut *pas* vous voir, et c'est fréquent dans les disparitions. Alors là, on peut vous dire où il est, mais dans un périmètre de 70.000 km².

KELLY La superficie de l'Irlande...

DULUC Environ. Soit il est mort, on sait où il est, on vous dit où il est. Soit il est mort, on ne sait pas où il est, on ne vous dit pas où il est.

KELLY Et ça va me coûter combien ?

DULUC 1.000.000.

KELLY Euros ?

DULUC Anciens francs.

KELLY Ah ! 1500 euros.

DULUC Environ. Mais il y a quand même quelque chose qui me taraude dans votre histoire. Votre grand-mère, elle est encore en vie ?

KELLY Oui.

DULUC Alors, il faut aller la voir.

KELLY Non, non, c'est impossible. Nanny, elle refuse de parler. Depuis toujours.

DULUC Oui, mais bon, c'est quand même ce qu'il faut faire. Souvenez-vous l'affaire Courjault.

KELLY Les bébés congelés ?

DULUC Véronique et Jean-Louis habitent à Séoul. Un été, Véronique décide de passer les vacances en France avec leurs enfants, sans Jean-Louis. Resté seul à Séoul, Jean-Louis est bien obligé de se faire à manger. Ce soir-là, il a une petite fringale. Il se dit, je me ferais bien un petit poisson pané. Alors il descend à la cuisine, et il ouvre pour la première fois depuis très très très longtemps le congélo. Et là ?

KELLY Les bébés ?

DULUC Exact.

KELLY Je suis désolée Mme Duluc, mais je ne vois pas le lien avec mon histoire.

DULUC Si Jean-Louis avait fait les courses plus souvent.

KELLY Je ne comprends pas, vraiment.

DULUC La vérité est dans le frigo. Pensez-y quand vous irez voir votre Nanny. Mon fils va vous raccompagner. Jean-Eudes !

KELLY Au revoir Mme Duluc. Merci. (*Désorientée, Kelly répète entre ses lèvres.*) La vérité est dans le frigo...

DÉPART POUR LONDRES

JULIEN (*qui joue avec Liam*) Yo pouf', qu'est-ce qu'elle a dit ?

KELLY La vérité est dans le frigo.

JULIEN Quoi ?

KELLY (*reprenant ses esprits*) Non, elle a dit que la première chose à faire, c'est d'aller voir Nanny.

JULIEN Ah ouais, mais là, c'est du lourd. Ça se voit qu'elle ne connaît pas la bête la Duluc !

KELLY C'est ce que je vais faire.

JULIEN Quoi ? Tu vas aller voir Nanny pour lui poser des questions sur Peter ? Tttttt, je ne peux pas te laisser faire ça *sis*'.

KELLY Ça va Julien, c'est notre mamie.

JULIEN Ah non du côté de papa, c'est mamie. Elle, c'est *Nanny*.

KELLY Je n'ai pas le choix. C'est mon dernier espoir. Et puis t'inquiète, je vais la jouer finaude.

JULIEN (*écrase son joint*) OK pouf', mais je viens avec toi. (*Il retient Kelly d'un geste de la main.*) Si si, je reste à tes côtés *sis*'. En plus à Londres, je vais me faire un Double-Whooper-Cheese-sa-mère, ensuite à Picadilly Circus, je vais me faire un latte au Starbucks. Non, franchement, je kiffe, j'ai le temps, je t'accompagne. Allez viens Liam, avec maman, on part à Londres voir LA Nanny. Et c'est pas Mary Poppins.

Ils partent pour Londres.

JULIEN T'as jamais vu Londres bonhomme ? Regarde... la Tamise, Big Ben, Tower Bridge ! Sens-moi cet embrun. (*Julien respire l'embrun de Londres. Liam l'imit.*)

Arrivés en bas de chez Nanny.

KELLY Ça y est, Julien, on y est.

JULIEN (*continuant de sentir l'embrun*) Mmm... ?

KELLY On est chez Nanny.

JULIEN (*sursaute*) Ouais alors, en fait pouf', j'ai réfléchi pendant le trajet. C'est peut-être mieux que je reste avec Liam, au square, le temps que t'y ailles. C'est plus sûr. Mais s'il y a quoi que ce soit, tu m'appelles, hein ? S'il y a un problème : (*il fait le geste d'ouvrir et de fermer des rideaux. Kelly ne comprend pas.*) Trois fois les rideaux de la Nanny. Et je débarque direct.

KELLY (*pas dupe*) Ouais d'accord...

Il l'attend en bas de chez Nanny.

CHEZ NANNY

KELLY (*sur le pas de la porte chez sa grand-mère*) J'arrive chez Nanny dans sa barre HLM en briques rouges : Nanny, 85 ans, en fauteuil roulant, deux attaques, dix cigarettes par jour, *still alive*. Moquette rouge, rideaux fleuris, bouilloire qui siffle. Sur sa petite table de salon : son paquet de Dunhill rouges, une boîte de pilules, un peigne et la télécommande. Elle est en train de regarder les courses hippiques du Grand National.

NANNY (*debout*) *Come on Jalie Jumper! Come on you Irish horse! You're gonna win 'cause you're Irish! (S'apercevant soudain que Kelly est là. Elle se rassoit.) Oh hello Kelly, hello! How are you? (Elle tousse.) I am a poor old lady, you know... I don't get many visits. How nice of you to come and visit me. Sit down Kelly. Do you want a cup of tea? Biscuits? (D'un geste rappelant la sorcière dans Blanche-neige.) An apple maybe?*

KELLY Non, non merci Nanny. (*Un temps.*) Nanny, je suis venue te voir, parce que j'ai une question à te poser.

NANNY *Alright, go ahead luv', no problem. What do you want to know?*

KELLY J'aimerais savoir... (*Un long temps.*) Est-ce que tu sais où est Peter ?

NANNY (*d'une voix venue d'ailleurs, sombre et comme fantomatique*) *Peter? (D'une voix soudain redevenue douce.) My Peter? Oh no, Kelly, I don't know. Nobody knows. (Désignant Dieu.) Only He knows, God Almighty our Savior, but He won't tell us, won't he. (Elle fait un clin d'œil à Kelly.) You know Kelly, Peter, he might well be in Scotland, riding a white horse, drinking a brandy.*

KELLY Sur un cheval blanc en Écosse, en train de boire un brandy... Ça c'est sûr, Nanny, c'est une option que je n'avais pas envisagée.

NANNY *Well you know, you never know with men. Where's Liam?*

KELLY Liam, il est au square.

NANNY *Where's Julien?*

KELLY Julien, il est au square avec Liam.

NANNY *And Fred. Where is he?*

KELLY Fred, il est en tournée.

NANNY *Well you see, men, they're never here. Now let me tell you something, smart girl you are. Sure you don't want a cup of tea? Biscuits? (Elle esquisse le geste de la sorcière.) There are five types of men you should avoid. Men who womanize – women, you know? – ; men who lie, now that's most of them; men who gamble, you know, casino? ; Men who drink – and Peter, he was a heavy drinker. (Un temps.) And the fifth one! I can't remember...*

KELLY Ah je vois Nanny, il y a cinq types d'hommes à éviter : les coureurs de jupons, les menteurs, ceux qui jouent, ceux qui boivent. Mais c'est étrange Nanny, parce que tu portes toujours l'alliance de Peter au doigt...

NANNY *Oh do I? Well, nobody's perfect.... Is Liam baptised?*

KELLY Non, Nanny, Liam n'est pas baptisé. Pas encore...

NANNY *Alright, I see, not yet ... Well, the young people nowadays ... Alright... Not yet... But he's not baptised.*

KELLY Non. (*Un temps.*) Tu ne sais vraiment pas où est Peter ? Tu ne l'as jamais revu ? Il ne t'a jamais écrit, appelée ?

NANNY *No, Kelly. I told you. Nobody knows. Only He knows. God Almighty our – Oh you know what you should do Kelly? You go into a Church, you baptise Liam. And then you ask « God? Where is my grandfather? ». And He will answer you, no doubt about that. (Nanny est tout sourire.)*

KELLY Ah je vois Nanny, je vais dans une église, je baptise Liam et là je demande à Dieu où est Peter. Et Dieu en personne me répondra. Pendant qu'elle me débite ces bondieuseries, je sens une furieuse envie monter en moi de l'étrangler.

KELLY C'est joli tes cheveux comme ça Nanny.

NANNY *Yes Kelly, it's my new haircut. By my new hairdresser near the Church, do you find it nice?*

KELLY *Very nice Nanny. Very nice. (Kelly pose ses mains sur les épaules de Nanny.) Now, Nanny. (Kelly serre la gorge de Nanny. Nanny se fige et émet un petit son d'étranglement.)*

NANNY *Kelly, what are you doing?*

KELLY Tu vas la dire la vérité ! Toi seule la connais et elle va crever avec toi !

NANNY *Kelly, what are you doing? You can't do that. I can't breathe anymore.*

KELLY Tu as toujours dit, la communauté irlandaise est toute petite ici à Londres, tout le monde se connaît. Si quelqu'un meurt au pays là-bas, le voisin d'ici est au courant le jour même ou la veille, avant même qu'il meure ! Alors tu vas cracher le morceau *BITCH* !!!

