

MÉTAMORPHOSE OU ANAMORPHOSE : LES VISAGES SUCCESSIFS DE SHAKESPEARE EN FRANÇAIS

LA MISE EN SERIE, une méthode qui a fait ses preuves épistémologiques, trouve dans l'étude des traductions successives d'un même original¹ un champ d'application idéal. Deux versions contemporaines suffisent déjà.

Quand les versions sont espacées sur un grand laps de temps, les maillons de la chaîne doivent être assez rapprochés pour éviter la dispersion technique ou esthétique. C'est le cas de Shakespeare, qui n'a cessé d'être traduit en français depuis le XVIII^e siècle.²

Pour être valide, cette méthode doit éviter les simples coups de sonde et les impressions intuitives faussement synthétiques. À défaut d'une comparaison ligne à ligne de toutes les versions entre elles – un travail de Titan – on constituera un corpus de fragments significatifs. Dans le cas de Shakespeare, la masse intolérable des données à traiter nous a conduit à choisir le seul *Hamlet* et, plus précisément encore, le fameux monologue de l'acte III. À moins d'indication contraire, c'est donc de ce seul passage qu'il s'agit dans les pages qui suivent, mais nous avons dû, dans quelques cas, analyser d'autres fragments de la même pièce. Malgré la faible étendue des textes examinés, nous pensons qu'une méthode minutieuse de ce type donne des résultats plus probants que les survols habituels.³

¹ Avant d'imputer à d'autres causes les écarts entre les versions, on établira le texte de départ pour chaque traducteur, une tâche souvent très difficile. Faute de quoi, on glosera à tort et à travers. Dans le cas de *Hamlet*, l'existence des deux quartos et du folio complique encore les choses, sans compter les nombreuses variantes des passages obscurs. De tous les traducteurs, seul Bonnefoy désigne clairement l'édition dont il s'est servi.

² Madeleine Horn-Monval, *Les traductions françaises de Shakespeare. À l'occasion du 4^e centenaire de sa naissance 1564-1964* (Paris : CNRS 1963), qui remplace : Albert Dubeux, *Les traductions françaises de Shakespeare* (Paris : Société d'édition 'Les belles lettres' 1928), et qui donne une liste complète, mais encombrée par les rééditions. En revanche, seule la consultation des textes permet de dresser une liste restreinte aux seules versions, réellement différentes. Depuis cette publication, on signalera pour *Hamlet* seul : '*Hamlet*'. *Tragédie en cinq actes. Nouvelle traduction de Georges Brousse* (Paris : Laffont 1964); '*Hamlet*'. *Adaptation française de Sophie Becker* (Paris : TNP 1965); '*Hamlet*'. *Tragédie en cinq actes par William Shakespeare. Adaptation et préface par Vercors. Eaux-fortes originales par Jean Bruller* (Paris : Vialetay 1965); *Vercors. Liberté ou fatalité? 'Œdipe' et 'Hamlet'* (Paris : Perrin 1970) 151-306; '*Hamlet*'. '*La Comédie des erreurs*'. *Texte français et préface de Paul Arnold* (Paris : Culture, Arts, Loisirs 1966), ce qui fait partie d'une traduction des *Œuvres complètes*.

³ Sur les problèmes généraux de la traduction de Shakespeare en français, on lira : Robert Davril, 'Shakespeare in French Garb,' *Shakespeare-Jahrbuch* 92 (1956) 197-206; Claude Elsen, 'Peut-on traduire Shakespeare?' *Echos de Paris* 223 (1964) 117-44; René Lalou, 'Expériences d'un traducteur,' *Études anglaises* 13 (1960) 141-4; Monique Nemer, 'Traduire Shakespeare,' *Romantisme* 1 (1971) 94-101; René Pruvost, 'Traductions récentes de Shakespeare,' *Études anglaises* 13 (1960) 132-40; Norman Suckling, '« L'ombre actuelle du grand Will » – A Note on Shakespeare in French,' *Durham University Journal* 56 (1963-4) 99-103. Quelques monographies : H.E. Brooks, 'Eighteenth-Century French Translations and

Dans une première approximation,⁴ nous inventorions trente-deux traductions,⁵ cinq adaptations,⁶ et un livret d'opéra.⁷ Le choix du monologue permet de remonter à 1733, date de la première traduction de Shakespeare en français,⁸ et d'inclure l'adaptation de Ducis (1769). Au XVIII^e siècle, d'ailleurs, c'est *Othello* qui l'emporte sur *Hamlet*, étant plus proche de notre tragédie par la structure et par le thème, mais depuis lors, *Hamlet* vient bien en tête de toutes les traductions par le nombre.

