

La tradaptation : quand traduire, c'est adapter Shakespeare

Marie-Christiane Hellot

Number 133 (4), 2009

Voies/Voix de la traduction théâtrale

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/62975ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Hellot, M.-C. (2009). La tradaptation : quand traduire, c'est adapter Shakespeare. *Jeu*, (133), 78–82.

MARIE-CHRISTIANE HELLOT LA TRADAPTATION :
QUAND TRADUIRE, C'EST ADAPTER
SHAKESPEARE

L'anecdote est célèbre et a été rapportée par Victor Hugo lui-même¹. En 1853, le célèbre pros- crit vient d'arriver sur ce petit bout d'Angleterre qu'est l'île de Jersey. Son fils cadet lui demande ce qu'il fera de son exil. « Je regarderai l'océan, répond-il. Et toi ? » « Je traduirai Shakes- peare », répond François-Victor. « Il y a des hommes-océans, en effet », commente l'auteur des *Travailleurs de la mer*. Admirateur passionné du grand élisabéthain, Hugo pense cependant que la langue de Racine et celle de Shakespeare sont des langues « ennemies » : « Shakespeare est un des poètes qui se défendent le plus contre le traducteur [...] l'anglais se dérobe le plus qu'il peut au français². » Michel Garneau, 140 ans plus tard, ne m'a pas dit autre chose : « L'an- glais et le français ne sont pas des langues amies³. » Le sentiment de ce dernier est aussi, cepen- dant, que les Québécois ont une sensibilité et une familiarité naturellement plus proches de la culture anglaise que les Français. Ce que Jean-Louis Roux, initiateur des traductions de Sha- kespeare au TNM, pour sa part, exprime clairement : « La situation particulière du Québec nous a rendus plus aptes, à mon avis, à traduire de l'anglais [sous-entendu : que les Fran- çais]⁴. »

François-Victor Hugo, pour revenir à lui, consacra douze ans de sa vie à ce travail magistral qui restera la traduction de référence jusqu'au début du XX^e siècle⁵. Jean-Louis Roux lui-même, quoiqu'il estime qu'elle soit « imparlable », reconnaît que c'est « la seule à laquelle [il] puisse [se] référer pour vérifier qu'[il n'ait] pas commis un impair⁶ ». Dans son enthousiasme paternel, Hugo, pour sa part, s'écrie dans sa préface : « Ce traducteur [François-Victor] sera, nous le croyons, le traducteur définitif. » Paroles imprudentes : à cette œuvre réputée intraduisible, des dizaines de traducteurs allaient s'attaquer, poussés sans doute par l'admiration, mais stimulés

1. Victor Hugo, *William Shakespeare*, Paris, Librairie internationale, 1967, p. 4. Édition numérisée.

2. Préface de Victor Hugo à la 2^e édition de la traduction des *Œuvres complètes* de Shakespeare par François-Victor. Édition numérisée.

3. Il est intéressant d'entendre, en 2009, Michel Garneau parler de son travail de 1978. Voir l'entrevue ci-dessous.

4. *Jeu* 56, 1990.3, p. 39. Je renvoie au dossier « Traduction théâtrale » auquel cet article doit beaucoup.

5. Dans cet article, les citations sans référence spécifiée sont de lui.

6. *Jeu*, *ibid.*, p. 42.

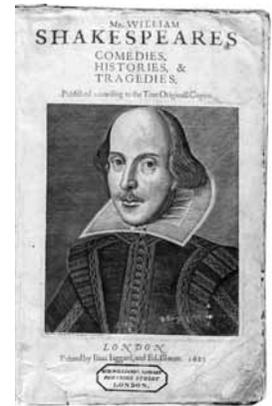
aussi par la difficulté de la tâche et par le prestige qui en découlait, en France, d'abord, mais aussi dans les autres pays francophones, et finalement au Québec. Pour le premier de ces téméraires, Voltaire, le verbe « s'attaquer » n'est pas une image, car il mettra une hargne déraisonnable à souligner les défauts du génie britannique. Paradoxalement, cependant, son entêtement fera beaucoup pour redonner à Shakespeare la place qui lui revient. L'acharnement du philosophe pourtant admirateur des mœurs anglaises venait aussi de ce que d'obscurs traducteurs osaient marcher sur ce qu'il considérait comme sa chasse gardée, à l'exemple de ce Pierre-Antoine de la Place qui, treize ans plus tard, en 1745, s'avisait de donner une version presque complète des œuvres du grand Will. Ils sont innombrables ceux qui suivirent, linguistes, critiques, écrivains, hommes de théâtre, dont les noms surprennent parfois, Alfred de Vigny, Alexandre Dumas, François Guizot, au XIX^e, puis au XX^e, Henri Fluchère, René Lalou, Gide, Pierre Loti, Jules Supervielle, Marcel Pagnol, Pierre Jean Jouve, Pierre Leyris, Jacques Copeau, Jean-Michel Déprats, évidemment, Yves Bonnefoy, Ariane Mnouchkine, Koltès même... Et, au Québec, à partir de 1970, traductions et adaptations (Jean-Louis Roux, Michelle Allen, Michel Garneau, Antonine Maillet, Normand Chaurette, Marco Micone, René Richard Cyr, pour ne nommer qu'eux) vont se succéder, à la demande des metteurs en scène, insatisfaits des traductions françaises.