Nanny (au bord de la suffocation) Kelly, you can't do that. I can't breathe anymore. I don't know anything. (Nanny s'effondre dans son fauteuil.)

KELLY *Oh my God ! Nanny! (Kelly court en direction de la fenêtre et appelle Julien au secours.)* Julien !!! Julien !!!

JULIEN *(dans le square, en train de draguer une jeune Anglaise)* Yes, my name is Julien. I'm from France. And you? What's your name?

LIAM Regarde tonton, y'a maman à la fenêtre !

JULIEN Pas tout de suite bonhomme. Michelle ? Michelle ma belle...
Kelly fait le signal SOS : elle tire les rideaux dans tous les sens, vingt fois de suite tout en hurlant.

KELLY JULIEN !!!!!

LIAM Pourquoi elle joue avec les rideaux maman ?

JULIEN Pas tout de suite ! *(Alerté par le mot « rideaux », Julien s'arrête net, regarde en direction de l'appartement.)* Les rideaux ? Les rideaux ???
Paniquée, Kelly saute par la fenêtre pour rejoindre Julien.

KELLY JULIEN !!!! Julien, je crois que j'ai fait une connerie !

JULIEN Quoi, qu'est-ce que t'as fait pouf' ?

KELLY J'ai étranglé la Nanny !

JULIEN T'as quoi ?! Tu déconnes j'espère ?

De son côté, Nanny se réveille d'un coup. Telle une morte-vivante, elle rampe par terre, attrape ses jambes, et se remet sur son fauteuil roulant.

NANNY (*dans un rôle hargneux*) *Where is that granddaughter of mine? Trying to kill me! I am going to pursue you for what you did! You O'Farrel, it's in your blood!*

JULIEN (*apercevant Nanny qui les poursuit*) Putain, mais elle nous suit la vieille ! Allez viens Liam !

Julien attrape Liam et le jette sur ses épaules.

LIAM Maman, qu'est-ce qu'il se passe ? Pourquoi on court comme ça ?

KELLY C'est maman qui a fait une grosse bêtise !

LIAM C'est pas bien maman de faire des bêtises !

KELLY On verra ça plus tard Liam.

NANNY *Oh my God, that bloody granddaughter!*

Nanny se rapproche d'eux, tend le bras et les touche presque.

JULIEN Putain, mais c'est Terminator la vieille ! *This Burger King is staying on my stomach, very badly. Sis', c'est quoi ce plan galère là ?!*

KELLY Je sais pas ce qui m'a pris, elle me débitait ses bondieuseries.

Dans leur course folle, malgré le ventre ballonné et l'essoufflement, Julien réussit à rassembler ses idées.

JULIEN OK, sis', j'ai un plan.

KELLY C'est quoi ?

Nanny s'acharne.

JULIEN À trois, je pars à droite et toi à gauche. Et tu te statufies.

KELLY Je me statufie ? En quoi ?

JULIEN Je ne sais pas. Ce que tu veux. Un garde anglais. N'importe quoi. Avec Liam, on va faire la police montée. Ok. *Uno, dos!*

KELLY Pourquoi tu parles en espagnol ?

JULIEN Pour semer la vieille !

NANNY *Rrrrrr!!!*

JULIEN *Tres !*

Julien court à jardin, Kelly à cour. Ils se statufient.

NANNY (*essoufflée, constatant qu'elle a perdu leur trace*) *Where are they? Where are those grandchildren of mine? Don't go looking for Peter! Don't do that! (Ralentissant) Now who's going to look after me? (Un long temps.) I need a cigarette.*

KELLY (*observe d'un coin de l'œil Nanny qui part en fauteuil roulant, puis se relâche et expire longuement*) *C'est bon Julien, on l'a semée. On a semée la vieille.*

Julien se relâche à son tour et pose Liam.

LIAM (*ravi*) *C'était rigolo la course tonton !*

JULIEN (*regardant sa cigarette*) *Va vraiment falloir que je réduise moi.*

KELLY *Regarde Julien où on est. Les archives nationales. C'est ici qu'on enregistre toutes les naissances et toutes les morts. Ici, ils sauront où il est. C'est sûr.*

JULIEN *Putain, pouf', tu t'arrêtes jamais.*

KELLY *Non mais promis, si on trouve rien ici. Après, j'arrête. Promis.*

JULIEN *Bon, OK, mais cette fois-ci, c'est moi qui y vais.*

KELLY *T'es sûr ?*

JULIEN *Je te rappelle que t'as peut-être une tentative de meurtre sur les mains. Je crois qu'on est tous d'accord ici pour dire que tu gères assez mal tes émotions. Alors va te faire un p'tit carré de choc au Starbucks avec Liam.*

KELLY *T'es sûr ? Parce que faut ramener des infos. C'est notre dernière chance.*

JULIEN *T'inquiète, j'ai pris la confiance. Je prends la situation en main.*

Julien entre aux Archives nationales. Il se présente à l'accueil. Il parle anglais avec un fort accent français.

JULIEN *Hello, my name is Julien Ruisseau. You don't know me yet, but you will know me soon. I am looking for my grandfather, Peter O'Farrel. He was born in 1928 in Knockcarron, county Limerick, Irlande du Sud, then he came here in England, in London, in 1949. And then in 1966, plus de trace du tout. So could you look into your fichiers and find Peter O'Farrel please?*

KELLY *Le mormon bénévole derrière son bureau lui répond « Alright Sir, I'll have a look in my computer. Please wait. I'll be back. »*

JULIEN *Yes, be back. I stay here. I don't move. (Julien suit le mormon du regard. Un temps. Le mormon revient.)*

LE MORMON BÉNÉVOLE *Sorry Sir. I'm afraid I'm not going to be able to help you. I didn't find any O'Farrel in our files.*

JULIEN *Sorry, I didn't hear you? You can't help me? Tttttt, it's written here that it's Archives nationales, so you go back to your little desk, you take your little doigts on your little computer and you find Peter O'Farrel. Is it so complicated to find a man who disappeared? Would you like to disappear yourself and nobody cares? (Julien agrippe le mormon bénévole par la cravat.) It's a man who walks on the earth like you and me. I don't understand. Ah... I understand. It's because we are in England, and he is Irish. Yes, still not resolved this conflit anglo-irlandais. But il est venu ici parce que c'est vous qui les avez fait venir pour reconstruire la city after que the Nazis destroyed it. Et après vous les oubliez. The « Forgotten Irish ». Et vous pensez qu'une petite plaque sur la Tamise is sufficient. Ah non non non non ! Mais c'est pas sufficient ! The souffrance will never die. Vous effacerez jamais la douleur de toutes ces vies détruites par l'exil ! Vous voulez pas regarder votre passé. Mais je vais vous faire regarder dans votre passé moi ! Let's talk about the... Malouines ! Yes I can say it loud, I don't care! (La police arrive.) Oh and now the police Nice... Contestation égale police. Nice democracy... (Julien se fait menotter par les policiers qui le sortent des Archives.) This is not a democracy. This is a country of fascists. Y'a une Queen ici. This is completely ridiculous the Queen. I want the Queen dead!*

KELLY *Julien, qu'est-ce qui se passe ?*

JULIEN T'inquiète pouf', je suis sur la bonne voie ! À mon avis, Peter est bien plus qu'on ne le croyait. (*On le met en prison.*) *I am in a prison. I am at home. My name is Julien O'Farrel and I piss on you, flics de merde ! (Passant sa tête entre les barreaux de la cellule.) You still have a problem with the Irish. But we are still here, like it or not.*

UN POLICIER ANGLAIS *Oh my God Peggy, we're having a serious problem with this prisoner. It's getting quite embarrassing. He says he's Irish, but I think he's French. Nevertheless. We must release him. Because he's not in any Fichier S.*

PEGGY SMITH Don't worry boss, I'll deal with it.

UN POLICIER ANGLAIS *Sure? Be careful Peggy.*

Peggy Smith s'approche doucement de Julien.

PEGGY SMITH *Julien? Julien Ruisseau?*

JULIEN (*sans la regarder*) *Yes, what?*

PEGGY SMITH *I'm Peggy Smith. British police officer.*

JULIEN (*la voit soudain*) *Oh my God, but you are pas mal. It's a nice uniform, the British police uniform. Nice skirt with the matraque. It's quite sexy. Oh my God, she's British, she's police. Julien, don't speak to her. Control yourself, control yourself.*

PEGGY SMITH *Julien, are you OK?*

JULIEN *Yes I'm fine.*

PEGGY SMITH *You are free.*

JULIEN *Yes I know I'm free. I'm Irish!*

PEGGY SMITH *Non. Je veux dire, vous êtes libre. Voici votre phone.*

JULIEN *Thank you. (Appelant Kelly au téléphone) Yo pouf' ?*

KELLY *Ah Julien, qu'est-ce qui se passe ? Pourquoi t'es en prison ?*

JULIEN *Ouais pouf'. Je crois que je vais rester ici en fait. J'ai une mission de la plus haute importance diplomatique qui m'attend : je vais tenter de résoudre le conflit anglo-irlandais avec Peggy. Peggy, give me your 06... Your 0044. After your shift.*

KELLY Julien, qu'est-ce que tu racontes ? Qu'est-ce qu'on t'a dit aux archives nationales à propos de Peter ? Julien ? Julien ! Dis-moi quelque chose ! (*Julien ne répond plus.*)

COLÈRE

Kelly pose le téléphone. Un temps. Elle décroche une grande partie des photos suspendues sur le fil, dans un accès de colère et de dépit.

