

Jean-Louis Curtis

SHAKESPEARE ET SES TRADUCTEURS FRANÇAIS

Source : Ballard, Michel (dir.), *La traduction plurielle*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990, p. 19-31.

SHAKESPEARE ET SES TRADUCTEURS FRANÇAIS

Shakespeare n'a été traduit en français que très longtemps après sa mort, plus d'un siècle après, et cela, malgré les échanges constants entre les deux pays et des relations presque jamais interrompues. Pourquoi a-t-il dû attendre si longtemps pour être traduit et connu en France ? Ce retard est imputable probablement à l'universalité de la langue française au XVII^e siècle et pendant la première moitié du XVIII^e siècle. A cette époque tous les gens cultivés, dans tous les pays européens, parlent français ; les productions de la culture française passent pour être les modèles suprêmes. Ce qui fait que les ouvrages français sont lus et traduits partout, mais que les Français eux-mêmes ne s'intéressent pas, ou peu, aux productions étrangères. Aujourd'hui, le phénomène est inversé. C'est l'anglais qui est devenu la langue universelle et tous les gens éduqués, en Europe continentale, apprennent l'anglais comme seconde langue. En France, nous traduisons pas mal d'ouvrages littéraires venus d'Angleterre ou des Etats-Unis et des pays anglophones ; mais les éditeurs français se plaignent de ce que trop peu d'ouvrages français soient traduits en anglais. Nous avons attendu cent trente ans pour traduire Shakespeare ; mais nous avons traduit Harold Pinter dès sa première pièce.

Donc, Shakespeare mort en 1616, n'a été traduit qu'en 1745. Mais il faut préciser que dans le long intervalle entre ces deux dates, il n'a pas été complètement ignoré à Paris. Son nom est cité, en 1685, dans un livre de critique intitulé *Les Jugements des savants*, d'un certain Baillet. On a cru déceler un influence de

Hamlet dans une tragédie de Cyrano de Bergerac, rédigée en 1654, *La Mort d'Agrippine*. Enfin, le bibliothécaire de Louis XIV, Nicolas Clément, recense dans son catalogue les livres du roi, parmi lesquels ont trouve la seconde édition du Folio, celle de 1632. Voici le jugement du bibliothécaire: «Ce poète anglais a l'imagination assez belle, il pense naturellement, il s'exprime avec finesse; mais ses belles qualités sont obscurcies par les ordures qu'il mêle dans ses comédies ».

Au XVIII^e siècle, comme on sait, l'Angleterre est très à la mode sur le continent. L'anglomanie, qui va devenir une douce maladie chronique dans les classes supérieures françaises, commence avec Voltaire. Elle s'est aggravée aujourd'hui, puisque la langue même s'anglicise, malgré la sonnette d'alarme tirée par le professeur Etiemble. Au XVIII^e siècle, le français est encore indemne de toute contamination britannique mais, en revanche, on admire et on envie les institutions politiques d'Angleterre, la monarchie parlementaire, le libéralisme en matière religieuse, on raffole des philosophes comme Locke et Hobbes. L'Abbé Prévost, l'auteur de *Manon Lescaut*, séjourne à Londres et s'enthousiasme pour tout ce qu'il voit, et surtout pour une actrice anglaise, qui lui fait connaître le théâtre. Mais c'est à Voltaire que les Français doivent vraiment de connaître Shakespeare. Il en est ébloui. Voici ce qu'il écrit: «Il court sans guide, sans art, sans règle, mais il laisse loin derrière lui ce qui n'est que raison et exactitude». Ce jugement remarquable est celui d'un homme qui a pressenti, deviné le génie, et un génie tout à fait opposé au sien, lequel est fait justement de raison et d'exactitude. Voltaire se tiendra à ce jugement aussi longtemps qu'il restera le seul intercesseur de Shakespeare en France; mais lorsque d'autres écrivains français s'intéressent au dramaturge anglais, et surtout lorsque paraît la première traduction française, celle de Pierre Antoine de La Place en 1745, Voltaire, voyant que Shakespeare lui échappe, qu'il n'en est plus le seul spécialiste en France, commence à prendre ombrage d'un génie qui offusque le sien. Il sent que le classicisme, dont il est le dernier représentant, est mort ou agonisant, et que l'avenir est à l'œuvre de Shakespeare. Alors, il engage, sans espoir, un combat d'arrière-garde contre le poète anglais qu'il a été le premier à faire connaître aux Français. Lorsque paraît en 1776, une nouvelle traduction, par Pierre Le Tourneur, traduction à laquelle ont souscrit le roi, la reine, le comte d'Artois, le roi d'Angleterre, l'Impératrice de Russie et d'autres grands personnages, Voltaire est fou de rage. Il s'écrit: «J'ai vu finir le

