

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-

passe 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).