



Jean-Michel Déprats

Entretien

avec Anne Segal et Gérard Cartier

L'entretien avec Jean-Michel Déprats est écoutable sur la [Sonothèque](#) ou à partir de l'icône . Pour cette retranscription, l'entretien a été amendé et clarifié par l'auteur.

AS – Jean-Michel Déprats, bonjour. Merci de nous accorder cet entretien pour le 21^e numéro de la revue Secousse, dont le thème tournera autour de la traduction : c'est à ce titre que nous vous avons invité. Vous êtes normalien, agrégé d'anglais, maître de conférences à Paris-Nanterre et traducteur de théâtre. Spécialiste de Shakespeare, vous dirigez depuis 2002 la traduction de son œuvre pour la Bibliothèque de la Pléiade. Cette traduction doit remplacer à la Pléiade, celle de François-Victor Hugo, qui avait donc fait autorité durant plus d'un siècle. Pour vous, j'imagine que c'est une belle consécration de tout votre travail autour de cet auteur. Comment est-ce arrivé ? Où en êtes-vous de cette entreprise ?

L'édition Shakespeare de la Pléiade

JMD – L'entreprise est presque finie. Elle a commencé en 2002 et s'achèvera en 2018. Il y aura en effet un tome VIII qui donnera la traduction des *Sonnets* et de tous les poèmes, en un volume plus court évidemment que les autres, mais qui vient parachever l'essentiel de la publication, consacré au théâtre. Ce sera la fin d'un très long et très substantiel processus de travail où l'on n'a pas fait simplement un recueil de traductions commentées : on a fait une édition *bilingue*. Gisèle Venet, qui travaille à tout ce qui est commentaires et établissement des textes, et moi, nous nous sommes trouvés avec l'obligation de reconcevoir entièrement l'édition déjà lancée. Gallimard avait initialement prévu une édition monolingue, puis a changé son fusil d'épaule. Des gens chez Gallimard insistèrent pour dire que le temps était venu de donner Shakespeare en bilingue, que les lecteurs modernes désiraient disposer de Shakespeare en anglais. À ce moment précis, les éditions anglaises (Cambridge, Penguin, Oxford pour citer les principales), suivant à leur tour les choix de l'édition Oxford de Gary Taylor et Stanley Wells de 1986, rompirent avec la manière ancienne d'éditer Shakespeare, qui était une édition cumulative, synthétique ou *syncrétique* (la critique anglaise parle de *conflated texts*), tentant de faire la synthèse des différentes éditions existantes. Pour la moitié des œuvres, il y a deux versions, un *Quarto*, édition séparée parue du vivant de Shakespeare et un *Folio*, le texte paru dans la grande édition collective de 1623. Il y a parfois même plus de deux versions – dont plusieurs *Quartos* pour une pièce remportant un succès public, telle *Richard III*. Shakespeare n'a pas pu superviser l'édition de son théâtre alors qu'il s'est préoccupé de superviser l'édition de ses deux grands poèmes érotiques et mythologiques, *Vénus et Adonis* et *Le Viol de Lucrèce*. Il n'a pas pu contrôler l'établissement de la version du *Folio* de 1623, qui paraît sept ans après sa mort, sur l'initiative de deux acteurs de sa troupe, John Heminge et Henry Condell. Et, de manière générale, même si des nuances sont apportées ces derniers temps par certains critiques anglais, il est certain qu'il a agi non en homme de lettres soucieux avant tout de

publication mais en homme de théâtre, soucieux d'abord des goûts changeants du public.