L'histoire de l'*Hamlet* français se subdivise en quatre périodes. Après une période de tâtonnements et d'extraits, le traduction des *Œuvres complètes* par Letourneur (*Hamlet* en 1779), reprise en 1821 par Guizot avec quelques légers changements, garde la première place jusqu'en 1859, malgré une série de versions romantiques jusqu'en 1840. En 1859, François-Victor Hugo⁹ s'impose au public,

Adaptations of Shakespeare' (thèse, Northwestern, 1960); A.W. Luckman, 'The Translations into French of *Measure for Measure* since 1850' (thèse, Birmingham, 1957); Christian Pons, 'Les traductions de *Hamlet* par des écrivains français', *Études anglaises* 13 (1960) 116-31; Annick Mauffrey, 'Les adaptations shakespeariennes à Paris entre 1870 et 1914' (thèse, 3^e cycle, Paris III, 1971); Jean-Claude Noël, 'L'art de la traduction chez Schwob et chez Gide à partir de leurs traductions de l'*Hamlet* de Shakespeare,' *Revue de l'Université d'Ottawa* 39 (1969) 173-211; Kenneth Steele White, 'Two French Versions of *A Midsummer Night's Dream*,' *The French Review* 33 (1959-60) 341-50 (les versions de Georges Neveux et Jules Supervielle).

⁴ En voici la liste simplifiée (on se reportera à Horn-Monval complété par notre note 2 pour les détails) : Letourneur 1779; Letourneur-Guizot 1821; Anonyme 1827; Fouinet 1837; Michel 1839; Laroche 1849; Berbrugger 1845; François-Victor Hugo 1859; Buizot 1869; Châtelain 1864; Guillemot 1869; Montegut 1870; Cayrou 1876; Th. Reinach 1880; Menard 1886; Morand et Schwob 1900; Duval 1908; Rosny 1909; Guibillon 1922; Pourtalès 1923; Derocquigny 1925; Sonniès 1929; Lalou 1939; Gide 1945; Guyot 1946; Castelain 1947; Pagnol 1947; Messiaen 1949; Bonnefoy 1957; Lalou 1958; Brousse 1964; Vercors 1965; Arnold 1966.

L'identification des versions ne va pas sans problèmes. En 1821, le texte de Letourneur est réédité avec un certain nombre de corrections par Guizot, mais porte tantôt le nom de Letourneur, tantôt celui de Guizot. En revanche, la plupart des bibliographes donnent l'édition de 1860 comme une réédition de 1821, alors qu'il s'agit d'une version entièrement nouvelle par Guizot. En 1922, Guibillon reproduit sous son nom, à l'usage des classes, le texte de Letourneur à quelques infimes variantes près. En 1939, Christiane et René Lalou prétendent reproduire François-Victor Hugo, mais avec tant de corrections qu'il s'agit en fait d'une version différente. Quand ils affirment, en 1958, s'être décidés à donner une version nouvelle, ils abusent encore le lecteur, car ils s'écartent à peine de leur propre texte antérieur. Commercialement parlant, le marché des traductions abonde tellement en impostures et en manipulations occultes qu'il ne faut se fier qu'à un examen attentif des textes, jamais aux étiquettes, qui manquent d'ailleurs souvent.

⁵ Il y aurait toute une étude à faire des formules utilisées. 'Traduit de,' 'traduction' et 'de' se réfèrent, au moins dans l'intention, à des traductions. 'D'après,' 'tiré de,' 'adapté de' semblent désigner une adaptation, mais telle traduction du XIX^e siècle est plus fantaisiste qu'une adaptation du XX^e! À défaut de critère objectif, on classera d'après les déclarations des auteurs.

⁶ La Place 1745 (en fait un mélange de résumé, d'adaptation et de traduction, sans équivalent aujourd'hui); Ducis 1769; Dumas et Meurice 1847; Cressonnois et Samson 1886; Becker 1965.

⁷ Garal 1868.

⁸ Celles de Prévost et Lemade Missay (cf. Référence 15). Dans la 18^e *Lettre philosophique* de Voltaire, il s'agit d'une adaptation. Elle figure déjà dans la traduction anglaise de 1733.

