

TRANSPOSER OU TRADUIRE « HAMLET »

I

DANS UN NUMERO spécial d'*Études anglaises*, « Shakespeare en France », M. Christian Pons a proposé pour *Hamlet* une méthode de traduction nouvelle. Qu'il y ait une transposition résolue, demande-t-il, et cela dans le rythme plus large et l'abondance inentravée d'un verset. Il écrit : « Dans le cas particulier d'*Hamlet*, – je ne dis pas même de Shakespeare –, il vaut mieux transposer, c'est-à-dire transférer dans un autre mouvement, équivalent dans notre langue [...]. Il ne faut pas hésiter à être plus long que l'original lorsque la langue française exige qu'on décompose logiquement et qu'on développe ce qui est implicite ou éclate en quelques mots dans une image shakespearienne. » Et, me reprochant à bon droit d'avoir insuffisamment traduit *to watch the minutes of the night* dans la première scène d'*Hamlet*, il « développe » sans hésiter le sens qui lui paraît contenu dans ces quelques mots. La traduction devient : « Afin qu'il surveille avec nous les ténèbres, et ce lent écoulement des heures, tous les moments de la nuit l'un après l'autre. » Plus oratoire que le texte original, selon M. Pons lui-même, cette adaptation serait cependant la voie de la véritable fidélité, dans un mouvement « analogue à celui du verset claudélien ».

Une remarque, d'abord, et qui n'est pas décisive, qui n'a trait qu'à la psychologie, non à la géométrie, de la traduction. C'est vrai, quand un mot anglais est riche d'ambiguïtés, il est ingrat d'avoir à choisir entre elles. Prendre le parti de « développer », cependant, ce sera vite se résigner à tout résoudre par l'abondance, au prix d'une rupture de la tension poétique. Le traducteur aura vite oublié que le verset de Claudel, surtout au théâtre, peut être bref. Je suis convaincu que de grands obstacles sont nécessaires – et aussi bien dans la prosodie – sinon pour traduire aisément, du moins pour traduire bien.

Mais, plus gravement, qu'est-ce en vérité que le « sens », et l'explicitier, comme M. Pons permet qu'on le fasse, n'est-ce pas surtout le trahir, puisque c'est méconnaître la dualité au plus intime de la parole, du formulé et du retenu ou, d'une autre façon, du conscient et de l'inconscient? Ces oppositions sont pourtant elles-mêmes significatives, elles font partie de ce tout qu'il faut considérer et traduire. Lorsque Marcellus demande à Horatio de demeurer avec lui *to watch the minutes of the night*, pour épier le cœur de la nuit, il se peut que ces mots signifient, et même immédiatement pour l'auditeur, tout ce que la traduction de M. Pons leur fait exprimer. Il reste que Marcellus ne le sait peut-être pas, ou ne veut pas le savoir, ou ne consent pas à trop le dire. En fait, il en dit sans doute bien davantage. Et « développer », dans une apparente exhaustion, ce qui n'est jamais qu'un aspect du sens, c'est détourner l'esprit de la profondeur. On ne peut pas plus accoucher une parole de son sens que l'on ne peut dans le concept transporter la densité du symbole, dans le discours le tragique de l'immédiat, dans le nivellement d'une formule ces étagements indistincts par lesquels les dits ou sous-entendus du sens manifeste rejoignent les mystères de ce qui demeure inconscient.

De telles ambitions, en général, sont rationalistes, elles supposent la primauté dans l'acte d'écrire d'une idée, voire même d'un programme précis de signification à communiquer, sur toute autre fonction de la parole – *inventer* un sens, par exemple, et non le dire, *constituer* un monde et non simplement le refléter, approcher et en même temps tenir à distance des réalités obscures et dangereuses, dans un moment de conjuration. Ce n'est pas cette philosophie qui prépare le mieux à l'époque élizabéthaine. Je crains qu'elle n'ait pas non plus à se réclamer de Claudel, dont le verset n'a jamais rien eu d'analytique, même dans les traductions de l'*Orestie*. Comment, d'ailleurs, à partir d'un mouvement d'analyse, aboutir à ce qu'il y a d'immédiat et d'à jamais cristallisé dans quelque vers que ce soit? Le vers préexiste à ce qu'il dit. Et l'analyse « développée » du sens tend foncièrement à la prose.

II

Reste cependant à formuler ce qui me paraît la raison la plus importante pour ne pas traduire *Hamlet* en versets.