règne de la raison et du goût. Je vais mourir en laissant la France barbare ». Deux ans plus tard, on lui fait un triomphe à la Comédie Française avec la représentation de sa pièce, *Irène*; mais cela n'empêche pas que le goût du public a changé, le Romantisme n'est pas loin. La tragédie classique imitée de Racine et de Corneille est définitivement morte.

Jean-François Ducis, employé au ministère de la guerre, ne connaît pas l'anglais; mais, à travers les traductions de La Place et Le Tourneur, il s'est pris de passion pour l'œuvre shakespearienne. Il compose des adaptations de *Hamlet*, puis du *Roi Lear*, puis d'*Othello*, mais des adaptations dans lesquelles on ne reconnaît plus grand-chose de l'original. Ducis a d'ailleurs l'honnêteté d'appeler son travail: «tragédies imitées de l'anglais». Il a voulu corriger ces ouvrages «sauvages» (le terme est de lui), par le bon goût et la mesure. Le résultat, c'est un bizarre pastiche de Racine, comme par exemple, les vers suivants :

Ophélie (découvrant le cadavre de son père, s'adresse à Hamlet) :

Ah ! Qu'as-tu fait barbare ?

Hamlet : Mon devoir.

Privé de tous les miens, dans ce palais funeste,

Je t'adore et te perds. Ce poignard seul me reste.

Ducis, bien qu'employé au ministère de la guerre, avait horreur des effusions de sang. Il ne supportait pas les hécatombes rituelles du dernier acte. C'était un cœur tendre, il ne voulait pas que les gens fussent malheureux trop longtemps; et, sous sa plume toutes les tragédies ont une fin heureuse. Dans son *Hamlet*, il n'y a plus de spectre, ni de fossoyeurs. Ophélie ne devient pas folle et ne se noie pas. Elle épouse Hamlet à la fin de la pièce. De même, à la fin du *Roi Lear* de Ducis, Lear retrouve son trône. Ducis, âme sensible, dédie, je cite: «mon *Roi Lear* à ma vertueuse mère». Le secret d'une telle douceur est perdu depuis longtemps. C'est l'acteur Talma qui a introduit Shakespeare à la Comédie Française, dans des adaptations de Ducis. Il joue *Othello*, que le Consul Napoléon Bonaparte et sa femme Joséphine viennent voir. Bonaparte écrit à l'acteur: «Vous avez fort ému ma femme. Elle a frémi et pleuré. En souvenir de cette belle soirée, veuillez accepter le cachemire qu'elle portait sur ses épaules. Elle espère le retrouver bientôt drapé en turban sur le front d'*Othello*».

Au XIX^e siècle, le théâtre de Shakespeare va rencontrer des admirateurs fervents et illustres, tels Stendhal et Mme de Staël; mais ce sont surtout les jeunes romantiques, Victor Hugo en tête, qui le porteront au pinacle, en opposant la liberté de la dramaturgie shakespearienne aux contraintes formelles qui ont eu raison de la tragédie classique, laquelle n'est plus désormais qu'une défroque sans vie. En 1827, une troupe anglaise vient à Paris. Les acteurs sont : Kemble, Kean, Mrs Smithson. Tous les Romantiques sont là : Victor Hugo, Delacroix, Alexandre Dumas, Stendhal, Berlioz ... Quel parterre ! Il n'y a jamais eu une telle concentration de génie au mètre carré. La soirée est un triomphe. Désormais, Shakespeare est, en France, objet de vénération parmi les poètes, les artistes et les gens de goût. Mais, Mme de Staël et Chateaubriand avaient préparé le terrain. Voici ce qu'écrivit Chateaubriand :

J'ai mesuré autrefois Shakespeare avec les lunettes classiques, instrument excellent pour apercevoir les ornements de bon ou mauvais goût, les détails parfaits ou imparfaits, mais microscope inapplicable à l'observation de l'ensemble [...] Shakespeare est au nombre des cinq ou six grands écrivains qui ont suffi aux besoins et à l'aliment de la pensée.