⁹ Cf. Frances Vernor Guille, *François-Victor Hugo et son œuvre* (Paris : Nizet 1950); J.B. Fort, 'François-Victor Hugo traducteur de Shakespeare,' *Études anglaises* 13 (1960) 106-15.

mais, par contre-coup, suscite une nouvelle vague, en vers cette fois (quatre traductions en vers rimés sur cinq, une en vers blancs sur trois). Avec Morand et Schwob, en 1899, s'ouvre l'ère des versions pour la scène et la multiplication des expériences. À l'exception de Th. Reinach en 1880, les professeurs n'interviennent qu'à partir de 1925 (Derocquigny). Depuis le début du siècle, les textes se sont multipliés, et l'on compte aujourd'hui dix-sept traductions postérieures à 1900 contre quinze entre 1800 et 1900, et, selon toute apparence, la série est loin d'être close. La dernière traduction, publiée par Paul Arnold, remonte à 1966. Dans l'ensemble, les textes se suivent par pelotons serrés avec d'assez longs intervalles de silence, par suite d'une sorte de compétition entre traducteurs.

Les traducteurs se répartissent en quatre classes, dont trois assez bien typées : les écrivains professionnels, de rang très inégal, rarement de grands écrivains (Prévost, Voltaire, Ménard, Schwob, Rosny, Pourtalès, Sonniès, Gide, Pagnol, Bonnefoy et Vercors; Guizot fait un cas à part; leur nombre s'accroît au XX^e siècle); les professeurs (Reinach, Derocquigny, Lalou, Castelain, Guyot, Messiaen; on pourrait y ranger Pagnol); les hommes de théâtre (Copeau, Brousse, Arnold, dans une certaine mesure, Vercors); les simples amateurs enfin, le plus prestigieux étant François-Victor Hugo, titre qui n'exclut pas une solide information. Une analyse plus fine devrait distinguer les motivations, le bagage linguistique et scientifique, les contacts avec l'Angleterre, le milieu socio-professionnel, mais ne dégagerait pas de profil-type du traducteur de Shakespeare.

Les plus grandes surprises viennent de la durée de vie des traductions. Le *Hamlet* de Letourneur détient le record avec 146 ans (1779-1925, que l'on peut pousser jusqu'à 1966 sous le prête-nom de Guibillon, dans les Classiques Hatier, qui en reproduit le texte sans vergogne et sans un mot d'explication), mais Laroche a tenu 67 ans (1840-1907), Guizot 77 ans (1860-1937), Montégut 42 ans (1870-1912), tandis que François-Victor Hugo, après 108 ans, ne donne aucun signe d'essoufflement, bien au contraire. En 1977, sur le marché courant de la librairie française, c'est lui qui vient en tête (Éditions Rencontre, Classiques Garnier, collection Garnier-Flammarion), Bonnefoy ayant le Livre de poche et Gide se perpétuant grâce à la Bibliothèque de la Pléiade.¹⁰ Des cinq éditions bilingues,¹¹ seul Castelain est accessible, et une seule des versions pour la scène.¹²

¹⁰ Où il a remplacé le texte de Morand et Schwob de la 1^{ère} édition avant-guerre.

¹¹ Anonyme 1827, Reinach, Derocquigny, Castelain, Pierre Leyris 1957.

¹² Celle de Gide. Les autres sont Cressonnois (Porte Saint-Martin 1886), Morand et Schwob (Théâtre Sarah-Bernhardt 1899), Duval (Théâtre Antoine 1913), Bing et Copeau (Sarlat 1957, Poitiers 1959), Brousse (Angoulême 1963), Vercors (Carcassonne 1971, Paris 1977). À la Comédie-Française, on a eu successivement Ducis, Dumas (jusqu'en 1924), puis Morand, et ci-dessus n'est plus que sommaire, car de nombreuses versions scéniques restent inédites. Un tableau chronologique des versions effectivement jouées serait très révélateur. Mais son établissement se heurte à de grandes difficultés documentaires. on trouvera les premiers éléments dans : Marion Monaco, *Shakespeare on the French Stage in the Eighteenth Century* (Paris : Didier 1974); Jean Chatenet, *Shakespeare sur la scène française depuis 1940* (Paris : Minard 1962); Jean Jacquot, *Shakespeare en France. Mises en scène d'hier et d'aujourd'hui* (Paris : Le

