

**Jouer Shakespeare :
Quelle est l'importance de la traduction ?**

**Si on ne cherche à traduire que le sens, on passe à côté de la pièce :
« Dès que l'on définit l'acte de traduire comme une captation du sens,
quelque chose vient nier l'évidence et la légitimité de cette opération :
l'adhérence obstinée du sens à la lettre. »¹**

Mémoire de fin d'études, exigence partielle à la certification finale de
La Manufacture – Haute école de théâtre Suisse romande

Août 2007

¹ Jean Michel Déprats préface de la pléiade : *Traduire Shakespeare*, p. LXXXI, 2002

TABLE DES MATIERES

| | |
|--|----|
| Page de garde..... | 1 |
| Introduction (pourquoi la traduction, pourquoi Shakespeare)..... | 3 |
| Première partie : Comment traduire?..... | 5 |
| Texte de Macbeth en anglais | 9 |
| Traductions de Déprats et Markowicz..... | 10 |
| Deuxième partie : Analyse comparative entre deux traductions existantes de <i>Macbeth</i> | 11 |
| a)traduire la prose..... | 11 |
| b)traduire le vers..... | 13 |
| Bilan..... | 15 |
| Conclusion..... | 16 |
| Annexe 1..... | 17 |
| Annexe 2..... | 18 |
| Annexe 3..... | 23 |
| Annexe 4..... | 29 |
| Bibliographie..... | 31 |
| Table des matières..... | 2 |

Pourquoi travailler sur la traduction ?

Soyons clairs. Je ne prétends pas faire un essai sur la traduction. Il en existe plusieurs, et qui plus est d'auteurs traducteurs vraiment reconnus¹. Mais depuis que j'ai réalisé les différences qui existent entre plusieurs traductions, je me suis heurtée à ce questionnement : Comment choisir quelle traduction ? Pour m'aider à faire ce choix, il faut avant tout me poser la question du comment traduire, et essayer de définir le processus qu'il faut suivre pour retranscrire un texte dans une langue autre que sa langue première.

Le fait que je sois bilingue (français/grec) m'a permis plusieurs fois de m'apercevoir que ce que je lisais dans une langue, quand je le retrouvais traduit dans l'autre, était souvent si différent qu'une pièce excellente dans une langue devenait dans l'autre presque inintéressante. Je ne voulais pas partir de la traduction d'un texte en grec, car les pièces en grec moderne sont peu traduites, et je voulais faire un travail de comparaison. Les oeuvres antiques, que j'apprécie fortement, existent en français dans plusieurs versions. Mais c'est tout de même par le biais de la traduction que j'ai accès à ces textes, et même si il ne s'agit que d'un passage du grec ancien au grec moderne, ce n'est déjà plus l'original.

En outre, j'ai eu l'occasion dans le passé de travailler sur des textes de Shakespeare au *Oxford School Of Drama*, et c'est durant ces stages que j'ai commencé à apprécier ses oeuvres.

Pourquoi Shakespeare?

Lorsque je suis arrivée à Paris, j'ai voulu retravailler une scène de *La Nuit Des Rois* que j'avais travaillé à Oxford, et j'ai été extrêmement surprise de ne pas reconnaître le texte qui m'avait tant plu.

De plus, comme dirait Gide, « [...] s'il n'est pas d'auteur qui mérite plus d'être traduit que Shakespeare, il n'en est sans doute aucun qui reste plus difficile à traduire, ni qu'une traduction risque plus de défigurer. »²

J'ai voulu choisir un texte qui fasse partie des fondements du théâtre. Pour rapprocher ce travail de mon parcours à la HETSR, j'ai choisi de travailler sur *MacBeth*. En effet, lors du stage d'entrée à la Manufacture, j'ai présenté un texte de *Macbeth* en guise de monologue, et lorsque je l'ai présenté à Alain Maratra, la traduction était telle que le texte était incompréhensible. Je lui ai expliqué que j'avais effectivement dû me référer à l'anglais pour pouvoir comprendre le français.

Enfin, en choisissant le début de l'Acte I, scène 5, je peux me confronter en même temps au problème de versification qu'à celui de la prose.

¹ Par exemple en ce qui concerne Shakespeare, on peut trouver *Traduire Shakespeare*, préface de Jean Michel Déprats, BIBLIOTHEQUE DE LA PLÉIADE, GALLIMARD, *Tragédies I*, 2002, Préface par Anne Barton, BIBLIOTHEQUE DE LA PLÉIADE, GALLIMARD, *Tragédies I*, 2002, *William Shakespeare*, Victor Hugo, édition GF Flammarion 2003. Il existe aussi plusieurs entretiens de traducteurs sur Internet (voir bibliographie)

² André Gide, Shakespeare, *Œuvres complètes*, Pléiade, 1959, p. IX.

J'ai d'abord voulu envoyer un mail avec un questionnaire aux deux traducteurs, en leur demandant de me préciser leur façon de travailler. Or, il existe tellement de conférences et d'écrits les concernant que j'ai préféré me concentrer sur la matière déjà existante.

Après avoir essayé de définir ce qui pourrait être un idéal de traduction, je tenterai de comparer les traductions de Markowicz et de Déprats. J'ai choisi de travailler sur leurs traductions, car ils sont sans aucun doute, deux des auteurs traducteurs actuels les plus renommés. Ils travaillent de façons très différentes, mais envisagent tous deux leurs traductions comme avant tout destinée à la scène.

C'est évident qu'en choisissant Shakespeare, l'aspect historique devrait entrer en compte. Mais ce n'est pas là le sujet de mon mémoire. Ne soyez donc pas surpris de voir que cet aspect n'est pas traité. La raison est simple : Il faut attendre le milieu du 18^{ème} siècle pour voir apparaître les premières traductions en français¹. On ne dispose donc d'aucune traduction de référence qui soit contemporaine de l'écriture de Shakespeare. Et traduire en un français imaginé du 17^{ème} serait un exercice plus que périlleux. De plus Shakespeare écrivait pour ses contemporains, et s'adressait à eux dans un langage qu'ils comprenaient. Alors même si ce n'est pas fidèle par rapport à la lecture qu'en ont actuellement les anglophones, une traduction contemporaine n'en demeure pas moins fidèle face à un langage adressé à ses contemporains. Et n'oublions pas que contrairement à un original, une traduction vieillit toujours...

¹ Voir Annexe n°4 : Chronology of French Translations

Comment traduire?

Presque aussi ancienne que la littérature la traduction pose la question de l'interprétation de la pensée humaine. Comment traduire l'essence d'un texte dans lequel s'entrelacent des questions de culture, de perceptions, de représentations...? Comment rendre un texte vivant, réel, accessible dans une autre culture que celle de son origine? Comment traduire la poésie ? Je vous propose, pour commencer, de nous pencher sur les écrits de Jean François Billeter.

Selon Billeter, il faudrait passer par cinq phases de travail avant de parvenir à faire une bonne traduction.

La première, consisterait à "traduire chaque phrase de façon aussi précise et complète que possible, en se souciant en premier lieu de comprendre exactement le texte, ou à défaut de réunir les éléments d'une compréhension encore à venir. (...) le traducteur fait part de ce qu'il comprend bien, de ce qu'il comprend mal, de ce qu'il ne comprend pas." ¹

En effet, il est impératif de bien comprendre un texte pour pouvoir le traduire. Cela implique de bien connaître la langue de départ, et la langue d'arrivée, d'en maîtriser la grammaire pour ne pas être troublé par celle-ci. Je me permettrai ici, de vous citer une anecdote me concernant, sur l'importance de la connaissance grammaticale des deux langues.

Je travaille en ce moment sur une pièce de Michel Beretti, *Du Rouge Dans Les Yeux*. Or, l'auteur m'a demandé de traduire certains passages en grec. Il m'a envoyé des extraits séparés hors de leur contexte. Et Michel, ne connaissant pas la grammaire grecque, m'a mis cette phrase : je n'ai pas d'armes. Je traduis donc comme si il s'agissait de mon personnage, une femme. Hors voilà qu'il s'agit d'un homme parlant, et qu'en grec, pas d'armes est plutôt traduit par un adjectif et par conséquent il est accordable. Ma traduction est donc fautive. Petite correction à faire sans trop de problème.

Pour en revenir à cette première phase qui se veut très scolaire, elle pourra, dans les stades suivants, se révéler d'une grande aide, et sera comme un premier schéma qui nous empêchera de nous perdre : il montrera en effet comment la phrase est construite dans la langue de départ.

Puis vient la seconde phase du travail : " Lorsque la traduction technique est établie, il ne faut pas se soucier de « bien traduire » mais d'abord d'imaginer ce qui est dit dans la phrase. Nous devons pour cela changer de régime, nous arrêter, nous faire songeurs et laisser jouer le souvenir, les associations, l'intuition jusqu'à ce que *se forme en nous* la réplique, le geste ou l'image contenus dans la phrase (chinoise)."²

"Quand cette vision a pris forme, vient la troisième opération. Elle consiste non plus à traduire, mais à voir et à dire ce que nous voyons. C'est par l'intermédiaire de la *vision* que s'accomplit le passage d'une langue à l'autre. Elle est la pierre au milieu de la rivière, sur laquelle on pose le pied pour passer de l'autre côté. "³

¹ Jean François Billeter, *Études sur Tchouang-Tseu*, p.213, 214

² Jean François Billeter, *Études sur Tchouang-Tseu*, p.214

³ Jean François Billeter, *Études sur Tchouang-Tseu*, p.214

Billeter met en corrélation la première et la deuxième phase d'écriture : il pense qu'il est utile de les différencier, "pour bien voir le rôle de l'imagination et sa fonction exacte qui est de "comprendre".¹ Le mot "comprendre" est mis entre guillemets car dans la première étape, la compréhension doit être grammaticale. Dans la deuxième étape, il faudrait pouvoir saisir ce que dit le texte, et non ce qui est dit dans le texte. J'entends par là qu'il faut le comprendre au-delà des mots.

Selon moi, la deuxième et la troisième phase sont étroitement liées : le biais de l'imagination n'est-il pas celui qui nous permet de voir les images? Je ne pense pas me tromper en affirmant que la beauté d'un texte vient aussi des images qu'elle suscite chez le lecteur. Lorsqu'on se laisse aller à l'imagination, n'est ce pas justement là que notre esprit se pose?

Permettez-moi de revenir un instant sur *Du Rouge Dans Les Yeux*. Dans ce que Beretti m'a demandé de traduire, il y a une forme poétique que l'auteur a tiré de l'arabe : "la toujours recommencée". Toutefois, c'est une forme qui grammaticalement ne peut rien vouloir dire en grec. J'ai eu beau la tourner dans tous les sens, pas moyen d'arriver à un résultat convenable. Il fallait trouver une formulation grecque, poétique elle aussi qui traduirait cette pensée. La chance d'avoir un auteur vivant à mes côtés, a permis de demander à l'auteur si je pouvais traduire par "celle qui toujours renaît". C'est l'image qui m'est venue à la tête. C'est l'image qui correspondait à la formule poétique donnée par l'auteur. Et en plus elle lui convenait.