M. Pons suppose que Paul Claudel eût été un bon traducteur de Shakespeare, mais ce n'est pas mon avis, et c'est un fait après tout que ce grand écrivain de théâtre, et qui a traduit de l'anglais, ne s'est jamais attaqué au théâtre élizabéthain. C'est vrai qu'il y a chez lui une ampleur à la fois tragique et bouffonne qui seule dans notre poésie de théâtre pourrait peut-être – et qui a voulu – rivaliser avec la variété de Shakespeare. Mais à horizon aussi vaste ne répond pas nécessairement un même regard, et Claudel aurait eu à abandonner, pour traduire *Hamlet* ou *Macbeth* (ce serait moins vrai d'une chronique) une bonne part du vieil homme, et, en tout cas, son verset. Car celui-ci signifie immédiatement, organiquement, cet étonnant optimisme à la fois dogmatique et congénital, traversé de nuit et solaire, qui est bien ce qu'il y a de plus opposé à la pensée de Shakespeare.

Écoutons celui-ci : *The time is out of joint... O cursed spite!* Rien de plus pessimiste qu'*Hamlet*, rien qui s'égaré aussi loin de la sécurité d'une foi. Une intuition du néant obscurcit et fragmente toute la conscience élizabéthaine. Hamlet cherche, et ne trouve pas, ce qui pourrait fonder un ordre valable. Et remarquons à quel point le vers de Shakespeare sait exprimer ce tourment. Il s'identifie à la voix, se brise avec ses angoisses, reprend avec ses nouveaux espoirs, se durcit comme il a pu se défaire, dans le désarroi de l'instant. Ce pentamètre d'*Hamlet* n'est nullement un fait secondaire et oubliable. Et c'est parce qu'il porte, et semblable en cela au décasyllabe ou à l'alexandrin en français, un pouvoir d'expression métaphysique bien plus spécifique et précis qu'on ne semble souvent l'imaginer.

Croit-on, en vérité, que cette longueur – cinq pieds, six pieds – se soit imposée par hasard aux langues de l'Occident? Elle est celle où peuvent vivre avec l'intensité la plus grande, au sein d'une *forme* restée visible, ces longues et ces brèves, qui, affirmant ou troublant les rythmes, expriment *en substance* le rapport réel du poète avec toute forme, avec l'ordre de l'univers.

Plus court, le vers voit cette vie secrète se simplifier, disparaître, et perdre une grande part de sa richesse « mentale ». Il joue ou affirme, il n'éprouve pas. Plus long, nettement plus long, – j'y reviendrai. De cinq ou six pieds, de dix ou douze syllabes, il rend possible ceci : que les longues et les brèves de chaque mot, et ses sonorités, et

son poids, libèrent tout leur pouvoir métaphorique pour enregistrer le heurt de l'ordre que dit le mètre et du réel qu'ils figurent. N'est-il pas vrai que la forme *a priori* de l'alexandrin ou du pentamètre, avec leur nombre déterminé et leurs césures classiques, cette forme *donnée*, et qui tend par son inertie à une poésie close, c'est la suggestion qu'une idée – mythe ou suprême réalité – commande au monde sensible et doit à notre esprit imposer son cadre? Alors, la vie des mots en son sein, c'est l'acte même de la conscience, acceptant ou récusant cette loi.