De cette succincte analyse purement bibliographique, nous retenons un rythme désordonné de publication et surtout l'extraordinaire inertie de ces textes, qui se chevauchent à l'envi et ne s'éliminent que très lentement, voire pas du tout – une remarque qui vaut, nous le craignons, pour toute traduction. Le seule alternative serait un texte prestigieux annihilant tout rival, comme celui de Schlegel-Tieck en Allemagne.¹³ Jamais désavoués par un public peu critique et peu exigeant, les éditeurs, par économie, paresse ou ignorance, rééditent inlassablement les mêmes traductions en se gardant bien de signaler le millésime et l'auteur. Par le biais des emprunts mutuels, certains fragments acquièrent même une sorte d'immortalité. Faute de repères documentaires, privé le plus souvent de la possibilité matérielle ou technique de contrôle par l'original, le lecteur moyen consomme en réalité un Shakespeare bâtard, où se mélangent sans se combiner des éléments d'époque et de style différents, à moins qu'il ne s'agisse d'un vestige d'un autre âge conçu pour un autre public. On ne s'étonnera plus des variations dans la réception critique de tels monstres.

La traduction est assez souvent précédée d'une introduction. À l'origine, le problème majeur est celui de la 'traduction littérale' (notre traduction tout court) opposée aux imitations. 'Malheur aux faiseurs de traductions littérales,' s'écrie Voltaire dans la 18^e Lettre philosophique, 'qui, traduisant chaque parole, énervent le sens! C'est bien là qu'on peut dire que la lettre tue, et que l'esprit vivifie.' En donnant du monologue une adaptation déiste et satirique des plus libres, Voltaire savait ce qu'il faisait, comme en fait foi sa très correcte traduction de 1764;¹⁴ mais dès 1733, les lecteurs du *Pour et contre* et de la *Bibliothèque britannique* avaient pu juger sur pièces grâce à l'abbé Prévost et à César de Missy.¹⁵

Une traduction littérale possède-t-elle le statut d'œuvre littéraire? Tel est le débat pendant tout le XVIII^e siècle. N'invoquons pas l'incompétence des hommes ou une prétendue inaptitude de la langue, mais bien une esthétique précise du texte littéraire et de sa réception en milieu étranger.¹⁶ Écrire, c'est précisément adapter des données brutes au goût du public en les 'améliorant' (les *Shakespeare improv'd* ne manquent pas non plus en Angleterre). Une traduction littérale est à un texte fini ce qu'est un croquis à un tableau. Certes, il est permis d'élargir et de stimuler une littérature nationale languissante et routinière, mais dans les règles. Nous sommes encore loin de la traduction-dépassement, encore plus de la

Temps 1964); Rudolf Weus, 'Shakespeare auf dem modernen französischen Theater. Darstellung und Analyse der bedeutendsten Inszenierungen von André Antoine bis Jean Vilar' (thèse, Vienne, 1960).

¹³ Cf. Margaret E. Atkinson, *August Wilhelm Schlegel as a Translator of Shakespeare. A Comparison of Three Plays with the Original* (Oxford : Blackwell 1958).

¹⁴ 'Qui n'est pas sans beauté et ressemble par sa liberté et sa franchise à ce que nous pouvons aimer au jourd'hui,' n'hésite pas à déclarer Yves Bonnefoy, en lui empruntant un passage (Yves Bonnefoy, *Shakespeare, 'Hamlet'* [Paris : Mercure de France 1962] 231).

¹⁵ *Pour et contre* (np. 1733) 282; *Bibliothèque britannique* (no. 1733) 123. On ajoutera la traduction de Nicolas de Bonneville, *Choix de petits romans*, etc. (np. 1786) 258-60.

¹⁶ Cf. Constance Birt West, 'La théorie de la traduction au XVIII^e siècle par rapport surtout aux traductions françaises d'ouvrages anglais,' *Revue de littérature comparée* 12 (1932) 330-56.

traduction-choc. Même le rôle documentaire – l'accès à un autre système littéraire – n'apparaît pas clairement. Ce qui domine, pour Shakespeare, c'est l'idée d'un auteur primitif et souvent grossier dont il ne faut garder que le meilleur. Avec Letourneur commence une tolérance théorique, car les 'défauts' trop voyants, qui pourraient nuire à la bonne cause, n'en sont pas moins discrètement estompés ou supprimés.

