

La traduction *de* la scène, *pour* la scène et *sur* la scène : un paradigme de création

La densité de l'intrigue, le rythme de l'enchaînement de l'action, l'originalité de la mise en scène, sont autant de conditions nécessaires au succès d'une pièce de théâtre. Conditions nécessaires, mais non suffisantes : le langage théâtre doit avoir une stylistique bien particulière. Elle doit, entre autres, mener l'action, mettre en valeur la dramaturgie, contribuer à la concentration des effets et corroborer la psychologie des personnages. Il existe un lien indéniable entre l'inefficacité inhérente du langage dramatique, une déclamation artificielle du texte et une mauvaise réception de la pièce.

Défi majeur du traducteur théâtral : sujet à toutes les contraintes que la traduction implique, il doit avant tout veiller à l'efficacité et la crédibilité du texte en vue de la représentation future. Raison justificatrice de l'adaptation théâtrale, les exigences de la scène tendent à couper court aux débats éthiques du positionnement de la traduction entre texte source et texte cible.

Avant d'aller plus loin, une précision s'impose : s'il est délicat de définir les qualités qui rendent un langage dramatique « efficace », elles ne sont en rien assimilables au réalisme de la parole employée au quotidien – au mieux, il s'agit d'un semblant de réalisme. L'ouvrage de Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, rappelle avec autorité les différences fondamentales entre le langage de la scène et langage « de la vie ». Le répertoire du théâtre en alexandrin, aussi immense que populaire, en est un parfait exemple.

En revanche, si le vers rimé ne pose pas (ou peu) de problèmes sur la scène française du point de vue de son efficacité théâtrale, il en va tout autrement sur la scène anglo-saxonne. Si le traducteur anglais opte pour conserver la rime, il s'expose à de grandes difficultés. Différence de répertoire national – la rime n'est qu'intermittente dans le théâtre de Shakespeare et très rare partout ailleurs –, et différence prosodique – la résonnance de la rime est accentuée par l'accentuation iambique –, il est bien difficile pour le spectateur anglo-saxon de se concentrer sur autre chose que sur les contraintes formelles imposées par le vers rimé. Si l'alexandrin pose des difficultés aux acteurs français d'aujourd'hui, on ne peut donc

qu'imaginer l'expérience qu'exige le couplet héroïque de la part de l'acteur anglais. *The Misanthrope* (1973) et *Phaedra Britannica* (1975), adaptation du *Phèdre* de Racine, par le poète Tony Harrison, représentent deux exemples de succès retentissants de traductions écrites dans une forme généralement jugée « inefficace » sur scène. Bien que les *rhyming couplets* de Harrison aient parfois suscité des commentaires négatifs, et bien qu'aujourd'hui encore, cette forme ait de nombreux adversaires, dans *The Observer* (14 septembre 1975) on pouvait lire à propos de *Phaedra Britannica* : « Mr Harrison's play may be the first serious success of any English dramatist in rhyming couplets ».

Le succès de ces pièces malgré la difficulté prosodique mérite quelques commentaires. Premièrement, Harrison entreprend ces traductions après une riche carrière poétique. S'il n'avait jamais porté le vers rimé au théâtre, l'exercice des couplets héroïques lui était familier, et la maîtrise de cet art aboutie.

Au-delà de son expérience poétique, pour concilier le pentamètre rimé et une diction énergique, en d'autres termes, pour faciliter la « mise en bouche » du texte, Harrison emploie des procédés de composition novateurs, dont il fait part dans l'introduction de son *Misanthrope*. L'importance capitale de ce texte, bien que peu remarquée par la critique théâtrale et traductologique, justifie qu'on en rappelle quelques points essentiels. Bien que l'introduction de *Phaedra Britannica* ne réitère pas les remarques méthodologiques, on peut supposer que les mêmes procédés de composition ont été employés ; les deux pièces partagent de nombreux traits stylistiques. L'introduction de *The Prince's Play* (1996), version de *Le Roi s'amuse* de Victor Hugo, également en couplets héroïques et produite à la *National Theatre*, prouve cependant que les méthodes utilisées dans *The Misanthrope* font figures de paradigme dans l'écriture théâtrale de Harrison.¹ Tout au

