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 exclamatifs, 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 pièce[1], 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 Laun[2]. 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 Theater[3] ; 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 scène[4]. 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 transparaît 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**"[6]'s 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 : « Sssssshh » [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 hétérogénité 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-structurel 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 composés[7] : « 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, *halloo* 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 *mon cher, mon cher* so many times you sounded quite inspired, then when you sidled back and I inquired: *Who's that, the long-lost friend you rushed to hug?* 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 we'd all admit a need for flattery, at least a bit, When it's a question of our taste at stake. We must be careful just what line we take. I'll tell you something, though. One day I'd read a certain someone's verses and I said, '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, understand ; one shouldn't go too far and let the thing get out of hand and think of publishing. The man 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 disais, moi, qu'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 people can't forgive. That'll always latch on the negative. No matter what good qualities you've got, People'll 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.*'** '*Pious fraud*,' said one, another '*pseud*!' plus something unrepeatable and pretty lewd. 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, *moue* even if the air's turned slightly blue, that scornful high-horse manner you employ in all your dealings with the *hoi polloi*. Your bitter killjoy sermons that resent everything that's pure and innnocent. One who professes such concern for God doesn't go to Mass dressed *à la mode*! (**Their words, not mine**) and one who seems so pure shouldn't spend so much on *haute couture*. And someone who devotes herself to prayer reads a Bible, not *Elle* and *Marie Claire*. 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 *man* 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 *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.' [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 difractant 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 car**esse**s, / Et témoigner pour lui les dernières tendr**ess**es ; / De pro**te**sta**tion**s, d'offre**s** et de **s**erm**en**ts, / Vous **ch**argez la fureur de vos **em**bra**ss**em**en**ts ; » (*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 **q**uand je vous **d**emande a**p**rès **q**uel est ce**t** homme, / À **p**eine **p**ouvez-vous **d**ire

comme il se **no****mm**e. » (*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 [ɪ]), 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/Moliere*. 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.