Celle de Voltaire se distingue aussi sur un autre point, fondamental : il traduit en écrivain, s'efforçant de retrouver le rythme et l'équilibre du vers français, et se préoccupe moins de l'auteur que de son public. Voici de quelle façon, par exemple, il rend le fameux « *To be or not to be : that is the question* » de Hamlet : « Demeure, il faut choisir/ Et passe à l'instant/ De la vie à la mort/ Et de l'être au néant. » En 1988, Jean-Michel Déprats, lui, jouera l'exactitude et transcrivit mot à mot : « Être ou ne pas être, telle est la question. » Ces deux versions résumant ce qu'est en permanence le dilemme du traducteur de Shakespeare. Est-il d'abord tenu par un devoir de fidélité à l'auteur étranger et au texte de départ ? Ne doit-il pas s'efforcer plutôt de rendre, dans la langue d'arrivée et pour la communauté culturelle à laquelle il destine sa transposition, les équivalences (lexique, niveau de langue, références...) qui permettront au texte étranger de s'y inscrire, d'y trouver une autre vie ? Questions auxquelles s'en ajoute une troisième, essentielle : en quoi la traduction théâtrale se distingue-t-elle de la traduction littéraire en général ?

TRANSPARENCE DE TRADUCTEURS, EMPREINTE DES ÉCRIVAINS

Il y aurait donc des traducteurs linguistes et parfois théoriciens, comme Jean-Michel Déprats, qui pensent que la traduction doit mettre en valeur la structure originale du texte étranger de façon à permettre toutes les lectures à venir, et des écrivains, poètes, dramaturges, qui n'y voient qu'une matière à s'approprier, à adapter. Pour reprendre les images d'Annie Brisset⁷, les premiers visent la *transparence* dans le respect de l'altérité, les autres cherchent à laisser leur *empreinte*.

Comparer les traductions que François-Victor Hugo et Yves Bonnefoy, par exemple, ont données de *Comme il vous plaira* est évidemment injuste : les deux langues ont considérablement – et différemment – évolué pendant les cent ans qui séparent ces traductions. De fait, Bonnefoy modernise, transformant par exemple une « mixture de », qui étonnerait un peu aujourd'hui, en une « foule de » ou changeant l'inversion archaïsante de « la plus humoriste tristesse » en une « tristesse qui n'est qu'à moi ». On remarque surtout que François-Victor Hugo n'a pas cherché à reproduire le vers shakespearien et s'attache essentiellement à la précision lexicale. Bonnefoy, lui, traducteur, théoricien, mais essentiellement poète, cherche à transposer en français le rythme, les images, les jeux de mots mêmes, du dramaturge élisabéthain. Et, pour la scène finale, il transpose avec vers, allitération, voire rime, les proclamations de Hymen : « Vous et vous, ce ne sera/ Qu'un même cœur qui battra/ Vous, consentez à sa flamme/ Sinon vous auriez, madame,/ Pour maître et seigneur une femme,/ Vous et vous, c'est évident/ Vous n'êtes qu'un maintenant/ Comme hiver et mauvais temps⁸. » En 1998, allant dans le même sens, Pascal



Frontispice de la première édition des œuvres complètes, en 1623. British Museum, Londres.

7. *Ibid.*, p. 55-60.

8. *Comme il vous plaira*, traduction et édition d'Yves Bonnefoy, Paris, Le livre de poche, 2003, p. 174.

9. « Normand Chaurette face à Shakespeare », *Annuaire théâtral*, n° 24.

Françoise Faucher (Prospero)
dans *la Tempête* de
Shakespeare, traduite par
Marie Cardinal et mise en
scène par Alice Ronfard
(Théâtre Expérimental
des Femmes, 1988).
© Louise Oligny.



Riendeau démontrait dans l'*Annuaire théâtral*⁹ que la traduction de *Comme il vous plaira* de Normand Chaurette était un exercice de style. On verra plus loin que ce travail d'adaptation fait par des auteurs apparaît cependant restreint à côté de la recréation linguistique à laquelle s'est livré Michel Garneau avec son *Macbeth* québécois.