¹ La même méthodologie est à l'oeuvre dans la traduction de Harrison de *Hecuba* (2005). Voir Geraldine BRODIE, 'Translation in Performance: Theatrical Shift and the Transmission of Meaning in Tony Harrison's Translation of Euripides' *Hecuba*', *Contemporary Theatre Review*, vol. 24, no. 1, 2014, 53-65.

long de cet article, Tony Harrison servira de figure de référence dans nos réflexions sur une méthode d'écriture et de traduction pour la scène largement adoptée aujourd'hui.

Premièrement, après une écoute attentive de la parole utilisée au quotidien : « I have always listened closely to speech and noted down the devices of relaxed informal styles »¹, Harrison en reproduit certains aspects dans ses textes. L'introduction de *The Prince's Play* apporte un éclairage au projet esthétique du traducteur : désireux de recréer les effets des vers de Victor Hugo, marqués par un refus de la rigidité du vers classique, Harrison insiste sur une rythmique souple et sur le « naturel » de ses vers, qui dépendent selon lui de l'entière contemporanéité de la langue : « This impulse to bring the energy of natural prose into verse is a constantly renewing strategy, as natural colloquial speech which changes rapidly can leave successive poetic styles marooned, and when poetry reconnects with prose it reanimates itself »². Harrison récuse la conception fétichiste du texte source, et insiste sur la nécessité d'être à l'écoute des changements linguistiques, et d'en embrasser les nouveaux usages. Citant le linguiste Charles Hockett et faisant référence aux sociétés de traditions orales, où le patrimoine littéraire est soumis à de perpétuelles modifications, Harrison prône le même traitement dans les traductions des classiques :

The original is fluid, the translation a static moment in that fluidity. Translations are not built to survive though their original survives through translation's many flowerings and decays. The illusion of pedantry is that a text is fixed. It cannot be fixed once and for all.³

Le fossé entre la formalité de la structure et la spontanéité d'un langage oral se remarque de manière flagrante dans les contractions à outrance qui abondent dans ses textes. Certains vers comme « Surely I'd've thought it wouldn't've mattered » ont fait l'objet de remarques négatives par la critique journalistique (*Times*

¹ Tony HARRISON, « Introduction : Jane Eyre's Sister », in *Plays 2 : The Misanthrope ; Phaedra Britannica ; The Prince's Plays*, Londres : Faber & Faber, 2002, 3-24, p. 7.

² Tony HARRISON, « Introduction : The Fanatic Pillager », in *ibid.*, 211-227, p. 223.

³ Tony HARRISON, « Introduction : Jane Eyre's Sister », in *ibid.*, p. 13.

Literary Supplement, 16 mars 1973). Peut-être encore plus perturbant, Harrison truffe ses textes de « contractions flottantes », une invention dont l'auteur vante les effets vivifiants et fluidifiants sur la parole théâtrale : « That your talents 're passed over 's a disgrace », pour ne donner qu'un exemple¹.

De plus, pour s'assurer de traduire pour la scène et non pour la page, Harrison compose le *Misanthrope* en écoutant en boucle un enregistrement français de l'original : [...] a recording of which I played continuously as I worked, as a way of keeping my mind on performance rather than on the page »². Il y a peu de cas avérés de textes traduits pour la scène directement à partir de la scène et peu d'études critiques ont vanté les bénéfices d'une telle méthode. Pourtant, plus encore peut-être que la traduction « du texte au texte », traduire la parole *in actu* encourage un essor stylistique libre, détaché du pouvoir exhortant du texte. Liberté stylistique, certes, mais paradoxalement, respect du « mouvement premier » du texte source, c'est-à-dire, selon les mots de l'acteur Louis Jovet, le texte dans son rythme de scène, comme il a été pensé, et comme il aspirait à prendre forme :