Puis, vient la quatrième phase : Elle consiste à s'assurer que ce qui est dit en français correspond à ce qui est dit dans la langue originelle. "Les deux phrases expriment-elle la même chose? Produisent-elle le même effet?"² Cette phase peut remettre en question toutes les précédentes. Effectivement, le but même de la traduction est de donner un accès à des lecteurs ne maîtrisant pas une langue, à des ouvrages du monde entier, liant culture et découverte, plaisir, en un mot : donner accès à la littérature. Si les phrases n'expriment pas la même chose, si elles ne produisent pas le même effet, non seulement les lecteurs n'auront pas accès à l'œuvre de base, mais ils liront en fait, une déformation de la littérature. Ils seront mis face à une adaptation quand ils penseront lire un original traduit.

Une fois que l'on a vérifié que tout concorde, arrive la cinquième phase, qui ne s'occupe plus que du travail du texte en français : "retravailler tout le texte, régler l'enchaînement des phrases, créer par le rythme l'effet de l'entraînement souhaitable, resserrer et alléger le style en éliminant les répétitions et les mots superflus, modifier le choix de certains termes pour créer les effets de résonance ou de réverbération sémantique. On aperçoit souvent à ce moment-là la possibilité de reformuler entièrement certaines phrases, d'en scinder une qui est trop longue, d'en réunir plusieurs en une seule ou de modifier leur ordre; il ne faut pas hésiter de prendre ces libertés si c'est pour mieux servir la pensée de l'auteur. (...) Elle s'accomplit en principe sur le seul texte français sans retour au chinois."³

C'est surtout sur cette cinquième phase que j'aimerais ici attirer votre attention. Il est évident que quelque soit la forme du texte qu'on traduit, les effets de style faits par l'auteurs sont d'une grande importance, et lorsqu'il s'agit d'une forme poétique, c'est une chose qui s'avère primordiale. Je pense que certains des aspects proposés par cette cinquième étape,

¹ Jean François Billeter, *Études sur Tchouang-Tseu* p.216

² Jean François Billeter, *Études sur Tchouang-Tseu* p.218

³ Jean François Billeter, *Études sur Tchouang-Tseu* p.218, 219

peuvent fonctionner lorsqu'on traduit un essai, mais peuvent aussi poser des problèmes dans toute autre forme de littérature : comment, par exemple, mieux retranscrire l'idée de l'auteur en mettant deux phrases en une alors que il a choisi de ne pas séparer par un point ses idées? Si on laisse de côté le texte dans la langue de base, on risque d'oublier qu'une répétition peut venir de l'auteur, et non du traducteur. Quand en plus le texte est destiné à être écouté, comme dans le cas du théâtre, les auteurs jouent non seulement avec les différentes figures de style destinées à tout lecteur, mais ils jouent aussi avec les sonorités.

Lorsque Jean François Billeter parle de "créer par le rythme l'effet de l'entraînement souhaitable", il nous donne une belle piste : des mots dans une langue peuvent être très bref. Un verbe par exemple d'une syllabe en anglais, trouvera sa correspondance dans un mot trisyllabique en français. Mais si un auteur choisit un mot court, plutôt qu'un mot long, n'est ce pas par exemple pour faire passer une certaine rapidité dans le texte? Ne faut-il pas choisir un mot approchant, mais plus court plutôt que la traduction dite exacte?

Billeter parle aussi de "resserrer et alléger le style en éliminant les répétitions et les mots superflus". Attention : il faut veiller à ne pas "embellir" le texte, à ne pas lui enlever ce qu'on pourrait prendre comme des défauts dans le texte de base, à surtout ne pas se croire plus intelligent que l'auteur. André Markowicz, lors d'une conférence sur Hamlet¹, parle justement de ce problème : Le mot « question » est répété un nombre impressionnant de fois dans la pièce et certains auteurs traducteurs, pour éviter les effets de répétition, en viennent à mettre à la place du mot question, des mots comme cause. Ce qui m'amuse dans cet exemple, c'est justement que les deux mots existent en anglais, cause est dit "cause" et question "question". On peut se demander si le traducteur qui met "cause" pour "question" ne se considérerait pas plus intelligent que le poète. Pensait-il que Shakespeare n'avait pas un vocabulaire suffisamment étendu? Je me permets par la même occasion de souligner que dans les pièces de Racine, un des plus grands auteurs francophone, nous ne retrouvons qu'à peu près 2000 mots, et alors que dans celles de Shakespeare, il y en a 19000. Ce qui nous permet de voir l'ampleur du vocabulaire de cet auteur. En plus, pour citer un exemple, Othello, lorsqu'il s'approche de Desdémone pour l'assassiner, commence par :

"It is the cause, it is the cause, my soul,
Let me not name it to you, chaste stars!"
"(Telle est la cause, telle est la cause, mon âme,
Je n'ose pas la nommer devant vous, chastes étoiles!)"²

Alors n'est ce pas là déjà un problème de précision de la pensée due à l'interprétation du traducteur que de choisir de traduire question par cause? Peut-être est ce juste la langue française que l'on connaît trop qui fait que l'on a tendance à remplacer un mot par un autre? Peut être que pour traduire, "Il faut bien savoir le latin, puis l'oublier"³. Peut être est-ce là, la force d'André Markowicz : La capacité qu'il a de jouer avec la langue française, et d'oublier, tout ce qu'il a pu apprendre à l'école.

"Markowicz n'hésite pas à prendre des libertés, cette fois avec la syntaxe et la grammaire, surtout dans les dialogues. Markowicz revendique cette « prise de liberté » en critiquant la grammaire inculquée à l'école, une grammaire normative, soumise au discours

¹ Voir annexe n°1, DVD ci-joint, Vidéo d'André Markowicz durant la journée d'étude 'Traduire Retraduire' du 10 février 2006

² Shakespeare, *Tragédies*, LA PLÉIADE, 2002, traduction Déprats, p.1258,1259

³ Montesquieu, *Pensées*, p.472, Laffont, 1991 (Bouquins)

aliénant des classes dominantes."¹ Il s'agirait pour lui de reproduire la langue première en déstructurant le français, donnant au français la possibilité d'être une langue ouverte, capable d'accueillir l'étranger. Cependant, il existe autour de la langue française une certaine sacralisation : nous avons des règles, il ne faut pas y toucher. Pourquoi ne pas se permettre d'amener au contraire la beauté d'une autre langue en français? N'est ce pas là une façon de rendre une culture plus accessible? D'autant plus que le français de Markowicz reste très fidèle à la langue française, seulement il retranscrit dans un français plus oral que parlé. Il se permet en effet de supprimer le "ne" de la négation lorsque celui-ci n'est pas présent dans la langue première. Il se permet aussi, et cela lui a été très fortement reproché par la critique, d'utiliser des gros mots qui aujourd'hui sont plus semblables à l'effet provoqué par ceux-ci au moment où la pièce/oeuvre a été écrite. L'auteur traducteur doit posséder parfaitement les langues avec lesquelles il travaille, mais il doit également connaître l'esprit qui anime chacune d'elles, comprendre l'histoire ancienne qui a fabriqué les mots actuels.

Dans son travail de traduction, Markowicz porte une attention particulière au souffle et aux sonorités de la langue, à ce qu'elle a d'impur et de singulier. "Le français écrit pourrait parfaitement être écrit à partir du français parlé. Voilà, c'est cela mon travail. En fait je ne travaille pas du tout sur la langue (russe) mais sur la langue française."²

Alors est ce que c'est de cette façon qu'il faut procéder? Faut-il pousser notre langue à ressembler à une autre?

¹ Jean Louis Backès, 1995, *Problèmes de traduction*, revue de littérature

²Propos recueillis par Delphine Descaves, voir annexe n°2

MACBETH

ACT I SCENE V

Enter Lady Macbeth, reading a letter.

Lady M. They met me in the day of success; and I have learned by the perfectest report, they have more in them than mortal knowledge. When I burned in desire to question them further, they made themselves air, into witch they vanished. Whiles I stood rapt in the wonder of it, came missives from the king, who all-hailed me, "Thane of Cawdor;" by which title, before, these weird sisters saluted me, and referred me to the coming on of time, with, "Hail, king that shalt be!" This have I thought good to deliver thee, my dearest partner of greatness; that thou mightest not lose the dues of rejoicing, by being ignorant of what greatness is promised thee. Lay it to thy heart, and farewell."

*Glamis thou art, and Cawdor, and shalt be
What thou art promis'd: — Yet do I fear thy nature;
It is too full o' milk of human kindness
To catch the nearest way: Thou wouldst be great;
Are not without ambition; but without
The illness should attend it. What thou wouldst highly,
Thou wouldst thou holily; wouldst not play false,
And yet wouldst wrongly win; thou'dst have, great Glamis,
That which cries, "thus thou must do, if thou have it:
And that which rather thou dost fear to do,
Than wishest should be undone". Hie thee hither,
That I may pour my spirits in thine ear;
And chastise with the valour of my tongue
All that impedes thee from the golden round,
Which fate and metaphysical aid doth seem
To have thee crown'd withal. (...)¹*

¹ THE WORKS of WILLIAM SHAKSPERE, edited by Charles Knight, 1875, Macbeth, p.198

Je vous propose ici, de faire une étude comparative entre deux traducteurs : André Markowicz et Jean Michel Déprats. Tout d'abord, je tiens à vous présenter leurs traductions pour le début de l'acte I scène 5 de la pièce *Macbeth* de Shakespeare

MARCOWICZ

I, 5

"Entre lady Macbeth, lisant une lettre.

LADY MACBETH (elle lit)

"Elles m'ont rencontré le jour de la victoire; et j'ai appris, par le rapport le plus infallible, qu'elles ont une connaissance plus que mortelle. Alors que je brûlais du désir de les questionner plus loin, elles devenaient l'air dans lequel elles disparaissaient. Tandis que je restais saisi de cette merveille, vinrent des missives du Roi qui m'honorèrent toutes du titre de "baron de Cawdor", titre par lequel auparavant ces Sœurs Fatales m'avaient salué, et m'avaient annoncé l'avenir en me disant : "Honneur, tu seras roi!" Voilà ce que j'ai cru bon de te confier (ma très chère compagne de grandeur), afin que tu ne perdes pas tes droits de réjouissance en restant ignorante de la grandeur qui t'est promise. Garde-la dans ton cœur, et adieu."

Glamis, tu es; tu es aussi Cawdor;
Et tu seras tout ce qui t'es promis
Mais je crains ta nature, elle est trop pleine
Du lait de la plus tendre humanité
Pour aller au plus court. Tu veux grandir;
Tu as l'ambition, mais tu n'as pas
Le mal en toi qui l'autorise à être,
Tu veux très haut, mais tu veux
[saintement;
Tu ne veux pas jouer faux, mais tu veux
Gagner par fausseté; tu veux avoir,
Glamis, ce qui te crie : "tu dois le faire"
Lorsque tu l'as, et c'est plutôt la peur
De faire qu'un désir de voir la chose
Non faite. Reviens-moi, que je te verse
Un peu de mes esprits dans tes oreilles,
Chassant par la vaillance de ma langue
Tout ce qui t'interdit au cercle d'or
Dont le destin et le monde outre-l'homme
Semblent te couronner. (...) ¹"

¹ *Macbeth*, TRADUIT DE L'ANGLAIS PAR ANDRÉ MARKOWICZ, BABEL, p.201, 202

DÉPRATS

"

SCÈNE V

Entre l'ÉPOUSE DE MACBETH, seule, lisant une lettre.

