

LE TEXTE ÉTRANGER

LEAR LU, *LEAR* JOUÉ :
DE QUELQUES TRADUCTIONS FRANÇAISES DU *ROI LEAR*

Marie Nadia Karsky

How has King Lear been translated in France since Pierre Le Tourneur's first prose translation in the eighteenth century? What solutions do translators bring to the vexed question of rendering Shakespeare's rhythm and verse, to say nothing of his verbal complexity? Three translations in free verse (by Yves Bonnefoy, Jean-Michel Déprats and Pascal Collin) are analysed and compared, the focus being on issues such as how to translate archaic or obscure terms, and how to convey the acting clues given in Shakespeare's pentameter in French free verse translations. The solutions brought forth by the translators reveal their different ways of considering both Shakespeare and translation.

Le Texte étranger / T3L
Journée d'études du 14 février 2009

Rappelons d'abord brièvement l'histoire la traduction du *Roi Lear* en France. Traduite en prose dans des versions destinées à la lecture aux dix-huitième et dix-neuvième siècles, la pièce est adaptée pour ses mises en scène, pour ce qui est de l'intrigue (comme en Grande-Bretagne jusqu'au milieu du dix-neuvième siècle, d'ailleurs) et de la forme¹. Ainsi, Pierre Le Tourneur, désireux de faire connaître Shakespeare comme l'égal anglais de Racine et Corneille, est le premier à en traduire les œuvres complètes entre 1776 et 1783 ; parallèlement, Jean-François Ducis en propose une adaptation, en alexandrins, jouée en 1783 à Versailles puis à Paris : il y remanie l'intrigue pour éviter l'expression directe de la colère ou de la folie du roi. A l'instar des pratiques britanniques, Helmonde, l'équivalent de Cordélia, épouse Edgar à la fin, et la folie du Roi Léar est souvent atténuée en « un égarement doux et paisible »... Au contraire, la traduction de Le Tourneur reste fidèle à l'intrigue qu'elle restitue dans son intégralité. Dans sa préface, le traducteur déclare avoir cherché à garder les métaphores et diverses expressions de Shakespeare, sauf lorsqu'il estimait qu'elles perdaient, dans la traduction « la dignité de l'original »². Par ses concessions au goût et aux convenances de l'époque, cette traduction s'inscrit dans ce que Goethe nomme la deuxième époque du traduire : « une époque où les traducteurs s'efforcent de se transporter dans la situation du peuple étranger, mais en se bornant à s'appropriier l'esprit étranger et à l'exprimer avec leur propre esprit. »³ Au dix-neuvième siècle, les traductions

¹ Bratchell, D. F., *Shakespearean Tragedy*, London and New York, Routledge, 1990, ELLRODT, Robert, "Le Roi Lear, Notice", in Shakespeare, *Tragédies*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002.

² Le Tourneur, Pierre, « Avis sur cette traduction », *Préface du Shakespeare traduit de l'anglais*, 1776, Edition critique par Jacques Gury, Genève, Droz, 1990, p. cxxxvj.

³ Goethe, J. W. *Divan oriental-occidental*, in *Œuvres complètes*, Tome 1, traduit par Jacques Porchat, Paris, Hachette 1861, Archives Karéline, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 735.

de *Le Tourneur* seront révisées par Guizot dans les années 1820, suivies de celles de Benjamin Laroche, d'Emile Montegut, puis de François-Victor Hugo (entre 1857 et 1872) qui cherche à restituer, dans la prose dans laquelle il traduit, l'altérité de Shakespeare et le relief de son style, bien que l'étirement de la phrase créé par la prose ait souvent rendu ses traductions malaisées à jouer. Il faudra attendre 1904 pour voir, pour la première fois, *Le Roi Lear* représenté sur une scène française dans son intégralité : ce sera au Théâtre Antoine à Paris, dans une traduction, en prose là encore, de Pierre Loti et Emile Vedel.

Jusqu'à Pierre Leyris, qui traduit le *Roi Lear*, en prose, pour la première édition de Shakespeare en Pléiade (1938) les traducteurs avaient donc opté pour cette forme. Au contraire, Armand Robin et Yves Bonnefoy adoptent, pour les passages versifiés de l'original, le vers libre, cherchant ainsi à marquer les différences présentes dans le texte anglais. Yves Bonnefoy, dont la traduction est portée sur scène notamment aux Amandiers en 1970 et au Théâtre National de Strasbourg en 1986⁴, explique que traduire Shakespeare l'incite à réfléchir à la nature de la poésie française, à s'interroger sur les façons de créer un rythme qui puisse faire écho à celui du vers shakespearien, à travailler l'articulation de la spontanéité du pentamètre iambique dans le cadre, plus rigide, du vers français syllabique⁵. Mais le sentiment demeure, pour le traducteur et shakespearien Jean-Michel Déprats, que la multiplicité des dimensions poétiques et théâtrales de l'original n'a pas encore trouvé son écho en français. Tel est donc le défi qu'il cherche à relever depuis les années quatre-vingt, projet qui trouve son aboutissement dans la publication d'une nouvelle Pléiade, bilingue, des œuvres de Shakespeare.