Il faut suivre le texte dans son mouvement premier, dans le mouvement où il a été écrit. Il est sûr, ce mouvement-là, parce que l'auteur dramatique qui a écrit ce texte est un comédien, c'est pour cela que Molière est ce qu'il y a de mieux dans le genre ! Il savait ce que c'est de dire un vers, le respirer.³

Ainsi, l'écoute du texte joué incite à mettre l'emphasis sur le rythme plutôt que sur la sémantique dans la traduction. Si le « mouvement premier » n'a pas nécessairement vocation à se reproduire à l'identique dans la traduction, on peut cependant affirmer que l'écoute répétée de ce « mouvement » favorise la création d'une rythmique authentique. *The Misanthrope* de Harrison montre effectivement l'importance capitale du rythme dans la caractérisation des personnages. Enfin, en créant un lien intime entre l'écoute réelle et la pratique de l'écriture, cette méthode développe l'écoute intérieure nécessaire à la production d'un texte entièrement

¹ Tony HARRISON, *ibid.*, p. 77.

² Tony HARRISON, *ibid.*, p. 8.

³ Louis JOUVET, *Molière et la comédie classique : extraits des cours de Louis Jovet au Conservatoire (1939-1940)*, Paris, Gallimard, 1965, p. 19.

tourné vers son actualisation verbale.

En revanche, si les capacités d'écoute intérieure sont généralement considérées comme nécessaires – pour le dire avec le traducteur Robert W. Corrigan : « It is necessary at all times for the translator to hear the actor speaking in his mind's ear »¹, de nombreux traducteurs théâtraux affirment que l'écoute intérieure ne suffit pas. Après avoir rédigé son texte, durant des promenades solitaires, Harrison récite ses vers à voix haute, et vérifie ce que la critique anglo-saxonne appelle *speakability* et la critique germanique *Sprechbarkeit* du texte : il s'agit donc bien d'une traduction de « parole à parole », ou de « voix à voix ». En se faisant lui-même acteur, le traducteur cherche à recréer des énonciations plutôt que de traduire des structures linguistiques *stricto sensu*. On connaît l'usage des gueuloirs poétiques dans les Salons, et, dans culture populaire, l'appropriation exclusive du gueuloir par Flaubert. Il est temps de faire du gueuloir un instrument essentiel du traducteur, du traducteur théâtral en particulier. Neil Bartlett, également grand traducteur de Molière et de Racine en vers rimés, insiste sur l'importance de s'imprégner de la rythmique du texte à travers l'écoute de sa déclamation :

I work by speaking the lines out loud [...]. The only thing the actors want to know is "How do we say it?", and they're right. How *do* we say it, how *do* you let this thing into your mouth. So cadence and stress and the theatrical use of punctuation is something I'm obsessive about.²

Certains traductologues de tendance sourcière, comme Susan Bassnett, ont pu critiquer le fait que des transformations majeures soient déterminées selon les critères de « performabilité » de la parole théâtrale ; critères trop malléables et arbitraires pour être valides selon elle : « What this amounts to in practice is that each translator decides on an entirely ad hoc basis what constitutes a

¹ Robert W. CORRIGAN, « Translating for Actors », in William ARROWSMITH and Roger SHATTUCK (dirs), *The Craft and Context of Translation*, Austin, Texas UP, 1961, p. 101.

² « Neil Bartlett : a Different Night out in the Theatre, in Conversation with David Johnston, » in David JOHNSTON (dir.), *Stages of Translation*, Bath, Absolute Classics, 1996, 67-74, p. 68.

speakable text for performers »¹. On doit cependant souligner le fait que le projet d'adaptation à l'œuvre dans les pièces de Harrison ne résulte pas de cette méthode de composition. En effet, ce ne sont pas les critères d'évaluation strictement personnels qui sont mobilisés : conscient que ce ne sont pas seulement des énonciations que le traducteur doit recréer, mais bel et bien des « situations d'énonciations », Harrison considère essentiel de ne pas se limiter à se déclamer le texte à soi-même, mais de l'écouter en situation, sur scène, par les acteurs. Loin d'adhérer à la conception de la traduction comme un objet fini, les répétitions commencent bien avant que le texte soit terminé. Certains changements ne sont réalisés que très tardivement, après que les décors et costumes sont finalisés, afin d'ancrer le texte solidement dans le cadre choisi². Acteur et metteur en scène d'expérience, Neil Bartlett conçoit également son texte en fonction d'une compagnie théâtrale spécifique en traduisant Racine : « I'm listening to a tape of the voice of the actor, and for me as translator the quest is to marry that particular voice to the voice of the text »³.