LADY MACBETH

Elles sont venues à ma rencontre le jour même de la victoire, et j'ai appris de source certaine qu'elles en savent plus long que les mortels. Comme je brûlais du désir de les questionner d'avantage, elles se sont changées en air, pour s'y évanouir. Tandis que je demeurais transporté par ce prodige survinrent des envoyés du roi, qui me nommèrent "thane de Cawdor", titre dont les Sœurs du Destin, déjà, m'avaient salué, faisant allusion à l'avenir par ces mots : "Salut à toi, qui seras roi!" Ceci, j'ai cru bon de te le confier, très chère compagne de ma grandeur, afin que tu ne perdes pas la part de grandeur qui t'es due en ignorant la grandeur qui t'es promise. Garde cela dans ton cœur, et au revoir.

Glamis tu es, et Cawdor, et tu seras
Ce qu'on t'a promis. Pourtant j'ai peur de ta nature;
Elle est trop pleine du lait de la tendresse humaine
Pour couper au plus court. Tu veux être grand,
Tu n'es pas sans ambition, mais il te manque
La dureté qui doit la seconder. Ce que tu veux
hautement,
Tu voudras l'obtenir saintement; tu ne veux pas
tricher,
Mais tu voudrais gagner à tort. Tu voudrais avoir,
grand Glamis,
Ce qui te crie : "Fais cela, si tu veux m'obtenir";
Et aussi cette chose que tu as peur de faire,
Tout en souhaitant qu'elle soit faite. Hâte-toi de me
rejoindre,
Que je verse mon ardeur dans ton oreille,
Et fouette par la force de ma langue
Tout ce qui t'écarter du cercle d'or,
Dont le destin et une aide surnaturelle semblent
Vouloir te couronner. (...) ²"

² *Macbeth*, *Tragédies II*, édition publiée sous la direction de Déprats avec le concours de Gisèle Venet, LA PLÉIADE 2002, p.331, 333

Analyse comparative entre deux traductions existantes de *Macbeth*

Comme annoncé dans l'introduction, il y a plusieurs raisons qui ont fait que j'ai choisi ce passage. D'une part, dans ce passage il y a deux des trois formes utilisées par Shakespeare. La prose, utilisée dans la lettre écrite par Macbeth, et le pentamètre iambique, dans lequel Lady Macbeth s'exprime après l'avoir lue. Bien sûr, il manque les passages rimés contenus dans les poèmes et les chansons, mais pour l'instant je vais me concentrer sur les formes les plus utilisées dans les textes de Shakespeare.

D'autre part, le fait d'avoir eu du mal à comprendre ce texte, (la traduction que j'avais utilisée à l'époque du concours d'entrée à la Manufacture rendait le texte incompréhensible en français) m'adonné envie de m'y replonger. Est-ce que ce texte est intraduisible? Y a-t-il une façon de le retranscrire en français? Je pense que Déprats et Markowicz ont fait un très bon travail. Reste à voir si il est fidèle, compréhensible, et si dans ces deux traductions, l'une peut être plus apte à servir l'acteur.

a) Traduire la prose

Intéressons nous pour commencer au passage en prose. Un seul coup d'oeil permet de voir que les deux textes sont très différents. Ne serait ce que la première phrase : Déprats amène volontairement les sorcières à Macbeth (*elles sont venues à ma rencontre*), tandis que Markowicz les fait juste se rencontrer (*elles m'on rencontré*). Juste cet élément est troublant. Est-ce explicite ou pas que les sorcières provoquent la rencontre comme le propose Déprats? En anglais, Shakespeare utilise "they met me". Elles m'ont rencontré. Déprats prêterait donc un acte aux "sœur du destin", comme il les nomme, qui dans cette scène n'est pas explicite. C'est une déduction lorsqu'on a pris connaissance de ce qui précède : lui sait que les sœurs ont comploté cette rencontre (voir Acte I scène 1), mais le héros de la pièce, Macbeth, est ignorant. Pour autant qu'il l'eût pu savoir, les sœurs auraient pu se trouver sur son chemin par hasard. Macbeth ne peut donc pas dire dans sa lettre qu'elles sont venues à sa rencontre, mais uniquement qu'il les a rencontrées.

Cela dit, à la première lecture, et sans comparaison avec l'anglais, j'aurais, je pense, une tendance à préférer le texte de Déprats. En effet, je le trouve plus poétique, plus attirant et même plus clair voir plus compréhensible. Mais en ayant pris connaissance du texte en anglais, je me rends compte que ce qui peut paraître plus poétique, est peut-être en fait plus poétisant : Je m'explique. J'ai l'impression, qu'en tentant de nous transmettre Shakespeare, il prête à l'auteur des formules plus lyriques. Déprats fait par exemple, *s'évanouir* les sorcières dans l'air. Hors *vanish* veut dire disparaître, dissiper, volatiliser. Or même si évanouir en français veut aussi dire volatiliser, la formule choisie par Shakespeare n'est pas aussi poétique. Alors n'est ce pas poétiser que d'utiliser une formule qui sonne plus sensible, plus délicate que l'originale?

Aussi, Déprats dans un entretien parle des traductions de François Victor Hugo comme étant trop explicatives¹, mais j'ai l'impression que c'est quelque chose qu'il fait aussi : en effet, il utilise l'expression "elles en savent plus long que les mortels.". (En anglais : "*they have more in them than mortal knowledge.*"). Hors ceci voudrais dire littéralement "elles ont plus en elles qu'une connaissance mortelle". Shakespeare aurait pu dire " They know more than mortels", ce que dit Déprats en français. Ça aurait été plus simple. J'ai l'impression qu'il

¹ Voir annexe 3 : Rencontre avec Jean Michel Déprats 05/2007 à l'université de Paris 8

nous explique ce que voulait dire l'auteur. C'est un exemple parmi d'autres qui me fait dire que de temps en temps, la traduction de Déprats est presque didactique. C'est sûr, lorsque il parle de François Victor Hugo, comme trop explicatif, il se réfère aux longues phrases du fils Hugo (à qui par ailleurs on doit la première traduction des Oeuvres complètes de William Shakespeare, et même si ses traductions ne sont pas faites pour la scène, il a tout de même le mérite d'avoir donné au peuple français l'accès à cette culture, nous lui devons bien une certaine reconnaissance). Et ce n'est pas de la même façon qu'il l'est, explicatif. C'est en simplifiant. Mais c'est là l'absurdité de sa traduction : tantôt il poétise (*survinrent* pour *came*), tantôt, il simplifie.

Quant à Markowicz, dont la traduction pourrait être considérée comme plus brute, et qui tente d'amener la langue première vers la langue traduite, on peut parfois se demander si ça ne l'entraîne pas trop loin du français : Quand par exemple "they made themselves air, into witch they vanish'd" devient "elles devenaient l'air dans lequel elles disparaissaient.". Je comprends l'idée, mais je trouve qu'en français la phrase devient presque incompréhensible, avec une utilisation des temps assez improbable. Cela dit, son approche fait de ce travail une traduction presque littérale, et l'on retrouve un texte assez brut, sans détour, comme l'écrit Shakespeare. Et alors que c'est la traduction de Markowicz qui me fait penser à la littéralité, voici ce que nous dit Déprats dans sa préface aux traductions de la PLEIADE : "Ne peut-on rétablir un certain usage de la littéralité? Une des idées les plus répandues est que la littéralité est le contraire de l'exactitude. A travers la condamnation habituelle de la littéralité, on récuse l'utopie d'une mise à plat du texte, dont le sens et le mystère s'évanouiraient. Pourtant, s'agissant de Shakespeare, la littéralité est mieux à même de préserver la forme, source d'énergie théâtrale."¹

Grâce à la littéralité, les passages peu intelligibles en anglais ne deviennent pas plus accessibles en français. Le doute persiste. Et le travail de l'acteur reste le même. Il doit chercher à comprendre le texte. Le traducteur n'est pas là pour lui donner toutes les réponses. Tout comme l'auteur n'es pas là pour résoudre tous les mystères d'une pièce. C'est aussi dans ces passages, pas forcément compréhensibles au premier abord, que le comédien trouve ses secrets. Trouve ce qu'il va vouloir dire par des passages obscurs, et comment les rendre plus clairs à sa façon. Comment aussi les rendre universels. Or quand le traducteur rend le texte plus limpide que ce qu'il l'est, il vole à l'acteur un de ses outils de travail.

Une des choses qui m'étonne aussi dans la différence des deux textes, est le différent traitement de "*Thane of Cawdor*". Déprats le traduit par "*Thane de Cawdor*" et Markowicz par "*baron de Cawdor*". Alors comment faut-il traduire les noms et prénoms?

C'est une question qui me frappe déjà dans Othello, où Déprats traduit Desdémone par Desdemona. Hors le prénom existe en français, et je ne vois pas pourquoi il faut l'angliciser. J Je porte moi-même un prénom étranger, Αθηνά. Hors la lettre "η" (H) est tradite "é" en français. Athina, comme serait la traduction littérale ne sonne pas bien en français. Ou alors mon frère, Thésée, s'appellerait Thiséas. Et ce n'est pas que le problème du nom qui sonne mal, mais aussi le problème d'un nom inscrit dans la tête des gens, d'un nom familier, qui à lui seul évoque toute une histoire. Bien évidemment, dans le cas de "Οδυσσεύς", traduit en français par Ulysse (littéralement Odysseas), la question est autre, car cette fois le nom traduit s'éloigne vraiment du nom d'origine, et il est question de revoir cette traduction. Mais tant qu'officiellement la nouvelle traduction ne sera pas passée, il faudra toujours appeler Odysseas Ulysse.

Mais lorsqu'il s'agit d'un titre comme dans le cas présent, traduire *Thane of Cawdor* par *Thane de Cawdor*, est une façon de ne pas nous dire par quel titre les sorcières nomment

¹ TRADUIRE SHAKESPEARE, dans *Shakespeare Tragédies I*, LA PLEIADE, p.CXI

MacBeth. J'opterai donc pour la traduction "baron de Cawdor", utilisé par André Markowicz. C'est une confiance que j'accorde ici à l'auteur traducteur, car en cherchant dans mon dictionnaire franco-anglais, *LE ROBERT & COLLINS SENIOR 1993*, je n'ai pas pu trouver une définition ou une traduction correspondant à *thane*. Or il est important pour le comédien de comprendre quel est ce titre exceptionnel donné en prémonition par les sorcières. Pour comprendre la force de ce titre, ne pas imaginer quelque chose de plus grandiose, ou ne pas le prendre pour un titre anodin.

b) Traduire le vers

J'aimerais maintenant m'intéresser aux passages écrits en pentamètre iambique. Lorsque l'on choisit de traduire un texte versifié, une question se pose : Faut-il traduire en vers ? Ce choix diffère selon les traducteurs. En ce qui concerne Shakespeare, très peu d'auteurs traducteurs prennent le risque de retranscrire la versification.