À partir du XIX^e siècle, on s'élève bruyamment contre les traductions timides ou fantaisistes au nom d'une 'fidélité' jamais définie. Mais la pratique est loin de suivre¹⁷ et l'on devra toujours examiner les textes avant d'ajouter foi aux préfaces. À partir de la fin du XIX^e siècle, le lieu commun de l'inaptitude du français à traduire Shakespeare est démenti par la production poétique, mais n'en persiste pas moins jusqu'à nos jours comme s'il ne s'était rien passé en France depuis Rimbaud.¹⁸ À défaut d'une traduction contemporaine de l'original,¹⁹ 'il vaut sans doute mieux,' écrit Yves Bonnefoy, 'qu'il n'y ait pas eu trop tôt dans notre pays une traduction comparable à celle de Schlegel et Tieck, une traduction « classique » imposant par la force de sa beauté une perspective à la fois dépassable et partielle.'²⁰ Et de s'élever contre l'obstination des universitaires d'aujourd'hui à ériger en absolu la traduction de François-Victor Hugo, qui date terriblement, autant, selon nous, que l'église Saint-Augustin ou l'architecture de Baltard.²¹

La qualité d'une traduction ne dépend pas, comme on se l'imagine souvent, d'un flair ou d'un talent mystérieux, mais de trois paramètres: l'analyse critique de la stylistique et de la poétique du texte de départ, la situation de la langue d'arrivée au moment de la traduction et la stratégie décidée par le traducteur. Traduire étant un choix, le résultat dépendra de la lucidité et de la cohérence de ce choix. On ne saurait prendre meilleure comparaison qu'une mosaïque: chacun des fragments (il y en a des milliers dans *Hamlet*) n'est juste que par rapport au dessein de l'ensemble. Aussi préférerait-on les versions de Morand et Schwob (usage de l'archaïsme et respect de l'ordre des mots), de Rosny, Pagnol ou

¹⁷ Cf. José Lambert, 'La traduction en France à l'époque romantique. À propos d'un article récent,' *Revue de littérature comparée* 49 (1975) 396-412. Cet article cite l'article écrit par Béreaud: Jacques G.A. Béreaud, 'La traduction en France à l'époque romantique,' *Comparative Literature Studies* 8 (1971) 224-44.

¹⁸ Châtelain, en 1864, n'en a que plus de mérite à justifier sa traduction par l'exemple de la jeune école poétique de France,' voulant dire Baudelaire, Leconte de Lisle, Banville, Gautier, des Essarts et de Glatigny (Jean-Baptiste-François-Ernest Chatelain, introduction à *Hamlet, tragédie en cinq actes* [London 1964] 4).

¹⁹ Aussi déplorons-nous comme Bonnefoy (Shakespeare, '*Hamlet*', 230) l'absence de traduction contemporaine de Shakespeare. Une traduction contemporaine, quels qu'en soient par ailleurs les faiblesses, l'emporte par définition sur toutes les autres. Mais il est absurde d'en reconstituer une par la suite, comme Littré l'a fait pour *La Divine Comédie*. L'emploi des archaïsmes, à moins qu'ils ne soient déjà tels dans l'original – ce que seul un philologue averti peut prouver – relève de la même erreur de perspective.

²⁰ Bonnefoy, *Shakespeare, 'Hamlet'*, 229.

²¹ On trouvera dans Monique Nemer, 'Traduire Shakespeare' (voir note 3) la meilleure analyse des insuffisances de cette traduction.

Brousse (clarté aisée et modernité), voire même de Gide (accent sur l'artifice et l'emphase). Faute de doctrine, la plupart des autres versions errent au hasard. Pour reprendre la célèbre distinction appliquée par Baudelaire à Corot dans son *Salon de 1845*, elles sont finies sans être faites. Paradoxalement la vision globale des adaptations, dont on contestera sans doute l'interprétation, gagne en caractère ce qu'elle perd en ressemblance : De Sophie Becker, A. Dumas et Ducis, la première trop timide, le dernier trop inventif et composite, nous n'hésitons pas à couronner le deuxième, *Hamlet* romantique certes, mais si typique dans son style qu'il fait oublier le reste.

Deux traducteurs seulement ont compris les véritables problèmes: Yves Bonnefoy, qui s'en est mainte fois expliqué,²² et Vercors. Bonnefoy, navré du Shakespeare 'décorporé' de François-Victor Hugo et des traductions en prose en général (y compris Gide, qui dresse 'un théâtre de marionnettes, littéraire, faux et affecté'),²³ demande, au nom du lecteur, 'au-delà d'une *idée* du théâtre de Shakespeare, un peu de la *substance* de son admirable poésie,' telle qu'on la trouve isolément dans les traductions de Supervielle, Pierre Leyris ou Henri Thomas,²⁴ un rêve que Vercors a tenté de concrétiser grâce à une minutieuse étude technique de la versification.²⁵