Dans « Problems of translation for the stage : interculturalism and post-modern theatre », Patrice Pavis pose la différence fondamentale entre les situations d'énonciation qui relèvent du texte source et de celles qui appartiennent exclusivement au texte cible⁴. À partir de là, Pavis insiste sur un phénomène essentiel qui sous-tend le processus de la traduction théâtrale : la situation d'énonciation originale ne peut pas être conservée en l'état, car elle est destinée à se transformer en une situation d'énonciation radicalement différente, une situation dont le traducteur n'a pas l'entière connaissance. C'est seulement lorsque le texte est mis en scène dans le cadre d'une représentation qu'émerge une situation d'énonciation qui relève proprement de la culture cible. Le gueuloir personnel,

¹ Susan BASSNETT, « Translating for the Theatre : The Case against Performability », in *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 4, n°1, 1991, 102.

² Tony HARRISON, *op. cit.* p. 14.

³ In David JOHNSTON, 1996, *op. cit.*, p. 71.

⁴ Trad. Loren Kruger, in Hanna SCOLNICOV et Peter HOLLAND (dirs), *The Play Out of Context : Transferring Plays from Culture to Culture*, Cambridge, Cambridge UP, 1989, 25-44.

mais surtout, les « gueuloirs de situation » que sont les répétitions sur scène sont, ainsi, primordiales.

Mieux : Harrison s'enquiert de l'avis des acteurs lors des répétitions avant de décider collectivement du choix de telles ou telles tournures. On teste le texte, on l'écoute, on se concerte, puis on rejette les vers qui « ne sonnent pas bien », ou on vote entre plusieurs versions. Dans *The Misanthrope*, Harrison doit réécrire le sonnet d'Oronte trois fois avant que lui et les acteurs en soient satisfaits. La traduction « sur scène » offre souvent un complément important à l'adaptation qui se veut généralement assimilatrice. L'apport de l'anthropologie du théâtre, cautionné notamment par Bassnett, souligne la non-équivalence du *gestus* d'une culture à l'autre¹. Si la stylistique et le déploiement rythmique du texte source sont en accord avec le *gestus* des personnages, il est souvent nécessaire de transformer l'intertexte gestuel dans la traduction en modifiant des éléments linguistiques. Il peut s'agir de le transformer lorsque la nouvelle situation d'énonciation appelle un geste différent, ou simplement de le renforcer. Bassnett commentant l'efficacité théâtrale de *Phaedra Britannica* en comparaison avec au *Phaedra* de John Cairncross (1958), et à celui de Robert Lowell (1961), elle note un vers d'ouverture dont le déploiement rythmique corrobore la gestuelle. La fragmentation du premier vers de l'adaptation de Harrison, « No. No. I can't. I can't. How can I stay ? » permet d'imiter le rythme de la marche du personnage qui quitte les lieux d'un pas décidé, renforçant l'effet déjà présent dans l'original : « Mon dessein en est pris ; je pars, cher Thérémène »². De plus, le *gestus*, est, comme le traitement du langage, strictement individuel ; l'acteur est parfois plus à même de décider quelles tournures ou termes conviennent le mieux selon son ressenti personnel au moment de la mise en épreuve du texte en situation.

Les essais scéniques du texte traduit permettent ainsi de vérifier des données peu vérifiables dans la pratique solitaire du traducteur. Si Bassnett s'est d'abord prononcée en faveur de l'existence d'un intertexte gestuel dans l'original, que le traducteur doit déceler puis retranscrire dans le texte d'arrivée, elle est revenue

¹ Susan BASSNETT, 1991, *op. cit.*, 99-111.