Déprats pour expliquer son choix de ne pas souscrire à la versification cite Yves Bonnefoy qui dit que plus une traduction est virtuose, plus elle met en relief son artificialité.¹ En effet, essayer de rendre compte d'un texte poétique, tout en essayant de respecter des règles propres à la langue française peut paraître un exercice démesuré. Traduire dans un vers régulier peut s'avérer être un exercice plutôt formel. Et ne pas servir le texte.

Cependant, cette dimension est essentielle à l'acteur. Prenons par exemple un texte de Racine. N'est ce pas un appui que l'alexandrin ? Lorsqu'on a travaillé avec Madeleine Marion, j'ai eu la sensation que le vers avait la même importance que le partenaire au théâtre : C'est un appui autant qu'une contrainte. Il y a des règles à suivre, mais des règles qui sont là aussi pour nous aider, nous donner un rythme, une direction. On peut bien sûr jongler avec. Mais quelle que soit la difficulté du texte, quel que soit notre embarras à l'appréhender, une chose est sûre : le vers sera toujours là pour nous appuyer et nous empêcher de nous perdre. Comment alors lorsque l'on utilise le pentamètre iambique, qui certes a des règles différentes que celles que l'on trouve dans la langue française, cette dimension pourrait-elle être ignorée ? L'écriture qui, de part sa force et sa forme, nous accompagne en anglais, pour pouvoir être jouée en français ne devrait-elle pas garder les mêmes tournures ? Selon Markovitz, il est inimaginable de ne pas accueillir le rythme shakespearien lorsqu'on retranscrit un texte en langue française. Il choisit de traduire le blank verse (pentamètre iambique) en décasyllabe. (Notre décasyllabe n'a que de lointains rapports avec le *pentameter* de Shakespeare, qui se mesure à ces cinq *stresses*, ou syllabes accentuées, et qui de ce fait, bien souvent, compte onze, voire douze de nos pieds).

Mais en faisant cela, il est obligé de travailler les vers d'une façon telle que les respirations ne se font pas au même endroit qu'en anglais. C'est-à-dire qu'il remodèle les vers, les transforme, pour qu'ils puissent être rendus en décasyllabe. Cependant la traduction de Déprats en ce qui concerne le vers me paraît plus fidèle : par exemple, Markovitz, pour arriver au décasyllabe, traduira (*thou*) *are not without ambition* qui veut dire (tu) n'es pas sans ambition, en *Tu as l'ambition*. Mais je trouve qu'il y a une différence entre "ne pas être sans" et "avoir". Ne pas être sans, voudrait dire qu'elle existe, mais pas forcément qu'elle est grande. Alors qu'avoir de l'ambition, sera quelque chose de plus assumé. De plus, il y a dans le "(*tu*) *n'es pas sans ambition* de Déprats, il y a le son s et le son z, que l'on retrouve dans le texte de Shakespeare. Je m'explique : lorsqu'on lit ce passage versifié de Macbeth, les sons [s], [z] et [th] sont très utilisés, et donne la sensation que Lady Macbeth parle comme un serpent. Or pour le comédien, c'est une vraie piste à suivre. La cruauté de cette femme peut rappeler l'animal qui par excellence

¹ Voir annexe 3 Rencontre avec Jean Michel Déprats 05/2007 à l'université de Paris 8

représente le mal. Ça peut être une piste de jeu que de pouvoir comparer le personnage que l'on interprète à un serpent, qui peut induire des pistes aussi corporellement parlant. Et je trouve que Déprats a mieux su rendre cet aspect en français.

De plus, Déprats, en suivant les respirations des vers shakespeariens, est loin d'ignorer le vers. On pourrait imaginé que le comédien pourrait traité sa traduction comme le vers libre de Claudel. Ne pas avoir à respecter des règles aussi strictes que celles définies dans *dire le vers* en ce qui concerne l'alexandrin, mais de prendre des libertés telles que celles proposées par l'auteurs : ne pas forcément faire toutes les liaisons, mais uniquement celles imposées par la langue française, mais aussi se permettre des ellipses, et surtout, ne pas jouer avec le nombres de pieds compris dans un vers mais avec les respirations amenées pas la fins du vers, l'endroit ou la pensée s'arrête, là ou elle reprends, tout ce jeu défini par le vers libre.

Bilan

Mon hypothèse était que si on ne cherche à traduire que le sens, on passe à côté de la pièce. Mais, après avoir étudié le sujet, je me rends compte que réussir à traduire le sens et pas plus que le sens, sans l'expliquer, mais en le retranscrivant dans le texte, est un exercice extrêmement périlleux. C'est la chose sur laquelle un traducteur devrait mettre sa priorité. Traduire en vers régulier par exemple, pourrait être d'une grande aide pour le comédien, mais ce ne serait pas une aubaine pour le texte en lui-même. Et le travail du comédien est de rendre vivant un écrit. Or le choix de Déprats qui suit aussi un rythme en étant fidèle à la respiration, traitant en français le vers non plus que comme un pentamètre, mais comme un vers libre, permet d'être plus fidèle au sens par la même occasion. Alors je pense que lorsque l'on veut travailler sur Shakespeare, on doit se mettre d'accord sur quelle priorité on veut donner. Je pense que la meilleure façon de choisir une traduction, est de s'adresser à des personnes anglophones pour permettre d'expliquer quelles sont les fidélités et infidélités que chaque auteur traducteur s'accorde.

Markowicz et Déprats se permettent tout deux de belles infidélités, nous avons pu le constater durant la comparaison de leurs écrits. Mais pas les mêmes, leurs textes s'éloignent, à leurs façons, le moins possible de l'original, tout en prenant compte des rythmiques, des assonances ou des allitérations très utiles au travail du comédien. Ils ont tous deux fait un travail magnifique.

Mais leurs infidélités peuvent déranger un metteur en scène qui voudrait travailler sur leurs textes. Le metteur en scène ne peut se permettre de retravailler sur des traductions existantes, car se serait trahir les auteurs traducteurs. Il peut éventuellement, si une traduction lui plaît beaucoup, mais ne le satisfait pas, contacter l'auteur traducteur, et essayer de retravailler avec lui. En lui expliquant ce qui pose problème. Le traducteur concerné peut soit, expliquer ses choix au metteur en scène, et éventuellement le convaincre, soit avancé dans la traduction, avec lui, avec en plus, l'intérêt d'entendre des comédiens prononcer son texte. D'entendre où l'anglais et le français ne coïncide pas, ou encore les endroits où se heurte la langue française. Lorsque nous avons travaillé avec Claire Lasne, nous avons eu la chance de travailler deux jours à la table avec André Markowicz. Il nous a expliqué que lorsqu'il travaillait avec un metteur en scène, il s'apercevait toujours qu'il pouvait aller plus loin dans sa traduction. Certaines fois, c'est en entendant son texte qu'il s'aperçoit des erreurs, d'autres, c'est aussi le temps et la distance qui ont fait effet. Ou encore, un comédien qui se trompe dans le texte et qui propose, par son intuition, la formule la plus juste.

Conclusion

Jean François Billeter m'aidera surtout par la suite lorsqu'il s'agira de devoir traduire d'une langue à une autre, comme on a pu me le demander pendant *du rouge dans les yeux*. J'ai souvent pensé travaillé et adapté un texte qui s'appelle "demande espoir" de Samarakis. Hors je n'ai jamais trouvé de traduction française de ce texte. Et même si il en existe une, c'est un texte qui me tiens tellement à cœur que j'aimerais pouvoir retranscrire vraiment l'effet qu'il me fait.

Je pense que le traducteur a pour mission de donner les clefs aux comédiens qui lui permettront de jouer, mais pas lui en donner trop. Il ne doit pas faire pour lui le travail d'analyse de texte, ni de simplification. Si quelque chose est difficile à comprendre chez Shakespeare, il ne devrait pas être plus simple chez Déprats, Markowicz, ou n'importe quel autre traducteur.

Quand à choisir une traduction existante de Shakespeare, je serai bien embarrassée. Je pense qu'entre Déprats et Markowicz, je choisirai le premier pour une pièce en vers, et le second pour de la prose. Mais même si la prose traduite par Markowicz me satisfait, je ne suis pas complètement convaincue par le travail de Déprats. Je pense que je ferai appel à un autre traducteur, en lui expliquant ce qui me dérange chez Déprats (sa tendance à interpréter, et à poétiser), et ce qui me satisfait dans son travail. Peut être qu'ensemble, nous pourrions trouver une traduction qui me convienne mieux. Chaque metteur en scène qui voudrait monter Shakespeare, devrait pouvoir faire ce travail d'analyse.

Mais ce travail m'a permis de me rendre compte de l'importance de certains détails comme la traduction d'un nom, qui, si il est mal retranscrit d'une langue à une autre devient immédiatement autre chose que ce qu'il est vraiment. Non seulement par ses sonorités, mais aussi par ce qu'il provoque dans l'inconscient de l'acteur et du spectateur.

Il m'a aussi permis de m'apercevoir que traduire le vers ce n'est pas forcément traduire un nombre de pieds, mais traduire une respiration.

Outre la traduction, ce travail m'a donc permis de me questionner sur l'importance du vers comme partenaire de jeu. Et dans l'alexandrin, ce qui fait le vers n'est pas seulement le nombre de pieds, mais aussi la respiration. Je me souviens avoir entendu que lorsqu'un vers est coupé en deux entre deux personnages, les deux comédiens qui interprètent le texte, devrait prendre ensemble leur respiration, au début du vers commun.

Quand au pentamètre iambique, c'est un rythme donné par la langue anglaise, impossible à retranscrire dans la langue française. C'est une richesse emmenée par une autre langue, cachant derrière lui une tout autre culture.

Jamais un texte traduit ne pourra révéler à ses lecteurs toutes les richesses cachées de la langue première. Alors je trouve que réussir à respirer ensemble, est le début de la possibilité de transmission d'une même pensée.

Annexe n°1 :

Vidéo d'André Markowicz durant la journée d'étude 'Traduire Retraduire' du 10 février 2006

Par Delphine Descaves, entrevue avec André Markowicz

Vous ne vous êtes jamais demandé qui étaient vraiment ces "personnages de l'ombre" grâce auxquels vous pouviez découvrir Cervantes, Ellroy ou Moravia sans parler un mot d'espagnol, d'anglais ou d'italien ? Moi si, et j'ai voulu savoir de quoi il retournait. André Markowicz a surtout été révélé par la traduction intégrale de l'œuvre de fiction de Dostoïevski qu'il est en train d'achever. Parlant de son activité, nous en viendrons à évoquer culture, nationalismes et politique. Le petit Robert a-t-il raison, quand il nous dit qu'une traduction ne serait qu'un "texte ou ouvrage donnant dans une autre langue l'équivalent du texte original qu'on a traduit" ?

Comment êtes-vous devenu traducteur ?

Je n'ai rien fait, je suis né. J'ai toujours parlé russe avec ma mère et français avec mon père ; et donc je ne sais rien faire d'autre que ça. Sinon j'ai fait des études de Lettres françaises à la Sorbonne, c'est-à-dire que je n'ai fait aucune étude.

Comment ça, aucune étude ?

Parce que les Lettres françaises à la Sorbonne, ce n'était rien.

Comment ça, rien ?

C'était nul ; je n'ai rien fait, rien appris. Tout ce que j'ai appris, je l'ai appris en rencontrant des gens, en lisant ou par moi-même.