KELLY (*dans un marmonnement*) C'est bon, j'arrête. J'arrête tout. Fini. *Entre Fred.*

FRED Oh oh Kelly. Qu'est-ce qui se passe ?

KELLY Rien. Rien Fred. J'arrête. J'arrête tout. Tout le monde s'en fiche de Peter. C'est vrai. Qu'est-ce qu'on en a à faire ? (*Elle pleure.*) Et en même temps, si j'arrête de le chercher, il aura disparu pour toujours. Comme s'il n'avait jamais existé. Tu t'imagines toi ? Disparaître et personne qui te recherche. Toute ta famille qui t'oublie. Pour toujours.

FRED Calme-toi.

KELLY Mais je suis calme. Je suis parfaitement calme. (*Un temps.*) Qu'est-ce que je fais maintenant ?

Un temps.

FRED Je ne sais pas, mais fais quelque chose. Parce que là, on ne te reconnaît plus. Allez, viens Liam.

Musique : l'ouverture de La Traviata de Verdi. Kelly s'enveloppe d'un châle et s'allonge par terre.

KELLY Je retrouve Caitlin qui déprime dans l'obscurité de son appartement.

CAITLIN Tu vois Kelly, tout disparaît. Les hommes finissent toujours par partir, Staline, Lénine, Michel Ruisseau... Tu vois Kelly, l'homme est capable de suspendre des Noirs aux arbres juste parce qu'ils sont Noirs, et en même temps, il est capable d'écrire cette musique sublime. N'est-ce pas bouleversant ?

KELLY Allez, viens maman, je t'emmène. On part en Irlande.

Kelly soulève sa mère à bras-le-corps.

L'IRLANDE

KELLY Dublin. Ennis. Galway. les îles d'Aran. Innishman. Innishere. Innishmore.

CAITLIN Oh, Kelly, tu me secoues. J'ai envie de vomir.

Kelly redresse sa mère.

KELLY Les falaises de Moher. Cet épais brouillard, ces rochers sombres comme des ombres. Comme c'est beau.

Kelly conduit.

KELLY Regarde maman, un mouton ! Il a la tête toute noire !

CAITLIN Ben oui, Kelly, c'est comme ça ici, les moutons ont la tête noire.

KELLY Regarde maman, un pub !

CAITLIN Tu appelles ça un pub toi ? Moi j'appelle ça une bicoque.

KELLY (*surexcitée*) Maman, on y va ! S'il te plaît ! S'il te plaît !

CAITLIN Oh Kelly, ne t'agite pas comme ça. C'est le vent irlandais qui te monte à la tête ou quoi ! Déjà ? *OK, well pull over then!* Mais je te préviens, attention au spectacle.

LE PUB I

Elles entrent dans le petit pub.

KELLY *Two Guinness please!*

CAITLIN Attention Kelly, la Guinness c'est traître et c'est amer !

KELLY Maman, on est en Irlande, on boit de la Guinness !

CAITLIN Je t'aurais prévenue !

Kelly trempe ses lèvres dans la Guinness et fait une moue.

CAITLIN Je t'avais dit.

Elles s'assoient toutes deux.

KELLY Regarde maman, il y a un groupe de musique là-bas !

CAITLIN Tu appelles ça un groupe toi ? Moi j'appelle ça trois pelés et deux tondus. Oh mon Dieu, regarde Kelly, celui qui joue du *fiddle*, il n'a plus de dents ! (*Elle rit.*) Oh non, ne te moque pas. Mon Dieu. La dentition des Irlandais. Je pensais que ça ce serait amélioré avec leur entrée dans l'Union européenne, mais pas du tout. C'est monstrueux, cette cavité buccale.

KELLY Regarde maman, le chanteur il te regarde !

CAITLIN Oh Kelly, ne va pas te faire d'illusions.

Elle regarde derrière elle et s'aperçoit que c'est peut-être bien elle que le chanteur regarde.

KELLY Maman, ils vont chanter !

CAITLIN *Well*, bouche-toi les oreilles !

JIMMY *Good evening, ladies and gentlemen. My name is Jimmy O'Leary. And tonight, I'd like to dedicate this song to the lovely lady here in the first row.*

KELLY Maman, il te dédicace la chanson !

CAITLIN Oui ben ça va Kelly, j'ai entendu, je ne suis pas complètement sourde non plus.

Jimmy se met à chanter The Night visiting song des Dubliners.

JIMMY *I must away now, I can no longer tarry!*

CAITLIN Oh ben quel organe...

JIMMY *This morning's tempest, I have to cross/ (Il s'approche de Caitlin.) I must be guided without a stumble!*

KELLY Il s'approche beaucoup là maman...

JIMMY *Into the arms, I love the most!*

CAITLIN (*chante d'une haute et très belle voix*) *And when he camel*

KELLY Maman, tu connais la chanson ?

CAITLIN Eh ben évidemment Kelly. *To his true love's dwelling/ He knelt down gently upon a stone!*

JIMMY And through her window, he whispered lowly!

Kelly se retrouve coincée entre Jimmy et Caitlin, bien consciente qu'un jeu de séduction s'entame entre les deux.

JIMMY *Is my true lover within, at home?*

Jimmy écarte Kelly d'une petite tape dans le dos. Kelly s'éloigne du couple de chanteurs, vexée. Elle s'accoude au bar et commande une Guinness.

KELLY *A Guinness please!*

On entend les premières notes de Whiskey in the Jar des Dubliners.

KELLY *Another Guinness please! And another Guinness! (Kelly entame un mouvement avec ses pieds, semblable à la petite danse de Liam. Puis ce mouvement s'étend à ses jambes et à ses bras. Petit à petit, elle se laisse emporter par la musique qui envahit son corps tout entier.) Another Guinness! And who wants a Guinness? It's my tournée générale !! (Elle virevolte jusqu'au joueur de fiddle édenté qu'elle interpelle.) Come on Michael on the fiddle!*

LE JOUEUR DE FIDDLE *My name is not Michael!*

KELLY (gênée) *Oisin?*

LE JOUEUR DE FIDDLE *No, my name is not Oisin either!*

KELLY *Another Guinness! And a Guinness for... Seamus?*

LE JOUEUR DE FIDDLE (surpris) *Yes, my name is Seamus o'right. Seamus O'Flannagan.*

KELLY *Well come on Seamus O'Flannagan on the fiddle!*

À l'écart, Jimmy et Caitlin sont restés ensemble. Jimmy observe la scène, amusé. Il se tourne vers Caitlin.

JIMMY *So, where are you from?*

CAITLIN *What? France. England, actually.*

JIMMY *But you're Irish, aren't you?*

CAITLIN *Yes. I've got Irish origins.*

JIMMY *And what's your lovely name?*

CAITLIN *Caitlin Ruisseau. (Un temps.) O'Farrel. My name is Caitlin O'Farrel.*

JIMMY *Now Caitlin, would you like to dance with Jimmy O'Leary?*

CAITLIN *Oh no... Yes.*

Ils dansent.

JIMMY *So, what brings you here in our lovely country?*

CAITLIN *It's my daughter. She talked me into this trip! (elle s'arrête net quand elle aperçoit sa fille, cheveux lâchés, dansant à bride abattue) Oh my God my daughter!*

KELLY *Come on Seamus O'Flannagan! Allez viens maman !*

CAITLIN *Oh non Kelly !*

KELLY *Allez viens maman !*

Kelly embarque Caitlin malgré elle dans une danse endiablée. La musique est très forte.

CAITLIN *Kelly, ne sois pas ridicule, plus personne ne danse comme ça depuis les années 30 !*

KELLY *And come on Jimmy O'Leary!*

Kelly embarque aussi Jimmy. La tête qui tourne, Caitlin tire Kelly par la manche hors du bar. Totalement enivrée, Kelly continue de danser et chanter dehors, devant le pub. Nuit noire. Seule la lune brille.

CAITLIN *Kelly, donne-moi les clés, tu es complètement ivre, hors d'état de conduire.*

KELLY *Regarde maman. La lune. On dirait une vieille dame ! (Un temps.)*

CAITLIN *C'est pas faux.*

Elles montent dans la voiture.

JIMMY *(accoudé à la voiture) Well, Caitlin.*

CAITLIN *(surprise) Oh! Jimmy. You surprised me.*

JIMMY *It was lovely to meet you.*

CAITLIN *It was lovely to meet you too, Jimmy.*

JIMMY *And you'll say goodnight to your daughter.*

CAITLIN *My daughter? (Caitlin se retourne vers Kelly et la découvre qui cuve et ronfle sur le siège passager.) Oh yes... my daughter. Bye bye Jimmy.*

VOITURE SILENCIEUSE

En conduisant, Caitlin continue de fredonner The night visiting song.

CAITLIN Limerick. Knocklong. Knockcarron.

LA VOISINE

CAITLIN (*réveille Kelly*) Ça y est Kelly, on y est.