² Susan BASSNETT, *Translation Studies*. (1980), 3^{ème} ed., Londres et New York, Routledge, 2002, pp. 127-8.

sur sa position, et a catégoriquement réfuté l'existence de didascalies implicites et la faisabilité d'une telle recherche de la part du traducteur. Selon elle, si le traducteur avait pour mission d'empiéter sur les terres du metteur en scène, sa tâche serait celle d'un « super humain »¹. La traduction sur scène est une manière d'y arriver, peut-être pas entièrement, mais du moins partiellement. C'est dans cette perspective que Bertold Brecht, inventeur de la notion de *gestus*, et l'acteur Charles Laughton entreprennent la traduction : sur la scène, en situation, et de manière intuitive ; afin de privilégier le *gestus* à tous les autres éléments du texte : « We were obliged to do what linguistically better equipped translators ought to do : translate Gestus [...]. For language is gestic »². Pavis défend cette méthodologie ; selon lui, l'efficacité du langage théâtral dépend de l'adéquation parfaite entre la parole et le geste :

We must grasp the way in which the source text, followed by the *mise en jeu* of the source, associates a particular gestural and rhythmic enunciation with a text ; then we would look for the language-body that fits the target language. In order to effect the translation of the dramatic text, we must have a visual and gestural picture of the language-body of the source language and culture.³

Sans poser pour autant qu'une traduction réalisée en solitaire ne puisse être réussie, une des erreurs de Richard Wilbur consistait à viser une traduction de référence, en tout temps valide et réutilisable. Wilbur a hautement atteint son objectif : sa traduction, décrite comme « the nearest thing to Molière that we have » selon le *New York Review of Books*, est encore jouée aujourd'hui dans sa version d'origine, parfois avec succès. Cependant, le retentissement des représentations de ses traductions n'est en rien comparable à l'enthousiasme qu'a suscité *The Misanthrope* de Harrison ; la mésaventure du *Tartuffe* de Wilbur à la *National Theatre* en 1964 l'illustre parfaitement. Harrison, au contraire, intègre la traduction, la production et la représentation dans un ensemble organique :

¹ Susan BASSNETT, 1991, *op. cit.*, p. 100.

² *Gesammelte Werke*, Frankfurt, Suhrkamp, 1967, cité dans Patrice PAVIS, *Theatre at the Crossroads of Culture* (1990), tr. par Loren Kruger, Londres : Routledge, 1992, p. 147.

³ Patrice PAVIS, *ibid.*, p. 146.

The problems of translating a classic of the stage seem to me inextricable from the problems of production. [...] It seems to me that one could do worse than treat a translation as one does décor or production as endlessly renewable.¹

La création collective existe depuis longtemps ; au XIX^{ème} siècle notamment, plusieurs noms se partageaient l'affiche ; l'œuvre d'Eugène Labiche est un exemple bien connu. La renégociation de la hiérarchie traditionnelle dans le théâtre au détriment d'un metteur en scène ou auteur despotique est revenue en force depuis les années 1950, avec le *Theatre Workshop*, dirigé par Joan Littlewood, comme figure de proue de la nouvelle tendance. De l'investissement de l'auteur dans les techniques de la scène aux projets d'écriture d'un « théâtre absolu », tel qu'avancé par Antonin Artaud, où l'auteur, le metteur en scène, et l'acteur sont une seule et même personne, les discours et pratiques de création « sur scène » se sont multipliés.

Sauf dans le cas directement corollaire, où le traducteur est lui-même le metteur en scène, et quelquefois l'acteur principal, la traduction théâtrale n'a en revanche pas immédiatement participé à une semblable redéfinition des codes compositionnels. Poncif de la traductologie théâtrale, le statut subalterne du traducteur est constamment déploré. Le traducteur doit souvent se contenter d'écrire un *literal*, c'est-à-dire une traduction mot à mot, puis adaptée pour la scène par un dramaturge monolingue, souvent de grande réputation – pratique très courante au Royaume-Uni². Le traducteur reçoit une rémunération minimale, reste anonyme, et n'intervient pas aux répétitions (exemple bien déshonorant de traduction collective !). Si l'adaptateur monolingue retouche le texte avec les acteurs, on est davantage dans le paradigme de la création collaborative que dans la traduction à proprement parler – le texte « source » n'ayant pas le même statut et la même autorité. Martin Crimp est très critique sur la traduction fondée sur un texte intermédiaire : « I still have huge intellectual misgivings about

¹ Tony HARRISON, *op. cit.* p. 10.