Alice Ronfard a fait une analyse éclairante de l'expérience de traduction conjointe qu'elle a vécue avec l'écrivaine Marie Cardinal¹⁰. Elle compare de larges extraits de *la Tempête*, dans la traduction de Christine et René Lalou (« C'est la moins pire », commente-t-elle non sans condescendance) et dans celle qu'elles ont effectuée en 1988 pour le Théâtre Expérimental des Femmes. Elle fait ressortir, en particulier dans l'acte III, scène 1, ce que la déclaration d'amour de Ferdinand a d'alambiqué dans la version des linguistes Lalou : « Pour des qualités diverses, plusieurs femmes m'ont plu ; mais jamais nulle ne m'inspira un amour si complet que quelque défaut ne luttât en elle avec ses plus nobles grâces et ne leur portât un coup fatal. » En vis-à-vis, celle de Marie Cardinal, avec ses phrases courtes, exclamatives, est à la fois plus synthétique, plus rythmée, plus touchante et plus proche de la sensibilité contemporaine : « Miranda... Miranda, ma Miranda. Vous êtes... ce que le monde a créé de plus beau, de plus précieux, de plus tendre. »

LITTÉRALITÉ ET THÉÂTRALITÉ : TRADUIRE POUR LA LECTURE OU POUR LA SCÈNE

Mais Alice Ronfard ajoute aussi : « Il y a eu parfois des "conflits" entre nous, parce que Marie ne voyait que le littéraire alors que moi, j'envisageais la scène dans l'espace. » Si elle estime comme un avantage d'avoir participé à la traduction parce que, dit-elle, le travail de mise en scène et celui de la traduction s'influençaient et se nourrissaient mutuellement, c'est parce que, en fin de compte, ce qui importait, c'était ce spectacle qui serait créé, avec des entrées, des sorties, des changements de costumes et... un public. Et dans le même numéro, le metteur en scène

10. *Jeu* 56, p. 85-91.



Claude Poissant s'écriait : « Oui, adapter c'est trahir, et tant mieux. Trahir pour la bonne cause. [...] C'est un travail de mise en scène avant tout. De création et de recréation. [...] sinon, c'est la stérilité, la mort du corps théâtral, et la parole s'endort au musée¹¹. »

La plupart des gens de théâtre partagent aujourd'hui cette idée que le traducteur de théâtre doit faire primer la théâtralité, ou la « jouabilité », selon l'expression de Michel Garneau, sur la littéralité. Ils vont préférer une traduction ponctuelle – une adaptation, en fait – créée pour une production scénique, le plus souvent sur commande. Ainsi, moins de vingt ans après Ronfard et Poissant, René Richard Cyr vient d'adapter, pour la saison 2009-2010 du TNM, *Beaucoup de bruit pour rien*, et ce, directement à partir du texte anglais¹². Bien sûr, il actualise la langue, modernisant, par exemple « Mon frère, j'aurai, je crois, à invoquer votre ministère » en un plus direct « Mon frère, je devrai, moi aussi, recourir à vos services » (acte V, scène 1) ou encore adaptant l'antique « fraise » en « collerette » et démocratisant le « peignoir » en « robe de chambre ». Mais son travail vise essentiellement l'efficacité dramatique : il supprime des rôles de service, le confident Antonio, peu utile sur le plan de l'intrigue, fusionne Borachio et Conrad en un seul Boris et réduit ainsi, bénéficie secondaire, les personnages de 18 à 14. Les mêmes exigences dramatiques l'amènent à remanier et à réduire les intermèdes burlesques des deux « policiers », gommant ainsi les lapsus et les dérapages verbaux dont François-Victor Hugo s'était efforcé de donner des équivalents (« Qu'on les carrote », « la dissemblée est-elle prête ? »). Il raccourcit aussi de longues tirades, comme celle où Bénédicte énumère les qualités qu'il exige d'une femme, en les synthétisant, ou abrège la métaphore filée de la musique et de l'amour. Sa recherche de simplification ne s'arrête pas là : le marivaudage de tous ces personnages galants, le duel verbal entre Béatrice et Bénédicte s'accompagnent de variations précieuses, de jeux de mots, parfois à connotation sexuelle (ainsi le calembour sur Héro, ce « bijou » ou plutôt « l'étui pour l'y fourrer », supprimé par René Richard Cyr), encore marqués par l'*euphuism*, mais qui, à la lecture, font le charme de cette comédie romanesque.

Beaucoup de bruit pour rien de Shakespeare, dans une adaptation et une mise en scène de René Richard Cyr (TNM, 2009). Sur la photo : Vincent-Guillaume Otis (Juan) et Éric Robidoux (Boris, personnage fusionnant Borachio et Conrad).
© Yves Renaud.

11. « Adapter : le choix de trahir », *ibid.*, p. 71.