Pour dire mieux, ce vers de cinq ou six pieds, exprimant l'équilibre ou la tension qui existe entre le réel et l'esprit, est la « mystérieuse frontière » qui dans un même instant retient l'homme dans la demeure d'un ordre et le porte au contact de l'existence brute des choses. Qui, dans un seul mouvement, organise la réalité de nos vies et offre d'exprimer et, par ce fait, d'explorer les régions rebelles de l'âme. Ce qui a permis, historiquement, tout un devenir de révolte ou d'orthodoxie, et d'expressions détournées. Que « le pentamètre boite », et ce n'est pas seulement parce que l'acteur ne sait plus son rôle, mais parce que l'homme lui-même ne peut plus ou ne veut tenir le sien, faire confiance à un mythe, échapper au doute ou au désarroi. Il arrive ainsi que le mot refuse vraiment la forme, – le réel réfutant l'idée. Le mot fait obstacle au rythme et le rompt, ou au contraire l'accepte trop et s'absente, laissant le vers ne saisir que des signes brillants et vides. C'est pourquoi la poésie a pu effectuer elle-même, ou suivre dans ses moments, la désagrégation de grands mythes, naguère soutenus par la forme pleine du vers. Dans cet espace sans fond que la prosodie circonscrit, des fragments se séparent parfois de l'ancienne idée unitaire, s'enfoncent dans l'âme humaine désormais abandonnée à sa nuit, s'y obscurcissent, s'y perdent... Ceci n'est pas une simple image. À l'époque néo-classique, sans intention délibérée ni révolte, par une facilité, une passivité, un oubli, qui signifient tout autant que le grand art, ce sont bien les épaves de l'ambition racinienne, les mots *pur*, *jour*, *soleil* et combien d'autres désormais inertes et comme scellés par la facilité même du vers, qui ont eu à conduire dans la ténèbre de l'inconscient l'idée désapprise de la lumière, avec pour effet de créer cette intériorité saturée et frémissante que saura assumer Nerval. Cette prosodie trop aisée de Le Brun ou de Malfilâtre, où passent des mondes clos, exprime l'ignorance de soi qui aliène l'homme à l'époque du matérialisme naissant; et suggérera à Nerval qu'il est l'enfant divin d'une lumière cachée.

Semblablement, le vers anglais exprime dans sa structure une expérience de l'être. Pour n'en donner qu'un exemple, on voit bien, au début de *The Waste Land*, que les lourds participes présents qui terminent ces premiers vers, eux-mêmes brefs et comme étrécis, découvrent ce qu'il y a de surchargé, d'usé et de faiblissant dans l'idéalité dont a vécu une époque. La réalité pèse sur elle, le besoin où l'on est de repenser le réel, mais la forme ancienne vidée de sens n'a pas encore cédé. Traduirait-on cela en versets? Il est peut-être clair, maintenant, que le verset a lui aussi ses pouvoirs mais lui aussi ses contraintes. En lui la tension qui oppose la forme à la texture rythmique s'est atténuée, le mot est moins écouté dans ses données matérielles, il tend à se confondre avec la notion, et cela collabore à un certain mode d'être. Je dirai que, par opposition au vers ordinaire qui n'accueille qu'une réalité très restreinte, déjà élaborée par l'esprit, le verset voudrait, franchir la frontière des grandes formes archétypales pour affronter – et non plus, trop simplement, évoquer – la diversité du réel. Mais ce n'est pas pour autant afin de s'y perdre. Le plus souvent, dans la décontraction même des

formes, un rythme second s'affirme, qui paraît embrasser, cette fois dans sa totalité, le sensible et en exprime la possession avec l'assurance énergique du conquérant ou du missionnaire. Il en va ainsi chez Claudel, bien sûr, où la rime revient comme une expérience – celle de l'Un vérifié – redirait au loin dans les choses sa concluante réponse. Mais il en va de même chez Antonin Artaud, et à l'orthodoxie triomphante de l'un peut s'opposer sans bizarrerie dans un même franchissement des mètres traditionnels l'affirmation souffrante de l'autre, car il y a chez ce dernier un savoir qui veut interpréter toute chose, et même l'idée d'un centre de quoi tout ce qui est participe, ce *contre-un* des grands prophètes d'apocalypse qui n'est que le sacré dans sa ruine, et qu'Artaud a vu apparaître dans le sang coagulé de Van Gogh.

Le verset est un risque pris, mais d'autant plus une foi – au moins une conviction – et une réponse. Rien de plus différent du manque d'assise, du questionnement infini qui fait l'essence d'*Hamlet*. Et l'on n'a pas plus le droit de traduire *Hamlet* en versets que celui de substituer une réponse à ce qui veut n'être qu'une question.

III

D'une façon générale, d'ailleurs, il y a des œuvres du questionnement et des œuvres de la réponse. Des œuvres irrémédiablement démunies, et d'autres dominées par une mythologie ou un dogme. Cette distinction ne manque pas d'importance pour la théorie de la traduction.

