

La traduction au carrefour des durées

Jean-Michel Déprats

Number 24, Fall 1998

Traversées de Shakespeare

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041361ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041361ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Déprats, J.-M. (1998). La traduction au carrefour des durées. *L'Annuaire théâtral*, (24), 52–68. <https://doi.org/10.7202/041361ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 1998

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Jean-Michel Déprats
 Université Paris X-Nanterre

La traduction au carrefour des durées¹

« **L**e metteur en scène, rappelle Antoine Vitez, interprète les signes laissés sur le papier par les gens des siècles passés (cela s'appelle le texte), et aussi, ou surtout, il interprète les mouvements et les accents des acteurs qui sont devant lui sur la scène » (1988 : 26). Ainsi, le théâtre est cet arc tendu entre le passé et le présent, entre l'ancienneté d'un texte et l'actualité d'un corps qui « au carrefour des durées [...] accomplit en lui-même les épousailles de l'ancien temps avec celui de maintenant » (Banu, 1987 : 13). Certes, on monte des pièces contemporaines – Planchon nie qu'il y ait en ce cas véritablement mise en scène² – mais, qu'on le déplore ou qu'on s'en réjouisse, le théâtre au xx^e siècle se voue en priorité à la reprise des classiques, à la relecture des œuvres du passé, ces « architectures brisées », ces « galions engloutis » qu'évoque Vitez dans un très beau texte et que la mise en scène contemporaine se propose, selon lui, non de *restaurer* ou de reconstituer, mais de transformer « en fabriquant, avec les morceaux, d'autres choses » (Vitez et Kaisergruber, 1976 : 9). « Notre travail, écrit-il, est [...] de montrer les fractures du temps » (p. 9).

1. Une version antérieure de cet article est parue sous le titre « Le temps de l'œuvre et le bel aujourd'hui » (Déprats, 1996). Le texte présenté ici est issu d'une communication faite à l'Université McGill, en 1997, dans le cadre du colloque « Shakespeare and Theatrical Modernism ».

2. « On ne peut être metteur en scène que sur des "classiques". [...] Il n'existe pas de mise en scène critique d'une œuvre de Brecht ou de Genet. Ces œuvres surgissent en même temps que nous,

Telle est bien la question qui se pose à la mise en scène, « art de la variation », toujours selon Vitez : celle de son rapport aux fractures du temps, au passé perdu. La problématique de la mise en scène moderne s'ordonne autour de la question de l'histoire, de l'écart entre l'époque du texte et l'époque de la représentation. Faut-il actualiser l'œuvre jouée, faire de Shakespeare, de Tchekhov ou de Molière nos contemporains ou, au contraire, creuser les différences, retrouver le contexte originel, souligner les distances ? Le choix ne se résume pas à cette alternative et ma présentation, schématique, ne rend pas compte de l'existence et de l'imbrication de plusieurs strates temporelles : le temps de la fable n'est pas nécessairement le temps de la création de l'œuvre, et la mise en scène peut faire référence à une autre époque que celle de la représentation. On peut pour simplifier jouer *Jules César* en toge, en costumes élisabéthains, en complet-veston ou... en uniformes de la Wehrmacht, quand on ne choisit pas ce que Vitez appelle des « costumes d'éternité » ou, comme l'a fait Peter Brook dans *Timon d'Athènes*, des costumes qui, refusant l'ancrage dans une époque, posent clairement « l'image typée d'une fonction sociale ou d'un certain statut des personnages³ » (Banu, 1977 : 98). Les choix les plus riches sont ceux qui font jouer une pluralité de périodes, une combinatoire de références ; et les mises en scène les plus fortes sont celles qui superposent plusieurs strates de temps dans la même brassée d'images et offrent à la mémoire la plongée la plus profonde.

Comme la mise en scène, la traduction réinvestit périodiquement les traces du passé que sont les grands textes classiques. Comme la mise en scène, elle est perpétuellement à refaire. « Je ressens cela, commente Vitez, comme une image de l'Art lui-même, de l'Art théâtral qui est l'art de la variation infinie. Il faut rejouer, toujours tout rejouer, reprendre et tout retraduire » (1982 : 6). Comme le metteur en scène, le traducteur de textes anciens, enfourchant deux durées, serviteur de deux maîtres⁴, navigue non seulement entre deux langues mais

impossible de les mettre en perspective. Le « pourquoi » secret de la mise en scène des « classiques », des œuvres du passé, c'est la perspective, le recul historique » (1977 : 53-54).

3. Banu note également « la coexistence et le fonctionnement à tour de rôle d'éléments appartenant à des espaces définis historiquement », et décrit l'espace théâtral de *Timon* comme un « espace somme » empruntant au théâtre à l'italienne, à l'espace élisabéthain, à l'espace grec et à l'espace médiéval (1977 : 67-71).

4. C'est la condition intrinsèque du traducteur d'être toujours « entre deux rives » : entre le poète et l'universitaire ; entre le créateur et le critique littéraire ; entre l'artiste et l'artisan ; entre la langue mère et la langue maternelle ; entre la littérarité et la littéralité.

aussi entre deux temps : le temps de l'œuvre et le temps de sa réception. Par l'historicisation ou la modernisation, il peut choisir de s'ancrer plus fermement sur une rive, privilégiant une allégeance par rapport à l'autre. Il a, certes, comme le metteur en scène, la possibilité d'agencer une syntaxe complexe d'options variées, de faire jouer ensemble l'autrefois et l'aujourd'hui, et même d'annoncer un à-venir de la langue. « La traduction se déploie alors dans une double temporalité langagière : redonner à la langue la mémoire de son histoire jusqu'à son origine, l'ouvrir à un avenir de possibilités insoupçonnées » (Berman, 1985 : 146).