On n'a évoqué ici que quelques uns des traducteurs de Shakespeare en France, mais leur nombre est bien supérieur. Les metteurs en scène traduisent aussi souvent eux-mêmes les pièces de Shakespeare, ou les font traduire dans le but d'une mise en scène spécifique, soucieux sans doute de transmettre leur vision et leur lecture de Shakespeare. C'est ainsi que Pascal Collin, traducteur et co-directeur artistique de la troupe « La Nuit surprise par le jour » a traduit *Le Roi Lear* pour une mise en scène de Jean-François Sivadier, montrée au festival d'Avignon en 2007. Plusieurs

⁴ Dans une mise en scène de Pierre Debauche aux Amandiers, et de Matthias Langhoff au Théâtre National de Strasbourg.

⁵ NAUGHTON, John, ed. *Shakespeare and the French poet : including an interview with Yves Bonnefoy* ; Chicago ; London : the University of Chicago Press, 2004

versions de la pièce ont aussi été présentées à Paris ces trois dernières années, dont deux dans la traduction de Jean-Michel Déprats : celle mise en scène par André Engel au Théâtre de l'Europe (Odéon) et l'adaptation de Marie Montegani, qui associait au texte français de Jean-Michel Déprats une traduction en langue des signes française, Cordélia étant jouée par l'actrice malentendante Emmanuelle Laborit, dont le silence au premier acte était d'autant plus poignant.

Dans son article « Traduire Shakespeare » écrit pour la publication des *Œuvres* de Shakespeare dans la nouvelle Pléiade, Jean-Michel Déprats présente les difficultés auxquelles se confronte le traducteur de Shakespeare, évoquant trois axes :

- celui de la traduction du vers, le décasyllabe ou pentamètre iambique, caractérisé par un mètre et un rythme qui n'ont pas de correspondance satisfaisante en français,
- celui d'une langue qui était en plein essor, et dont les termes sont souvent soit archaïques, soit porteurs de significations en décalage avec celles qu'on leur connaît actuellement.
- celui du *gestus*, (terme que Déprats reprend à Brecht, et que Patrice Pavis nommera « verbo-corps ») à savoir une impulsion de jeu qui provient du texte, et qui est particulièrement développée dans la langue de Shakespeare.

On se servira des termes de « texte original » par commodité, bien que la question du texte anglais choisi se pose dans la mesure où plusieurs versions coexistent : le Quarto de 1608 et le Folio de 1623, et que les éditeurs reprennent des « originaux » différents : Kenneth Muir dans l'édition Arden 2 suit le texte du Folio, dans l'édition Arden 3, R. A. Foakes y ajoute les variations du Quarto. Et dans la nouvelle Pléiade, l'équipe dirigée par Gisèle Venet établira un texte qui comportera des variantes par rapport à ces deux éditions.

On retrouvera les trois axes définis par Déprats dans les points examinés ici : celui de l'historicité de la langue forme la toile de fond pour l'évocation du problème des choix de traduction liés à des termes maintenant archaïques, ou lorsqu'un mot est repris en écho dans la pièce. Les questions de prosodie et de *gestus* se posent notamment lorsqu'il s'agit de marquer les impulsions rythmiques données par le pentamètre iambique et, partant, les possibilités de jeu qui lui sont liées.

Étant donné que Shakespeare écrit pour le théâtre et que son texte offre aux acteurs un outil de jeu complexe et fécond, on s'interrogera sur celui que les traducteurs offrent à leur tour. Comment traduire *Le Roi Lear* à la fois pour la lecture et pour la scène, de façon à faire passer, le plus possible, les subtilités lexicales, stylistiques et prosodiques, tout en assurant aux acteurs un texte qui offre un potentiel de jeu aussi étendu que celui de l'original ? Comment les traducteurs s'adaptent-ils aux difficultés du *Roi Lear*, quelles sont les concessions auxquelles ils sont acculés, à quelle perte doivent-ils se résoudre ? Les traductions compensent-elles aussi ces pertes par des gains éventuels ?

On analysera donc certains des choix effectués par Yves Bonnefoy, Jean-Michel Déprats, et Pascal Collin en abordant dans un premier temps, les problèmes liés au lexique, en particulier à la répétition, puis ceux en rapport avec la prosodie et le potentiel de jeu. Le choix s'est porté sur ces trois traducteurs, qui ont opté pour le vers libre, parce que chacun présente très nettement, dans sa démarche traduisante, une lecture particulière de Shakespeare et tend vers une esthétique de traduction qui lui est propre.