C'est d'ailleurs un peu ce qu'on lui reprochera après : d'être avant tout un homme de théâtre, un simple artisan de la scène, qui ne peut avoir été aussi érudit et cultivé que l'impliquent ses œuvres. De Marlowe à Ben Jonson, tous les autres dramaturges, ses collègues, ont fréquenté l'université. Cela va être la raison principale, à mon sens, pour laquelle on va contester la paternité de Shakespeare sur son œuvre. C'était un comédien, un saltimbanque ; on va donc postuler, à un moment donné, qu'il est inconcevable que quelqu'un qui n'a pas été à l'université ait une pareille culture. La culture de Shakespeare est encyclopédique, comme l'était celle de tous les gens qui fréquentaient une *grammar school* (un lycée) de son temps, où l'on apprenait à lire le latin dans Ovide. Cette culture, elle s'explique donc par l'éducation à l'époque, où quelqu'un qui fréquentait une *grammar school* avait à peu près le bagage culturel de quelqu'un qui sort aujourd'hui d'Oxford ou de Cambridge.

La question initiale nous a amenés très loin, mais je voulais parler de ce problème de l'établissement de texte. Nous n'avons pas innové. Tous les éditeurs anglais, à partir de l'édition Oxford de 1986, ont dit : on ne peut pas continuer à fusionner des éditions séparées. D'ailleurs, ce n'est jamais le principe de l'édition. Quand on édite Proust, ce sont les dernières variantes qui priment et non certains choix antérieurs de Proust, qui n'a cessé de réécrire *La Recherche*. Certaines variantes paraissent pourtant plus « proustiennes » aux Proustiens que les dernières modifications. Même chose pour Shakespeare. Auparavant, les choix étaient faits de manière très subjective. C'était souvent ce qu'on appelle *difficilior lectio* : « la lecture la plus difficile », la tournure la plus tourmentée, que l'on choisissait, comme plus « shakespearienne ». Donc, nous avons fait la même chose que les éditeurs d'Oxford : refuser les mélanges ou synthèses de deux (ou plus) éditions différentes. Estimant qu'on ne pouvait prendre aucune édition anglaise comme référence, à ce moment-là, puisqu'elles étaient toutes en réfection, nous nous sommes lancés dans cette aventure peut-être un peu folle d'établir le texte anglais nous-mêmes. Avec, évidemment, une plus grande liberté que les éditeurs anglais qui sont obligés de faire des éditions pour ceux qui les achètent : les acteurs qui les jouent, les lecteurs qui s'attendent à des présentations habituelles clarifiantes (découpages en scènes, indications scéniques, etc.). Tandis que nous, ce qu'on donne à lire, c'est quand même une traduction. Donc on peut être plus puriste avec le texte anglais, d'une certaine manière, que les Anglais.

La langue et le vers de Shakespeare

AS – Dans votre *Que sais-je ? sur Shakespeare, qui vient de paraître*, vous dites : « Shakespeare n'écrit pas en anglais, mais dans un idiolecte poétique différant tout autant de l'anglais d'aujourd'hui par son obscurité, sa liberté créatrice, son lexique et sa syntaxe, que de la langue de ses contemporains. » *Et plus loin* : « S'il a largement contribué à l'évolution et à l'enrichissement de sa langue maternelle, celle que son œuvre déploie peut être considérée, quoique creusée dans l'anglais, comme étrangère. » *Mais alors, Shakespeare était-il compris de ses contemporains et l'est-il aujourd'hui des anglophones ?*

JMD – Ce sont deux questions différentes évidemment. L'anglais de Shakespeare était et reste compliqué, contourné, difficile, mais on peut penser que si les formulations

latines n'étaient comprises que par le public cultivé et aristocratique, le recours à la langue saxonne comme base donne une lisibilité. Shakespeare écrit à la fois pour son public aristocratique, cultivé, qui paie cher sa place assise dans les galeries (puisque les nobles sont au balcon), et pour le peuple qui, lui, est debout, qui paie l'équivalent de 4-5 €, et qui est sensible aux mots saxons, à la base de l'anglais, à ses monosyllabes. Cette langue saxonne, qui vient des Vikings, des Danois, des premiers envahisseurs de l'Angleterre (les seconds seront les Normands, qui apportent une langue latine dans leurs bagages), cette langue de base s'appelle l'anglo-saxon parce qu'elle a la même racine linguistique que celle qui se parle en Saxe. C'est pour ça que les Allemands disent que Shakespeare, c'est encore mieux en allemand qu'en anglais ! Mais enfin, il y a indéniablement des proximités, y compris sur le plan poétique, puisque les Allemands pratiquent le pentamètre iambique.