KELLY Il n'y a rien...

CAITLIN Eh ben non... il n'y avait rien non plus dans les années 40. Imagine un peu... Des champs à perte de vue.

À l'horizon, comme sortant de nulle part, au milieu du brouillard, apparaît une silhouette.

CAITLIN Oh mon Dieu, une voisine Kelly. Alors, tu vas voir, elle va nous poser plein de questions. Parce qu'ici quand quelqu'un n'est pas du coin, on l'assaille de questions.

LA VOISINE (*d'une voix nasillarde*) *Hello ladies, can I help you?*

CAITLIN Qu'est-ce que je t'avais dit ?

LA VOISINE *Are you lost? Where are you from? What are you looking for?*

CAITLIN Il faut juste attendre que ça passe. *We're looking for the O'Farrel family.*

LA VOISINE *Nora and Bridget ?*

CAITLIN *Yes, that's it. Nora and Briget.* Mes tantes, Kelly. Les sœurs de Peter. *Where do they live?*

LA VOISINE *Well it's very simple. You go straight, then you go right, then you go left, then you go right again, then straight. You'll go past the Mulligans? You know the Mulligans?*

CAITLIN Ben non, on connaît pas les Mulligans. Qu'est-ce qu'elle croit, elle ? On n'habite pas ici. *No, we don't know the Mulligans.*

LA VOISINE *Oh well, they're lovely people. Then you go right again and straight and then left and then left again and then right, and then you'll arrive 32 Holloway Road, Nora and Bridget, they live next to one another. Alright ladies? (La voisine s'appuie contre la fenêtre de leur voiture.) Are you from the O'Farrel family yourself? What did you come here for? What are you looking for? Is this your daughter? Is she alright? Can I help you?*

Caitlin appuie sur le champignon.

CAITLIN Oh pays de sous-développés, paysans qui te demandent toujours *where the fuck you are from*. Voilà pourquoi ma mère a quitté tout ça Kelly. Et on peut la comprendre. Qu'est-ce qu'elle veut encore ? Ma biographie totale ou quoi. Qu'est-ce qu'elle m'a dit ? (*Imitant la voix nasillarde de la voisine*) « *Then you go right, then you go left...* » Oh ! Je vais avoir cette voix horrible dans ma tête pendant tout le voyage. *Then you go left, then you go right...*

NORA

CAITLIN 32 Holloway Road. On y est.

KELLY Tu veux que je frappe à la porte maman ?

CAITLIN Non ça va, Gorbatchev.

Nora ouvre la porte. Petite dame frêle.

CAITLIN *Hello! Nora? Are you Nora O'Farrel? Are you Peter's sister? I'm Caitlin O'Farrel. And this is my daughter Kelly. I'm Peter's daughter.*

KELLY Et Nora disparaît au fond du couloir. (*Un long temps.*) Nous entrons quand même et nous nous retrouvons dans le salon. Le mari de Nora est en train de manger devant la télé. Il est 16h30.

CAITLIN *Hello! I'm Caitlin O'Farrel. And this is my daughter, Kelly. I'm Peter's daughter.*

DENIS *Oh! Peter? The dead brother?*

CAITLIN *Oh! Is he?*

DENIS *I don't know. Is he?*

CAITLIN *I don't know.*

Denis hausse les épaules, puis continue de manger, l'air un peu absent.

KELLY (*prend sa mère à part*) *Maman, qu'est-ce qu'il a dit ? Il a dit que Peter était mort ?*

CAITLIN *Non, je ne sais pas Kelly. Il l'a dit, il ne l'a pas dit. Tu es comme moi. Tu l'as entendu.*

KELLY *Qu'est-ce qu'on fait maintenant ?*

CAITLIN *Je ne sais pas. Je crois, mais je ne suis pas sûre, j'émetts une hypothèse, peut-être que je me trompe, mais il me semble que c'est toi qui as voulu venir ici, non ? Alors maintenant tu regardes la télévision, tu regardes ce documentaire sur la tonte des moutons et tu trouves ça intéressant. (À Denis) Interesting, Very interesting.*

DENIS *Well, I'm gonna make meself a cup of tea. Does anyone want a cup of tea? Ladies? No? I'll bring Nora back.*

Denis s'en va. Nora revient.

NORA *I juste phoned Bridget. She will come. So, you're Peter's daughter. And this is your daughter. Kelly... beautiful Irish name.*

CAITLIN *Oui. Nora. Désolée de faire irruption comme cela après tant d'années. Mais c'est ma fille qui m'a traînée dans ce voyage, elle est un petit peu obsédée par cette quête/*

KELLY *Oui, Nora, j'aimerais savoir. Où est Peter ?*

NORA *Peter? He disappeared. My daughter, Laura, she tried to find him, like you, but she didn't find anything. I was very close to my brother. Because he was number 10 in the family, and I was number 11, so we were always together. But he disappeared, I'm afraid.*

CAITLIN Ben voilà Kelly, tu l'as ta réponse. *Alright Nora, sorry for the inconvenience. We're going to leave.*

Caitlin fait un mouvement pour se lever et partir, Nora la retient.

NORA *No please Caitlin, stay. I have a question meself. I'd like to know... How many children did he have?*

CAITLIN Six Nora, il a eu six enfants/

NORA *How many girls?*

CAITLIN Cinq. Cinq filles. Il y a moi et/

NORA *So he had a boy?*

CAITLIN Oui, il a eu un fils, Nora.

NORA *I'd like to know. What did he call him? What's his name?*

CAITLIN Andrew. Andrew, c'est le nom de mon frère.

NORA *He had a boy... and he called him Andrew. He always said if I have a boy, I'll call him Andrew.*

KELLY Et Nora fond en larmes, une mare de larmes.

Un long temps.

KELLY (*très précautionneusement*) Nora, j'ai une dernière question.

CAITLIN OK Caescu. Si tu veux pas que je t'exécute contre le mur. *Beware of the question you're going to ask young lady.*

KELLY J'aimerais savoir... À quoi il ressemblait Peter?

NORA *Oh Peter. He was very handsome. He had brown hair and blue eyes. And he whistled very well, you know? Whistling? (Elle siffle.) He was a great whistler. And he was very stylish. I have something for you. This is the comb he used to comb his hair with. He used to have it with him all the time. You can keep it dear.*

KELLY Je peux le garder ? Merci Nora.

CAITLIN OK Nora/

Arrive Bridget. C'est une femme forte et imposante, toute en rondeurs.

BRIDGET

BRIDGET *Well hello Caitlin! And hello Kelly! (Elle les secoue en les enlaçant de ses bras forts et potelés.) Nora phoned me and told me Caitlin and Kelly are here! Well, bonjour la France ! (Elle se tourne vers Nora et s'aperçoit qu'elle est en larmes.) Oh Nora, what's wrong with you? Oh Nora she's very emotional! Go and make us a cup of tea.*

NORA *Yes I need a cup of tea.*

Nora s'en va.

BRIDGET *So you want to know where Peter is. Well, Peter, you know, he disappeared. Look, we were 13 children in the family. Now, Tim, the eldest, is still alive, he lives down the road, Patrick died of a brain tumor, Tom has got Alzheimer, Margaret lives in England, Michael died at 24 of bronchitis, poor old Michael, Mary lives in Spain, Georges died in the eighties, then there's me, Bridget, then there's a stillborn – you know, a baby, dead –, Peter, Nora, Eddy, still alive, good old Eddy, and Dan died at 53 of cancer. Now out of 13, one disappeared. It's normal, it's statistics. It's an Irish Story. (Avec un fort accent) Une histoire irlandaise... Full of those stories over there.*

CAITLIN *Well, tu vois Kelly, c'est une autre façon de voir les choses. L'angle mathématique. C'est pas totalement inintéressant.*

KELLY (*riant*) *Oui, c'est vrai ça maman ! Bridget, j'ai encore une question.*

CAITLIN *OK Kelly, souviens-toi Bobby Sands et Margaret Thatcher. Lui aussi il avait des questions. Il avait même des revendications.*

KELLY *Oh ça va maman, arrête ! Bridget, pourquoi ils ont quitté l'Irlande ? Pourquoi ils sont venus s'installer à Londres ?*

BRIDGET *Because they were cousins.*

KELLY *Quoi ? Ils étaient cousins ?*

BRIDGET *First degree.*

KELLY *Cousins germains ?*

Un long temps.

KELLY *Maman, tu savais ?*

Caitlin est sous le choc. Elle est bouche bée, immobile.

BRIDGET *I thought you knew. Well again, it's an Irish Story. Full of those stories over there. But the Catholic Church... It was forbidden here. When my mother and my father they heard about that. They went! (Un voile de terreur lui passe sur le visage.) Well, anyway.*

KELLY Maman, ça va ?

Caitlin secoue la tête.

KELLY Et Bridget... Est-ce qu'ils s'aimaient ?

BRIDGET *Peter and Margaret? Oh yes, they were madly in love. Two lovebirds, you know. L'amour toujours... Well you know that, you French people. Oh my French is so bad, I'm ashamed of it. Yes, they were madly in love. And that was the problem dear.*

KELLY Thank you Bridget. Maman ? Tu veux qu'on y aille ?

Caitlin acquiesce, toujours sous le choc.