12. Je remercie René Richard Cyr qui m'a obligeamment fourni une copie de son adaptation.



Macbeth, « tradaptation » de Michel Garneau, mise en scène par Roger Blay (Théâtre de la Manufacture, 1978). Sur la photo : Gilles Renaud et Christiane Raymond.
© Anne de Guise.

UN MACBETH QUÉBÉCOIS

L'adaptation de René Richard Cyr centre l'action sur la double histoire d'amour et ses tribulations. Sa mise en scène¹³, pleine de vivacité, de couleur et de mouvement, a de toute évidence profité de ce travail d'élagage. En français « international », elle pourrait être jouée sur n'importe quelle scène en France ou en Belgique, par exemple.

C'est aussi le cas du *Coriolan* de Michel Garneau. Dépouillée, rapide, efficace, nerveuse même, son adaptation semble déjà prête pour la mise en scène qu'en a faite Robert Lepage en 1989. Le contraste en est si vif avec le *Macbeth* dont le poète-traducteur avait fait l'adaptation – la « tradaptation », selon ses termes – en 1978 pour le Théâtre de la Manufacture que les deux traductions ne paraissent pas venir du même « auteur ». Mais l'intention de Garneau était claire dès le début : adapter cette sombre histoire de pouvoir et de domination pour le Québec du XX^e siècle. Dans ce texte de poète à la langue savamment recomposée, c'est d'abord le niveau familier qui frappe (« en masse », « c'est correc », « nous-aut' ») et sa transposition phonétique (« eune », « tout'm'semb' », « un ti-moé-neau »). Même les archaïsmes, nombreux (« indictment » pour jugement), prennent un air de proximité : « le roé », « moé », « accompagner », etc.

Les marques de respect ou de distance sont gommées (Lady Macbeth appelle le roi « mon homme », les sombres sœurs du destin deviennent des « fifolettes »). Toute la transposition vise à rapprocher le spectateur – ou le lecteur – de ce drame ancien et anglais. Annie Brisset a brillamment montré¹⁴ que ce *Macbeth* québécois relevait de la recherche identitaire : le texte étranger est pris comme un matériau brut qui va permettre à l'adaptateur de créer une œuvre originale. Brisset analyse la « subjectivation » de l'énoncé : passage à la 1^{re} personne du singulier, d'abord (« *O nation misérable* », dit Shakespeare/ « Ô nation misérable », traduit Jean-Michel Déprats/ « *j'appartiens* à une nation ben misérab' », s'écrie Garneau); à la 1^{re} personne du pluriel, ensuite, ce nous si rassembleur (« Scotland » devient ainsi « *tout' not' pawv' pays* », le Malcolm de Shakespeare parle de « *my right* », celui de Garneau de « *not' droet* », etc.). Si bien que le spectateur de 1978 qui regardait *Macbeth* pouvait avoir l'impression que la pièce symbolisait la condition du Québec. La traduction avait joué un rôle de miroir, apportant à une société à la recherche d'elle-même l'appui extérieur et prestigieux que représentait la caution shakespearienne.

Bien sûr, Michel Garneau est un homme de théâtre complet, et sa tradaptation de *Macbeth*, comme celles qu'il a conçues pour *la Tempête* et pour *Coriolan*, reflète son intérêt pour le rythme, le jeu des sonorités, la « faisabilité ». Mais son *Macbeth* reste essentiellement œuvre de poète, son langage, ses images, ses références apparaissent proches des recueils contemporains de Gaston Miron, Gérald Godin ou Paul Chamberland. Et bien lointaines du *Macbeth* que cet autre écrivain québécois, Normand Chaurette, écrivait pour le TNM en 2002. Quant aux adaptations des gens de théâtre (dans ce cas-là, le traducteur est logiquement aussi le metteur en scène), celle de Jacques Copeau pour le Vieux-Colombier, par exemple, ou celle que René Richard Cyr vient d'offrir au public du TNM, elles parlent un français dit international, mais dans leur concision, leur efficacité, leur désir de se conformer à des besoins particuliers, elles ont par définition quelque chose d'éphémère, se voient remplacées de saison en saison et n'ont pas vocation à cette permanence qu'est la publication. Pour une connaissance plus complète et plus directe de l'œuvre originale, à qui donc doit se rapporter le lecteur qui ne possède pas suffisamment l'anglais élisabéthain, sinon à ces passeurs fidèles, ces François-Victor, effacés derrière le célèbre sujet auquel ils consacreront souvent plusieurs années de leur vie, les traducteurs professionnels ? ■

13. J'ai assisté à la représentation de *Beaucoup de bruit pour rien* comme je terminais cet article.

14. *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec*, Montréal, Éditions Le Préambule, 1990.