² Malcolm GRIFFITHS, « Presence and presentation : Dilemmas in Translating for the Theatre », in Theo HERMANS (dir.), *Second hand : Papers on the theory and historical study of literary translation*, ALW, Antwerp, 1985, 161-182.

working via an intermediate text because you don't get the buzz, you don't get the thrill of interacting with the original language »¹.

Il y a en revanche des cas où les obstacles majeurs que pose le texte à la réalisation verbale font partie intégrante de l'esthétique et ne doivent en aucun cas être éliminés dans le processus de traduction. Dans le théâtre où le sens est en déperdition, où la syntaxe se délite, où parfois, une versification d'une verticalité ostensible problématise la réalisation verbale, où l'engagement rythmique du texte fait de la parole un gisement de purs signifiants, il ne s'agit pas de répondre à tel ou tel inconfort de l'acteur ou de l'auditeur dans l'acte de traduction. En d'autres termes, ces esthétiques appellent une approche pleinement meschonnicienne, fondée sur la reproduction à l'identique des microstructures rythmiques du texte source, et de l'aspect percussif de la langue. C'est donc, fort justement, une vision texto-centriste que Vanasay Khamphommala a adopté dans sa traduction française de *Und* de Howard Barker, récemment interprétée par Nathalie Dessay au Théâtre des Abbesses en 2016. L'exemple de Barker n'est pas des moins pertinents : figure paroxystique de ce théâtre et de cette stylistique, la difficulté du texte est pleinement recherchée par l'auteur. Tout comme Barker, qui, en tant que metteur en scène, refuse de changer ses textes lors des répétitions, Nathalie Dessay a dû interpréter la pièce-monologue dans une traduction non négociable. Il y a effectivement bien des esthétiques qui interdisent une conception de l'efficacité du langage théâtral fondée sur la seule facilité de l'élocution. Selon les mots engagés de Barker : « If language is restored to the actor he ruptures the imaginative blockade of the culture. If he speaks banality he piles up servitude »².

En se gardant pour autant de généraliser ou de systématiser la méthode dans l'intégralité des pièces, il en va tout autrement lorsque l'illusion théâtrale est recherchée, ou lorsque le comique occupe une place de choix et naît davantage des traits verbaux que de la situation. Les vers humoristiques qui pullulent dans les traductions des comédies de Molière et de Corneille de Ranjit Bolt procèdent de

¹Laera MARGHERITA, *op. cit.*, p. 217.

² Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*. (1989), 3rd ed, Manchester, Manchester UP, 1997, p. 18.

tests sur scène, comme le traducteur l'indique dans *The Art of Translation* :

At some point – be it stage one, during the initial translation process, or stage two, during rehearsals, or even, if one is caught napping, stage three, during previews – the scissors will, more often than not, have to come out, and probably the pen too.¹

Non sans dénigrer le savoir-faire des acteurs – Martin Crimp avoue n'avoir jamais eu affaire à des acteurs ne pouvant pas jouer une réplique particulière : « Anything can be performed, can't it ? »² –, un texte qui ne prétend pas à l'autorité non négociable de l'auteur à quand même tout à gagner à accommoder les acteurs de manière ponctuelle. Rappelons en effet que les textes d'Harrison restent très exigeants, notamment grâce à leur forme prosodique. Diana Riggs, jouant le rôle principal dans *Phaedra Britannica*, en donne un témoignage révélateur : « The first three weeks of rehearsal consisted of reading voice classes and breathing exercises – this verse demands four lines without taking a breath »³.