KELLY Alright Bridget, we're going to leave you.

BRIDGET *Sure you don't want to stay for a cup of tea? Nora!! Where's the tea? Well bye bye Kelly and bye bye Caitlin! I hope to see you again in less than 50 years! Have a safe trip back to France! Lyons!*

Elle leur fait au revoir de la main. Un long temps.

LE PUB II

CAITLIN *Well, Kelly, je crois que j'ai besoin d'un dernier verre avant de quitter l'Irlande. Two whiskies please. Quel choc. Je ne m'y attendais pas. C'était une autre époque. Toutes les familles ont leurs secrets. (Temps.) Et puis, tu as entendu Bridget, ils s'aimaient. À la folie. Et ça, Kelly, personne ne me l'avait jamais dit. C'est un peu grâce à toi si je l'ai appris, ma petite Gorbi, grâce à ton entêtement, tu m'as traînée dans ce voyage. (Un temps.) Je vais me coucher moi. Parce que ça fait beaucoup d'émotions pour une seule journée. Ne tarde pas trop sweetie. (Caitlin se retourne, pose la main sur l'épaule de sa fille.) Merci, ma fille. Kelly reste seule.*

PETER

Kelly observe le peigne de Peter, commence à se peigner avec. On entend un son venu de loin, comme de la flûte irlandaise. Kelly retrousse ses manches, replace son pull dans son pantalon. Puis elle se met à siffler. Discrètement, au fur et à mesure de ces actions, elle devient Peter.

PETER *I will arise and go now, and go to Innisfree. Margaret, come! The ferry leaves tonight. We're going to London. Don't worry. I'm a strong man. I'll rebuild the city on my own. And there's the baby now. We're family. (Très doucement) I'll marry you. I love you Margaret. (Peter s'empare de la bouteille de whisky. Il sourit. Il a dix-neuf ans) Come Margaret! We're gonna have fun.*

Il s'en va, heureux.

FIN

An Irish Story, extraits surtitrés

PROLOGUE

<i>An Irish Story</i>	Surtitres
KELLY « Mais où ? Tout est parti mais où ? Où ça ? Oh mon Dieu, mon Dieu ! J'ai tout oublié, oublié...	Where? It's all gone, but where? Oh dear! I've forgotten everything.
tout s'est mélangé dans ma tête... Comment dit-on fenêtre ou plafond en italien, tiens, je ne m'en souviens plus...	It's all a muddle. What's window or ceiling in Italian?
J'oublie tout, j'oublie jour après jour, et la vie s'en va, jamais elle ne reviendra plus. »	I forget everything day after day. And life goes by, never to return.
Je vois bien qu'il ne reviendra pas.	I know he won't come back.

LE SURFEUR SPONSORISÉ

<i>An Irish Story</i>	Surtitres
J'ai 16 ans. J'habite à Lyon. Je m'appelle Kelly. Non, ce n'est pas à cause de Santa Barbara, ni de Beverly Hills.	I'm Kelly, 16, living in Lyon. No, nothing to do with soap operas.
Ce sont mes origines irlandaises. Je faisais de la danse classique, mais je viens de me faire recalier du concours d'entrée au conservatoire supérieur de danse de Lyon.	Just Irish blood. I did ballet, but I didn't get into the Conservatory.
Une histoire de longueur de jambes... De cuisses trop musclées.	My legs were too short. My thighs too thick.
Mon rêve s'est effondré, j'ai perdu ma raison de vivre.	No dreams left, life has no meaning.
L'avantage, c'est que j'ai plus de temps libre. Alors, comme la plupart des jeunes filles de mon âge, je peux ENFIN m'intéresser aux garçons.	Which means I've got more time. So I can finally focus on boys!
Cet été-là, je me consolerais bien dans les bras d'Alexandre Cheminade. Le surfeur sponsorisé.	That summer was all about surfer Alexandre Cheminade.

ALEXANDRE Kelly... comme Kelly Taylor dans Beverly Hills ? KELLY Non. Mais j'ai fait de la danse classique.	"Kelly as in Beverly Hills?" "No. I did ballet though."
ALEXANDRE Mm. Tu sais faire le grand écart ? KELLY Oui.	"Can you do the split?" "Yes."
ALEXANDRE Latéral ou facial ? KELLY Les deux.	"Front or side?" "Both."
ALEXANDRE Tu peux le faire là ? KELLY Ouais.	"Can you do it now?" "Yep."
KELLY (<i>au public</i>) Si jamais le grand écart ne suffit pas, j'ai mis au point une technique de drague infailible qui marche à tous les coups:	If the split won't do it I have an ace up my sleeve.
je parle de mon grand-père irlandais disparu.	I bring in my Irish grandfather. He's disappeared.
KELLY Et sinon, j'ai un grand-père ! Un grand-père irlandais qui a disparu... En mer !	"Hey! I have a grandfather! He was Irish...disappeared at sea!"
ALEXANDRE Déconnes. KELLY Non, j'te jure. Il s'appelait Peter O'Farrel.	"No kidding!" "I swear. Called Peter O'Farrel."
Il était... gardien de phare. En plein milieu de la mer.	He was a lighthouse keeper. In the middle of the sea.
KELLY Des fois, il partait trois jours sur son phare sans revenir. Des fois, c'était des semaines. Des fois, c'était des mois.	He'd go off to the lighthouse for days, weeks or even months.
Un jour, il y a eu une tempête, un truc de ouf', des vagues de trois... quinze mètres de haut.	One day, there was a huge storm, waves ten or even fifty feet high."
ALEXANDRE Putain. Je savais pas qu'en Irlande, y'avait de la vague.	"Wow! Didn't know there were waves there."
KELLY Si, au large d'Achill Island. Ouais, c'est pas un spot encore hyper connu. Cette tempête a duré dix jours.	"Near Achill Island. Not a famous spot. The storm lasted ten days.

Mon grand-père ne revenait toujours pas. Les gens sur la terre ferme se sont inquiétés.	No sign of my Grandpa. People got worried.
Alors quand la tempête s'est enfin calmée, les garde-côtes sont allés sur le phare. Quand ils sont arrivés, la mer était calme. La lune brillait encore.	The coastguards went to the lighthouse. The sea was calm, the moon bright.
Ils ont regardé le phare, là-haut. La lumière continuait de tourner.	They looked at the lighthouse. The light was still rotating.
Mais il n'y avait plus personne. Il ne restait plus que sa barque qui tanguait au creux d'une vague.	But there was no one there. Just his boat tossing in the waves."
ALEXANDRE (<i>son débit est lent. Main dans les cheveux.</i>) Waouh, ton grand-père il a été englouti par la vague.	"Your grandpa, swallowed by the sea!"
KELLY (<i>au public</i>) Un surfeur, tu lui parles d'un mec englouti par la vague, c'est dans la poche.	Those surfers, tell them about a storm and they're good to go.
KELLY Là tout de suite ? OK, d'accord ! Dans le sable ? Mais tu préfères pas que je continue de te parler de la vague géante qui a englouti mon grand/	"Now? Ok! In the sand? Don't you want to hear about the giant wave that..."
KELLY Je viens de perdre ma virginité.	I've just lost my virginity.

LES OIGNONS

<i>An Irish Story</i>	Surtitres
KELLY Maman ? CAITLIN (<i>en train de lire</i>) Oui Kelly, qu'est-ce qu'il y a ?	"Mum?" "Yes Kelly, what is it?"
KELLY J'aimerais te poser une question à propos de Peter.	"I'd like to ask you something about Peter."
CAITLIN Peter ? Mon père ? Oh non. KELLY J'aimerais savoir : comment ils se sont rencontrés avec ta mère ?	"Peter? My father? Oh no." "I'd like to know how he and your Mum met."
CAITLIN Kelly, je suis en train de lire une biographie d'Hitler et c'est tout à fait passionnant.	"Kelly, I'm reading a fascinating biography of Hitler."