Cette 'substance,' sans laquelle un texte n'est qu'une âme sans corps, c'est-à-dire, littérairement parlant, rien, repose d'abord sur la distinction prose/vers (blanc ou rimé). L'effacer est une erreur aussi impardonnable que d'omettre, dans la description d'un monument, la distinction entre le verre, la pierre et le bois. Selon ce critère, les premières vraies traductions de Shakespeare sont celles de Bruguière de Sorsum en 1826, mais *Hamlet* n'y figure pas.²⁶ Moins fausses qu'une traduction en prose, mais fausses malgré tout, sont les premières versions tout en vers rimés (1864) ou en vers blancs (1869). Derocquigny, en 1925, sera donc le premier à restituer le vrai visage de *Hamlet*, suivi de Vercors en 1965. D'autres ont inventé des solutions mixtes: François-Victor Hugo sépare les vers par des tirets, mais abandonne cette typographie pourtant peu coûteuse dès la deuxième édition; Gide distribue un texte en prose entre des lignes inégales qui, chose curieuse, ne

²² Yves Bonnefoy, 'Shakespeare et le poète français,' *Preuves* 100 (juin 1959) 42-8; Bonnefoy, 'Transpose or translate?' *Yale French Studies* 33 (1964) 120-6; Bonnefoy, 'Comment traduire Shakespeare,' *Études anglaises* 17 (1964) 341-51; la réponse de Christian Pons à ce dernier, 'Transposition et traduction à propos du *Hamlet* d'Yves Bonnefoy,' *Études anglaises* 17 (1964) 536-48, dénote une méconnaissance complète des véritables problèmes. Le même critique, rêvant d'une version claudélienne, propose: 'Ou s'il n'est pas préférable de prendre les armes et de partir en guerre contre la tempête, contre l'ouragan et contre l'Océan, contre l'infini en quelque sorte de nos petits malheurs' pour les mots 'to take arms against a sea of troubles' (on trouvera un échantillon plus long dans *Cahiers de Sud* 26 [1947] 440-55). Pierre Brunel, *Claudiel et Shakespeare* (Paris: Collin 1971) 17-18 et 83-5, a fait une mise au point définitive sur la lecture de Shakespeare par Claudel, l'admiration de celui-ci pour Schwob et sa conception d'une traduction, qui ne ressemble en rien à la tentative reproduite cidessus.

²³ Bonnefoy, *Shakespeare, 'Hamlet,'* 234.

²⁴ *Ibid.*, 229-30.

²⁵ Vercors, *Hamlet*, 127-42.

²⁶ Seulement *La Tempête*, *Macbeth*, *Coriolan* et *Le Songe d'une nuit d'été* sont inclus.

coïncide systématiquement avec les vers, ce qui est obtenu par Bonnefoy ou Arnold, le premier rendant le rythme par des vers blancs occasionnels, le second par de maladroits versets. Toute solution qui ne satisfait que l'œil reste loin du compte.

Si l'on voulait maintenant entrer dans le détail, fût-ce du seul monologue, un gros volume d'analyses serait nécessaire. Au niveau de la phrase,²⁷ les problèmes spécifiques de Shakespeare sont les jeux de mots, les métaphores, les termes concrets, les trivialités et obscénités, et diverses figures. Dans le monologue, les points sensibles correspondants seront : 'to take arms against a sea of troubles.' 'there's the rub,' 'a bare bodkin,' et les deux vers opposant 'the native hue of resolution' à 'the pale cast of thought.'²⁸

Pour le premier item, la gamme va de la transcription littérale (trouvé dès 1733) à un équivalent abstrait ('se révolter contre cette multitude de maux,' chez Letourneur) en passant par tous les fluides possibles (océan, mer, torrent, déluge, marée, flot).²⁹ Pour traduire 'there's the rub,' il suffit de comprendre qu'il s'agit du frottement qui ralentit une boule en jeu ('voilà ce qui nous freine' traduit aussitôt et le sens et l'image et le rythme), mais l'énumération burlesque des solutions proposées³⁰ montre l'absence totale de méthode. Pour 'bare bodkin,' une rapide analyse phonique et sémique dégage les trois traits pertinents : allitération, jeu de mots sur *bare*, sème de l'objet métallique long et pointu, une métaphore triviale du poignard qu'il faut précisément se garder de nommer dans le texte puisque les spectateurs le voient dans le main d'Hamlet. Seul Vercors satisfera à cette triple condition, au prix d'une redondance bien pardonnable ('une lancette ou un passe-lacet'),³¹ les autres s'en tenant à l'objet (poinçon, aiguille à tête), ou méconnaissant l'opposition entre le dit et le vu (épée, poignard, dague), ou se réfugiant dans le concept (coup de pointe). 'The native hue of resolution,' enfin, provoque presque inévitablement le pire galimatias ou, dans un cas (Pagnol), un anachronisme comique ('le teint bronzé de l'énergie').