Eu égard à la question de l'inscription historique de l'anglais shakespearien, Pascal Collin privilégie, plus que Jean-Michel Déprats et Yves Bonnefoy, une modernisation de l'idiome ou de ses effets. Cette modernisation peut cependant poser des problèmes dans les injures et jurons archaïques, de par la confusion des siècles et des cultures qu'elle suppose et l'affadissement qui peut en résulter. Ainsi en va-t-il du « Fut » (abréviation pour "Christ's Foot") prononcé par Edmund : « My father compounded with my mother under the dragon's tail and my nativity was under Ursa Major, so that it follows I am rough and lecherous. Fut! » (I, 2, 125-28). Pascal Collin traduit par « Mon père s'est accouplé avec ma mère sous la queue du Dragon et ma naissance s'est accomplie sous la Grande Ourse, d'où il s'ensuit que je suis une bête brute et un obsédé. Putain! » ; Yves Bonnefoy par : « Mon père copula avec ma mère dessous la Queue du Dragon, et ma naissance se place sous la Grande Ourse, d'où il suit que je suis paillard et ours mal léché. Mais, par le pied du Christ! », traduction littérale du juron qui resitue la pièce à l'époque de son écriture. Inattendue pour le public, cette exclamation résonne plus fort, et reste davantage dans les esprits, que le juron plus banal choisi par Collin. Il est malheureusement impossible de comparer avec la version de Jean-Michel Déprats, le juron n'apparaissant pas dans le texte anglais proposé par Gisèle Venet et Line Cottegnies dont Déprats s'est servi pour sa traduction.

Cependant, le même problème se pose dans le cas de la menace, énigmatique, de « If I had thee in Lipsbury pifold, I would make thee care for me » de Kent à Oswald en II, 2. (Lipsbury, forgé comme un toponyme, ne correspond à aucun lieu connu, il s'agit des lèvres, de la bouche). Pascal Collin rajoute un complément d'objet direct : « si j'avais ta tête de con entre mes mâchoires », alors que les traductions de Bonnefoy ou de Déprats serrent de plus près de l'original, traduisant la lettre au sens bermanien du terme. L'effet produit est beaucoup plus percutant. On a respectivement : « Si te je t'avais sous le verrou de mes dents, je te ferais te fichier de moi. » (Bonnefoy), et « Si je te tenais dans l'enclos de mes dents, je t'obligerais à te soucier de moi. » (Déprats traduit littéralement le terme « pifold ») Remarquons aussi que, chez Déprats, le rythme lent de cette phrase plus longue permet à l'acteur, s'il le souhaite, de se délecter de cette menace qu'il peut faire peser avec plus de poids.

Si des jurons comme « Fut » étaient communs à l'époque de Shakespeare, les injures shakespeariennes (notamment dans *Le Roi Lear*) semblent maintenant plus « colorées » que certaines des nôtres, et il n'est pas possible de se défaire des quatre siècles qui nous séparent de la langue et de la culture élisabéthaines. Vouloir abolir cette distance par un vocabulaire presque systématiquement modernisé et courant, surtout lorsqu'il ne s'agit pas d'une comédie, semble un pari risqué de par la perte de richesse poétique et lexicale que cela peut entraîner.

Certains termes du *Roi Lear* sont énigmatiques de par leur portée significative, sans pour autant être archaïques. Il en va ainsi de “ripeness is all”, répliqué par Edgar à son père qui demande à mourir: « Men must endure / Their going hence even as their coming hither. / Ripeness is all. Come on. » (V, 2, 9-11). Yves Bonnefoy traduit par : « Mais non, il faut / Que les hommes supportent leur départ / Comme ils acceptent leur venue. Car l'essentiel, / C'est que le fruit mûrisse. Allons, venez vite. » L'étoffement de la métaphore du mûrissement grâce à l'ajout du mot « fruit », contribue à donner du poids à ce moment clé⁶, tout en l'éclairant pour le public ou le lecteur. Faut-il cependant privilégier la compréhension par une modification du terme ou une explicitation, ou au contraire laisser flotter l'énigme ? Telle est la solution privilégiée par Déprats et Collin, qui traduisent « ripeness » par le terme « mûr » :

⁶ Bonnefoy, Yves, « *Readiness, ripeness* : Hamlet, Lear », in Shakespeare, *Hamlet, Le Roi Lear*, Paris, Folio Gallimard, 1978.

« Les hommes doivent assumer / Leur sortie du monde comme ils ont souffert d'y arriver./ Etre mûrs, c'est tout. Viens. » (Pascal Collin), et Déprats propose : « Les hommes doivent souffrir / Leur départ de ce monde, comme leur venue ici-bas: / Le tout est d'être mûr. Viens ! ». Cette traduction, serrant de près le texte shakespearien avec des mots très clairs, en conserve néanmoins la dimension énigmatique. En revanche, elle a été rendue dans le spectacle filmé du *Le Roi Lear* mis en scène par André Engel par « le tout est d'être prêt », qui traduit le « readiness is all » de Hamlet, au sens pourtant différent. Ce changement est-il dû à une volonté de l'acteur ? Du metteur en scène ? Parler de maturité semblait-il déplacé dans une mise en scène qui insistait particulièrement sur les souffrances endurées par Gloucester ⁷?