Cette expression de « pentamètre iambique » est un peu compliquée mais elle dit quelque chose de simple et d'essentiel : un vers de Shakespeare fait 10 syllabes, animées par un rythme particulier. On peut avoir comme dénomination parallèle à celle de « pentamètre iambique » celle de « décasyllabe iambique » – cela dépend si l'on pense en termes de pieds ou en terme de rythme. « Iambique » est le terme important : il y a d'abord et avant tout une accentuation plutôt qu'une métrique, et le schéma de l'accentuation est principalement iambique. Iambique, c'est le rythme qui nous mène d'une syllabe non accentuée à une syllabe accentuée. Je vais prendre pour des raisons pédagogiques l'exemple de la phrase la plus connue de la littérature mondiale, le : « *To be, or not to be, that is the question.* » Vous n'avez qu'une variation par rapport au rythme iambique, c'est le *that*. On l'entend bien d'ailleurs. *To be / or not / to be* : ce sont trois iambe réguliers, suivis d'un trochée, qui est le rythme inverse : *that is...*

Cet exemple nous conduit tout de suite à noter la différence entre le vers de Shakespeare et le vers de Marlowe : le vers de Shakespeare est beaucoup plus vivant. Qu'est-ce qui crée la vie, quand il y a le vers ? C'est la mobilité, c'est le fait que justement il y a un relief du vers. Quand on a une série d'iambe, très vite, comme avec l'alexandrin classique quand il est un peu trop maintenu, on s'endort. Alors que ce sont les irrégularités (non pas les irrégularités par rapport à la règle, mais les irrégularités par rapport au rythme iambique) qui créent le mouvement. Ce vers est vivant parce que ce n'est pas : « *To be, or not to be, it is the question* », mais : « *To be, or not to be, that is the question* ». Vous avez immédiatement du jeu dans le rythme.

Du coup, chez les traducteurs, il va y avoir une opposition entre ceux pour qui la métrique est essentielle, comme Markowicz, qui vient de l'école russe, où même ce qui n'est pas en vers réguliers est traduit en vers réguliers, et ceux qui pensent que ce qui est plus important que la métrique, c'est le rythme – qui est essentiellement le rythme du corps, de la voix. Et là, si on compare 20 lignes de Shakespeare et 20 lignes de Marlowe, Shakespeare est meilleur dramaturge *dans sa langue*. Je ne dis pas du tout que Marlowe n'est pas un grand dramaturge. Il va dans des zones où Shakespeare ne va pas : *Edouard II* ou *Le juif de Malte* ou *Faust* explorent des zones du réel et de l'imaginaire que n'explorent pas les pièces de Shakespeare. Je parle simplement de la langue. Marlowe est connu pour ce qu'on appelle son « *pentameter beat* » : c'est-à-dire pour sa langue scandée : une langue de poète, peut-être, mais très peu une langue dynamique de dramaturge.

Immédiatement se pose la question de savoir si l'on peut relayer ce vers régulier par un

vers régulier français, décasyllabe ou alexandrin. Markowicz traduit en décasyllabes mais ne s'astreint pas à une traduction juxtalinéaire (un vers anglais = une ligne en français) : trente pentamètres iambiques peuvent être traduits par quarante décasyllabes. La collection publiée aux Belles Lettres, sous la direction d'André Koszul, avait fait le choix de l'alexandrin. C'est un choix critiquable. On se rend compte très vite que ça sonne faux. C'est faux parce que le vers de Shakespeare est un vers impair ; il n'est pas du tout dans l'équilibre classique, ne se divise pas en deux moitiés égales puisqu'il y a cinq pieds ; alors qu'on sait très bien qu'un alexandrin, c'est deux hexasyllabes, deux hémistiches de longueur égale. Traduire un vers impair par un vers pair, forcément, ce n'est pas du tout équivalent. En plus, traduire en alexandrins c'est inévitablement nous faire entendre la musique de l'alexandrin classique français du XVII^e siècle. Ça fait de Shakespeare le Corneille du pauvre. Moi, j'ai très clairement choisi la rythmique.