Le 25 avril 1864, on se prépare à fêter à Paris le 300^e anniversaire de la naissance du Barde, comme on commence à l'appeler en France aussi. Mais comme c'est Victor Hugo, ennemi du régime, qui préside le comité, le gouvernement interdira la fête.

En exil à Guernesey, Victor Hugo suit le travail de son fils François, qui s'est attelé à la traduction des œuvres complètes de Shakespeare. Cette entreprise gigantesque prendra douze ans de la vie du jeune homme. Victor Hugo et son fils ont travaillé ensemble. Le poète écrit un texte qui servira de préface à la traduction de François. Cette préface va devenir un véritable ouvrage, qui, aujourd'hui encore, reste une des plus pénétrantes études du génie shakespearien.

La traduction de François-Victor Hugo est magistrale, elle fait encore autorité de nos jours par sa très grande fidélité à l'original, par son exactitude, par son élégance. Les erreurs qu'elle comporte, très peu nombreuses, sont dues surtout à des corruptions dans le texte original que François-Victor Hugo avait à sa disposition. Ce texte a été rétabli depuis. La traduction de François-Victor Hugo est donc une sorte de modèle en tant que traduction universitaire, mais elle est très difficile à jouer sur une

scène. Je reviendrai tout à l'heure sur le problème de l'adaptation scénique.

Parmi les grands adaptateurs de Shakespeare à l'époque romantique, on compte Alfred de Vigny, pour *Roméo et Juliette*, George Sand pour *Comme il vous plaira*, Alexandre Dumas pour *Hamlet*. Mais c'est surtout au XX^e siècle que les traductions et les adaptations vont fleurir. J'en citerai trois, parmi les plus célèbres, et aussi parce que leur représentation a fait figure d'événement.

La première est une adaptation de *La Nuit des rois* par Théodore Lascaris, qui fut créée au théâtre du Vieux Colombier en 1914 par Jacques Copeau. La traduction était excellente mais c'est surtout la mise en scène de Jacques Copeau, véritablement moderne, qui fit sensation. Cette représentation sera redonnée à la Comédie Française un quart de siècle plus tard, en décembre 1940, dans le Paris de l'occupation allemande.

La seconde est celle de *Coriolan* par l'écrivain suisse René Louis Piachaud. C'est une tentative réussie pour traduire Shakespeare dans un langage tout à fait souple, possédant le naturel du langage parlé. En voici un petit extrait en regard de la traduction de François Victor Hugo :

MENENIUS :

What work's, my countrymen, in hand ? Where go you
With bats and clubs ? The matter ? Speak, I pray you

I CITIZEN :

Our business is not unknown to th'Senate ; they have had inkling
this fortnight what we intend to do, which now we'll show 'em in
deeds.

(*The Tragedy of Coriolanus*, I, 1).

Traduction de François-Victor Hugo :

MENENIUS :

Que voulez-vous donc faire, mes concitoyens ? Où allez-vous avec
des bâtons ? Parlez, je vous prie.

PREMIER CITOYEN :

Notre projet n'est pas ignoré des sénateurs : depuis quinze jours, ils
ont eu vent de nos intentions. Nous allons les leur signifier par des
actes.

Traduction de René-Louis Piachaud :

MENENIUS :

Oh, mes concitoyens, que faites-vous ? Où voulez-vous aller ? Voici
bien des triques et des piques ! Pourquoi ? Pour qui ?

PREMIER CITOYEN :

Le Sénat le sait parfaitement, où nous voulons aller. Il y a quinze jours qu'il connaît nos intentions. Alors, à présent, le peuple passe aux actes.