Cela invite à questionner la nature des changements effectués sur le plateau. Tout comme nous avons indiqué au début que le langage théâtral n'était pas nécessairement celui de la vie, il n'aspire pas systématiquement à être fluide et lisse. Dans la littérature critique de la traduction théâtrale se sont dessinées deux conceptions de la notion de *speakability* : elle qui s'estime en termes de fluidité, de rapidité, d'aisance et de naturel, et celle qui s'estime en termes d'efficacité, c'est-à-dire de crédibilité, de capacité à véhiculer des effets particuliers, de s'adapter aux situations. Sirkku Aaltonen condamne les définitions réductionnistes de la notion, largement majoritaires dans l'emploi du terme : « Speakability defined in terms of simplicity is clearly not a very accurate way of

¹ Ranjit BOLT, *The Art of Translation*, London, Oberon Books Ltd, 2010, p. 32.

² Laera MARGHERITA, « Theatre Translation as Collaboration : Aleks Sierz, Martin Crimp, Nathalie Abrahams, Colin Teevan, Zoë Svendsen and Michael Walton discuss Translation for the Stage », *Contemporary Theatre Review*, vol. 21 n° 2, 2011, 213-225, 223.

³ *Evening Standard*, 5 septembre 1975.

characterising theatre texts. Theatre texts do not need to be simple and easy to speak »¹. Soutenir l'exclusivité de cette définition équivaldrait à sous-estimer la capacité des acteurs à affronter les difficultés du texte.

La participation du traducteur à la production, et la participation de la production à la traduction ne se sont popularisées dans la traductologie théâtrale que plusieurs années après la publication des pièces de Harrison. Ce n'est qu'à partir des trois dernières décennies que la critique s'est intéressée à l'interdépendance entre la traduction, l'adaptation et l'interprétation des textes dramatiques, et a insisté sur la nécessaire coopération entre les différents agents du projet théâtral². On a donc commencé à souligner l'importance de tester la traduction sur scène pour valider la *speakability* du texte : « Very frequently, it is only when actors speak the lines that translators have written that they will be fully assured of the speakability of the piece »³. La présence du traducteur permet également, chose aussi évidente qu'essentielle, de répondre aux questions qui se posent lors des premières lectures du texte par les acteurs et le metteur en scène. Si la traduction-production collaborative bénéficie d'abord l'acteur en levant les obstacles de son exercice verbal et le metteur en scène en l'assistant dans l'interprétation du texte, elle bénéficie aussi la réception, car elle permet d'assurer la crédibilité du texte⁴, et l'immédiateté de sa compréhension. Selon plusieurs critiques, tels que Ute Venneberg⁵,

¹ Sirkku AALTONEN, *Time-sharing on Stage : Drama Translation in Theatre and Society*, Clevedon, Multilingual Matters, 2000, p. 43.

² Franz LINK, « Translation, Adaptation and Interpretation of Dramatic Texts », in Zuber (dir.), *The Languages of Theatre*, op. cit. 24-50, p. 24.

³ David JOHNSTON, « Securing the performability of the play in translation », in Sabine Coelsch-Foisner et Holger Klein (dirs.), *Drama Translation and Theatre Practice*, Frankfurt, Peter Lang, 2004, 25-38, p. 35.

⁴ Andrea PEGHINELLI « Theatre Translation as Collaboration : A Case in Point in British Contemporary Drama », *Journal for Communication and Culture* 2, n° 1, 2012, 20-30.

⁵ Ute VENNEBERG, « Problems in Translating Sean O'Casey's Drama *Juno and the Paycock* into German », in Ortrun Zuber (dir.), op. cit., 121-131, p. 122.

Jiri Levy¹ et George E. Wellwarth² les phrases du texte traduit ne doivent pas être trop longues, et la durée de représentation de la pièce traduite ne doit pas dépasser celle de l'original. Zuber affirme que les répétitions sont le meilleur moyen de vérifier la cohérence de la longueur des phrases à travers le rapport entre le texte et l'énonciation³. Harrison aussi, considère important d'éviter un rythme peu soutenu dans la traduction, et justifie son choix prosodique en invoquant cet objectif : « The playing time of a verse version tends to be shorter than an equivalent in prose, and this is a considerable advantage »⁴. On trouve quelques fois une défense de la traduction collaborative au bénéfice du traducteur lui-même, pour rehausser son statut subalterne⁵ ; ou encore, au bénéfice du texte source, pour garantir le maintien des effets créés par l'original⁶.