Comprend-on Shakespeare ?

GC – Mais la question sur la compréhension aujourd'hui de Shakespeare par les anglophones ?

JMD – L'anglais élisabéthain n'est pas l'anglais contemporain. Non seulement ce n'est pas la même syntaxe, mais ce n'est pas la même grammaire (par exemple, on dit qu'un trait caractéristique de l'anglais c'est la forme en *-ing* : il n'y a pratiquement pas de formes en *-ing* dans Shakespeare) et, surtout, ce n'est pas le même lexique. Shakespeare invente un lexique d'une dimension considérable, entre 20 000 et 30 000 mots. Si l'on prend les mots qu'il crée, dans *Troïlus et Cressida* par exemple, la plupart ne se sont pas maintenus dans la langue. Ils n'ont pas été repris par d'autres écrivains. Ce sont des mots très techniques ou très intellectuels, d'allure érudite (*vambrace, tortive, proactive, insisture, fixure, immature, seizure, flexure, rejoindure*), des mots très conceptuels. Aucun autre auteur ne les ayant repris, ce sont des mots qu'il faut apprendre et qui ne servent qu'à comprendre ou à traduire *Troïlus et Cressida*. *Troïlus et Cressida* est une pièce obscure, difficile à comprendre du temps de Shakespeare et qui le reste aujourd'hui. C'est une des raisons pour laquelle on la monte plutôt moins que d'autres ; l'autre raison étant que c'est une pièce au genre indéterminable : ni une pièce historique, ni une comédie, ni une tragédie, mais les trois à la fois. On n'arrive pas à la classer et elle surprend – c'est une pièce d'une grande modernité.

Bien entendu, le fossé se creuse. On en a beaucoup d'exemples en France. On ne donne plus Rabelais dans la langue originale. On est dans la période intermédiaire pour Montaigne : on donne encore Montaigne dans le texte, mais très souvent, entre parenthèses ou en notes, il y a une traduction. Donc, la prochaine étape, c'est Montaigne en traduction. Et même, pour Shakespeare, l'écart est beaucoup plus marqué. Parce que quand on traduit Shakespeare, on est sans arrêt confronté à des faux amis. *Affection* ne veut pas dire *affection* dans Shakespeare, mais soit *désir (sexuel)*, soit *affectation*. Il y a beaucoup de mots qui ont complètement changé de sens. Sans parler du type de mots que j'ai cités tout à l'heure, qui ne sont plus dans la langue active, que plus personne ne comprend... Aujourd'hui, si vous prenez deux éditions anglaises différentes de Shakespeare, la glose n'est pas la même ! Cela veut dire qu'il y a à la fois une polysémie, une ouverture de sens des mots tels que Shakespeare les emploie, mais ça veut dire aussi que le temps a passé et qu'on n'est plus certain (à supposer que les contemporains de Shakespeare l'aient été) de l'exégèse à donner. Mais il y a une autre réalité, que tout le monde peut percevoir et qui ralentit cet éloignement inéluctable.

Même quand elle est difficile, la langue de Shakespeare est une langue théâtrale, c'est du théâtre, ça raconte une histoire. Que ce soit en anglais, en finnois, en allemand, en italien, en japonais, les histoires se racontent, il y a une clarté de la narration chez Shakespeare, même si le texte est difficile. Et puis il y a des écarts considérables entre *Le Songe d'une nuit d'été*, qui est d'une langue relativement aisée, avec très peu de mots archaisants, et des pièces comme *Antoine et Cléopâtre* ou *Cymbeline* ou *Troilus et Cressida*, qui sont extrêmement compliquées. Certains auteurs vont en se simplifiant, en se quintessenciant ; Shakespeare va vers une difficulté croissante. Les dernières pièces sont beaucoup plus difficiles à comprendre que les premières.