Autre terme difficile pour les traducteurs : « rotundity » dans le vers « Strike flat the thick rotundity o'the world » (III, 2, 7). Yves Bonnefoy et Pascal Collin traduisent par « sphère », respectivement « Aplatis de ton choc l'énorme sphère du monde » (Bonnefoy) et: « aplatis comme une crêpe la sphère épaisse de la terre » (Collin). Jean-Michel Déprats reste plus près de l'original par son « Aplatis l'épaisse rotundité du monde », permettant une connotation de fertilité qui sera reprise au vers suivant dans la proposition « all germens spill at once », mais que l'on ne retrouve pas dans le mot sphère, où l'on perçoit plutôt l'image d'une planète que celle de la femme ou d'une matrice originelle.

Des trois traducteurs, Jean-Michel Déprats est généralement celui qui cherche le plus à serrer de près la lettre du texte shakespearien, à en respecter la concision ou la longueur, et à faire entendre la richesse sémantique. Le vers de Lear « Meantime we shall express our darker purpose », où l'adjectif « darker » préfigure l'obscurité, littérale et métaphorique, dans laquelle la décision royale plongera les protagonistes, est ainsi traduit par « Pendant ce temps nous dévoilerons notre plus ténébreux dessein », plus surprenant que ne l'est le mot « secret » dans « nos plus secrets desseins » de Bonnefoy ou « nos projets conservés dans le plus grand secret » de Collin.

Le Roi Lear foisonne de termes qui sont repris en écho tout au long de la pièce. « Nothing » et le couple « see/sight » sont les plus connus, mais on a aussi « truth », « base », et bien sûr « fool », « folly », « foppery », et

⁷ Version filmée du spectacle qui avait eu lieu au Théâtre de l'Europe (Odéon) en 2007, présentée par Arte.

« madness », dont les sens différents doivent être respectés en français. Prenons trois exemples dans lesquels apparaissent les quatre derniers termes. Edmund réagit au discours de son père sur l'influence qu'auraient les planètes sur les actions humaines en s'exclamant : « This is the excellent foppery of the world » (I, 2, 118), foppery signifiant à l'époque « utter stupidity »⁸. Avant de quitter ses filles qui refusent de l'accueillir, Lear dit « O fool, I shall go mad. » (II, 2, 475). Enfin, lorsqu'il retrouve Cordelia, ses paroles sont : « Pray do not mock me. / I am a very foolish, fond old man » (IV, 7, 59-60), *foolish* renvoyant à la sottise.

Yves Bonnefoy propose pour le premier exemple : « Voilà bien la folie suprême de l'univers » ; puis « Ô fou, je deviens fou ! » (sans plus distinguer *Fool* de *mad*, ce qui est sans doute voulu pour l'effet d'écho, bien que la « folie » des deux personnages soit très différente), enfin, « Je vous en prie, ne vous moquez pas de moi. / Je suis un très vieil homme très sot, très fou, ». Les quatre termes différents se fondent ici en un seul.

Pascal Collin traduit par : « C'est l'admirable bêtise du monde », et comme Bonnefoy, par « Ô mon Fou, je deviens fou. », enfin, par « Je suis un vieil homme très bête et complètement fou » rendant cependant moins les différences que ne le fait Jean-Michel Déprats, dont voici les traductions : « Voilà bien la suprême imbécillité du monde », « Ô Fou, je vais perdre l'esprit. » « De grâce, ne vous moquez pas de moi : / Je suis un vieil homme très sot et radoteur », rendant les quatre termes différents par autant de traductions.

Que se passe-t-il dans le cas du mot *base* ? Dans la tirade d'Edmund (I, 2, 1-22), Shakespeare joue sur les rapprochements sonores, rythmiques et associatifs entre *bastard* et *base* pour offrir notamment une possibilité de jeu corporel et vocal à l'acteur, ce que Patrice Pavis a appelé le « verbo-corps », défini comme « l'alliance du texte prononcé et des gestes (vocaux et physiques) accompagnant son énonciation, [le] lien spécifique que le texte entretient avec le geste »⁹. Dans cette tirade, Shakespeare s'appuie sur l'antithèse *bastard*/legitimate, jouant sur la répétition des mots *bastard* et *base*, mots brefs mais diphtongués, sur les allitérations en [b], et opposant ces effets de style au mot *legitimate*, plus long pour ce qui est des syllabes, mais dont la prononciation est plus resserrée, les voyelles

⁸ Cf. la note de R. A. Foakes dans l'édition Arden 3 de la pièce.