Vous avez fait vos études primaires en France ?

Je vis en France depuis l'âge de 4 ans. Mais ma mère m'a systématiquement parlé russe et j'ai été éduqué dans la culture russe. En France, mais dans la culture russe. D'autre part j'ai eu une chance plus importante encore que le bilinguisme ; tout petit, entre 1 et 4 ans, j'ai été élevé par ma grand-mère et ma grand-tante, je ne dirais pas en russe, mais "en Pouchkine" : dans la langue de Pouchkine (*romancier, poète et dramaturge russe du dix-neuvième siècle*), avec ses poèmes - comme tout enfant de l'intelligentsia russe d'ailleurs. Mais ça a été capital.

Vous avez néanmoins une part de création.

Oui, il y a une invention perpétuelle, mais

Votre activité de traducteur littéraire est donc le fruit d'une culture familiale, où la littérature occupait une place prépondérante ?

Oui, complètement. Je n'ai jamais fait de choix en réalité. J'admire beaucoup les gens qui sont arrivés aux livres, qui ont eu à franchir de grands obstacles dans leurs familles, dans leur culture pour arriver aux livres. Moi ça m'a été donné. Il y avait toujours autour de moi des livres et ce que l'on me demandait, c'était de les lire.

Pensez-vous que le fait d'être bilingue à la naissance est un atout, voire une nécessité pour devenir un bon traducteur ?

Une nécessité, non ; un atout, certainement, parce qu'on se rend compte qu'on ne pense pas de la même façon dans différentes langues. Ce que je pense en russe, je ne le pense pas en français, aussi étonnant que cela puisse paraître. Je n'ai pas la même opinion en français et en

russe. Parce qu'en quelque sorte, je fais attention en russe et en français à l'histoire de la culture dans laquelle je me place. Par conséquent, il y a des choses qui intéressent la langue russe, en tout cas certaines références, que, parlant russe, je n'ai pas besoin d'expliquer, parce qu'elles sont communes, et qu'en français personne ne comprend, et qu'il est donc inutile de dire. Et inversement. Passer ainsi de l'une à l'autre est un grand atout.

Qu'est-ce que votre activité de traducteur littéraire exige comme capacités, comme talents peut-être, par rapport à un traducteur de manuels pratiques par exemple ?

Vous me demandez de faire la différence entre la littérature et le bottin ! ... La différence entre un texte littéraire et un texte purement informatif, c'est que premièrement un texte littéraire met en jeu des choses qui ne sont pas du niveau du sens littéral, mais des éléments liés à la civilisation, donc du niveau de la connotation. Deuxièmement il y a le rythme, la sensualité des choses. La littérature n'est pas une simple information, c'est ça qui est intéressant.

Quels sont les problèmes les plus récurrents auxquels vous vous heurtez en traduisant une œuvre ?

Dostoïevski, par exemple, n'a pas du tout prévu d'être traduit en français, il s'en fout complètement ! Dostoïevski écrit en russe pour un public russe et par conséquent ce qu'il importe de rendre, ce n'est pas simplement des mots, mais des mots dans une histoire. Ce qu'il s'agit de faire comprendre, c'est que quand on lit Dostoïevski, on ne lit pas un auteur français. Mais du fait qu'on lit une traduction, on le lit forcément en français.

Est-ce une idée reçue alors de dire que traduire, c'est trahir ?

Je n'aime pas cette phrase, que je trouve simpliste pour la raison suivante : un traître c'est quelqu'un qui ne dit pas qu'il est un traître. Moi, tout ce que je dis, c'est que par nature, la traduction est une interprétation. Il ne peut pas y avoir de traduction objective, parce que c'est *quelqu'un* qui fait une traduction. Quand je dis "par nature" ça veut dire que ce n'est ni bien ni mal, c'est un fait de l'ordre de l'existant. Alors que faut-il demander à une traduction ? Ce n'est pas qu'elle soit fidèle, mais qu'elle soit cohérente, c'est-à-dire qu'elle soit une lecture, et une lecture appliquée. Une lecture pratique.

Tout de même, est-ce que le fait d'être non seulement bilingue mais aussi imbibé de culture russe, n'est pas un avantage sur quelqu'un qui aurait simplement appris le russe à l'université ?

Disons que je vais être sensible à un certain nombre de choses du point de vue du rythme de la langue. Par exemple en russe l'ordre des mots est très libre, on met d'abord ce qui est important, et après on construit la phrase. Généralement on n'a pas fait ça dans les traductions, on a toujours essayé de rendre une phrase française, et quand je dis "une phrase française", qu'est-ce que cela signifie ?

Avec la grammaire française...

Avec la grammaire française apprise à l'école ! Une grammaire non pas seulement française mais surtout scolaire, c'est-à-dire aussi politique. C'est un certain point de vue sur la grammaire, j'appellerais cela un point de vue de classe... dans tous les sens du terme. (*Rires*) Je veux dire, c'est la langue du pouvoir. En gros on apprend aux gosses des rudiments de la langue du pouvoir; à mettre en ordre leurs émotions, ce qui est très bien au demeurant, mais ce qui signifie aussi les effacer, et on considère que tout peut rentrer dans un schéma logique, ce qui est d'ailleurs typique de l'Histoire de la France.

Le fameux rationalisme...

Voilà. Mais les phrases russes ne sont pas comme cela. Et moi, je n'ai pas à formater

Dostoïevski selon ces normes. Ce que j'essaie de faire, c'est travailler sur la syntaxe du français, et du français parlé, beaucoup plus libre que celle du français écrit.

Ce sont presque deux langues différentes.

Mais le français écrit pourrait parfaitement être écrit à partir du français parlé. Voilà, c'est cela mon travail. En fait je ne travaille pas du tout sur la langue russe mais sur la langue française.

Très concrètement, comment travaillez-vous ?

Je possède plein de dictionnaires (*il m'en montre des rayonnages entiers, certains anciens visiblement*), je m'appuie sur toutes les sources que je peux utiliser, et j'ai mon ordinateur. Je commence d'abord par taper, très vite. Je tape en français ce que je lis en russe, simultanément, sans "réfléchir".

Un premier jet en quelque sorte.

Voilà. Et, ce qui est très hérétique pour beaucoup de mes collègues, je ne lis jamais l'œuvre auparavant, ou je ne la relis pas juste avant de me mettre à la traduction. Quand on lit, les yeux "glissent", or quand on traduit, les yeux "plongent". Traduire, c'est une lecture en verticale. On ne fait pas attention aux idées, mais aux mots. Un écrivain n'a pas d'idées, il a des mots. Moi les idées de Dostoïevski, je ne les connais pas, par contre la langue de Dostoïevski je peux en parler. A partir de là, je fais une version très rapide et petit à petit, je commence à voir des trucs bizarres, qui me choquent, qui me gênent, des expressions russes un peu étranges, qu'on ne s'attendrait pas à trouver dans le contexte. Et c'est toujours l'essentiel. Je construis l'interprétation à partir des bizarreries.

Et après ce premier jet ?

Après il y a d'autres étapes. Je refais plusieurs versions moi-même, et je donne à lire le manuscrit à deux personnes qui sont vitales pour le travail : la première est Françoise Morvan (*auteur et traductrice de l'anglais, qui traduit également en collaboration avec André Markowicz les œuvres de Tchekhov, écrivain et auteur dramatique russe du dix-neuvième siècle*), pour le texte français. Elle ne lit pas le russe, ne parle pas russe, elle relit donc toutes mes traductions comme elle lirait n'importe quel texte français. La deuxième personne est ma mère qui relit par rapport au russe. A la suite de cette double relecture émergent de nouvelles versions et enfin je donne mon texte à l'éditeur qui relit encore.

Est-ce que vous diriez que le métier de traducteur est aussi un métier d'écrivain ?

Oui, d'écriture et d'écrivain. Je travaille sur la langue française. C'est ça qui est bien, être un écrivain qui n'écrit pas !

Vous avez néanmoins une part de création.

Oui, il y a une invention perpétuelle, mais que j'essaie de faire très sérieusement, sur un ou plusieurs auteurs puisque je n'ai pas traduit que Dostoïevski.

Est-ce qu'un jour on se dit "je vais traduire l'intégralité de cette œuvre" ?

Les problèmes que posent le style de Dostoïevski et l'ampleur de son œuvre sont tels qu'il était inimaginable de traduire seulement un livre. Vu la façon dont moi je voyais l'œuvre, vu la différence, si importante et d'une nature si complexe, entre les traductions existantes que je lisais, et ce que je lisais dans le texte original, il était impossible de s'arrêter en chemin. C'est d'ailleurs une aventure qui dans son intégralité aura duré un peu plus de 10 ans. De plus, ce qui rejoint le sujet du métier de traducteur, c'est que généralement les traducteurs sont à la poursuite de contrats. Ils passent d'un auteur à l'autre. Moi j'ai eu la chance qu'on me propose toujours davantage que ce que je pouvais accepter. Donc j'ai voulu passer du temps avec un

auteur, et pas juste parce qu'il est très bien - même si c'est une chance, dans une vie, de pouvoir consacrer beaucoup de temps, de travail, à un auteur pareil.

Avez-vous eu l'occasion de lire l'œuvre dans l'édition qui fait "référence", La Pléiade ?

Oui, bien sûr. Eux et moi lisons deux auteurs différents.

Cela signifie qu'en croyant lire Dostoïevski, on a en fait lu AUSSI quelqu'un d'autre que l'auteur ?

Mais bien sûr ! On a l'impression en France qu'en lisant un bouquin de Tolstoï ou Dickens, on lit Tolstoï ou Dickens : mais c'est stupide ! Pour lire Dickens il faut lire l'anglais ! Si vous écoutez une œuvre musicale ou si vous allez au théâtre voir *Hamlet*, ce que vous regardez ce n'est pas *Hamlet*, vous le savez bien ! Vous regardez *Hamlet* vu par un metteur en scène, sans même parler du traducteur. Mais vous savez que le *Hamlet* de Chéreau n'est pas le *Hamlet* de quelqu'un d'autre. Pourquoi ne le sauriez-vous pas dans les livres ?

Peut-on faire tout de même ressortir l'essence d'une œuvre ?

Qu'est-ce que l'essence ? Chacun voit une essence, alors ce que l'on peut demander, c'est d'être cohérent dans ce que l'on désigne comme l'essence. Essayer de poser au fur et à mesure, dans une conversation avec le lecteur, un certain nombre de problèmes. Si le lecteur lit mes traductions et petit à petit commence à se poser des questions, c'est bien.

On parlait d'une conception de la traduction en France : vous pensez qu'elle s'est fourvoyée, ou qu'elle se fourvoie toujours ?