Donc, la réponse à la question : « Shakespeare est-il compris aujourd'hui ? » est *non*. Shakespeare n'était pas compris à 100% de son temps et, aujourd'hui, Shakespeare n'est pas entièrement et précisément compris par un étudiant de 18 ans. Il ne faut pas seulement apprendre la langue : les comédiens anglais apprennent à dire le vers. Il y a des règles, des licences poétiques. Mais en tout cas, c'est un texte qui s'éloigne. Les traductions, que l'on dit aisément *trahisons*, simplifient inévitablement, ce sont des réécritures modernisantes. On peut énumérer toutes les raisons de l'écart entre la langue anglaise et la langue française. L'anglais tel que le pratique Shakespeare est presque une langue étrangère pour un locuteur de langue anglaise. Proust dit que toute langue littéraire est une langue étrangère par rapport à la langue qu'on parle tous les jours. Est-ce qu'on dira que Claudel c'est du français ? Oui, mais c'est surtout du Claudel. Shakespeare, c'est de l'anglais, au sens où sa langue est un ancêtre de l'anglais parlé aujourd'hui, au sens aussi où Shakespeare a tellement marqué la langue qu'il y a des mots qui ont été introduits par Shakespeare. La plupart des proverbes viennent de Shakespeare.

Le foisonnement des traductions

GC – *Les pièces de Shakespeare ont fait l'objet d'un très grand nombre de traductions depuis deux siècles, y compris récemment. Qu'est-ce qui explique ce foisonnement ? Qu'est-ce qui résiste à la traduction ? Vous écrivez, dans la préface à votre édition de La Pléiade, « Traduire Shakespeare », que Shakespeare « crée de l'indécision ».*

JMD – Shakespeare apparaît sur la scène française au XVIII^e siècle, mais dans des réécritures. On joue à la Comédie Française des pièces inspirées de Shakespeare, mais elles ont été très adaptées aux goûts de cette époque néoclassique. Ducis (1733-1816) ne cherche pas à traduire la langue de Shakespeare. Ou quand, parallèlement à une traduction dite « *littérale* », Voltaire donne une traduction de « *Être ou ne pas être* », il écrit : « *Demeure ; il faut choisir, et passer à l'instant / De la vie à la mort, ou de l'être au néant* ». Donc, jusqu'à l'époque romantique, on ne traduit pas Shakespeare, on le réécrit, on le réécrit en alexandrins. Et on change l'intrigue : les scènes violentes, les meurtres ne sont pas représentés sur scène ; on élimine tout ce qui est obscénité parce que c'est indigne de Shakespeare – et, du coup, on va commencer à dire que tel ou tel passage n'est pas de Shakespeare. Alors qu'aujourd'hui, on dirait l'inverse : on dirait que c'est l'obscénité qui est la marque de Shakespeare. En bref, on ne traduit, au sens moderne, que depuis l'époque romantique. Les premières traductions de Letourneur se présentent comme des traductions à lire, on ne les joue pas sur scène. On ne traduit, au sens moderne, que depuis récemment.

AS – Le XIX^e...

JMD – Au XIX^e, Shakespeare est encore très adapté. On pourrait penser qu'en Angleterre on joue Shakespeare tel quel et qu'en France, on l'adapte. Eh bien, non, les deux histoires scéniques, en Angleterre et en France, sont exactement parallèles. En Angleterre aussi on joue des adaptations, des réécritures, de Dryden par exemple, ou de Nahum Tate. Jusqu'en 1905, ce qu'on joue sur les scènes anglaises, ce n'est pas le *Lear* de Shakespeare, c'est le *Lear* de Tate dans lequel Lear remonte sur le trône et où Cordélie épouse Edgar. Le même phénomène a donc lieu en France. Jusqu'au début du XX^e, ce qu'on joue ce sont des adaptations ; ce ne sont pas des traductions au sens où l'on entend ce mot aujourd'hui, avec l'exigence non seulement de fidélité mais aussi, plus récemment, de littéralité. En somme, ça ne fait pas si longtemps que l'on traduit Shakespeare. Ça fait longtemps qu'on le donne sur scène, mais dans des adaptations réductrices, nourries des conventions du néoclassicisme, qui dure presque jusqu'au début du XX^e.