⁹ *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990, p. 151.

étant toutes brèves. On entend, dans *legitimate*, claquer les dentales [t], et l'acteur peut s'en servir pour lancer le mot avec d'autant plus de mépris.

Why bastard? Wherefore base ?
[...]
Why brand they us
With base? With baseness, bastardy? Base, base ?
[...]
Well, then,
Legitimate Edgar, I must have your land.
Our father's love is to the bastard Edmund
As to the legitimate. Fine word, legitimate!
Well, my legitimate, if this letter speed
And my invention thrive, Edmund the base
Shall top the legitimate. I grow, I prosper:
Now gods, stand up for bastards!

Le mot *base* sera repris ensuite, notamment lorsqu'Edgar déclare changer d'apparence : « To take the basest and most poorest shape » (II, 2, 178), la roue de la Fortune a bel et bien tourné : Edgar remplace Edmund, et Edmund, Edgar...

Voici les traductions : celle de Bonnefoy d'abord :

Bâtard, pourquoi ?
Et méprisable, pourquoi ?
[...] Pourquoi
Nous flétrir de ce mot, de ce mépris, bâtard ? Méprisable,
vraiment,
[...]
J'en conclus,
Edgar le légitime, il me faut votre bien.
Notre père aime autant Edmond le bâtard
Que son fils légitime. Ah, le joli mot, légitime !
Mais, diable, mon légitime, si ce billet
Fait merveille, et si mon stratagème réussit bien,
Edmond le méprisable dépassera
Edgar le légitime... Que je croisse, que je prospère !
Ohé, les dieux ! soutenez les bâtards !

Et Edgar : « De prendre les dehors les plus loqueteux, les plus vils ».

Par son choix de l'adjectif « méprisable », Bonnefoy privilégie le côté figuré, abstrait du terme « base », renforcé par l'absence de jeu sur les sonorités... Il est plus difficile de projeter ce mot plus long avec autant de vivacité que

l'anglais. Bonnefoy reprend le terme trois fois, et non cinq, l'obsession d'Edmund, moins rythmée, semble par conséquent un peu plus faible. De plus, l'adjectif « méprisable » oblige Bonnefoy à choisir un autre terme pour Edgar, « vil » : on perd quelque chose de l'impression de renversement de situation que la reprise rappelait discrètement.

Jean-Michel Déprats propose :

Pourquoi bâtard ? Pourquoi vil ?
[...] Pourquoi nous flétrissent-ils
De ce mot de vil ? de vilénie ? de bâtardise ? Vil, vil ?
[...]
Eh bien ! alors,
Edgar le légitime, il me faut votre terre.
L'amour de notre père va au bâtard, Edmond,
Autant qu'au légitime. Joli mot, « légitime ».
Eh bien, mon légitime, si cette lettre agit
Et que mon plan prospère, le vil Edmond
Surpassera le légitime. Je grandis, je prospère ;
A présent, dieux, dressez-vous en faveur des bâtards !

Le choix de l'adjectif « vil » ne permet pas à Déprats de jouer sur les assonances, mais les allitérations en [v] sont reprises sur plusieurs vers, avec les mots « voluptueux, vigueur, sauvagerie, va »... faisant écho à ce « vil », qui par sa brièveté, permet, comme le faisait « base », d'être projeté par l'acteur. Et accessoirement, d'être repris cinq fois, comme chez Shakespeare, rendant bien l'impression d'idée obsessionnelle. Enfin, le choix de l'adjectif « vil » permet aussi une reprise du même terme pour Edgar : « De prendre l'aspect le plus vil et le plus pauvre »

Il est intéressant de constater que dans la mise en scène d'André Engel, le mot « vil » avait été remplacé par « bas », accompagné d'un jeu de scène où l'acteur pointait à plusieurs reprises vers le sol. L'assonance en <a> et le jeu de connotations autour de bas/bâtard passait sans doute mieux la rampe... et permettait à l'acteur de redoubler de hargne.

Enfin, Pascal Collin propose :

Pourquoi bâtard ? En quel honneur honni ?
[...] Pourquoi nous marquer
de ce mot, bâtard ? de bassesse, de tare, de bâtardise ? Bas,
taré
[...]
En conclusion,
Edgar le légitime, je dois prendre tes terres.

L'amour de notre père va au bâtard Edmond
autant qu'au légitime. Excellent mot, légitime.
Eh bien, mon légitime, si cette lettre atteint son but
et que mon plan fonctionne, Edmond la tare
va doubler le légitime par le haut. Je grandis, je prospère,
et maintenant, dieux, dressez-vous pour les bâtards !

et Edgar : « prendre l'apparence la plus infâme et la plus misérable ».