Le monologue ne contient qu'un seul jeu de mots passé inaperçu (*coil*, à la fois 'tumulte' et 'rouleau de corde')³² et nulle obscénité. Dès lors qu'il est perçu et

²⁷ Nous laissons de côté les difficultés proprement techniques. Dans le monologue, *slings* désigne des catapultes, mais aucune traduction n'en parle. Il est vrai que 'frondes et flèches' est excellent.

²⁸ Pour *the flesh is heir to*, la solution théorique ('apanage') est trouvée dès le premier essai. Nous disons 'théorique,' car la grande erreur des traducteurs est de croire qu'une 'trouvaille' est acquise une fois pour toutes. Une traduction n'est pas un assemblage de fragments interchangeables, mais un système structuré de valeurs relatives.

²⁹ Avec 'Mettre un frein à une marée de douleurs,' Gide opte pour une incohérence égale à celle de l'original.

³⁰ L'épine, l'obstacle, le mal, la difficulté, le point embarrassant, l'embarras, 'Écueil, le point d'interrogation, le problème, le gouffre qui m'arrête, le hic, le doute, le point noir...

³¹ 'La pointe d'un petit couteau,' outre le respect des trois conditions, est un emprunt discret au monologue de Lorenzaccio au cinquième acte. Sans tomber dans le centon ou le pastiche, les solutions sont souvent fournies par un modèle analogue.

³² Pour *coil*, en effet, il faut distinguer deux mots différents. Deux versions seulement donnent 'tumulte' (Letourneur, conservé par Guizot et Guyot; le dictionnaire de Boyer, que Letourneur avait entre les mains,

compris, la traduction d'un jeu de mots dépend beaucoup moins, quoi qu'on en dise, des ressources du français que de la politique du traducteur dictée par l'esthétique du moment. Longtemps jugé bas ou déplacé, le jeu de mots shakespearien ne sera vaguement rendu que lorsque son absence rend le passage incompréhensible. En fait, une 'fidélité' bien entendu exige qu'on le maintienne à tout prix, au besoin dans un autre registre, mais une bonne analyse stylistique et rhétorique permet beaucoup plus de solutions qu'on ne le croit généralement. La même doctrine vaut pour l'obscénité, compliquée de critères moraux et sociaux, surtout sur scène. Mais, en 1977, quoiqu'assez récemment, nous ne voyons pas ce qui s'oppose à une traduction exacte.³³ La société française s'est brusquement fort rapprochée des mœurs élisabéthaines.

Enfin, qu'il le veuille ou non, un traducteur appartient à son temps. Faut-il moderniser ou maintenir une distance stylistique, et laquelle? Morand et Schwob, puis Gide, ont opté pour la distance. La modernisation a la faveur des gens de théâtre, qui songent aux réactions d'un public de moins en moins cultivé. Déjà, Châtelain avait adopté un ton 'Rostand' avant la lettre. Bing et Copeau, Pagnol, Becker tirent le texte vers la familiarité, voire la trivialité, dans un style parlé quotidien. Dans le monologue, on trouvera 'c'est là le hic' (ou 'le point noir'); 'äë, ça ne va plus'; 'ouais, c'est ici que le doute nous blesse' (une disparate surprenante chez Vercors). *Spurns*, de 'rebuffades' et 'avanies,' passe aux 'coups de pied'; *unworthy* donne 'vauriens.' Polonius qui, chez Morand et Schwob, trépassa noblement avec un 'Je suis occis,' s'écrie: 'je suis crevé' chez Gide!

Quelles conclusions générales peut-on esquisser à partir de ce corpus? D'abord qu'une succession de traductions trop rapprochées engendre l'incohérence historique et esthétique. Qu'elles évitent de se ressembler ou, au contraire, se pillent mutuellement, les traductions dégénèrent. Mais quelques traducteurs énergiques et conscients parviennent à l'autonomie, au rythme d'une fois par siècle, pas davantage. Seule une interprétation vigoureuse de la forme comme du contenu donne la vie à une traduction. Malheureusement, ces infidélités significatives se heurtent à la critique débiliteuse des professeurs.