Dans la majorité des cas, le traducteur se situe nettement par rapport à deux grandes options apparemment antithétiques : la distance ou la proximité, l'éloignement ou le rapprochement. En amont des choix lexicologiques – le choix des mots n'est jamais une pure décision linguistique –, la traduction met en place une stratégie, délibérée ou non, de rapport à l'histoire de la langue. Il y a fondamentalement deux tendances, deux accents : ancrer le texte traduit dans une langue ancienne ou traduire le texte ancien dans la langue la plus contemporaine qui soit, privilégier le temps de l'auteur ou le temps du lecteur/auditeur. Ce choix recouvre une analyse du rapport au passé. La démarche historicisante insiste sur le révolu, l'unique et le discontinu. L'actualisation, à l'inverse, souligne les permanences, les affinités, décrit l'histoire comme un retour du même sous un déguisement différent.

Prenant appui sur des exemples précis, je voudrais illustrer ces effets de « mise en scène », « mise en scène » de l'ancienneté ou de la contemporanéité, en analysant les procédures textuelles par lesquelles ce jeu de faux-semblants s'établit. Car il m'apparaît que chaque démarche, tout en ayant son ordre de légitimité, procède d'un jeu de leurre, d'une stratégie de mensonge spécifique. L'exemple shakespearien se prête bien à cette illustration.

Rien de plus légitime que de vouloir traduire Shakespeare dans une langue qui serait l'équivalent de l'anglais du ^{xvi}^e siècle. Marcel Schwob, auteur d'une traduction d'*Hamlet*⁵, qu'on a rééditée en 1986, s'insurge :

Les critiques d'ici n'ont point songé que le style du ^{xvi}^e siècle n'est plus celui d'à présent. Mettre une période de Shakespeare à la mode d'au-

5. Cette traduction fut représentée pour la première fois en mai 1899 au Théâtre Sarah Bernhardt, avec Sarah Bernhardt dans le rôle-titre.

jourd'hui ce serait à peu près vouloir traduire une page de Rabelais dans la langue que parlait Voltaire. Nous avons tâché de ne pas oublier que Shakespeare pensait et écrivait sous Henri IV et Louis XIII (Shakespeare, 1986a : 4^e de couverture).

À cette profession de foi fait écho l'analyse de Daniel Mesguich, « L'histoire se trouve dans la textualité » : « Qu'est-ce qu'une traduction moderne en français de l'*Hamlet* de Shakespeare?... Sûrement pas une traduction de l'*Hamlet* de Shakespeare en français moderne » (1977 : 13). La traduction commandée à Michel Vittoz, par des moyens que j'analyserai plus loin, s'efforçait de ne pas traduire l'ancien en nouveau et de rendre compte du fait qu'*Hamlet* est un texte classique. En se faisant le conservateur de l'histoire de la langue, « le précepteur des choses perdues » (Delay, 1982 : 29), le traducteur répond peut-être à sa vocation la plus forte : « Traduire, rappelle Jean Jourdheuil, ne se conçoit que comme geste inaugural de la survie de l'œuvre » (1982 : 35). Quoi de plus intègre, en effet, que de ne pas arracher l'œuvre à son terreau linguistique et culturel d'origine et de maintenir intactes les fibres qui la rattachent à son époque et à son contexte historique ? Plus que tout autre, le traducteur, messenger de l'autrefois, est soucieux de l'histoire de la langue.

La langue, écrit Florence Delay, c'est toujours ce qui est avant soi, elle est le passé. On a besoin de sa mémoire... Sa sauvegarde, c'est son passé. Que sait-on de son futur ? Que de mots du Moyen Âge, de la Renaissance, des siècles proches, ont déjà disparu. Le traducteur de textes anciens peut ramener à l'existence des choses perdues, ramener à la surface des mots oubliés [...] Ce qui est perdu peut être regagné (1982 : 29).

La traduction se définit alors, selon Banu, interlocuteur de Delay, comme « cette tentative utopique de ramener à la vie la mémoire du passé » (p. 29).

Reste à évaluer les moyens de la résurrection, la viabilité de l'utopie. La traduction de Schwob évoquée plus haut n'est pas un exemple probant : elle n'est archaïsante que par intermittence et de façon très atténuée. Hamlet évoque sa mère entourant son époux de prévenances amoureuses « comme si son désir eût forcé par sa pâture même » (Shakespeare, 1986a : 47 ; I,2,144⁶). Forcé, pâture :