Les Français se sont toujours fichus des étrangers, parce que tout le monde parlait français ! Qu'est-ce qui caractérise la France, de ce point de vue-là ? Un étranger qui devient français, c'est un étranger qui se fond dans le moule de ce qu'on appelle LE français. Pourquoi le breton a-t-il été interdit dans les écoles ? Pas, comme le disent les nationalistes bretons, par racisme. Pas du tout. C'était "*pour le bien des enfants*" même si c'était un bien stupide. Parce qu'on considérait que tout citoyen français devait parler français et que parler français suffisait ; ç'avait sans doute des côtés très positifs puisque, dans la théorie du moins, n'importe qui pouvait être considéré comme citoyen français. Pour cette raison, que l'on soit en Bretagne, au pays basque ou au Mali, on avait des ancêtres gaulois qui avaient des yeux bleus. Cela veut dire qu'il n'existait pas d'Histoire locale, il n'existait pas de prise en compte de la tradition "naturelle" des gens. C'est la même chose pour les traductions. On accepte un auteur étranger en tant qu'on le rend français. Par exemple, la langue russe répète très souvent les mots. Mais comme on dit à l'école qu'il ne faut pas répéter, on va retirer les répétitions, au nom de ce qui est appelé le public français. Je combats tous les nationalismes, que ce soit le nationalisme breton qui est une caricature du nationalisme français, ou le nationalisme français. Autant il est idiot et criminel de la part des nationalistes bretons de faire une seule langue bretonne, unique et uniforme, qui est juste un décalque appauvri du français classique, autant ce qui est intéressant chez un étranger, c'est le fait qu'il est étranger. Par conséquent le mouvement ne doit pas être de le rendre français, mais de changer la langue française, qui est très riche et très accueillante - comme la France devrait l'être - pour accueillir l'étranger ; et pas l'inverse.

Cela signifierait changer l'éducation des enfants, l'apprentissage scolaire, etc.

Bien sûr. Pour moi, c'est un tout. C'est la raison pour laquelle le nationalisme, quel qu'il soit, est un ennemi à combattre. Il signifie mettre une réalité vivante dans un moule idéologique "pré-pensé", donc faux.

Parvenez-vous à vivre de votre activité ?

J'ai la chance de pouvoir vivre de ma passion. Mais nous sommes très peu nombreux, environ 200 personnes je pense. Je parle de ceux qui n'ont aucun apport autre, comme l'enseignement

par exemple. Moi j'ai essayé de passer l'agrégation de Lettres modernes pendant environ trois mois, ou plutôt, on m'a dit "*passé l'agrégation*" (*sourire*) et pour la première fois, j'ai fait quelque chose que je n'aimais pas. J'étais contre ce qu'on nous enseignait et la façon dont on nous l'enseignait

A quel égard ?

D'abord le mépris des profs pour les élèves, un mépris insondable ; d'autre part, l'étroitesse de leur pensée, je parle en tout cas de la Sorbonne, à l'époque où j'y étais, entre 1979 et 84.

A part quelques exceptions bien entendu, il y en a toujours. Je dois dire aussi qu'à l'époque à la Sorbonne il y avait beaucoup de gens particulièrement réactionnaires, inacceptables, qui décidaient de l'avenir des gens, finalement. De plus cette vision hiérarchique de la culture, je la trouvais insupportable.

Cette vision hiérarchique de la culture que vous évoquez, pensez-vous qu'elle soit propre à la France ?

Je ne sais pas. En tout cas les concours, c'est affreux, ce modèle qu'on applique systématiquement et auquel il est difficile d'échapper si on veut réussir.

L'intégralité de vos traductions de Dostoïevski sont éditées chez un même éditeur, Actes Sud Babel...

Cette aventure de l'intégrale de Dostoïevski était inimaginable en dehors d'un éditeur ; il fallait le soutien d'un éditeur qui ne soit pas Gallimard, car Gallimard avait déjà publié Dostoïevski. Il fallait aussi que cela sorte tout de suite en livre de poche, car sinon les gens n'achèteraient pas. De plus Actes Sud n'avait pas Dostoïevski dans son catalogue à ce moment-là. La demande de l'intégrale était cependant de ma part.

Possédez-vous d'autres langues que le français et le russe ?

Je traduis Shakespeare (*Hamlet* et *Macbeth*), par ailleurs j'ai commencé à traduire L'Enfer de Dante.

Souscrivez-vous à l'idée selon laquelle on apprend plus vite des langues quand on est bilingue dès l'enfance ?

Ce que je sais, c'est qu'en France on ne sait pas apprendre les langues étrangères. Puisqu'on est en Bretagne, prenons cet exemple : quand je suis dans une école Diwan et que j'écoute parler les enfants je comprends quasiment tout ce qu'ils disent ; pourquoi ? Parce que c'est du français, avec des mots bretons. C'est pas du breton ; par contre quand j'écoute un paysan, ou que j'écoute Yann Fanch Kéméner (*interprète de chants traditionnels bretons*), là je ne comprends rien ou très peu. Et là, je sais que c'est une vraie langue, c'est-à-dire une façon de penser.

Ce problème d'apprentissage des langues serait-il lié à ce dont on parlait tout à l'heure, cette arrogance française ?

Oui, bien sûr, même si ça a tendance à changer ; ça va évoluer, dans le sens où tout le monde parlera anglais.

Que pensez-vous de cette évolution ?

C'est comme ça. Dans la mesure où il y a un modèle économique unique et un réseau de communication qui est Internet, ça n'a rien d'étonnant. Cela dit, parler anglais ne signifie pas pour autant oublier le français ni les autres langues. Le problème est plutôt : qu'est-ce qu'on en fait ?

Rencontre avec Jean-Michel Déprats
le 10. 05. 2007 à l'Université de Paris 8

Marie Nadia Karsky rappelle que Jean-Michel Déprats est venu à la traduction théâtrale par la pratique du théâtre, et c'est donc en praticien passionné qu'il aborde cette activité. Il a toujours envisagé ses traductions comme avant tout destinées à la scène. Il a surtout traduit Shakespeare – ses traductions paraîtront dans la Pléiade : les deux premiers tomes des *œuvres complètes*, consacrés aux tragédies, ont paru en 2002 ; suivront, en 2008, les volumes consacrés aux pièces historiques et plus tard, trois derniers volumes seront consacrés aux poèmes et aux comédies – mais aussi des contemporains de Shakespeare (Marlowe et Ford) et des auteurs plus récents : Howard Barker, David Hare, John Millington Synge, Oscar Wilde et Tennessee Williams.

Plutôt que de présenter une conférence – ceux qui sont désireux de lire un texte plus construit et plus rigoureusement argumenté sont invités à se reporter à l'introduction de la Pléiade (vol. 1, « Traduire Shakespeare : Pour une poétique théâtrale ») – il estime plus vivante la formule d'une discussion improvisée en réponse aux questions de MN Karsky et des participants.

MN Karsky : Les problématiques de traduction sont-elles différentes pour Shakespeare et pour les dramaturges contemporains, ou se recoupent-elles ?

JM Déprats : Il y a bien sûr, pour les auteurs anciens, la question spécifique de l'historicité de la langue dans laquelle on traduit (traduit-on en français moderne ou avec le but avoué de marquer la distance par une traduction « archaïsante » ?), mais même s'il s'agit toujours de traduire du théâtre, chaque auteur pose des problèmes spécifiques. Il y a certes de l'humour chez Barker, Shakespeare et Wilde, mais il n'est pas mis en place de la même façon. Commençons par Shakespeare : on peut aborder les problèmes de la traduction de Shakespeare de deux façons différentes. Soit en posant des questions spécifiques – traduire les jeux de mots, les figures de style, traduire l'injure, traduire l'obscénité – soit en adoptant une approche plus globale dans laquelle trois grandes questions se posent : celles du vers, de l'historicité de la langue, et de la théâtralité (y a-t-il des traductions pour la lecture qui s'opposent à des traductions pour la scène, faut-il différencier traduire pour l'œil et traduire pour l'oreille ?).

Il y a trois niveaux d'écriture dans Shakespeare :

a) La prose, souvent très structurée d'ailleurs, rythmiquement et par des figures de rhétorique (figure d'antithèse ou de répétition) : cette prose, qui est par nature imitative de la conversation et offre a priori un degré de formalisation moindre que le vers, est parfois paradoxalement le régime d'écriture le plus élaboré et le plus difficile (dans *Beaucoup de bruit pour rien*, par exemple).

b) Le *blank verse*, pentamètre iambique le plus souvent non rimé, alternance plus exactement, de décasyllabes iambiques (vers masculins) et d'hendécasyllabes iambiques (vers féminins, environ 20%). Chez Marlowe, le pentamètre iambique est animé par une cadence (la critique parle de *pentameter beat*) ; chez

Shakespeare, la versification est très formelle dans les premières comédies et s'assouplit au fur et à mesure qu'on va vers l'écriture des dernières pièces.

c) Les passages rimés, strictement nombrés (chansons et poèmes : comptines noires des sorcières de *Macbeth*, prophéties du Fou dans *Le Roi Lear*, chansons de Feste dans *La Nuit des Rois*, d'Ophélie dans *Hamlet*, etc.) qui se détachent du vers blanc par leur caractère lyrique et leur régularité.

Il est évident que la traduction doit marquer ces trois niveaux, moins évident qu'il faille adopter un mètre régulier en français pour rendre le *blank verse* shakespearien. Quand on fait le choix du vers régulier, décasyllabe ou alexandrin, tout se subordonne à cet impératif et on en arrive progressivement à une traduction qui relève plus de la versification que de la traduction proprement dite. L'alexandrin n'est pas un équivalent prosodique du pentamètre, c'est tout au plus un équivalent culturel. Shakespeare, en alexandrins, se met très vite à sonner comme du Corneille de mirliton. Le talent du traducteur n'est pas en cause : ce qui est en cause, c'est l'alexandrin, beaucoup moins souple que le pentamètre iambique, et l'univers littéraire dont il est porteur. Le choix du décasyllabe serait beaucoup plus juste mais il est impossible si l'on garde toutes les exigences habituelles de la traduction, tant les vocables français sont plus longs que les vocables anglais. André Markowicz a fait ce choix de traduire en décasyllabes ; il vient de l'école russe pour laquelle traduire en vers est un impératif catégorique, mais sa traduction est plus une réécriture libre qu'une traduction exacte et pointilleuse. De plus, comme le fait remarquer Yves Bonnefoy, plus une traduction est virtuose, plus elle met en relief son artificialité : l'objectif du traducteur en vers est de reproduire un objet, mais la poésie n'est pas un objet. Pour moi, il est plus important de privilégier la rythmique que la métrique. Dans les toutes premières comédies, on peut traduire en alexandrins ou en décasyllabes du fait de leur formalisme beaucoup plus grand, mais même dans ces cas de figure, il faut empêcher l'alexandrin de trop s'installer et casser périodiquement cette cadence, car l'alexandrin, on l'a déjà dit, sonne trop comme du théâtre français du dix-septième dont l'esthétique est très opposée à celle de Shakespeare.

Quant à la rime, il faut se demander quel en est le coût. C'est à évaluer dans chaque cas de figure. Quand l'obtention d'une rime nécessite trop de contorsions, il vaut mieux l'abandonner. Certaines rimes, pourtant, restent essentielles: dans un espace scénique sans changement de décor, les deux derniers vers rimés indiquent une fin de scène et il faut tout faire pour préserver cet habituel distique rimé qui a au moins une fonction de ponctuation.