Sans pouvoir reprendre son choix de l'adjectif « bas » pour Edgar, Pascal Collin propose une traduction qui permet à l'acteur de s'amuser sur les échos sonores du mot bâtard, non seulement grâce au choix de l'adjectif « bas », mais parce que Collin dissocie le mot « bâtard » pour en exploiter le sémantisme et les sonorités, obtenant d'abord l'adjectif « bas » et le substantif « tare » puis, par la répétition, ce qui évoque à l'oral un participe passé : « bas, taré »... Collin peut ainsi rapprocher, par la suite, la notion de bâtard et celle d'erreur de la Nature par « Edmond la tare ». Remarquons aussi les échos sonores de « en quel honneur honni ? »... Grâce à ces éléments, Collin offre à son acteur un Edmund qui jouit des mots, qui s'amuse peut-être ? ce qui donne au personnage, à ce stade, une distance par rapport à lui-même qui le rend particulièrement intéressant.

Dans leurs ouvrages prodiguant des conseils aux acteurs sur les façons d'aborder la diction dans le théâtre de Shakespeare, John Barton et Peter Hall, co-fondateurs de la Royal Shakespeare Company, soulignent combien les éléments prosodiques et rythmiques du vers shakespearien offrent des indications de jeu potentielles aux acteurs, indications que le traducteur doit s'attacher à transposer en français¹⁰. Dans le système à la fois accentuel et syllabique qui est celui du vers élisabéthain, fondé à la fois sur un nombre fixe de syllabes et sur le retour régulier d'un même nombre d'accents, le pentamètre iambique donne une impulsion sans pour autant constituer un carcan. Shakespeare varie souvent, en effet, la place des accents au sein des vers, ou a parfois aussi recours à des vers de longueur variable. Le vers français, en revanche, est en général syllabique, même si l'on peut considérer, avec Maurice Grammont, qu'il contient des accents à position potentiellement variable¹¹. La souplesse accentuelle de l'anglais

¹⁰ Barton, John, *Playing Shakespeare*, London, Methuen, 1984. HALL, Peter, *Shakespeare's Advice to the Players*, London, Oberon Books, 2003.

¹¹ Grammont, Maurice, *Petit traité de versification française*, Paris, Armand Colin, 1965.

permet à Shakespeare, puis à l'acteur, d'exploiter la longueur des syllabes accentuées plus facilement qu'en français.

Les trois traducteurs ont opté pour le vers libre, qui n'a donc pas un nombre fixe de syllabes : comment vont-ils pouvoir rendre les impulsions rythmiques du vers shakespearien et leurs variations, par un vers qui ne se définit justement pas par le retour régulier du même?

Reprenons la tirade d'Edmund, et observons les effets rythmiques et prosodiques produits. Le vers « Than doth within a dull stale tired bed » présente des alliterations en <d> et <t> et trois syllabes accentuées qui se suivent, créant par cet allongement un effet d'insistance. Dans « Go to the creating of a whole tribe of fops », le spondée « whole tribe » permet là encore à l'acteur d'insister sur les trois derniers mots. Le vers « Got 'tween a sleep and wake. Well, then, » est un octosyllabe, qui laisse entendre quatre ou cinq accents, selon que l'on donne ou non le même poids à *well* et *then*.

On a donc un effet général de ralentissement sur ces trois vers, avec une transition (« well, then ») sur laquelle l'acteur peut, s'il le souhaite, traîner encore avant d'annoncer la conclusion de sa réflexion : « Legitimate Edgar, I must have your land. », pentamètre iambique régulier dans lequel le rythme s'accélère. Dans « Our father's love is to the bastard Edmund /As to the legitimate. Fine word, legitimate! », le spondée (« fine word ») permet de nouveau de s'appesantir sur ces deux mots qui servent de commentaire, dans un contexte rythmique plus rapide.

Observons ce qui se produit dans les traductions :

Qu'il n'en va, dans un lit **morne, rance, fatigué**,
A la procréation de toute une **tribu de crétins**
Engendrés entre **veille** et **sommeil** ? Eh bien ! alors,
Edgar le légitime, il me faut votre terre.
L'amour de notre père va au bâtard, Edmond,
Autant qu'au légitime. **Joli mot**, « légitime ».
(Jean-Michel Déprats)

Qu'il n'en va, dans un lit **morne, fatigué, rance**
A la procréation d'une race entière d'idiots
Engendrés en dormant ou presque ? J'en conclus,
Edgar le légitime, il me faut votre bien.
Notre père aime autant Edmond le bâtard
Que son fils légitime. **Ah, le joli mot**, légitime !
(Yves Bonnefoy)

qu'il n'y en a jamais eu dans un lit **triste, fatigué, moisi**

pour procr^éer toute une tribu de crétins
conçus entre deux sommeils ? En conclusion,
Edgar le légitime, je dois prendre tes terres.
L'amour de notre père va au bâtard Edmond
autant qu'au légitime. **Excellent mot**, légitime.
(Pascal Collin)

Les traducteurs peuvent compenser la perte rythmique qu'entraîne l'irrégularité du vers libre en s'appuyant sur les allitérations et assonances. C'est ce que fait notamment Jean-Michel Déprats avec l'allitération en [kr] et [tr] « procréation...tribu de crétins » reprise par Pascal Collin, ainsi que les assonances « entre veille et sommeil ».