6. Je renvoie à l'édition établie par Harold Jenkins (Shakespeare, 1982).

un mot rare dans cet emploi, un mot appartenant au registre littéraire. Plus que d'une réelle authenticité historico-linguistique, l'effet d'archaïsme résulte, on le verra sur maints exemples, de procédés rhétoriques : adoption d'un niveau de langue élevé et littéraire, recours au mot rare, dislocation de la syntaxe habituelle. Plus loin, Polonius dit à Ophélie « combien l'âme est prodigue à prêter à la langue des serments » (Shakespeare, 1986a : 58 ; I,3,116-117). La tournure *prodigue à* n'est pas attestée en français. C'est une licence syntaxique et une invention de Schwob, mais elle a un parfum d'ancien, elle donne un sentiment de léger archaïsme. L'une des questions posées par les traductions archaïsantes est celle de l'authenticité de la langue ainsi produite. Autant qu'on puisse en juger, il entre nécessairement une part d'artifice dans la recréation d'une langue ancienne. Vittoz, pour sa part, sait qu'il opère dans l'artifice. Ses archaïsmes sont controuvés. Il vise sciemment l'effet de mise en scène, la littéarité, non l'authenticité. De plus, son adaptation est hétérogène : elle métisse une langue volontairement archaïsante, traduction de l'ancien anglais en ancien français fictif du XVI^e siècle, et une langue moderne, un jeu verbal très contemporain, voire très « mode », qui vise à travailler le langage au corps, à faire parler le signifiant à travers quelques calembours d'inspiration lacanienne : « Puis-je me Père mettre ?⁷ » (II,2,170), demande Polonius à Claudius dont il prend la place pour questionner Hamlet. « Je ne suis que le pâle reflet de ton fleuret⁸ », dit Hamlet à Laerte. De sorte qu'à côté de constructions latines, de faux archaïsmes syntaxiques (antéposition du complément de nom), de vrais archaïsmes lexicaux (« oncques », « remembrance », « souvenance »), la traduction fait également référence à des textes actuels et adopte une organisation/désorganisation de la phrase éminemment moderne. À mi-distance de Ronsard, de Mallarmé, de Maurice Scève et de Lacan, elle n'appartient à aucune époque en particulier, pas plus à celle de Shakespeare qu'à la nôtre. Il reste que l'effet majeur est d'éloigner le texte d'Hamlet, de le désigner comme ancien, comme archaïque, comme lié à une rhétorique dramatique dont nous n'avons plus que le souvenir littéraire. Les procédés stylistiques utilisés cherchent à suggérer toute la distance qui nous sépare d'*Hamlet*.

7. Ces jeux de mots « lacaniens » présents dans la première version du texte, celle qui fut représentée à Grenoble et à Nanterre en 1977, ont été pour partie éliminés de la version publiée par Papiers, en 1986, pour la nouvelle mise en scène d'*Hamlet* au Théâtre Gérard-Philippe de Saint-Denis. Ce jeu de mots n'y figure plus.

8. Traduction de « I'll be your foil Laertes » (V,2,252). *Foil* désignant à la fois un fleuret et un faire-valoir, un repoussoir, j'ai traduit pour ma part par une sorte de mot-valise : « Je serai ton fleuret valoir. »

Deux courts fragments permettront de mieux illustrer la tonalité de cette traduction : un extrait du premier monologue de Claudius⁹ (I,2,1-7) et une phrase du monologue le plus célèbre d'Hamlet¹⁰ (III,1,66-69).

CLAUDIUS

Combien qu'en la mémoire nous soit encore récente
 La mort de notre frère chéri Hamlet, et qu'il sied
 De maintenir nos cœurs en le chagrin, ainsi que le front
 De l'entier royaume tout à douleur contracté,
 C'est assez que votre souvenance aille vers lui avec sage tristesse
 Sans que gagne l'oubli de nous-mêmes.

HAMLET

Comme au sommeil en nous s'achèvent les tourments, les mille
 atteintes par la nature à la chair portées, toute l'âme aspire
 à telle consommation. Mourir, dormir... Dormir, rêver peut-être,
 oui, mais au sommeil de la mort, les songes à venir, quand
 règne enfin la paix en notre fatal désordre, nous doivent
 retenir. Là se tiennent les égards qui prêtent à malfortune
 longue vie.

L'*artefact* est suffisamment ouvragé pour générer un souvenir recréé de langue du XVI^e siècle. Les moyens, on le voit, sont d'une extrême littéarité (le texte français est beaucoup plus précieux que l'original). Shakespeare y apparaît comme un artiste maniériste. Ce qui frappe surtout, c'est le caractère d'autoréflexivité de cette traduction. Elle s'écoute dire, se regarde traduire en avouant l'artifice qui la fonde. Ici la traduction elle-même se met en scène.

Geste et démarche sont à tout prendre plus convaincants que l'entreprise naïvement naturaliste de traduction archaisante qui cherche à se donner pour authentique. Il s'agit de traduire « comme » on aurait traduit à telle ou telle époque une œuvre qui ne l'a pas été. La question principale est celle du rapport

9. Je cite la version de 1977 dont des extraits avaient parus dans la revue *Silex* (p. 9). La version publiée en 1986 « rapproche » le texte en éliminant certains archaïsmes et certaines ruptures syntaxiques : « et qu'il sied » devient « et qu'il convienne » ; « en le chagrin » devient « dans le chagrin », etc. (Shakespeare, 1986b : 64).

10. La version remaniée est sensiblement différente (Shakespeare, 1986b : 104-105).

à l'œuvre. La traduction archaïsante refuse le mensonge qui consiste à traduire l'ancien en nouveau, elle ne cherche pas à effacer le passage du temps et même, dans le cas présent, elle exhibe et met en scène l'ancienneté du texte original. Mais, ce faisant, elle tend à fermer l'accès à l'œuvre. Elle n'a pas d'autre horizon que celui de l'érudition, ni d'autre parenté littéraire que celle du pastiche. On sait qu'il y a d'un côté les antiquaires, de l'autre les fabricants de meubles de style. Traduire Shakespeare en français du *xvi^e* ou du *xvii^e* siècle, c'est inéluctablement fabriquer un meuble de style. « Le gros problème de la traduction philologique, commente Berman, c'est qu'elle n'a *pas* d'horizon. J'entends par là non seulement des principes de traduction, mais un certain *ancrage* dans la langue et la littérature de la culture traduisante. On traduit toujours à partir d'un certain *état* de sa langue et de sa littérature » (1985 : 134). Yves Bonnefoy, interrogé à propos de sa traduction d'*Hamlet* mise en scène par Chéreau, ne dit pas autre chose : « Un texte cela se traduit dans la langue qu'on parle aujourd'hui : rien n'est plus dangereux que de rêver de traduire Shakespeare [...] dans une imitation de notre propre langue de la fin du *xvi^e* siècle » (1988 : 5).