Deuxième grande question : celle de l'historicité de la langue dans laquelle on traduit. 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. Mais chaque démarche, tout en ayant son ordre de légitimité, procède d'un jeu de leurre, d'une stratégie de mensonge spécifique. Shakespeare écrit dans un anglais du XVI^{ème} / XVII^{ème} siècle et beaucoup de vocables ont changé de sens, sans parler de ceux que Shakespeare crée et pour lesquels la traduction, même exacte, n'aura pas ce même effet de nouveauté. On peut défendre la tentative de traduire dans un français ancien, inspiré par François Rabelais, Robert Garnier, Agrippa d'Aubigné. C'est ce qu'a fait Michel Vittoz, pour répondre à une commande de Daniel Mesguisch, mais il pratique un pseudo-archaïsme artificiel, et met sa traduction en tension avec un français très moderne constellé de jeux de mots lacaniens. Au total, la traduction se met en scène comme traduction archaïsante, mais ce choix de l'archaïsme a pour conséquence de rendre le texte très obscur.

Shakespeare écrivait dans une langue contemporaine de celle de son public. Le choix de faire une traduction moderne dans une langue contemporaine des spectateurs est certes mensonger par rapport à l'inscription historique de la langue de Shakespeare, mais c'est une forme de fidélité, puisque les Elisabethains n'entendaient pas la langue de Shakespeare comme une langue ancienne. L'impossibilité de traduire Shakespeare dans un français archaïsant, pseudo français fictif du dix-septième siècle, s'explique en partie par le fait qu'il n'y a pas eu de traduction de Shakespeare en français à cette époque (alors qu'il y a une traduction par John

Florio des *Essais* de Montaigne). Il faut attendre le milieu du 18^{ème} siècle pour voir apparaître les premières traductions en français. On ne dispose donc d'aucune traduction de référence qui soit contemporaine de l'écriture de Shakespeare. Cette question de l'historicité de la langue masque peut-être une difficulté beaucoup plus grande, qui est la difficulté même de la pensée de Shakespeare. En outre, Shakespeare n'écrit pas à proprement parler en anglais, mais dans un idiolecte très différent de la langue de Marlowe, par exemple.

Troisième grande question : la théâtralité. Faut-il distinguer entre des traductions faites pour la lecture et des traductions faites pour la scène ?

Shakespeare n'a pas écrit pour être lu mais pour être joué. L'inscription du théâtre dans le texte de Shakespeare est constante, elle entraîne même une structuration de la voix qui se fait presque immédiatement. Au théâtre, les mots frappent l'oreille au moment où ils sont prononcés. La traduction théâtrale doit donc être plus directe que celle faite pour la lecture. Il convient d'avoir une touche discrète et non appuyée pour que le mouvement du texte apparaisse. Ce qui est à éviter est une traduction "explicitative", comme celle de François-Victor Hugo, trop longue et qui n'est pas faite pour être jouée. La volonté de clarifier entraîne François-Victor Hugo à des allongements de phrase préjudiciables pour la mise en voix. De telles traductions sont injouables par les acteurs qui ne peuvent pas porter des phrases aussi longues et méandreuses et s'essoufflent. La traduction théâtrale doit avoir un impact immédiat, être concise, économique, directe.

MN Karsky : Quel rôle joue le « gestus », le « verbo-corps » (selon Patrice Pavis), et comment en assurer la présence dans la traduction ?

JM Déprats : La notion de *gestus* vient de Brecht, quand il parle du "*gestus* de la langue", donnant un exemple biblique, tiré de *Mathieu*, 5, 29 : "Si ton oeil est pour toi un objet de scandale, arrache-le". Dans cette phrase il y a 2 *gestus*: l'hypothèse et le conseil libérateur, et cette présence de deux *gestus* différenciés offre pour Brecht une richesse gestuelle plus grande que la phrase globalisante : « Arrache l'oeil qui est pour toi un objet de scandale ». De même, chez Shakespeare, dans de nombreux passages, l'ordre des mots, leur nombre, la disposition syntaxique, sont porteurs de *gestus*.

Chez Wilde les questions de ton, d'humour, sont plus importantes que l'inscription du corps dans le texte. Il n'en reste pas moins qu'il y a une théâtralité de la phrase de Wilde. Il y a une théâtralité aussi chez Beckett, où l'on est dans l'austérité, la rétention, la raréfaction de la phrase, dans une écriture laconique opposée au baroquisme de Shakespeare. La théâtralité est très différente chez chaque auteur mais elle est, évidemment, présente dans tout texte théâtral.

Lazare Bitoun : Cette théâtralité n'existe-t-elle pas aussi dans le roman ?

JM Déprats : Oui, il y a de la théâtralité, ou tout au moins du rythme dans tous les textes : romans, textes philosophiques, plaidoyers en justice, prêches en chaire... La notion de rythme n'est pas limitée au seul théâtre mais il est évident que, dans ce domaine, elle est primordiale.

Sonia Lacabanne : Quelle différence y a-t-il entre la traduction faite pour la scène, et celle destinée à être publiée dans une collection ?

JM Déprats : L'édition de la Pléiade accueillera, sans modifications majeures, des traductions qui toutes, ont été faites pour la scène. Les traductions seront néanmoins mises en conformité avec le texte anglais présenté en regard, qui ne provient d'aucune édition anglaise existante, mais a été établi pour cette édition. Le choix d'une édition bilingue avait tout d'abord été fermement rejeté par la Pléiade dont ce n'était pas l'habitude. De plus, le bilingue n'était pratiqué que dans les éditions scolaires ou universitaires. Dans les années quatre-vingt ont paru des éditions bilingues de grandes oeuvres littéraires, qui ont changé le statut et la réception du bilingue. L'idée de proposer une édition bilingue a donc finalement été adoptée par Gallimard, entraînant de nombreuses modifications. Depuis l'édition Oxford de Stanley Wells (1986), les critères d'établissement du texte de Shakespeare ont changé radicalement. Pour des raisons de rigueur et de cohérence, on a cessé d'établir des éditions synthétiques

(*conflated texts*), réunissant dans une édition syncrétique composite des leçons tirées de diverses sources textuelles (en *in quartos* et Folio). Pour la Pléiade, le choix a été fait de privilégier une seule source textuelle : le Folio ou un *in quarto*.

Sur les trente-huit pièces actuellement attribuées à Shakespeare, 19 n'ont connu qu'une seule édition : celle du Folio de 1623. Toutes les autres existent aussi en *in quarto*, avec des différences notables entre les versions. Si deux comédiens de la troupe de Shakespeare n'avaient pas eu l'intuition d'une postérité de l'oeuvre de leur ami, on aurait perdu la moitié de ses pièces, car Shakespeare lui-même ne s'est jamais préoccupé de les faire éditer. Cela prouve, si besoin est, à quel point Shakespeare était un homme de théâtre, préoccupé par la scène et non par la lecture de ses pièces. En revanche, Shakespeare a supervisé l'édition de ses deux poèmes mythologiques (*Venus and Adonis* et *The Rape of Lucrece*), ce qui fait qu'il n'y a, là, aucun problème d'édition. Pour tout le reste, se posent des problèmes de transcription, d'autant plus aigus que Shakespeare employait des mots inconnus des typographes, et que l'orthographe était flottante à l'époque...

Hormis pour les pièces publiées seulement en 1623, les sources possibles sont multiples, on arrive à de nombreux textes dans les cas les plus riches. Pour *Richard III* il y a plusieurs *inquartos*.

L'établissement de *Hamlet*, *Othello* ou du *Roi Lear* est très complexe. Pour *Hamlet* par exemple, il existe trois textes : un premier *in quarto* d'environ 1800 vers, mais au statut problématique (s'agit-il d'une reconstitution de mémoire, d'un texte piraté, ou de la retraduction en anglais d'une adaptation allemande ? Nul n'est en mesure de le dire avec certitude aujourd'hui). Il y a ensuite le deuxième *in-quarto*, considéré comme la première version d'*Hamlet* proche de l'inspiration de Shakespeare, et le troisième texte (le Folio de 1623). Entre l'*in-quarto* de 1604 et le texte du Folio, il y a d'innombrables variantes et 14 passages de plusieurs lignes que l'on ne trouve pas dans le Folio. Que publier dans tout cela ?

Jusqu'à l'édition Oxford, on publiait des textes cumulatifs ou synthétiques, aujourd'hui, on privilégie une seule source et on ne clarifie un passage à l'aide d'un mot ou d'une proposition issus d'une autre source que si la leçon de la source choisie est obscure ou indéchiffrable.

Indépendamment de la source choisie, on doit répondre à des problèmes de variantes, d'attribution des répliques, de ponctuation (le point-virgule correspond soit à un point, soit à un point d'interrogation, soit à un point d'exclamation). On ne sait parfois pas avec précision quand certains personnages entrent en scène ou à quels moments d'autres sortent. Les éditeurs de la collection Oxford ont privilégié le Folio; à la Pléiade, selon les oeuvres, on choisit tantôt le texte du Folio, tantôt un *in-quarto*. Il a été décidé de numéroter différemment ce qui venait d'autres sources, les passages qui s'intercalent, venus d'ailleurs. L'établissement du texte est déjà un premier travail d'interprétation.

Florence Lautel-Ribstein :; *Que faites-vous de la poéticité du texte, et en quoi se différencie-telle de la théâtralité ?*

JM Déprats : Sans dire que la poésie est intraduisible par nature, il est évident que la dimension poétique d'un texte, celle qui passe par la vibration spécifique d'un son, est amoindrie en traduction. Mais il me semble que souvent, poéticité et théâtralité se recourent.

5

Si la théâtralité s'analyse à partir du concept brechtien de *gestus*, l'ordre des mots, leur longueur et leur nombre, les effets d'allitération et d'assonance et beaucoup des figures de style font partie de la théâtralité.

Je mettrai à part les questions liées à la traduction des poèmes, notamment des *Sonnets*, où la forme me semble absolument à préserver. Ainsi, la traduction de Pierre-Jean Jouve, qui bénéficie pourtant d'un grand prestige, ne me convainc pas : traduire un sonnet en prose porte atteinte à quelque chose d'essentiel. Il faut trouver un juste milieu entre la préservation des contraintes et la liberté et la souplesse de la prose. Robert Ellrodt renonce à la rime mais garde

les autres contraintes. Sa tentative me paraît beaucoup plus convaincante que celle de Pierre-Jean Jouve. Mais tenter de respecter toutes les contraintes aboutit souvent à de telles contorsions et à une telle gymnastique que même si le résultat est virtuose, l'authenticité du poème, l'émotion sont parfois perdues. Je crois qu'on n'arrive à traduire les sonnets qu'en abandonnant une des contraintes.

MN Karsky : Comment traduire les dialectes et les parlars populaires ?

JM Déprats : Tout vernaculaire est spécifique, on ne trouve que rarement des équivalences convaincantes. Faire parler un Napolitain en marseillais, ou un Irlandais en franco-breton, c'est de toute façon perdre la spécificité napolitaine ou irlandaise du texte d'origine. Face à tous ces cas de parler dialectal, ou de jargon de métiers, le traducteur se trouve contraint de déclarer son impuissance. Dans le cas spécifique de l'anglo-irlandais de J.M. Synge, je dirais qu'il s'agit plus de traduire l'imbrication de deux langues que de traduire un dialecte. Et dès qu'il y a plus d'une langue, comme le dit clairement Derrida, la traduction est mise en déroute. Il n'empêche qu'il faudrait marquer la différence.