On remarque aussi que Déprats cherche à respecter, dans la mesure du possible, l'ordre et la quantité syllabique des mots anglais : placer les deux monosyllabiques « morne, rance » côte à côte comme le fait Déprats permet à l'acteur de ralentir sur ces termes plus que ce n'est le cas, par exemple, chez Collin, qui choisit un mot de deux syllabes « moisi », pour « stale », ou que chez Bonnefoy, qui propose les adjectifs que l'on retrouvera chez Déprats, mais dans un ordre différent, ce qui ne permet pas de s'appesantir autant sur les sons. Bonnefoy crée un alexandrin ; or respecter l'ordre des adjectifs anglais permet justement à Déprats d'éviter l'alexandrin ici pour faire traîner ce vers davantage. Au contraire, il peut ensuite se servir du rythme potentiellement plus allant des deux alexandrins réguliers qui suivent : « Edgar le légitime, il me faut votre terre. / L'amour de notre père va au bâtard, Edmond, » pour permettre, comme le fait le texte shakespearien, une accélération.

On constate parfois, chez Bonnefoy, un étirement phrastique, dû à son emploi du tour présentatif, de conjonctions de coordination, d'exclamatifs ; cette dilution se fait au profit d'une lecture qui semble par endroits plus « logique », plus « claire » pour les lecteurs (par exemple, sa traduction des six impératifs « Then kill, kill, kill, kill, kill, kill ! » (IV, 6, 183) par « Alors, **tuez-moi ça**, tuez, tuez, tuez, tuez ! » alors que les deux autres traducteurs traduisent par six impératifs). Il en découle un certain ralentissement rythmique qui se fait parfois au détriment du dynamisme du vers shakespearien. En revanche, Yves Bonnefoy crée ailleurs des contrastes rythmiques intéressants, souvent par l'usage de l'alexandrin régulier qui fait soudain irruption dans le vers libre. Par exemple, l'opposition entre les alexandrins (presque) réguliers de Kent : « mon roi que j'ai toujours honoré comme tel / Aimé comme mon père, obéi comme un maître, / Invoqué comme un saint patron dans mes prières... » et la rupture

rythmique qui suit dans la réponse de Lear, abrupte par ses trois propositions indépendantes: « L'arc est bandé, la flèche part, évite le trait ! ».

Bonnefoy se sert souvent de termes plus abstraits et moins porteurs de verbo-corps que les autres traducteurs. Par exemple, le « Nor tripped neither » de Kent tandis qu'il fait tomber Oswald est rendu par « Ni qu'on te mette à ta place » ce qui n'indique rien sur le geste de l'acteur, alors que Collin propose « Ni faucher non plus » et Déprats « Ni les crocs-en-jambe » tous deux corporellement explicites. Néanmoins, Bonnefoy compense parfois par une richesse allitérative et suggestive, comme dans sa traduction de la menace de Kent à Oswald « I'll make a sop o'the moonshine of you » par « je vais faire de toi un coulis de clair de lune » ou dans celle de l'imprécation de Lear contre Goneril avec son assonance: « If she must teem,/ Create her child of spleen » par « S'il faut qu'elle enfante,/ fais-lui un fils de fiel ». Les impressions créées par le lexique dont il se sert frappent l'esprit, tels les deux hémistiches implacables « Père, je vous en prie, vous êtes la faiblesse, / Ayez-en le maintien ! » qui, grâce à leur rythme et surtout à leur recours à l'abstraction par lequel Lear devient le concept même de faiblesse, compensent l'assonance des mots si cruels de Regan : « I pray you, father, being weak, seem so. ». (II, 2, 390). Les figures et images dont se sert Bonnefoy sont d'autant plus marquantes qu'elles s'inscrivent dans un lexique généralement plus abstrait qu'il ne l'est chez Shakespeare.