Les difficultés de la traduction de Shakespeare

GC – Alors, qu'est-ce qui résiste dans la langue de Shakespeare ?

JMD – On a envie de dire : tout. D'abord, il y a cette différence de volume entre l'immense lexique de Shakespeare (entre 20 000 et 30 000 mots) et la langue française plus réduite, qui déjà est homogène, comme langue romane. La langue française vient directement du latin tandis que l'anglais est une langue double : une langue saxonne doublée d'une langue latine. Dans Shakespeare vous avez *to begin* mais aussi *to commence*, vous avez *to wed* mais aussi *to marry* : il y a à chaque fois un doublon latin d'un mot saxon. Évidemment, la langue étant faite de ce double fond, le sens de chaque mot s'est précisé au fil du temps. Les mots d'origine latine sont devenus des mots plus littéraires ou plus techniques, la base de la langue restant quand même le saxon, à tendance monosyllabique.

Voilà d'ailleurs un autre problème : c'est l'extrême brièveté de l'anglais, l'abondance des monosyllabes. Quand vous avez dans *Macbeth* à traduire les scènes des sorcières, il n'y a pratiquement que des monosyllabes : quelques dissyllabes, un nombre encore plus restreint de trisyllabes, et tout le reste ce sont des monosyllabes : « *Round / about / the / cauldron / go // In / the / poisoned / entrails / throw....* » Impossible d'écrire en français une langue aussi mordante, aussi percutante et elliptique, puisqu'en français, comparé à l'anglais il y a très peu de monosyllabes. Quand, dans cette scène du chaudron, vous avez à traduire *frog*, il n'y a que *crapaud* et *grenouille* : il y a de toute façon une syllabe de plus, ou de trop. Il y a aussi la question du rythme : un rythme de jazz, un rythme syncopé dit « trochaïque » : on commence par la syllabe accentuée et on la fait suivre d'une syllabe non accentuée – c'est le rythme inverse du rythme habituel du pentamètre.

En gros, il y a trois rythmes dans le vers de Shakespeare. Il y a le rythme *iambique* qui est : « *To be, or not to be* » ; il y a le rythme *trochaïque* : « **Round** / **about** / the **cauldron** / **go** », c'est la première syllabe du pied qui est accentuée ; et il y a le rythme dit *spondaique* où les deux syllabes successives sont accentuées. Ce rythme spondaique correspond à des passages plus philosophiques, ou plus méditatifs, ou plus mélancoliques, la mélancolie entraînant un ralentissement de l'élocution. Tout cela vient du latin et du grec ; ça n'a pas été pensé pour la langue anglaise ou pour les langues saxonnes. Cela crée des distorsions parce qu'en latin et en grec, c'est une question de

brièveté ou de longueur de syllabe, ce n'est pas une question d'accent. En anglais, c'est une question d'accent. Donc, on transpose, quand on dit rythme *spondaique* : ce sont deux syllabes accentuées, ce ne sont pas deux longues.