Antoine Vitez évoque cette difficulté dans son ouvrage *De Chaillot à Chaillot*. Il a traduit en français *Le Don paisible* de Choloikov, dans lequel il faut rendre en français le parler spécifique des soldats cosaques. Vitez note qu'on pense immédiatement à utiliser l'argot des tranchées, ou à s'inspirer d'ouvrages comme ceux d'Henri Barbusse qui mettent en scène des poilus, mais il souligne qu'à l'arrivée, ce sont des poilus que l'on voit, pas des Cosaques.

Antoine Vitez suggère d'indiquer la différence au lieu de la qualifier, d'indiquer que le personnage parle différemment. Au lieu de le faire avec du plus, on le fait avec du moins. Il faut jouer avec moins de vocabulaire, par exemple. Il s'agit de mettre en scène un effet d'étrangeté. Le produit est en vérité un effet de mise en scène. De même que lorsque, au théâtre, un jeune joue un vieux, il l'esquisse, sans qu'il soit besoin d'une reproduction complète de tous les traits.

On trouve cette difficulté dans *Henry V*, avec les trois capitaines gallois, écossais et irlandais. Shakespeare donne deux ou trois traits caractéristiques, grossis, pour qu'il y ait une image, une suggestion. On voit bien que ce qu'il écrit n'est pas authentique. Ma traduction reproduit juste certaines déformations consonantiques, quand elles sont les mêmes en français et en anglais. Par exemple, le capitaine gallois dit : « By cheshu » et non by : « By Jesu ». Une transposition dans un dialecte français, quel qu'il soit, n'est jamais convaincante. Le choix, par exemple, de François-Victor Hugo de traduire en créole le parler du capitaine irlandais, est on ne peut plus étrange.

Il y a aussi, dans *Henry V*, le problème encore plus épineux du français mi-fautif, mi-authentique (certaines tournures sont du français du 15^{ème} siècle) parlé par la princesse Katherine et sa suivante. Pour le film de Branagh, j'ai laissé tel quel ce français shakespearien exotique si étrange, mais pour la mise en scène théâtrale de Jean-Louis Benoit, j'ai traduit en français moderne, et dans la scène de séduction, j'ai réintroduit des énoncés en anglais dans la bouche d'Henry V.

Pour en venir au *Baladin du monde occidental*, Synge, comme dans ses autres pièces, mêle syntaxe gaélique et vocabulaire anglais. Rappelons que les pièces donnent de l'Irlande une image qui n'est pas du tout en conformité avec l'image d'Epinal d'une Irlande catholique et vertueuse... C'est pourquoi, peut-être, Synge cherche à masquer l'effet subversif de cette image en s'abritant derrière le mythe d'une authenticité linguistique. Il déclare ainsi dans sa préface n'avoir fait que transcrire la langue du peuple, en écoutant à travers les cloisons les conversations des bonnes. Or, dans ses six pièces (dont l'action a lieu dans six endroits différents de l'Irlande), les personnages parlent exactement le même langage. Certaines tournures sont authentiques, d'autres ne le sont pas. Synge a inventé des tournures, il a créé du faux irlandais. Au premier problème (traduire un sociolecte) s'ajoute donc un second problème : traduire un idiolecte poétique. Pour résoudre ce double problème, certains sont

allés du côté de la littéarité. Ainsi, François Regnault donne-t-il une traduction très littéraire, qui répond au choix de traduire une écriture, une poétique (rappelons que Synge était également musicien), et non une langue anglo-irlandaise. A l'inverse, Françoise Morvan dit traduire en « franco-breton », ce qui donne parfois des tournures savoureuses sur le plan lexical, mais du point de vue syntaxique, les écarts produisent surtout une langue incorrecte. Les dialectes ne sont pas transposables. La solution n'est pas du côté du verlan du 93 pour traduire la langue des Noirs dans les romans américains. Et traduire en français, langue qui a pratiquement éradiqué les patois sur scène depuis Molière et Marivaux, est encore plus délicat. Il y a probablement une marge de manoeuvre plus grande en italien ou en allemand, langues qui ont gardé le souvenir de leurs dialectes.

Dans un certain nombre de cas limités, il semble que des équivalences peuvent être proposées, ainsi Bill Findlay et Martin Bowman traduisent-ils en écossais de Glasgow le théâtre québécois de Michel Tremblay. Avec succès semble-t-il puisque la presse écossaise avait titré "Tremblay, the best Scottish playwright we never had". Mais c'est un cas rare. La traduction des dialectes est une des apories évidentes du traduire.

Hélène Perrin : Traduire les dialectes en allant vers le moins ne risque-t-il pas de faire perdre quelque chose de l'intention politique sous-jacente à leur emploi?

JM Déprats : C'est un fait, mais dans une pièce traduite en français, de toute façon, beaucoup de choses n'évoqueront rien pour des Français. C'est le cas du *Baladin*, avec ce père qu'on ne peut pas tuer, qui revient toujours, mythe d'Œdipe sur le mode comique, mais qui symbolise aussi les relations entre l'Angleterre et l'Irlande. Cela parlera certes aux Irlandais mais pas aux Français.

MN Karsky : Le travail avec un auteur vivant est-il plus facile ?

JM Déprats : L'avantage évident est qu'il peut être là pour répondre aux questions, ce que Howard Barker par exemple accepte volontiers de faire.

Le temps imparti à cette rencontre s'avère trop court pour répondre aux nombreuses autres questions qui pourraient se poser.

Jean-Michel Déprats, d'après la transcription de Marie Salgues (Université de Paris 8) et d'Annie Cointre (SEPTET)

Chronology of French Translations

| | |
|----------------|--|
| 1731 | Voltaire: <i>Brutus; La Mort de César</i> |
| 1745 | Pierre Antoine de La Place: <i>Othello, The Third Part of Henry VI, Richard III, Hamlet; Macbeth, Cymbeline, Julius Caesar, Antony and Cleopatra, Timon of Athens, The Merry Wives of Windsor.</i> |
| 1769 | Jean-François Ducis: <i>Hamlet</i> |
| 1776 | Beginning of Pierre Le Tourneur's translation: <i>Shakespeare traduit de l'Anglois.</i> 20 vol. |
| 1783 | Jean-François Ducis: <i>Le Roi Lear</i> (1783) |
| 1784 | Jean-François Ducis: <i>Macbeth</i> (1784) |
| 1776-83 | Pierre Le Tourneur <i>Shakespeare traduit de l'Anglois.</i> 20 vol. |
| 1790 | Marie-Joseph Chenier: <i>Brutus et Cassius</i> |
| 1791 | Jean-François Ducis: <i>Jean sans Terre</i> |
| 1792 | Jean-François Ducis: <i>Othello</i> |
| 1821 | F. P. G. Guizot: <i>Oeuvres complètes de Shakespeare</i> , nouvelle édition, précédée d'une notice biographique et littéraire, 13 vol. Paris, 1821. (revision of Le Tourneur's edition) |
| 1821 | Alfred de Vigny, <i>Othello</i> (performed 1829 at the Théâtre Français) |
| 1839 | Benjamin Laroche. <i>Oeuvres complètes.</i> (intr. Alexandre Dumas sen.) |
| 1843 | 13 lithographs of Hamlet by Delacroix. |
| 1847 | <i>Hamlet, prince de Danemark</i> , performed at the Théâtre-Historique in an adaptation by Alexandre Dumas and Paul Meurice. (135 performances) |
| 1857 | François-Victor Hugo commence sa traduction des <i>œuvres complètes de Shakespeare</i> |
| 1867 | Montégut, Emile <i>Oeuvres complètes</i> |

| | |
|----------------|---|
| 1868 | Ambrois Thomas: <i>Hamlet</i> . (libretto by Michel Carré and Jules Barbier) |
| 1857-72 | François-Victor Hugo <i>Oeuvres complètes de Shakespeare</i> |
| 1899 | Marcel Schwob, <i>Hamlet</i> |
| 1957 | Yves Bonnefoy , <i>Oeuvres complètes</i> |
| 1959 | Pleiades I: Oeuvres complètes de Shakespeare en deux volumes avec un avant-propos d'André Gide et des traductions de Pierre-Jean Jouve, Jacques Copeau, Jules Supervielle ainsi que du fils de Victor Hugo, François-Victor. |
| 1954-61 | Evans H. et Leyris Pierre, eds., <i>Oeuvres complètes de William Shakespeare</i> , Paris, 1954-1961, 12 vols., édition bilingue |
| 1963 | Fluchère, Henri, ed., <i>Shakespeare, Oeuvres complètes</i> |
| 1982 - | Pleiades II: Jean-Michel Déprats, Shakespeare, Œuvres Complètes, édition bilingue |
| 1995 - | Michel Grivelet et Montsarrat, Giles. Shakespeare, Oeuvres Complètes, édition bilingue |

Bibliographie

- Jean François Billeter, *Études sur Tchouang-Tseu*, Editions ALLIA, 2004
- *Macbeth*, Shakespeare, Traduction Markowicz, Edition BABEL, ACTE SUD, 1996
- *Macbeth*, Shakespeare, Traduction Déprats, BIBLIOTHEQUE DE LA PLÉIADE, GALLIMARD, *Tragédies II*, 2002
- *Traduire Shakespeare*, préface de Jean Michel Déprats, BIBLIOTHEQUE DE LA PLÉIADE, GALLIMARD, *Tragédies I*, 2002
- Préface par Anne Barton, BIBLIOTHEQUE DE LA PLÉIADE, GALLIMARD, *Tragédies I*, 2002
- *Macbeth*, THE WORKS of WILLIAM SHAKESPERE edited by Charles Knight, GEORGE ROUTLEDGE AND SONS, 1875
- *William Shakespeare*, Victor Hugo, édition GF Flammarion 2003
- *Pensées*, Montesquieu, édition LAFFONT, Bouquins, 1991
- *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Guénoun, Ciré/poche, 1998
- *Œuvres complètes*, Shakespeare, André Gide, BIBLIOTHEQUE DE LA PLÉIADE, GALLIMARD, 1959
- *Les testaments trahis*, Kundera, GALLIMARD, 1993

Documents Internet

- Rencontre avec Markowicz par Delphine Descaves.
- Rencontre avec Jean-Michel Déprats le 10. 05. 2007 à l'Université de Paris 8
- Réactions et notes prises pour un Compte Rendu de la rencontre du 6 février 2006 avec Bernard Hopffner, « Portrait du traducteur en caméléon »
- *Autour d'André MARKOWICZ par Sarah Cillaire*, Traduire la voie, 2005, lors des Journées Lettres Frontière
- Chronology of French Translations
- *Autour d'André MARKOWICZ par Sarah Cillaire*, Traduire la voie, 2005, lors des Journées Lettres Frontière
- Jean Louis Backès, 1995, *Problèmes de traduction*, revue de littérature
- *Traduire Oncle Vania Entretien avec André Markowicz et Françoise Morvan par PIERRE CAMPION*
- Traduire Shakespeare, Denis GAUER

- Voix off, avant-scène et dialectes au théâtre: La traduction, l'œil et l'oreille
- Jean Louis Backès, 1995, *Problèmes de traduction*, revue de littérature

Documents Audio-visuels

- Vidéo d'André Markowicz durant la journée d'étude 'Traduire Retraduire' du 10 février 2006