Du positivisme historique, nous avons hérité du préjugé absurde et néfaste d'un progrès en matière de traduction. De la comparaison des divers *Hamlet*, il résulte que telle expression parfaite, découverte dès 1733, disparaît pour ne plus revenir, alors que telle autre attend des siècles pour surgir.³⁴ Si la valeur d'une traduction ne dépendait que de celle de ses éléments pris isolément, on tomberait

traduit par : 'Bruit, vacarme, tintamarre, fracas' et pour le second mot : 'Glène, cosse,' un sens qui ne risquait pas de plaire!). Toutes les autres versions évoquent plus ou moins le dépouillement denotie enveloppe mortelle. Un Anglais duXX^e siècle ne connaît que le sens de 'rouleau.'

³³ Le *fishmonger* de II, ii, 'artisan' chez Letourneur, 'marchand de poisson' à partir de Guizot 1821, ne deviendra 'proxénète' qu'en 1957 et enfin 'maquereau' en 1965. Il n'y a pas si longtemps que *La p-respectueuse* de Sartre s'affiche sans tiret.

³⁴ Ainsi 'libertinage' pour *wantonness* et 'l'école buissonnière' pour *a truant disposition* n'apparaissent qu'au milieu du XX^e siècle.

dans un immense scepticisme. À l'échelle globale, en revanche, on voit apparaître de grandes tendances toutes également positives, dès lors qu'elles reflètent fidèlement leur époque. En ce sens, Letourneur n'est pas 'inférieur' à Bonnefoy. Mais on peut dire aussi qu'une traduction sera d'autant meilleure que les deux systèmes poétiques sont plus proches. Or le système français, depuis un siècle environ, s'est considérablement rapproché du système shakespearien. Pour *muddy death*, Letourneur, en 1779, ne trouve que 'dans la fange et dans la mort,' que Guizot conserve en 1821; mais le même Guizot, en 1860, juge 'une fangeuse mort' possible. Restait à oser 'une fangeuse fin,' ce qui attendra encore un siècle. Ne parlons donc plus de cette notion mythique du génie de la langue, mais de similitudes poétiques, esthétiques ou culturelles, qui ne se produisent pas toutes en même temps.

Consciemment ou non, un traducteur obéit à la poétique de la traduction en vigueur en son temps. On peut en distinguer trois à travers les traductions de Shakespeare. Après la belle infidèle, dont le principe fut abandonné vers 1820 (mais qui survécut longtemps encore dans la pratique), vint l'idéal de fidélité scientifique qui règne encore aujourd'hui parallèlement à la sélection méthodique. Sachant qu'il n'est pas possible de tout rendre, nous confions à une analyse linguistique de type structural la détermination hiérarchique des traits pertinents et surtout la définition du lieu du sens selon les différents niveaux³⁵. Les choix sont alors formalisés et rationalisés. Le rythme, la répétition, une métaphore, peuvent être plus porteurs de sens que l'exactitude sémantique traditionnelle. On attend encore une traduction de Shakespeare qui tienne compte des découvertes théoriques récentes.

Pour reprendre notre titre, la traduction est une métamorphose, car elle change la forme en prétendant conserver le contenu, et ce n'est que par un paradoxe que l'on peut dire que cet autre texte est en même temps lui-même et un autre. À partir de là, le nouveau texte fonctionne exactement comme un original, mais les transformations contrôlées s'engendrent les unes les autres selon un processus anamorphotique. Le texte original serait le miroir qui permet, plus ou moins, de redresser les images successives, mais l'opération n'est jamais garantie et objective. Au fur et à mesure que l'original s'éloigne dans le temps et que les interprétations changent, l'objet n'est plus que la somme de nos perceptions. Si la valeur d'une œuvre se mesure au nombre de ses visages, Shakespeare est certainement pour les Français le premier des auteurs étrangers.

Source : *Revue canadienne de littérature comparée*, vol. 7, n° 2, 1980, p. 213-222.

³⁵ Dans la poésie anglaise en général et dans Shakespeare en particulier, le niveau phonique est primordial. Que l'on compare (acte I, sc. iv) 'À chaque fois qu'il s'abreuve dans les flots du vindu Rhin, les timbales et les trompettes sonnent et proclament les santés qu'il porte' de Letourneur avec, chez Morand et Schwob : 'Comme il vide des verres de vin du Rhin, il fait braire à trompettes et timbales son triomphe chaque fois qu'il trinque.'