Sous l'angle de l'exactitude universitaire, ce texte serait peut être trouvé déficient. En tant que texte dramatique, qui doit être dit par des acteurs sur une scène, il est parfait. Ces représentations de *Coriolan* sont devenues célèbres parce qu'elles ont joué un rôle historique. La pièce était au programme de la Comédie Française au début de l'année 1934. Or, en février 1934, éclatait l'un des plus grands scandales de la III^e République, connu sous le nom de l'affaire Staviski. Ce Staviski était un brillant et sympathique escroc, mais on découvrit qu'il avait bénéficié de complicités au sein du gouvernement. Il régnait alors à Paris et en France un climat de guerre civile latente. Les ligues fascistes ou parafascistes étaient très actives. Une violente atmosphère anti-républicaine, anti-démocratique agita une partie de l'opinion publique. Les sarcasmes de *Coriolan* contre la plèbe romaine prirent soudain, dans ce climat exaspéré, une résonance actuelle qui enflamma les esprits. On avait vraiment l'impression que *Coriolan* était le chef d'une de ces ligues patriotes et qu'il vitupérait contre les députés de la III^e République. Certains critiques réclamèrent l'interdiction de la pièce. L'administrateur de la Comédie Française, M. Emile Fabre, fut démis de ses fonctions. C'était le 2 février 1934. Le journal royaliste, *L'Action française*, parut avec un énorme titre à la première page : « Attention, Shakespeare ! Voilà les flics ! ». Devant les protestations véhémentes des acteurs, du public et d'une partie de la presse, M. Fabre fut réintégré dès le lendemain, 4 février. Le 6 février, l'émeute éclatait dans Paris : les manifestants se massèrent, devant l'Assemblée nationale. La police dut intervenir et ouvrir le feu. Il y eut des morts et des blessés. Le Gouvernement dut démissionner.

C'est ainsi qu'une pièce de Shakespeare, plus de trois cent cinquante ans après avoir été écrite, contribuait à déclencher une révolution dans les rues de Paris, et, presque, à renverser le régime républicain. Quelle meilleure preuve pourrait-on trouver de l'actualité, de l'éternelle jeunesse de Shakespeare ?

Troisième traduction illustre : celle de *Hamlet* et de *Antoine et Cléopâtre* par André Gide. Dans son journal, Gide nous raconte, presque au jour le jour, ses difficultés, ses affres, ses angoisses, dans l'accomplissement de ce travail. Il en donne aussi quelques exemples dans sa préface aux Oeuvres complètes de Shakespeare de l'édition de la Pléiade. Le plus célèbre et le plus amusant de

ces exemples est celui du « doting mallard » dans *Antoine et Cléopâtre*. Au 3^e acte de la tragédie, un personnage de la suite d'Antoine raconte le désastre d'Actium :

*The noble ruin of her magic, Antony,
Claps on his sea-wing, and (like a doting mallard),
Leaving the fight in height, flies after her :*

Tourment de Gide. Peut-il traduire par « canard amoureux » ? Il a vérifié dans un manuel d'ornithologie que le « malard » est le mâle du canard sauvage. Mais à part les spécialistes de zoologie, pas un Français sur dix mille ne sait ce qu'est un « malard ». Le mot est pratiquement inconnu du grand public. Alors, « canard » ? Mais d'abord, un canard n'a pas d'« ailes marines » (*sea-wing*) et puis, en France, c'est un animal qui fait rire. « Un canard amoureux » fera doublement rire. Gide hésite aussi sur « doting ». Le *Shakespeare Glossary* de Onions donne, pour « dot », deux sens : « to act or talk foolishly ; to be excessively fond or in love ». Or, le « malard » est connu pour sa fidélité amoureuse : il se laisse tuer auprès de sa compagne blessée, plutôt que de l'abandonner. Gide précise qu'il a pu lui-même vérifier le bien-fondé de cette réputation, en chassant le canard sauvage sur les bords du fleuve Tchad, en Afrique. (On voit le genre de connaissances et d'expériences qui est exigé d'un traducteur de Shakespeare : être un ornithologue distingué et avoir chassé le canard en Afrique noire...).

Donc, ne pouvant traduire « doting mallard » par « un canard fou d'amour » Gide prend une légère liberté avec le texte et il traduit, « un albatros éperdu ». Les traducteurs plus récents de *Antoine et Cléopâtre* tiennent, eux, pour le « malard imbécile ».

Qui a raison ? Moi, je croirais que l'image voulue par Shakespeare est celle d'un mâle éperdu d'amour qui vole rejoindre sa compagne pour mourir avec elle ; mais d'autre part, le personnage qui parle condamne vivement cet acte, ce qui autoriserait l'hypothèse que, dans son esprit, l'idée de « stupidité », contenue dans « doting », l'emporte de beaucoup sur l'idée de passion amoureuse. On pourrait ergoter longtemps. Mais il faut saluer, au passage, les scrupules infinis de Gide, sa conscience professionnelle exemplaire, et le génie du langage, qui lui a fait trouver, pour « doting », un terme ambigu, « éperdu », dans lequel il y a la double suggestion d'amour et d'égarement ; et, pour remplacer l'impossible canard, le noble « albatros ».