Bien qu'il soit impossible de connaître la méthodologie qui sous-tend toutes les traductions théâtrales qui ont précédés *The Misanthrope*, le fait que Harrison consacre dans son introduction des développements sur ses procédés de composition, le fait qu'ils précèdent cet essor théorique et critique, et en somme, le fait que les deux adaptations furent des succès marquants, suffisent à faire de Harrison une figure précurseur de la traduction collaborative. Une figure qui mérite tout au moins une certaine place dans la discipline *Theatre Translation*. Dans l'héritage direct de Harrison, cette méthode devient rapidement un paradigme : nous avons déjà évoqué le cas de Ranjit Bolt. *Phèdre* de Ted Hughes (1998) est également le résultat d'un travail collaboratif entre la compagnie, le metteur en scène et le traducteur. Diana Riggs, ayant joué Célémène et Phèdre

¹ Jiri LEVY, *Die literarische Übersetzung*, W. Schamschula (trad.), Frankfurt am Main, Athenäum Verlag, 1969, 128.

² George E. WELLWARTH, « Special Considerations in Drama Translation », in M. G. ROSE (ed.), *Translation Spectrum : Essays in Theory & Practice*, New York, State University of New York Press, 1981, p. 140.

³ Ortrun ZUBER, « Problems of Propriety and Authenticity in Translating Modern Drama », in Ortrun Zuber (dir.), *op. cit.*, 92-103, pp. 95-6.

⁴ Tony HARRISON, *op. cit.* p. 7.

⁵ Alinne BALDUINO et Pires FERNANDES, « Between Words and Silences : Translating for the Stage and the Enlargement of Paradigms », *Scientia Traductionis*, n° 7, 2010, 119-133.

⁶ Phyllis ZATLIN, *Theatrical Translation and Film Adaptation : A Practitioner's View*, Clevedon, Multilingual Matters, 2005, p. vii.

dans les adaptations de Harrison, a également le rôle-titre dans l'adaptation de Hughes. Son expérience avec Harrison et le metteur en scène John Dexter dans les années 1970 a sûrement influencé son travail avec Hughes et Jonathan Kent. Par exemple, selon Peter France, Riggs a fait part de la difficulté de commencer un vers par « What ! », traduction de « Quoi, Seigneur ? » ; le vers est modifié. Comme le souligne Daniel Weissbort, « he certainly remained open to suggestions from those immediately involved, Hughes's theatrical apprenticeship after all having been with Peter Brook, who stresses the importance of the insight of actors »¹. Bien que Hughes n'utilise pas une forme prosodique contraignante comme Harrison, on a unanimement célébré la puissance acérée et tranchante de ses vers et de son style, dont on peut supposer en partie le résultat d'ajustements collaboratifs.

Si la domestication des référents culturels et la modernisation de l'idiome du texte source sont primordiales dans le projet adaptatif, le travail sur la performativité de la parole joue un rôle complémentaire, interdépendant, et tout aussi important. Ainsi, grâce à l'écoute répétée du texte source enregistré, et grâce au processus collaboratif, la traduction du *Misanthrope* d'Harrison s'opère *de* la scène, orientée *vers* la scène et se finalise *sur* la scène. Ce paradigme consomme l'attirance antagoniste qui sous-tend tout acte de traduction : l'attirance vers l'axe source, immuable et autoritaire, et l'axe cible, qui reste ici, grâce aux contingences de la scène, souple et imprévisible jusqu'au bout. La présence du traducteur aux répétitions et l'avis de personnes qui n'ont pas accès au texte source sont sans doute les gages les plus fiables d'une traduction comme source de création. En ne négligeant aucun aspect, Harrison définit, dans ses textes introductifs, une véritable poétique de l'adaptation théâtrale.

¹ Daniel WEISSBORT, *Ted Hughes and Translation*. Nottingham, Richard Hollis, 2011, p. 75.