KELLY Oui, mais comment ils se sont rencontrés Peter et Margaret ?	“Sure, but how did Peter and Margaret meet?”
CAITLIN (<i>poussant Michel du coude</i>) Oh non ! Michel, tu ne veux pas dire quelque chose ? MICHEL (<i>sortant subitement de sa rêverie</i>) Hein ? Ah oui ! Poupoune, laisse maman tranquille.	“Oh no... Michel, won't you say something?” “Huh? Oh... Bunny, leave Mum alone.
Tu sais bien qu'elle n'aime pas toutes ces questions. Et puis, ça ne sert à rien de remuer le passé.	You know she doesn't like those questions. No point stirring up the past.
C'est douloureux pour ta mère, elle n'a pas envie de se replonger là-dedans.	It's painful for her. She doesn't want to go through it again.
Tu veux un carré de choc' ? KELLY Non, papa, pas maintenant.	Want a cookie?” “No Dad, not now.
MICHEL Tu sais moi, quand j'ai une contrariété ou que je n'ai pas la réponse à mes questions,	“You know, when I'm upset or don't get an answer to my questions,
je me fais un petit carré de choc'. KELLY Non, mais papa, là, c'est important.	I have a cookie.” “But this is important, Dad!”
MICHEL Attends-moi là, je vais te chercher un petit carré de choc'. <i>Michel s'éloigne vers la cuisine.</i>	“Ok, just wait here, I'll get you a cookie.”
KELLY Maman, s'il te plaît, comment ils se sont rencontrés ?	“Mum, please, tell me how they met.”
CAITLIN Kelly, connais-tu le traumatisme initial d'Adolf ?	“Kelly, do you know what Hitler's initial trauma was?”
KELLY Oui, je sais maman, il a raté son concours d'entrée aux beaux-arts de Vienne.	“Yes, he didn't get into the Vienna fine-arts academy.”
CAITLIN Non, mais ça Kelly, tout le monde le sait. Mais sais-tu pourquoi il l'a raté ?	“No Kelly, everyone knows that! Do you know why he failed?
Parce que le jour du concours il a présenté une peinture d'un paysage – Adolf aimait beaucoup peindre les paysages –	He presented a landscape. Adolf loved landscapes.

et sur ce paysage, il a peint un petit buisson. En bas à droite.	And he'd painted a little bush. Down in the corner, on the right.
Seulement, il n'a pas bien restitué ce petit buisson. C'est pour ça qu'il s'est fait recalé.	But it wasn't painted quite right. That's why he failed.
Ensuite, il est devenu obsédé par son moustache, qu'il voulait absolument tailler comme un petit buisson parfait.	So he got obsessed with his mustache; he wanted it like a perfect bush.
Et de là, tout a découlé. Mais ça, Kelly, personne ne le dit.	It all started from there. But no one mentions that, Kelly
(<i>Replongeant dans sa lecture.</i>) Je te dis ça parce qu'il me semble que tu as raté ton concours d'entrée au conservatoire de danse, non ?	I'm telling you this because you failed the Conservatory entrance exam.
On ne sait jamais où nous mènent nos ratages...	You never know where your failures will lead you.
(<i>Relevant la tête.</i>) C'était quoi déjà ton question <i>sweetie</i> ?	What was your question, sweetie?"
KELLY Non non, rien, laisse tomber...	"Oh, nothing, forget it..."
CAITLIN (<i>l'imitant</i>) Non, non, rien, laisse tomber. Ça va, je le connais, cette petite moue à la Ceausescu.	"Oh, nothing, forget it. I know that Ceausescu look.
Je n'ai pas envie de me faire exécuter dans mon salon. (<i>Un temps.</i>)	I don't want to be killed in my own living room.
UNE fois, j'ai demandé à ma mère comment elle avait rencontré mon père. Une fois.	Once, I asked my mum how she met my Dad. Once.
Je devais avoir 8 ans. Nous habitions à Londres.	I must have been 8. We were living in London.
Nous venions d'avoir un HLM, Kelly, un deux-pièces pour 8.	We'd just gotten into a council house, a two-room flat for 8.
Et crois-moi c'était une chance, parce qu'avoir un HLM en Angleterre dans les années 50, quand tu étais Irlandais, ce n'était pas gagné.	As Irish people in England in the 50s, we were lucky to get a flat.

Nous l'attendions depuis longtemps ce logement.	We'd waited a long time for it.
Tu sais à l'époque les Noirs et les Irlandais étaient accueillis par des pancartes	Blacks and Irish people were greeted with signs saying
« <i>No Blacks, No Irish, No Dogs.</i> » Nous étions traités comme des chiens.	"No Blacks, No Irish, No Dogs" We were treated like dogs.
Oh, les Anglais te diront aujourd'hui que ça n'a pas existé, mais ça existait bel et bien.	Now the English say it wasn't that way, but it was.
Ce soir-là, l'appartement était plongé dans l'obscurité.	That night the flat was in the dark.
Parce que ma mère, Kelly, n'avait pas le penny à mettre dans le compteur électrique.	My Mum didn't have the penny for the electricity.
Oui, l'électricité fonctionnait comme ça à l'époque. Tu n'as pas connu ça, toi.	Yes, that's how electricity worked then. You haven't had to go through that.
Je te l'ai dit mille fois, mais j'étais l'aînée d'une fratrie de six.	I've told you this many times, I was the eldest of six.
Déjà ce n'est pas facile d'être l'aînée tout court, mais l'aînée de six...	It's not easy to be the eldest, let alone the eldest of six.
Mes frères et sœurs jouaient dans la cour.	My brothers and sisters were out playing in the courtyard.
Mon père, je ne sais pas où il était. Il devait être au pub ou <i>whatever</i> .	I don't know where my dad was. He must have been at the pub.
La petite dernière dormait dans la cuisine, enfin, ce qu'on pouvait appeler une cuisine.	The youngest was sleeping in the kitchen, if you can call that a kitchen.
. Et ma mère était en train de couper un oignon. Un oignon, Kelly. Parce que ce soir-là, nous n'avions que ça à manger.	My Mum was chopping onions. Onions. That's all we had to eat.
Oui, il est arrivé des soirs comme ceux-là. Tu n'as pas connu ça toi, ce que c'est que d'aller au lit	There were days like that. You don't know what it's like to go to bed hungry.
et de ne pas réussir à t'endormir tellement tu as faim. Je jouais dans la cuisine.	So hungry you can't go to sleep. I was playing in the kitchen.

Je tournais autour d'elle, je devais l'embêter.	I must have been in her way, annoying her."
---	---

LIAM ET LA DANSE IRLANDAISE

<i>An Irish Story</i>	Surtitres
KELLY Avec Fred, nous allons avoir un enfant. La sage-femme qui m'accouche s'appelle Molly McBride.	Fred and I are having a baby. The midwife's name is Molly McBride.
T'as vu Fred, une Irlandaise ! MOLLY MCBRIDE (<i>en train de mettre ses gants chirurgicaux</i>) Ah non, Kelly, Américaine, avec de lointaines origines irlandaises.	"See Fred? She's Irish." "No, I'm American of Irish descent."
KELLY Pourtant, Molly McBride, ça fait très irlandais/	"But Molly McBride sounds very Irish."
MOLLY Kelly, si vous voulez bien on s'intéressera plus tard à mon arbre généalogique. Là tout de suite, on va s'intéresser au vôtre. Poussez, parce que le bébé arrive !	"Forget my family tree – focus on yours. Push now, the baby is coming!"
KELLY (<i>paniquée</i>) Ah non mais la péridurale ! MOLLY MCBRIDE Pas le temps Kelly ! Le bébé arrive !	"How about the epidural?" "No time now!"
KELLY Non non non ! Je veux la péridurale !	"I want the epidural!"
MOLLY MCBRIDE (<i>se redressant entre les jambes ouvertes de Kelly</i>) OK Kelly, ce n'est pas l'accouchement que vous imaginiez, mais c'est l'accouchement qui est en train de se passer.	"You didn't want this but it can't be helped.
Alors poussez, parce que le bébé a besoin de vous !	So push! This baby needs you!"
KELLY <i>Fuck you bitch!</i> MOLLY MCBRIDE Ah non Kelly, vous pouvez m'insulter, mais pas en anglais.	(<i>Kelly speaks English so we didn't translate her line</i>) "No Kelly! Don't insult me in English."

KELLY Nous l'appelons... Liam. (<i>Un temps.</i>) Il grandit.	We call him Liam. Time goes by. He's 4 now.
KELLY (<i>amusée</i>) Qu'est-ce que tu fais, Liam ?	"Liam, what are you doing?"
LIAM Je sais pas maman, j'aime bien faire ça avec mes pieds.	"Don't know, Mum. I like doing this with my feet."
KELLY (<i>au public</i>) Et puis, un jour - la vie c'est idiot - j'aperçois une petite mèche rousse dans ses cheveux et quelques taches qui pointent sur son nez.	One day, I spot red hair and freckles on him.
Personne n'est roux dans la famille.	No one has red hair in our family.
Je me rends compte que je ne sais même pas à quoi Peter ressemblait.	I realize I don't even know what Peter looked like.
À quoi il ressemble.	Looks like.
Maman, tu veux bien surveiller Liam deux secondes ?	"Mum, can you watch Liam for a bit?"
CAITLIN Oui bien sûr, Kelly, il n'y a pas de souci, il est très mignon, <i>lui</i> .	"Sure. That child is such a love – wonder where it comes from.
Mais pourquoi ? Qu'est-ce que tu vas faire toi encore ? KELLY Je... Je... J'ai plus de collants, t'en as toi ? Je peux t'en emprunter ?	Why? What are you up to now?" "I need stockings. Can I borrow some?"
CAITLIN Oui, bien sûr. Va voir dans ma chambre. Mais n'en profite pas pour fouiller dans mes affaires hein !	"Sure. Look in my room. Don't go through my stuff, though.
CAITLIN Mais qu'est-ce qu'il est en train de faire, lui ? (<i>Liam danse avec ses pieds.</i>) Qu'est-ce que tu fais Liam ? Oh Mon Dieu ! On dirait une danse irlandaise.	Now what's that he's doing? Oh God, it looks like an Irish dance.
Mais ça ne se danse pas du tout comme ça Liam. Là, tu es tout dégingandé. Non, la danse irlandaise, c'est le buste tout droit,	That is not how it's done, Liam. Not so awkward. Stand straight.
les bras tendus, poings serrés contre le corps.	With your arms down and your fists against your body.
et seules les jambes qui gigotent. Et sais-tu pourquoi Liam ?	With only your legs moving. Do you know why, Liam?"