Il va sans dire que les traductions de Gide sont magnifiques. On ne peut pas faire mieux. D'abord, elles sont fidèles, exactes. Ensuite, elles peuvent être dites par des acteurs sur une scène. Enfin, elles sont constamment harmonieuses : c'est une délicieuse musique. Peut-être même, trop délicieuse, quelquefois. Il y a des trouvailles ravissantes, mais qui datent le texte et font du Shakespeare de Gide un génial contemporain de Maeterlinck. Comme on l'a dit, les traductions de Shakespeare par Gide peuvent figurer avec honneur dans les œuvres complètes de ...Gide.

Le poète Yves Bonnefoy a traduit *Hamlet* et *Jules César*. Il est intéressant de comparer le travail de Bonnefoy à celui de son prédécesseur le plus éminent, Gide.

Je prends le monologue de l'Acte III de *Hamlet* :

For in that sleep of death what dreams may come
When we have shuffled off this mortal coil
Must give us pause ...

Traduction de Gide :

Car échappés des liens charnels, si dans ce sommeil du trépas, il nous vient des songes ... halte-là !

Traduction de Bonnefoy :

Car l'anxiété des rêves qui viendront
Dans ce sommeil des morts, quand nous aurons
Chassé de nous le tumulte de vivre,
Est là pour retenir.

Le premier traduit « coil » par « liens », le second par « tumulte ». Les dictionnaires du XX^e siècle donnent, pour le mot « coil », si c'est un verbe, le sens de « enrrouler », si c'est un nom, le sens de : « rouleau de corde, repli ou anneau d'un serpent ». Le verbe « shuffle », sans postposition, c'est « brasser, battre des cartes, traîner les pieds ». Mais « shuffle off », c'est se « débarrasser de, ôter (ses vêtements) ». L'image qui se présente à l'esprit, quand on lit le vers de Shakespeare, c'est celle d'un serpent qui, à la saison de la mue, se débarrasse de sa vieille peau en glissant hors d'elle ; et « coil » suggère les mouvements de reptation, de déroulement nécessaire pour accomplir cette manœuvre. Tous les traducteurs du XVIII^e et XIX^e siècle ont traduit comme si « coil »

signifiait « peau », « enveloppe » : « Qand nous aurons dépouillé cette enveloppe charnelle ». François-Victor Hugo dit : « Quand nous nous sommes débarrassés de l'étreinte de cette vie ». Mais, en 1821, Guizot traduit ainsi : « Quand on s'est échappé de l'humaine bagarre », à l'image d'un bruit qui s'arrête. En effet, si l'on consulte le *Shakespeare Glossary*, on voit que, au XVI^e siècle, le mot « coil » a aussi le sens de : « noise, fuss » ; « mortal coil : turmoil of this mortal life ». Ce mot « coil » viendrait du vieux mot français : « acoyle » et ce serait en anglais un terme familier, ou argotique. Dans *Le Songe...*, Hermia dit à Hélène : « You, mistress, all this coil is long of you ». Je m'incline devant l'autorité du *Shakespeare Glossary* ; et pourtant, un doute subsiste dans mon esprit. Si « coil » a le sens de « bruit, tumulte », il faut avouer que le verbe « shuffle off » ne convient plus très bien. Il me semble que ce verbe appelle l'image de la mue. Je crois que, si j'avais traduit *Hamlet*, j'aurais pris le risque de traduire, comme les anciens traducteurs par « dépouilles mortelles ».

D'après ces quelques exemples, on voit que chez des traducteurs aussi fidèles, aussi scrupuleux, aussi doués, que Gide et Bonncfoy, la comparaison des textes fait ressortir des différences sensibles, des nuances diverses... Il y a beaucoup de traductions françaises de *Hamlet*. Il n'y en a pas deux qui puissent se superposer exactement. C'est dans cette variété presque infinie d'interprétations possibles que réside la liberté du traducteur, le lieu de son inspiration personnelle.

Les difficultés de la traduction de Shakespeare sont d'abord liées à la nature même de la langue anglaise, plus riche, et aussi plus souple, plus libre que la langue française. En anglais, on dispose de plus de mots et on est gêné par moins de règles qu'en français. Donc, la première difficulté, d'ordre tout à fait général, est celle qui consiste à trouver dans une langue relativement pauvre, à syntaxe très rigoureuse, les équivalents de ce qui est exprimé par une langue riche, à syntaxe peu rigoureuse.