Si l'on s'abstient de porter un jugement de valeur, on peut dire que la traduction archaïsante et la traduction modernisante sont deux façons également légitimes de concevoir la fidélité à une œuvre. Traduire Shakespeare dans un français « fictif » de la fin du *xvi^e* siècle, c'est tenter de reproduire le rapport d'un Anglais de 1998 à une œuvre antérieure de quatre siècles. Traduire Shakespeare dans un français « réel » de 1998, c'est tenter de retrouver le rapport d'un Anglais de 1598 à une œuvre qui lui était contemporaine. Dans le premier cas, on vise la contemporanéité entre la traduction, l'auteur et les destinataires initiaux de l'œuvre, mais c'est le traducteur qui met entre parenthèses son ancrage historico-linguistique. Dans l'autre cas, on vise la contemporanéité entre l'œuvre et son destinataire actuel – lecteur ou auditeur. C'est ce que font la plupart des traductions, et c'est la raison pour laquelle elles doivent être refaites tous les dix ans. On retrouve par là la dimension *d'historicité* du traduire.

Chaque ordre de fidélité, et partant de légitimité, se fonde sur un mensonge, ou tout au moins sur une fiction. La traduction archaïsante accrédite la fiction d'un traducteur se mouvant dans une langue – de surcroît artificielle – qui n'est pas la sienne. Il tente de traduire comme on aurait traduit à telle ou telle époque. La tentative est particulièrement périlleuse quand il n'y a pas eu de traduction contemporaine de l'œuvre. On dispose d'une traduction des *Essais* de Montaigne par un grammairien et érudit anglais, John Florio, Italien d'origine. On ne dispose pas – hélas ou tant mieux – de traductions françaises de Shakespeare datant du

xvi^e siècle. Il faut attendre un siècle et demi après la mort de Shakespeare (1746 exactement) pour voir apparaître les premières traductions françaises, celles de La Place, suivies quelque trente ans plus tard par celles de Le Tourneur.

La traduction modernisante ou simplement moderne ne va pas non plus sans un geste inaugural de mensonge. Il s'agit là de construire une autre fiction. Le texte qu'on donne à entendre ou à lire va se déployer comme s'il avait été écrit aujourd'hui. C'est le temps de l'œuvre qui est court-circuité et occulté. On verra par quelles procédures textuelles et culturelles s'obtient la contemporanéité avec le récepteur d'aujourd'hui.

Cette question de la traduction comme *rapport* est au centre de ma problématique. La traduction archaïsante comme rapport à la temporalité de l'œuvre est intellectuellement légitime mais, on l'a vu, elle éloigne parfois tellement son objet du lecteur ou de l'auditeur contemporain qu'elle risque de rompre la relation vivante entre le texte et son lecteur/auditeur contemporain. Maintenir le contact, combler la distance physique et mentale qui sépare le public des acteurs, l'œuvre du lecteur, tel est bien, à l'inverse, l'objectif premier de la traduction modernisante. L'exemple le plus évident, le plus délibéré dans le domaine shakespearien est celui des traductions par Jean-Claude Carrière qui sont totalement liées à une pratique théâtrale précise, celle de Peter Brook. Pour Brook, Shakespeare agençait son texte de telle manière que les acteurs et les spectateurs étaient liés « par un flux de mots constant. [...] Et ces mots sont des mots puissants [...] portant une charge très intense. [Grâce à eux] nous sommes continuellement en relation » (Brook, 1974-1975). L'ambition de mettre « en relation » la scène et la salle anime toute l'entreprise brookienne et se concrétise notamment par l'établissement d'un texte français net et rapide, articulé autour des « mots rayonnants », obéissant à une syntaxe moins logique que « prismatique » (Shakespeare, 1974 : 97), mais dont la caractéristique la plus évidente est d'être écrit dans une langue moderne, avec des « termes dépouillés, contemporains, ayant une signification évidente pour le public d'aujourd'hui » (Brook, 1974-1975 : 108). Il n'y a pas de mots littéraires ou rares, les phrases ont un tour incisif, le vocabulaire, un caractère familier. Le texte de *Timon* établi par Carrière a été perçu comme un texte si direct, si naturel qu'au cours d'une représentation en banlieue de jeunes spectateurs ont cru qu'il s'agissait d'une pièce moderne (Marienstrass, 1977 : 35). Carrière nous apprend qu'un chanteur de rock utilisa un des monologues de *Timon* sans le modifier, la langue moderne et parfaitement rythmée de l'adaptation devenant un instrument naturel de communication et d'expression contemporaines.

Avant d'analyser plus avant les caractéristiques de cette adaptation et les moyens mis en œuvre pour obtenir la contemporanéité, rappelons l'analyse qui fonde cette démarche et ce projet. Pour Brook

la pièce anglaise est beaucoup moins accessible qu'en français mais pour de mauvaises raisons : son langage archaïque ne fait plus sur le public une impression directe comme à l'époque élisabéthaine. Certains passages ne sont plus compris que par les érudits [...] Si l'archaïsme prend la première place, alors c'est une barrière qu'il faut enlever. C'est ce que fait la traduction simple et directe de Carrière (Millon, 1975 : 88).