LIAM Non mamie. Pourquoi ?	"No, Grandma. Why?"
CAITLIN C'est à cause de l'Église catholique qui ne voulait pas que les garçons et les filles se tiennent la main.	"Because the Catholic Church didn't want boys and girls to hold hands.
L'Église détestait la danse, mère de tous les péchés comme chacun sait. Elle faisait tout pour l'interdire ou le contrôler.	The Church hated that dance and did everything it could to stop it.
Comme ça, si le prêtre passait près d'une maison – parce que tu sais Liam, dans l'Irlande des années 30, le prêtre était partout	In the 30s, if a priest came by - and there were priests all over Ireland,
et il avait tous les droits, il débarquait à n'importe quelle heure du jour ou de la nuit, et il prenait ses arrière-quartiers dans le cuisine/	doing just what they wanted - if he set up his hindquarters in the kitchen
Quoi, comment ça, on ne dit pas prendre ses arrière-quartiers dans/	What? What do you mean, hindquarters is not correct?
Mais il me reprend ce petit ? Quel insolent ! Tu es bien le fils de ta mère.	What a sassy little boy! Just like his mother.
Qu'est-ce que je racontais moi ? Ah oui, le prêtre, c'était un peu comme... l'œil de Moscou.	What was I saying? The priest was a bit like... Big Brother."
LIAM C'est quoi mamie, l'œil de Moscou ? CAITLIN Tu te renseigneras.	"Who's Big Brother?" "You'll find out.
Comme ça si le prêtre passait près d'une maison (<i>elle imite la démarche d'un prêtre</i>)	So if the priest came by your house
pour vérifier que les bons Irlandais catholiques faisaient bien le bénédicité avant de manger le soupe,	to check that good Irish catholics said grace before supper,
qu'est-ce qu'il voyait ?	what would he see?
Des bustes tout raides, et il ne se doutait pas que les gens dansaient en dessous avec leurs jambes.	People sitting nice and straight, but he didn't see legs dancing underneath
Astucieux, non ? Qu'est-ce qu'elle fait ta mère ?	Clever eh? What's your mother doing?
(<i>Reprenant la démarche du prêtre inquisiteur.</i>) Kelly, qu'est-ce que tu fais ?	Kelly, what are you doing?"

KELLY Rien maman ! Rien du tout.	"Nothing, Mum!"
CAITLIN Tu ne fouilles pas dans mes affaires hein !	"You're not going through my stuff, are you?"
KELLY Non non ! <i>Kelly revient avec les photos cachées derrière son dos.</i> KELLY Allez Liam, on y va !	"No. Come on, Liam, let's go."
CAITLIN Qu'est-ce que tu caches derrière ton dos ? KELLY Rien, maman.	"What are you hiding there?" "Nothing, Mum."
CAITLIN Liam, la prochaine fois, je te montrerai la danse du balai. Oui, oui, ça se danse avec un balai.	"Liam, next time I'll show you the broom dance."
Et tu verras, c'est encore plus rigolo avec une verre de Guinness.	"With a Guinness it's even funnier."
KELLY Maman !	"Mum!"
CAITLIN Ben quoi Kelly ? Il faut bien lui transmettre un peu de culture irlandaise à ce petit.	"What? This kid needs to have some Irish culture."
Oh ça va, ne fais pas cette tête de prêtre catholique. (<i>Tout en se signant.</i>) Habemus Papam...	"Come on Kelly, don't be such a Puritan! Habemus Papam."

LE CHEMIN DE FER

[...] KELLY Exact. Elle avait seize ans, lui dix-neuf.	[...] "Precisely. She was 16; he was 19."
T'imagines ? Concevoir un enfant hors mariage ? Dans l'Irlande catholique des années 50 ?	"Imagine! A baby out of wedlock in Catholic Ireland in 1950?"
On sait qu'ils ont six enfants en l'espace de dix ans.	"We know they had 6 children in 10 years."
Sans péridurale. Moi, rien que de savoir ça, ça me fait mal.	"No epidural. Just knowing that hurts."
Quand maman à 19 ans, en juin 1968, elle quitte Londres et s'envole pour Lyon.	"We know that in June 1968, at 19, Mum left London for Lyon."

Et cinq ans plus tard, elle épouse Michel Ruisseau.	5 years later, she married Michel Ruisseau.
Et on voit que Michel Ruisseau, le jour de son mariage, il n'a pas l'air content du tout du tout.	On his wedding day, Michel doesn't seem happy at all."
JULIEN Ouais c'est clair, pa', là, il est en train de réaliser dans quel traquenard il s'est fichu.	"Yeah, Dad is clearly starting to realize the mess he got into."
KELLY (<i>au public</i>) Bah oui, parce que Michel Ruisseau, lui, il vient de Balaruc-les-Bains,	Michel Ruisseau is from Balaruc-les-Bains.
une petite station thermale à 10 km de Sète.	A little spa in the south of France.
Alors, quand il rencontre l'Anglaise venue d'Irlande, oh il ne sait pas dans quel foutoir il s'est foutu là, hé.	When he meets this English girl from Ireland, he doesn't know what he's in for.
La première fois qu'il débarque à Londres et qu'il assiste à une réunion de famille, chez Caitlin, il ne comprend rien. <i>Scène d'une réunion familiale, tout en grommelot anglais.</i> <i>Why are you all soaking like that ?/ 'Cause it's raining outside/ No, it's not !/ Yes it is !/ So you didn't come on foot then ?/ 'Course not, we didn't come on foot mum, we took the underground with Michell</i> MICHEL (<i>captant son prénom au passage</i>) Michel ? <i>It's me!</i>	First time in London, family meeting at Caitlin's, he doesn't get a thing.
KELLY À l'époque, Michel ne reconnaît que deux sons : son prénom et <i>cup of tea</i> . <i>Michel, would you like a cup of tea ?</i> MICHEL <i>Cup of tea... Michel... (Très enthousiaste) Yes !</i> KELLY <i>Alright then, another cup of tea for Michel.</i>	At the time, Michel only recognizes two sounds: his name and "cup of tea".
Du coup, il se retrouve à boire <i>cup of tea</i> sur <i>cup of tea</i> . Il est sous perfusion de <i>cups of tea</i> .	So he has one cup of tea after another. He is on a tea-drip.
Il n'en peut plus des <i>cups of tea</i> !	He can't take it anymore!

Il y a un autre truc qu'il ne comprend pas, c'est l'heure à laquelle on mange là-bas. MARGARET <i>Would you like a snack Michel ? A sandwich ?</i> MICHEL <i>No thank you, because then after, plus faim for the dinner tonight.</i>	Something else he doesn't get: dinnertime.
CAITLIN Non mais Michel, c'est ça le repas. C'est le sandwich.	"No, Michel, that's dinner. This sandwich."
MICHEL Mais il est 17h ? <i>A sandwich with a cup of tea ? ! (Moue dégoûtée, mais tentant d'être poli)</i> Mmm, <i>it goes well</i> ensemble.	"But it's 5 o'clock. A sandwich with a cup of tea?"
KELLY Et Caitlin aussi, quand elle arrive dans le midi de la France,	And when Caitlin arrives in the south of France
c'est pareil, elle ne comprend rien.	she's completely lost.
Elle a l'impression qu'on parle une autre langue.	It sounds like another language.
Déjà, elle a l'impression que tout le monde s'engueule en permanence.	First, everyone seems to be arguing all the time.
L'HOMME AVEC L'ACCENT DU MIDI <i>(d'une voix tonitruante)</i> Adieu Henri !	"Farewell, Henri!"
CAITLIN Mon Dieu Michel, cet homme a dit « adieu » à ton père,	"My God, Michel, this man just said 'farewell' to your father.
il ne veut plus le voir ? Jamais ?	Doesn't he ever want to see him again?"
MICHEL Mais non, Caitlin, « adieu » ici, c'est pour dire « bonjour ».	"No, here 'farewell' means 'hello'."
CAITLIN Ah... L'HOMME AVEC L'ACCENT DU MIDI Oh couillon !	"Hey schmuck!"
CAITLIN Non, il l'a appelé « couillon » là, Michel !	"God, he called him 'schmuck'!"
Je pense que cet homme est fâché contre ton père.	Michel, I think he's mad at your father."
MICHEL Mais non, « couillon » ici c'est un terme affectueux.	"No, 'schmuck' is affectionate here."

KELLY Et puis, elle ne comprend pas non plus la durée des repas.	And also, she doesn't get why meals last so long.
On se met à table à midi et à 17h, on y est encore.	Lunch starts at noon and you're still eating at 5.
CAITLIN Je crois que c'est bon là Michel. Il est 17h, on peut peut-être envisager de partir de chez ta mère ?	"It's 5, can we leave your mother's now?"
UN MEMBRE DE LA FAMILLE (<i>grosse voix, accent du midi</i>) Qu'est-ce qu'elle dit la petite Anglaise ? Il faut sortir de table ? Hé, mais c'est 17h. Oh, mais c'est l'heure de l'apéro !	"What's the English girl saying? Leave? But it's 5. Aperitif time!"
CAITLIN Oh mon Dieu, Michel, je ne vais pas tenir. C'est une terre hostile pour moi ici. La pluie de Londres me manque.	"Oh God, Michel, I'll never make it. This land is too hostile. I miss the rain."