Si les premières, en effet, sont toujours presque entièrement subjectives, il arrive au contraire le plus souvent que les autres empruntent tout ou partie de l'affirmation qu'elles portent à des conceptions mûries par la conscience commune, et par conséquent partageables, sinon déjà partagées. Ainsi des valeurs et des dieux dans les tragédies d'Eschyle. Une réalité d'esprit en quelque façon objective oriente tout ce que l'écrivain ressent par lui-même ou pense. Et, comme le poème n'exprime pas un refus, rien de vraiment obscur dans la conscience de son auteur ne demande à être compris. Un point fixe existe en deçà de l'œuvre, et les poètes et leurs lecteurs peuvent se retrouver près de lui. Il s'ensuit que le traducteur, pour peu qu'il ait l'intelligence de cette structure sacrée, aura le droit de transposer hardiment l'œuvre originale, n'ajoutant pas ce fait qu'une variation nouvelle à toutes celles qu'a suscitées le thème fondamental. Certes, il ne pourra pas ne pas y avoir, puisque le pays et la langue sont différents, une appréciable méconnaissance de cette donnée spirituelle dans le travail impur de la traduction. Le point central se déplacera. Tout pourtant demeurera « vrai », digne en tout cas d'avoir été accompli, puisque le glissement, l'oubli, voire la métamorphose n'auront fait que manifester – élucider peut-être même, ou approfondir – le devenir de la conscience commune, lequel est plus réel, après tout, que chacun de ses grands moments. Claudel n'a pas à cesser d'être chrétien pour transposer *Les Choéphores*, *Les Euménides*, il lui suffit d'avouer un dieu qui ne méconnaisse pas les vœux de l'existence terrestre, et ce ne sera qu'un motif nouveau d'intérêt si, retraçant les signes d'une nécessité implacable, ou le voit exprimer dans les rythmes de son verset un sentiment de la Providence.

Mais quel est le point fixe dans *Hamlet*? On ne pourrait le chercher, s'il existe, que dans une intériorité difficilement pénétrable, et qu'*Hamlet* lui-même ne connaît pas. Tous ses monologues témoignent de son effort incessant pour effectuer le sens,

par des hypothèses de toutes sortes, de cet inconnu qui l'habite. Et le traducteur doit concevoir qu'il ne pourrait « transposer » à son tour, de cet inconnu, que l'idée qu'il s'en est faite lui-même, – abstraction en définitive semblable à celles qu'Hamlet va mourir de ne pouvoir accepter. Le traducteur doit savoir qu'il ne connaît pas le sens de ces œuvres où la question est plus vaste que les réponses; et il devra tenir compte de leur plus infime détail.

Bien sûr, je n'entends pas qu'il lui faut, sous prétexte d'un sens total, se vouer à un morne parallélisme, rimer avec les mêmes rimes, rendre une image par son incompréhensible reflet, donner dans l'opaque ou l'insignifiant sous couleur d'être fidèle. Ce parallélisme serait la transposition la plus dangereuse, puisqu'il ne revit pas l'élan qui a fait naître la phrase, et ne s'attache qu'à sa marque dans l'accompli. Pourtant le mot-à-mot est la seule approche parfois, la seule intelligence, bien que virtuelle, de l'énigme irréductible d'un sens. Il faut souvent s'éloigner beaucoup. Mais que ce soit pour aussitôt revenir.

Et ce principe seul, dialectique au sens grec d'éclaircissement réciproque, de dialogue, doit être en fin de compte affirmé : *que les inévitables transpositions n'aient trait qu'au plus infime détail possible*. Que, pour ces œuvres de la subjectivité résolue, elles ne soient plus que tactiques. Pas de « littéralité », mais une ténuité de l'attention. C'est d'ailleurs ce qui fait, à mon sens, l'intérêt *poétique* de l'entreprise, et même lui donne sa plus vraie chance. Voici une image, voici des mots, les plus furtifs ou dissimulés, les moins exposés à la lumière de la raison, parfois stérile. Ce n'est pas notre âme raisonnable, à son tour, qui sera capable de les comprendre, – et ce défi l'approfondira. Traduire ira de pair avec une critique de notre pensée, mais aussi de notre existence et de ses paresse. Faire de chaque mot un mot décisif, et ce sera demeurer, parfois certes de mauvais gré, au pays de ce plus grand risque. C'est bien cela la chance du traducteur : que, s'étant risqué, son ardeur – inquiétude et espoir, énergie et trouble – s'exprime, liant ses mots dans une âme, ajoutant à la *voix* décisive et à demi perdue du poète l'intensité d'un *accent*.

Source : « Transposer ou traduire *Hamlet* », dans Shakespeare, *Hamlet*, suivi de “Idée de la traduction”, Paris, Mercure de France, 1962, p. 247-256.