Pascal Collin, en revanche, se veut souvent plus respectueux que Bonnefoy à l'égard de la prosodie, en particulier lorsqu'il s'agit du rythme et des rimes des poèmes et chansons du Fou. Il cherche à nous faire apprécier la modernité de Shakespeare en optant pour un idiome actuel qui favorise la dimension scénique par les jeux de sonorités, et par le recours à des termes maintenant plus immédiatement compréhensibles que n'est le texte shakespearien, donc parfois amusants, porteurs d'ironie, en tout cas. Ainsi traduit-il « Oh, nuncle, **court holy-water** in a dry house is better than this rain-water out o'door » par « Oh, noncle, du **sirop de courtisan** à l'intérieur et au sec est meilleur que cette eau de pluie en plein air. », plus évocateur d'hypocrisie mielleuse que « l'eau bénite de cour » (Déprats) ou « de l'eau bénite de courtisan » (Bonnefoy). Cependant, cette clarté lexicale fait souvent courir le risque d'aplatir la traduction qui perd le relief sémantique de l'original, c'est ce qui se produit dans le cas des jurons. Choissant de rendre immédiatement compréhensible un texte que les spectateurs n'entendront qu'une fois, privilégiant donc l'oralité, Pascal

Collin répond avec pragmatisme aux défis que pose la traduction du *Roi Lear*, soulignant, dans sa notice « Traduire pour le plateau », l'importance du contexte situationnel d'un mot, d'une phrase, et, peut-on ajouter, de la traduction.

Peut-il exister des traductions de Shakespeare qui passent la rampe tout en rendant les richesses poétiques, historiques, sémantiques du texte anglais? C'est en serrant de près le texte du *Roi Lear*, avec ses rimes, si possible ses rythmes, sa syntaxe, et son lexique que Déprats réussit à en faire entendre les aspérités et la violence. Il parvient, par exemple, à préserver la répétition et les allitérations du vers de Cordelia « Myself could else outfrown false fortune's frown », échos qui sont, eux-aussi, autant de barreaux derrière lesquels la prisonnière se trouve enfermée (V, 3, 6), traduisant par « Seule, j'affronterais les affronts de la Fortune perfide. » et n'hésitant pas à recourir à la répétition alors que Collin et Bonnefoy proposent des traductions plus « lisses » : « Seule, je pourrais retourner son mépris aux revers de fortune. » ou Bonnefoy « Seule, je pourrais rendre à la Fortune traîtresse / Ses regards de défi... ». Rester au plus près du texte sans pour autant dénaturer le français permet aussi à Jean-Michel Déprats de rendre le lecteur (sinon le spectateur, qui n'en a peut-être pas le temps) conscient de la polysémie du lexique shakespearien et de la violence du texte.

On n'a présenté ici que quelques exemples particulièrement marquants des différences entre les trois traductions choisies. L'impression générale qui découle de la comparaison de ces trois traductions est que JMD s'attache à rendre le relief rythmique et sémantique de la langue de Shakespeare par le respect de la lettre, alors que Pascal Collin privilégie la compréhension immédiate du texte grâce à un vocabulaire et une syntaxe très contemporains. Yves Bonnefoy, au contraire, privilégie un français plus lisse, parfois moins resserré rythmiquement mais souvent saisissant dans ses effets métaphoriques ou imagés. Les positions esthétiques de chacun des traducteurs les obligent donc à des pertes, bien qu'une traduction actualisante comme celle de Collin constitue aussi un gain par la compréhension par endroits accrue qu'elle offre. Surtout, la possibilité de lire, d'entendre, et de confronter les différentes traductions, et de comparer leurs procédés stylistiques et prosodiques permet aussi d'enrichir notre vision du *Roi Lear*.

BIBLIOGRAPHIE

SHAKESPEARE:

King Lear, Edited by Kenneth Muir, London & New York, Routledge, The Arden Shakespeare, 1972.

King Lear, Edited by R. A. Foakes, London & New York, Routledge, The Arden Shakespeare, Third Series, 1997.

Hamlet, Le Roi Lear, Préface et traduction d'Yves Bonnefoy, Paris, Folio Gallimard, 1978.

Le Roi Lear, in *Tragédies*, Traduction de Jean-Michel Déprats Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002.

Le Roi Lear, Traduction de Pascal Collin, Montreuil, Editions Théâtrales, 2007.

BRATCHELL, D. F., *Shakespearean Tragedy*, London and New York, Routledge, 1990.

BARTON, John, *Playing Shakespeare*, London, Methuen, 1984.

DEPRATS, Jean-Michel, « Traduire Shakespeare », in Shakespeare, William, *Tragédies*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, p. LXXIX- CXXI.

GOETHE, J. W. *Divan oriental-occidental*, in *Œuvres complètes*, Tome 1, traduit par Jacques Porchat, Paris, Hachette 1861, Archives Karéline, Paris, L'Harmattan, 2008

GRAMMONT, Maurice, *Petit traité de versification française*, Paris, Armand Colin, 1965.

HALL, Peter, *Shakespeare's Advice to the Players*, London, Oberon Books, 2003.

LE TOURNEUR, Pierre, *Préface du Shakespeare traduit de l'anglais*, 1776, Edition critique par Jacques Gury, Genève, Droz, 1990.

NAUGHTON, John, ed. *Shakespeare and the French Poet : including an interview with Yves Bonnefoy*, Chicago ; London, The University of Chicago Press, 2004.

PAVIS, Patrick, *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990