DULUC

KELLY (<i>sous le choc</i>) Olala, Julien... <i>Julien passe le bras autour de sa sœur.</i> JULIEN Ouaiç <i>sis</i> ?	"Oh God, Julien..." "What's up, Sis?"
KELLY Maman, elle ne va pas bien du tout. JULIEN Ouais je sais, pouf'.	"Mum's not well at all." "I know, Sis."
KELLY Elle est en dépression. Le départ de Peter, le départ de Michel, toi qui as quitté la maison depuis très très très longtemps. C'est comme une malédiction qui s'abat sur notre maison.	"She's depressed. Peter, Michel and you leaving her – it's a curse on our house."
<i>Kelly s'effondre tête la première sur le tabouret-pouf, le corps allongé par terre.</i> JULIEN Olala tu dramatises pouf'. Faut que j'y aille moi. J'ai rendez-vous avec Alice.	"You're overreacting. Got to go. I'm meeting Alice."
KELLY (<i>se relevant d'un coup</i>) Et moi avec un détective privé. JULIEN Quoi ?	"I'm meeting a private detective." "What now?"
KELLY J'ai besoin de savoir. Pour maman. Pour Liam. Pour nous.	"I need to know. For Mum, for Liam, for us."

JULIEN Yo pouf', tu bloques. Un détective ? T'es sérieuse ?	"Gosh Sis, you're crazy. A detective? For real?"
KELLY Regarde, j'ai un lichen plan qui me pousse sur toute la peau. Un champignon de cause inconnue.	"I've a lichen planus growing on my skin. A fungal infection coming from nowhere,
(<i>Grandiloquente</i>) Le champignon du non-dit, le champignon du silence !	Growing in silence! The silent fungus!"
JULIEN Oulala, ça marche fort le théâtre là...	"Gosh, that's drama school for you!"
KELLY J'ai repéré un truc : l'agence Duluc Détective Privé, rue du Louvre, fondée en 1913.	"I found an agency: Duluc Detective, around since 1913.
Tu verrais la tête du fondateur, on dirait Sherlock Holmes. J'y vais. Là, maintenant. Tu me gardes Liam pendant que j'y vais ?	The founder looks just like Sherlock Holmes. I'm on my way. Can you watch Liam?"
JULIEN Carrément. (<i>Appelant Liam vers lui.</i>) En plus, Alice, elle adore les gamins. Allez viens Liam !	"Sure thing. Plus, Alice digs kids. Come here Liam!"
KELLY Hé Julien ! Tu ne fumes pas devant lui, hein...	"Don't smoke in front of him, okay."
JULIEN Ah non pouf'. Tu ne vas pas faire ta relou toi aussi. Souviens-toi, papi Henri	"Now Sis, don't be like that. Remember papi Henri?"
dans l'Audi rouge, gitane maïs sur gitane maïs, les fenêtres fermées à bloc,	Lighting one fag after the other in the Audi? Never cracking the windows,
avec Georges Brassens dans le radio-cassettes, ça avait de la gueule, merde !	listening to Brassens, that's was the life!
Pas comme tous ces jeunes parents aujourd'hui qui vapotent dans leur Picasso...	Not like those newfangled parents in their Picasso cars with their e-cigs.
Picasso putain ?! Le mec, il a vendu/ (<i>Il recrache la fumée de sa cigarette loin de Liam.</i>) Allez viens Liam.	I mean, Picasso! The dude sold... Come, Liam."
KELLY Je me rends chez Duluc Détective. Une enseigne encadrée d'un néon vert.	I'm on my way to Duluc Detective's. A sign framed with green neon.

Je monte l'escalier aux marches asymétriques d'un immeuble haussmannien.	I climb the uneven stairs of a 19th-century Paris building.
Un échalas en costume trois-pièces m'ouvre la porte. (<i>Son regard monte vers le ciel.</i>) Long comme un jour sans pain.	A tall guy in a three piece suit opens the door. Bored stiff.
JEAN-EUDES Entrez. Patientez là. Maman va vous recevoir.	"Come in and wait. Mummy'll see you in a bit."
KELLY « Maman » ? (<i>Un temps.</i>) Je patiente dans une salle d'attente vide, dans un décor à la Louis XVI.	Mummy? I wait in an empty old-fashioned waiting room.
Des urnes ornent le manteau de la cheminée. J'ai l'impression qu'elles sont toutes remplies de cendres de morts.	With urns on the mantelpiece. I feel they might be full of dead people's ashes.
Sur la petite table en verre, le premier exemplaire de <i>Détective</i> sur l'affaire Gregory.	On the coffee table there is a tabloid on the Gregory case.
Un original. Soudain, je me demande si Duluc a beaucoup de clients.	An original copy. I wonder if Duluc has many clients.
DULUC (<i>voix rauque d'une fumeuse intensive, lunettes sur le bout du nez</i>) Entrez, asseyez-vous. Alors, j'ai étudié votre dossier, c'est compliqué votre histoire.	"Come in and sit down. I've studied your file – such a complicated story.
Ça nous emmène en Angleterre, j'avais un correspondant là-bas, mais il est parti à la retraite.	It takes us back to England. I had an informer there but he retired.
Et puis ça nous emmène en Irlande... Et quand on connaît les relations anglo-irlandaises,	And also to Ireland. Considering relations between England and Ireland,
c'est pas gagné.	we're not out of the woods yet."
KELLY Je lui explique tout. Pourquoi je suis ici. Ce que je sais de Peter.	I tell her my story. Why I'm here. What I know about Peter.
DULUC C'est une disparition. Alors, de quatre choses l'une.	"He disappeared. So we have 4 options.
Soit on le retrouve, il est vivant il veut vous voir,	First, we find him alive and he wants to see you.
on vous donne ses coordonnées. Meilleure option.	So we give you his details. That's the best scenario.

Soit on le retrouve, il est vivant, mais il ne veut <i>pas</i> vous voir, et c'est fréquent dans les disparitions.	Second, he's alive but doesn't want to see you. Which happens a lot.
Alors là, on peut vous dire où il est, mais dans un périmètre de 70.000 km ² .	And we only can tell you where he is in a 70 000 km ² radius."
KELLY La superficie de l'Irlande... DULUC Environ.	"Basically the size of Ireland." "More or less.
Soit il est mort, on sait où il est, on vous dit où il est.	Third, he's dead, we know where he is, and we tell you.
Soit il est mort, on ne sait pas où il est, on ne vous dit pas où il est.	Fourth, he's dead, we don't know where he is, and we can't tell you where he is."
KELLY Et ça va me coûter combien ?	"Is it going to be expensive?"
DULUC 1.000.000.	"1 000 000."
KELLY Euros ?	"Euros?"
DULUC Anciens francs. KELLY Ah ! 1500 euros.	"No, old francs." "1500 euros then!"
DULUC Environ. Mais il y a quand même quelque chose qui me tараude dans votre histoire. Votre grand-mère, elle est encore en vie ?	"More or less. Something bugs me, though. Is your grandmother still alive?"
KELLY Oui. DULUC Alors, il faut aller la voir.	"Yes." "You need to talk to her."
KELLY Non, non, c'est impossible. Nanny, elle refuse de parler. Depuis toujours.	"I can't. Nanny's always refused to speak."
DULUC Oui, mais bon, c'est quand même ce qu'il faut faire. Souvenez-vous l'affaire Courjault.	"Still, you have to do it. Remember The Courjault case?"
KELLY Les bébés congelés ?	"The frozen babies?"
DULUC Véronique et Jean-Louis habitent à Séoul. Un été, Véronique décide de passer les vacances en France	"Véronique and Jean-Louis live in Seoul. One summer, she decides to go to France
avec leurs enfants, sans Jean-Louis. Resté seul à Séoul, Jean-Louis est bien obligé de se faire à manger. Ce soir-là, il a une petite fringale.	With the kids, no husband. Jean-Louis is alone; he's hungry.

Il se dit, je me ferais bien un petit poisson pané.	He feels like eating some fish sticks.
Alors il descend à la cuisine, et il ouvre pour la première fois depuis très très très longtemps le congélo.	He hasn't opened the freezer for a while.
Et là ?	And what does he find?"
KELLY Les bébés ?	"Babies?"
DULUC Exact.	"Exactly."
KELLY Je suis désolée Mme Duluc, mais je ne vois pas le lien avec mon histoire.	"I'm sorry, how does this relate to my story?"
DULUC Si Jean-Louis avait fait les courses plus souvent... KELLY Je ne comprends pas, vraiment.	"If the husband had shopped more – " "I don't get it."
DULUC La vérité est dans le frigo. Pensez-y quand vous irez voir votre Nanny.	"The truth is in the fridge. Think about it when you see your Nanny.
Mon fils va vous raccompagner. Jean-Eudes !	My son will see you out. Jean-Eudes!"
KELLY Au revoir Mme Duluc. Merci. (<i>Désorientée, Kelly répète entre ses lèvres.</i>) La vérité est dans le frigo...	"Good bye Mrs Duluc. Thank you." The truth is in the fridge...