Le génie de la langue anglaise est un génie concret, qui va tout droit à l'action. Le génie de la langue française est un génie plutôt abstrait. Un exemple scolaire de cette différence fondamentale est fourni par la phrase : « He swam across the river », dont l'équivalent exact en français est : « il a traversé la rivière à la nage ». En anglais, on commence par le mouvement du corps « he swam », action concrète exprimée par le verbe ; puis, c'est une préposition « across » qui indique le lieu de ce mouvement. En français, le lieu du mouvement est exprimé par un verbe abstrait

« il traversa », et le mouvement lui-même, l'action concrète, est indiquée par un complément circonstanciel « à la nage ». C'est évidemment la phrase anglaise qui est la plus directe la plus suggestive, la plus descriptive. La phrase française opère une sorte de transcription épurée de l'action matérielle. En anglais, c'est un témoin qui décrit ce qu'il a vu. En français, c'est un officier de police qui fait un rapport.

A chaque instant, la condensation de la langue anglaise, gorgée de sens, et de sens concret, doit être diluée à travers les relais grammaticaux et syntaxiques du français. Cela, c'est la difficulté majeure de la traduction de l'anglais en français ; et lorsqu'on aborde Shakespeare, il y a, en plus de cette difficulté générale, des difficultés spécifiques, qui tiennent aux particularités du langage shakespearien.

Certains mots, qui ont un sens précis, possèdent, comme dit Gide, des « harmoniques », à la façon d'un accord musical. J'en donnerai un exemple que je puise dans *Périclès, prince de Tyr*. Un personnage de cette pièce, Thaisa, parlant de son accouchement, dit : « even on my eaning time ». La plupart des traducteurs traduisent, exactement, par « à la veille de mes couches », ou « à la veille d'être accouchée ». Seulement, le verbe « to can » ne s'applique pas à des femmes, mais à des brebis. La définition du *Shakespeare Glossary*, c'est : « bring forth lambs ». En français nous avons aussi un verbe : « agneler ». « Eaning time », « l'agnelage ». Si Shakespeare a voulu, à cet endroit, que son héroïne, Thaisa, s'assimilât elle-même à une brebis, c'est sans doute qu'il avait ses raisons pour cela. Autrement, il aurait employé un autre verbe, comme « bring forth, give birth, be delivered ». A ce moment de la pièce, Thaisa vient de subir une terrible épreuve ; elle veut renoncer au bonheur et se retirer du monde. La métaphore animale souligne cette idée d'effacement, d'anéantissement personnel. D'autre part, il a été question plus haut de la « nativité » de Marina ; et Marina, dans la pièce, représente la pureté, l'innocence ; elle est justement « the lamb », l'agneau rédempteur qui rachètera les fautes de son père Périclès. Il y a donc ici un réseau subtil d'allusions et de symboles, une résonance mystique, tout à fait en harmonie avec le sens général de l'œuvre, puisque cette pièce est une sorte de voyage initiatique. Comment suggérer cela en français ? Osera-t-on le verbe « agneler » ? Je me suis décidé à traduire par « mettre bas », au risque de choquer le bon goût de quelques spectateurs.

On connaît la torture que représente pour un traducteur les innombrables jeux de mots et calembours dont sont parsemés les

pièces de Shakespeare. Les plus connus de ces calembours sont ceux qui sont fondés sur l'homonymie comme par exemple dans *Richard III* où, «sun», dans «this sun of York» évoque sans doute les deux sens de «soleil» et de «fils». Il y a aussi les jeux de mot fondés sur les divers sens d'un même mot, comme «suit». Bien entendu, ils sont intraduisibles en français. Comme il faut tout de même les traduire, le résultat est généralement une phrase idiote. Le traducteur est soumis à une disgrâce supplémentaire, qui est de renvoyer le lecteur à une note explicative en bas de la page ou en fin de volume.

Ces calembours et jeux de mots de Shakespeare sont parfois très poétiques. D'autres fois, ils ne sont pas meilleurs que ceux de l'illustre Gaudissart, le voyageur de commerce de Balzac, mais la patine des siècles et le respect religieux d'innombrables exégètes ont valorisé ces plaisanteries d'un goût douteux. La verrroterie linguistique est devenue diamants.