Dans cette optique, la traduction d'un texte étranger dans une autre langue, loin d'être ce pis-aller, ce mal nécessaire qu'on se plaît souvent à évoquer en soulignant de façon insistante l'inévitable déperdition, est une chance, l'occasion de nouer un contact plus vivant avec une œuvre qu'on ne peut évidemment pas rapprocher dans sa langue d'origine. Par un autre cheminement, Georges Lavaudant parvient à la même conclusion et exprime la même conviction quand il déclare :

Lorsque je parle de la nécessaire retraduction de certains auteurs, il me semble que nous touchons au point sensible. En France, nous avons la chance (ou la malchance) de devoir traduire Shakespeare... Si tout à coup nous entendions la langue du dramaturge anglais comme on entend Rabelais et Montaigne, je ne suis pas sûr que nous serions aussi attirés par Shakespeare. Cette curieuse alchimie qui nous permet à travers les traductions de « moderniser » Shakespeare constitue finalement une chance à saisir. Finalement nous n'aimerions le poète de Stratford-on-Avon que pour la trahison/recréation permanente que les traductions successives font subir à son œuvre. Jouer Shakespeare serait encore une manière contournée de s'affronter à un travail inédit de la langue et donc peut-être de jouer un texte contemporain (1984 : 12-13).

Le choix de traduire dans une langue moderne provient dans le cas de Carrière et de Brook de la volonté d'établir un contact vivant, une relation libre et naturelle avec le public. Dans cette stratégie relationnelle, le choix d'un vocabulaire simple, non littéraire, n'est pas la seule arme. Dans l'exemple de *Timon* comme dans celui de *Mesure pour mesure*, la rapidité et la concision sont

rendues possibles par un certain nombre de coupures ménagées dans le texte, coupures habilement réparties, liées parfois à des jeux de mots difficilement traduisibles.

Dans certains cas, Jean-Claude Carrière brise un monologue et distribue le texte entre plusieurs personnages [...] Il contracte certains passages pour aboutir à une traduction plus courte, plus claire que l'original [...] Il morcelle souvent la phrase shakespearienne et multiplie dans la traduction les propositions ramassées, les ellipses, les phrases nominales, les expressions exclamatives¹¹ (Marienstras, 1977 : 36-37).

Par exemple,

Ay,
If money were as certain as your waiting,
Twere sure enough (III,4,46-48¹²).

devient : « Ah oui ! Vous attendez ! C'est sûr ! Plus sûr que l'argent ! »

La modernité du texte français, note Marienstras, vient autant de cette syntaxe que d'un choix souvent heureux d'expressions fortes, de termes que l'acteur peut asséner ou projeter avec énergie sans être essoufflé par les méandres d'une phrase oratoire ni entravé par l'accumulation ou le redoublement des adjectifs (1977 : 36-37).

Aux interventions sur la forme qui permettent d'établir un texte net, incisif, rapide, qui procède d'une grande économie rhétorique, s'ajoutent d'autres interventions qui portent sur l'univers symbolique de la pièce. « Rendu susceptible d'être énoncé avec vigueur et reçu sans équivoques, le texte est d'autre part expurgé de ce qui l'enracine trop visiblement dans l'idéologie élisabéthaine » (p. 37). Ainsi cette réplique d'un invité après le repas de pierre et d'eau : « He's but a mad lord and naught but humours sways him » (III,6,106-107) devient « C'est un accès de folie, voilà tout ». La référence aux humeurs qui agitent

11. Les remarques précédentes et les suivantes ainsi que les exemples cités sont empruntés à l'étude détaillée de la traduction de Carrière par Richard Marienstras.

12. Je renvoie à l'édition établie par H. J. Oliver (Shakespeare, 1959).

Timon – il s'agit des quatre humeurs fondamentales dont l'équilibre est nécessaire à l'équanimité – n'est pas rendue. Certains mots rayonnants qui touchent à l'idéologie élisabéthaine sont vidés de leur contenu historique. « Bond », qui désigne des liens de réciprocité, un système d'obligations complexes, est traduit par « devoir » ; « bounty », la vertu de munificence et de libéralité caractéristique des princes, est rendu à contresens par « bonté » (Marienstras, 1977 : 38). Dans son étude sur la traduction de *Mesure pour mesure*, Martine Millon note également l'effacement sémantique de termes clés : « mercy » est traduit par « pitié » – le vocable désigne le concept chrétien de miséricorde qui fait partie des prérogatives et des devoirs des puissants – ; « liberty » est traduit littéralement par « liberté » alors qu'il signifie licence (1985 : 117). Le refus de se référer à l'idéologie de l'époque se traduit inévitablement par ces imprécisions, ces simplifications excessives et ces réductions du signifié symbolique et de l'univers moral de la pièce. Plus encore que les procédés rhétoriques qui permettent la rapidité et la concision – élasticité de la syntaxe, concentration et réduction du sens, fréquentes suppressions des ambiguïtés, atténuation de la structure au profit du discontinu, renforcement de la clarté immédiate –, les interventions qui portent sur le référent historique des concepts contribuent à dessiner une *interprétation* au sens fort du texte d'origine comme texte intemporel ou toujours actuel, non lié à des valeurs précises ou à un moment de bascule précis de l'Histoire. Cela apparaît bien quand Brook résume la fable de *Timon*. Il ne dit point quelque chose comme : « Dans une société gagnée par le souci de l'argent et le "calcul égoïste", un aristocrate est confronté aux conséquences de sa munificence », mais « Il était une fois un homme qui a essayé d'acquérir l'amour et l'amitié de telle et telle manière » (Millon, 1975 : 89). Un homme, des sentiments éternels : contre l'historicisme au théâtre, Brook veut restituer l'humain dans sa généralité transhistorique. Les choix de traduction sont au service de cette interprétation ou de cette idéologie car, pas plus que la mise en scène, la traduction n'échappe à l'interprétation.