Entre autres mérites, la poésie anglaise, et spécialement la poésie élisabéthaine, est puissamment allitérative, riche en sonorités imitatives. Pour prendre encore un exemple que je connais bien, dans *Périclès, prince de Tyr*, voici deux ou trois vers dans la tirade de la tempête :

... O, still
Thy deaf'ning dreadful thunders ; ...
... The seaman's whistle
Is as a whisper in the ears of death,

Comment trouver des équivalences à ces termes, maintenir en français ces «d», ces «s», si magnifiquement évocateurs ? Donc, tant pis pour l'allitération. Règle absolue : quand on ne peut pas concilier le sens et la musique, il faut sacrifier la musique.

Enfin, le grand problème de la versification. Confronté à une œuvre dramatique étrangère écrite, pour une grande part, en vers, le traducteur commence par se poser la question : faut-il traduire ce qui est versifié par des vers français ? Ou faut-il s'en tenir à la prose pour l'ensemble du texte ? On peut en débattre. Certains estiment que traduire le vers blanc anglais par un vers blanc français, notamment, est une entreprise artificielle, qui risque d'affadir l'original. D'autres pensent que l'on n'est pas tout à fait fidèle si, traduisant Shakespeare, on n'observe pas, en français, la dualité vers-prose qui est de règle chez cet auteur. Je suis de ces rigoristes et je voudrais développer un peu les raisons de mon choix.

Je commencerais d'abord par abonder dans le sens des adversaires des vers en reconnaissant que la traduction en vers français d'une œuvre poétique anglaise se heurte à un premier obstacle, peut-être insurmontable : la poésie française est fondée sur la mesure (nombre de syllabes) et le rythme (agencement des syllabes, place de la césure), alors que la poésie anglaise est fondée sur l'accentuation (alternance des temps forts et des temps faibles). Ce qui fait du décasyllabe shakespearien un vers n'est pas le nombre de ses syllabes, mais le chant répété des syllabes fortes. Notre décasyllabe français ne traduit que très imparfaitement ce chant, puisque le français est une langue sans accent tonique, où tous les temps sont égaux en intensité. Premier obstacle, première défaite du traducteur.

Ceci reconnu, je crois qu'il faut passer outre : mieux vaut essayer de donner un rythme poétique, aussi faible soit-il, à la traduction de ce qui, en anglais, est fortement accentué. D'autre part, le rythme que l'on donne à un texte clarifie ce texte, contribue à le rendre transmissible à un public. Les traductions en prose d'une œuvre poétique, surtout au théâtre, font souvent l'effet d'un magma verbal confus, pesant et inextricable. Rien ne passe de la scène au public. S'ennuyer à Shakespeare serait un crime. La première fidélité qu'on lui doit est de faire en sorte qu'il soit captivant aussi en français. Pour qu'il soit captivant, il faut d'abord qu'il soit intelligible. Le rythme poétique contribue à le rendre tel. Naturellement, pas n'importe quel rythme ; pas n'importe quel vers. L'alexandrin, par exemple, devrait être utilisé avec une extrême prudence, avec modération, parce qu'il peut produire un effet de pastiche de tragédie classique, ce qui serait désastreux : rien n'est plus éloigné du drame shakespearien que la tragédie de Racine. Nous avons, heureusement, le décasyllabe, plus fluide, et aussi l'octosyllabe. La solution est d'avoir recours à une versification souple, variée, ou alors à une prose fortement rythmée.

La langue française d'aujourd'hui n'est pas des plus aptes à la traduction de la poésie shakespearienne. Il fut un temps où elle était plus riche, plus souple, plus flexible : c'est au XVI^e siècle, avec ses mots encore proches de leurs origines latines, avec sa faculté de densification, de concision. Si l'on avait à sa disposition la langue de Ronsard, de Du Bellay, d'Agrippa d'Aubigné et de Montaigne, ce serait sans doute plus facile et surtout plus satisfaisant de traduire la poésie anglaise de l'époque correspondante. Mais enfin, nous devons nous servir des instruments à notre dis-

position, même si le résultat nous déçoit toujours un peu. Quelles que soient les difficultés, ne reculons pas devant ce labeur. Shakespeare est intraduisible. Mais il faut traduire Shakespeare.

(Ce texte est celui d'une conférence prononcée à l'Université de Lille. L'auteur a délibérément choisi de lui préserver certains traits de son oralité).