Si l'on aborde la question de l'éloignement non dans le temps mais dans l'espace en prenant comme univers textuel de référence non plus Shakespeare mais Tchekhov, les choix de Carrière semblent dessiner une voie moyenne. Il préserve certaines spécificités culturelles sans multiplier les écrans, ni renvoyer à une étrangeté incompréhensible. Son adaptation de *La Cerisaie* témoigne sur ce point d'une volonté de se situer à la croisée des chemins. Les Pitoëff, rappelle Christine Hamon (1985 : 263-264), francisaient le texte au risque de trahir la réalité russe. Elsa Triolet gardait les termes russes en les expliquant en note. Jean-Claude Carrière a adopté un parti pris nuancé qui consiste à conserver le mot

russe lorsqu'il est très connu, comme le mot « moujik », et à traduire par des périphrases les vocables plus obscurs.

Volonté de rapprochement trop explicite, trop visible, voilà ce qui dans un grand nombre d'adaptations récentes conduit parfois à un langage trop contemporain, trop argotique par lequel le texte est troué. Dans la traduction de Bernard-Marie Koltès du *Conte d'hiver*, le digne Camillo s'écrie tout à coup : « Tout est fichu et bonsoir » (Shakespeare, 1988 : 24) (qui rend un anodin « yourself and me cry lost and so good night » – I,2,410-411¹³). Dans le texte de Koltès, il s'agit tout au plus d'irruptions rares d'un style « voyou », probablement voulues comme des effets de rupture. Quelques « fadaises » ou un « Fichez-la dehors » n'altèrent pas vraiment la continuité d'un registre plus soutenu. Dans d'autres cas, la systématisation du recours au style familier et argotique qui caractérise le parler actuel finit par rendre vulgaires tous les personnages. La volonté de rapprochement se monnaie en actualisation boulevardière, comme dans l'adaptation récente des *Trois sœurs* par Jean-Claude Grumberg où Macha propose de « s'en jeter un » et s'écrie à l'adresse de la nourrice Anfissa : « J'en ai marre la vieille » (Tchekhov, 1988 : 27, 41). Par de tels procédés, le texte non seulement est déshistoricisé, mais encore il se met à produire un effet de brouillage, car il joue contre le référent russe présent au moins dans les noms des personnages. Cette image de la modernité qui passe par le recours à l'argot supposé plus cru, plus violent, est aussi convenue, aussi pauvre et aussi « mythologique » que les représentations clichés des pulsions et des passions « au présent » que l'on trouve dans certains films de Zulawski ou de Doillon. Dans un cas, pour faire moderne, on parle relâché. Dans l'autre, un répertoire conventionnel de corps électrisés, d'hystérie stridente, de l'aphasie au hurlement, de la gifle à l'étreinte, est censé traduire la violence du désir, la soudaineté des pulsions. Dans la langue ou sur l'écran, sur le papier ou sur la scène de théâtre, se construisent des *images* de la modernité à travers lesquelles se fait notre réappropriation du passé. La représentation textuelle ou scénique de l'univers shakespearien ou tchekhovien, réfracté dans le prisme de la sensibilité contemporaine, fait succéder au Shakespeare noble de nos prédécesseurs un Shakespeare plus brut, plus violent, plus sauvage. Le Tchekhov délicieusement mélancolique des décennies précédentes est remplacé par un Tchekhov plus direct, plus âpre et plus cruel. Plus comique aussi parfois. Les mises en scène contemporaines de pièces de Shakespeare accentuent le sordide, le brut, le primitif. Sur un mode théâtralement novateur et stimulant, c'est le *Roi Lear* de Langhoff à Bobigny. Sur un

13. Je renvoie à l'édition Arden (Shakespeare, 1963).

mode épigonal et pauvre, c'est le *Titus Andronicus* de Dubois à Chaillot. Sur le plan des textes français, « notre » Shakespeare a un parler plus rocailleux, plus abrupt et plus rugueux que celui des décennies précédentes. Il se dépouille des afféteries littéraires, de cette « volonté de faire joli dans le sillage giralducien » qui conduit, par exemple, les traducteurs de la Pléiade à rendre le vers célèbre de *La tempête* : « Our little life is rounded with a sleep » par : « Notre petite vie, un somme la parachève », quand la traduction littérale : « Notre petite vie est entourée par un sommeil » serait à la fois plus simple, plus juste et plus riche de sens. Le Shakespeare des années 1980 parle un langage plus dru, plus concret.

Cette exigence et cette visée de concrétude se retrouvent d'ailleurs comme constantes dans de nombreuses entreprises actuelles de traduction ou de retraduction. Le terme concret (« précipitation » plutôt que « hâte » dans *Hamlet*) est toujours celui qui fait le plus « image » et, du coup, qui parle le mieux au comédien. La traduction shakespearienne contemporaine dans son option modernisante va donc vers plus de concret, vers une plus grande épaisseur de langage. Vers un langage également plus cru.

Une des caractéristiques majeures des traductions des décennies précédentes était d'édulcorer, parfois de censurer toute la couche verbale qui renvoie au corps, aux fonctions corporelles, notamment à la sexualité. C'est tout le problème de la traduction de l'obscénité. L'édition de la Pléiade multiplie, on le sait, les notes en fin de volume (« jeu de mots obscène », « jeu de mots intraduisible »), tant l'occultation de cette donnée-là est systématique dans les traductions de François-Victor Hugo. Aujourd'hui, on aurait plutôt tendance à les suraccentuer comme à mettre en relief le terme cru qui écarte la périphrase plus convenable. Par exemple, il est frappant de voir évoluer dans le sens d'une plus grande netteté la traduction de cette phrase de la première sorcière dans *Macbeth* : « Aroynt thee, witch, the rump-fed ronyon cries » (I,3,6¹⁴) où le syntagme *rump-fed ronyon* est rendu successivement par :

la carogne au croupion bien nourri	François-Victor Hugo (c. 1860)
la rogneuse au gros derrière	Maeterlinck (1910)
la rogne à la croupe trop grasse	Jean Richepin (1914)
la galeuse au gros fessier	Pierre Leyris (1977)
ce gros cul de matrone	Yves Bonnefoy (1983)
la galeuse au gros cul	ma traduction (1985)

14. Je renvoie à l'édition établie par Kenneth Muir (Shakespeare, 1951).

Encore que l'assignation exacte du registre de *rump* soit problématique – le terme *rump* apparaît surtout dans l'expression the Rump Parliament et dans le mot *rumpsteack* –, il semble que la traduction par « cul » constitue un excès, une accentuation de la violence verbale perceptible toutefois clairement dans les sonorités. Le mouvement qui conduit les traducteurs successifs à passer de « croupion » à « cul » en un peu plus d'un siècle montre assez clairement l'évolution de la sensibilité et du goût, la modification de la perception et de la lecture du texte original. L'époque traduit à travers le traducteur, et ce qui se modifie, c'est en effet la réception et l'interprétation du texte shakespearien ou, pour mieux dire, sa représentation. Berman écrit à propos des traductions allemandes de Shakespeare :

A.W. Schlegel et Tieck, par exemple, traduisent fidèlement Shakespeare mais sans aller, comme l'a dit Rudolf Pannwitz¹⁵, jusqu'à rendre la majestueuse barbarie des vers shakespeariens ». Cette barbarie, qui renvoie chez Shakespeare à l'obscène, au scatologique, au sanglant, à l'outré, etc. – bref, à une série de violences verbales –, la traduction classique et romantique allemande s'efforce de l'atténuer. Elle recule, pour ainsi dire, devant la face de Gorgone que recèle toute grande œuvre (1985 : 93).

Tout autant que la justesse du constat, ce qui intéresse dans cette citation, c'est qu'elle exprime la figure d'une certaine modernité : l'obscène, le scatologique, le sanglant, l'outré, et dessine les linéaments d'une *interprétation* de Shakespeare qui définit ce qui aujourd'hui, selon ce commentateur, parle le plus à notre modernité dans Shakespeare. Nous inventons un Shakespeare à notre usage, et chaque époque, par la mise en scène, la traduction et la lecture, est tour à tour sensible à tel ou tel aspect. Dans son commentaire de la citation de Pannwitz, Berman ne retient que le mot « barbarie », oubliant le mot « majestueuse » qui équilibre et nuance le jugement sur la « barbarie des vers shakespeariens ».

* * *

La traduction de Shakespeare, comme la mise en scène, n'est pas effectuée par des agents totalement libres, mais par des lecteurs inscrits dans une histoire et régis malgré eux par la sensibilité d'une époque, ses goûts littéraires, son

15. Dans *Die Krisis der europäischen Kultur* (1947 : 192).

rapport à la langue. Les divers exemples que j'ai commentés, plutôt que de nous l'apprendre, nous confirment de façon concrète qu'« une traduction, comme une mise en scène, est un moment très contingent, très éphémère, de l'approche qu'on peut avoir d'une œuvre » (Lasalle, 1982 : 11). C'est pourquoi

porter à la scène un texte étranger réclame qu'on en suscite d'abord une nouvelle traduction pour affirmer que ni la traduction du texte, ni sa représentation ne sont en rien définitives, qu'elles ne peuvent prendre en compte qu'une certaine dimension de l'œuvre à un certain moment de son existence. Ceci s'inscrit évidemment contre une certaine utopie de l'édition qui voudrait fixer, comme définitif, le travail de traduction (p. 11).

Lorsqu'un metteur en scène choisit néanmoins de représenter une œuvre théâtrale dans une traduction réalisée à une époque antérieure, on peut estimer qu'il a affaire non à *deux* mais à *trois* strates temporelles au moins : celle de l'œuvre, celle de la traduction et celle de la représentation. Il a affaire en tout cas à deux textes, l'original et sa traduction. À la question de Banu : « Qui monte-t-on quand on monte une grande traduction ? Goethe, Nerval ou Goethe-Nerval ? », Vitez répond : « Si la traduction est magnifique, alors on monte l'original *et* sa traduction. La traduction devient alors aussi l'objet de la mise en scène. Dans le cas de Faust-Nerval, mon travail a pris en compte le regard que le romantisme français portait sur Goethe » (1982 : 7).

La traduction, comme la mise en scène, est bien cette trace du passé transformée par la subjectivité d'une autre époque et la sensibilité d'un présent qui lui donne sa configuration. Si l'on conçoit la traduction non comme *transport* mais comme *rapport*, archaïsation ou modernisation ne s'opposent vraiment pas comme deux termes antinomiques, elles expriment deux formes au présent de rapport au passé. L'archaïsation est une construction imaginaire par quoi s'établit une certaine figure du passé. La modernisation est une autre forme de mémoire par laquelle se noue un rapport différent au passé, quoiqu'elle n'échappe ni à l'histoire, ni à l'historicité. Dans les deux cas, la vérité de la traduction doit se concevoir non en termes d'adéquation mais en termes de manifestation.

Jean-Michel Déprats enseigne depuis 1973 la littérature anglaise à l'Université de Paris X-Nanterre. Il dirige l'édition à paraître des œuvres complètes de Shakespeare, dans la « Bibliothèque de la Pléiade ».

Bibliographie

- BANU, Georges (1977), « L'écriture spatiale de la mise en scène », dans Denis BABLET et Jean JACQUOT (dir.), *Les voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS, t. V, p. 59-120.
- BANU, Georges (1987), *Mémoires du théâtre*, Arles, Actes Sud.
- BERMAN, Antoine (1985), « La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain », dans *Les Tours de Babel*, Mauvezin, Éditions T.E.R., p. 29-150.
- BONNEFOY, Yves (1988), « Un acte de poésie », *La Croix/L'Événement*, 10-11 juillet, p. 5.
- BROOK, Peter (1974-1975), interview pour *Shakespeare et Peter Brook*, émission préparée par Isidro Romero, Richard Marienstras et Peter Brook, pour l'Institut National de l'Audiovisuel.
- CARRIÈRE, Jean-Claude (1982), « Naviguer au plus près », entretien avec Georges Banu, *Théâtre/public* n° 44 (mars-avril), p. 42.
- DELAY, Florence (1982), « Le traducteur de verre », entretien avec Georges Banu, *Théâtre/public*, n° 44 (mars-avril), p. 29.
- DÉPRATS, Jean-Michel (1996), « Le temps de l'œuvre et le bel aujourd'hui », dans Jane TAYLOR, Edith McMARRAN et Guy LECLERCQ, *Exeter*, TRIO (Translation, Research in Oxford)/Elm Bank Publications, p. 103-121.
- HAMON, Christine (1985), « De la traduction au jeu », dans Denis BABLET et Jean JACQUOT (dir.), *Les voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS, t. XIII, p. 259-271.
- JOURDHEUIL, Jean (1982), « De quoi parlions-nous? », entretien avec Georges Banu, *Théâtre/public*, n° 44 (mars-avril), p. 35.
- LASSALLE, Jacques (1982), « Du bon usage de la perte », entretien avec Georges Banu, *Théâtre/public*, n° 44 (mars-avril), p. 11.
- LAVAUDANT, Georges (1984), « Entretien avec J. P. A. Bernard et J. P. Saez », *Silex*, n° 27-28, p. 12-13.
- MARIENSTRAS, Richard (1977), « La représentation et l'interprétation du texte », dans Denis BABLET et Jean JACQUOT (dir.), *Les voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS, t. V, p. 13-57.
- MESGUICH, Daniel (1977), « L'histoire se trouve dans la textualité », *Silex*, n° 3 (1^{er} trimestre), p. 13.
- MILLON, Martine (1975), « Entretien avec Peter Brook », *Travail théâtral*, n° 18-19 (janvier-juin), p. 86-90.
- MILLON, Martine (1985), « Mesure pour mesure : les options de la traduction », dans Denis BABLET et Jean JACQUOT (dir.), *Les voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS, t. XIII, p. 113-118.
- PANNWITZ, Rudolf (1947), *Die Krisis der europäischen Kultur*, Nuremberg.

- PLANCHON, Roger (1977), « Entretien avec Jean-François Halté et Charles Tordjman », *Pratiques*, n^{os} 15/16 (juillet), p. 52-61.
- SHAKESPEARE, William (1951), *Macbeth*, London, Methuen. (« The Arden Edition of the Works of William Shakespeare ».)
- SHAKESPEARE, William (1959), *Timon of Athens*, London, Methuen. (« The Arden Edition of the Works of William Shakespeare ».)
- SHAKESPEARE, William (1963), *The Winter's Tale*, London, Methuen. (« The Arden Edition of the Works of William Shakespeare ».)
- SHAKESPEARE, William (1974), *Timon d'Athènes*, adapt. française de Jean-Claude Carrière, notes de Jean-Pierre Vincent, Paris, CICT.
- SHAKESPEARE, William (1982), *Hamlet*, édition établie par Harold Jenkins, London, Methuen.
- SHAKESPEARE, William (1986a), *Hamlet*, trad. de Marcel Schwob, Paris, Éditions Gérard Lebovici.
- SHAKESPEARE, William (1986b), *Hamlet, le livre*, adapt. de Michel Vittoz, Paris, Éditions Papiers.
- SHAKESPEARE, William (1988), *Le conte d'hiver*, trad. de Bernard-Marie Koltès, Paris, Éditions de Minuit.
- TCHEKHOV, Anton (1988), *Les trois sœurs*, version française de Jean-Claude Grumberg, Paris, Actes Sud. (Coll. « Papiers ».)
- VITEZ, Antoine (1982), « Le devoir de traduire », entretien avec Georges Banu, *Théâtre/public*, n^o 44 (mars-avril), p. 6-9.
- VITEZ, Antoine (1988), « Entretien avec Antoine Vitez », *Libération*, n^o 2249 (13 et 14 août), p. 26.
- VITEZ, Antoine, et Danielle KAISERGRUBER (1976), « Théorie/Pratique théâtrale » *Dialectiques*, n^o 14 (été), p. 8-16.