L'une des difficultés de l'anglais shakespearien par rapport au français, plus rationalisant, c'est sa brièveté. Quand on traduit 10 syllabes d'un pentamètre iambique anglais, il est rare qu'on arrive à 10 syllabes en français. Il se peut parfois qu'on arrive à 8 ou 9 syllabes parce qu'on a traduit l'essentiel du sémantisme dans le vers qui précède, mais très souvent on n'arrive pas à moins de 12 syllabes, et encore c'est très contracté. Le plus souvent, c'est plutôt 14, 15, voire, si l'on veut être précis et explicite, 17, 19 syllabes, et il n'y a plus de vers. Donc, il y a la problématique de la longueur de la langue, de son volume. Ce qui fait que la traduction de François-Victor Hugo, qui a pourtant fécondé beaucoup d'adaptations signées de metteurs en scène, est mal jouable. C'est trop long, les phrases sont trop longues, et puis elles ne sont pas rythmées. C'est une traduction juxtalinéaire, c'est-à-dire qu'une ligne traduit une ligne, mais on ne peut pas parler de vers : il n'y a aucune unité métrique. Très souvent, un vers anglais traduit par François-Victor Hugo, qui traduit en prose, dans une prose explicative, clarifiante, c'est plus facilement 20 syllabes que 10. Mais ce n'est pas une traduction faite pour le théâtre : c'est une traduction faite pour la lecture.

Polysémie, indécision, jeux de mots...

GC – Et quant à l'indécision ?

JMD – Steiner souligne ce trait dans son livre passionnant, *Après Babel*, grand livre sur la traduction. Il dit que le génie de l'anglais c'est de laisser les mots dans une certaine indécision. Il cite l'exemple d'un *yet* dans *Antoine et Cléopâtre* qui, selon certains exégètes peut vouloir dire *encore* ou *cependant*, ou même *pas encore*, si on l'enchaîne avec ce qui précède. Et donc il n'y a pas une fixation très précise sur un sens comme dans cette langue très cartésienne, très rationaliste qu'est le français, que l'on loue d'ailleurs pour cela, pour sa qualité de clarté conceptuelle. L'anglais est une langue beaucoup moins grammaticalisée, une langue plus ambivalente, plus flottante, ou plus polysémique. Il y a des sonnets de Shakespeare, les *Will sonnets* où Shakespeare joue sur au moins quatre sens possibles de *will* : *Will* c'est le prénom William en abrégé ; *will*, c'est aussi la volonté (*will power*), le désir sexuel, et c'est le testament. *Will* est polysémique et donc flottant. Dans les *Will sonnets*, évidemment, Shakespeare va jouer de cette polysémie. Il y a très peu d'exemple en français de termes polysémiques auxquels on puisse donner une telle amplitude de sens.

GC – Il en joue beaucoup dans ses pièces aussi...

JMD – C'est toute la difficulté de la traduction des jeux de mots. Shakespeare joue sans arrêt de l'homophonie entre *sun* (le soleil) et *son* (le fils). Dès les premiers vers de *Richard III* on trouve cette homophonie : « *Now is the winter of our discontent / Made glorious summer by this sun of York* ». *Sun*, c'est l'emblème des York, l'étendard de soleil ; et *sun of York*, c'est le fils – Richard est un fils d'York, c'est même son rôle principal : venger son père, dans la série des *Henri VI* et *Richard III*. Shakespeare en joue dans *Hamlet* : « *I am too much i' the sun* » dit Hamlet à Claudius, ce qui doit être entendu au sens de : « Arrêtez de m'appeler fils ; je suis si différent de vous, je ne veux pas être votre fils » ; et qui veut dire aussi (*to be in the sun*) « être déshérité ». Très

souvent, le français est mutilant parce qu'il faut opter pour une traduction claire. On ne peut pas produire de l'obscurité.

Archaïser Shakespeare ?

GC – Dans la préface à la *Pléiade*, vous faites état de deux partis pour traduire Shakespeare : soit moderniser la langue pour la rendre immédiatement accessible – ce qu'a fait par exemple Jean-Claude Carrière avec *Timon d'Athènes* pour la mise en scène de Peter Brook ; soit se faire le « messenger d'autrefois » en tentant de restituer la langue et la culture de l'époque. Vous défendez, quant à vous, une « littéralité bien tempérée ». Pourriez-vous l'explicitier ?

JMD – La traduction peut être actualisante, modernisante (type Carrière) ou archaïsante mais cette distinction est un peu théorique. C'est-à-dire qu'on n'a strictement aucun exemple de traduction archaïsante de Shakespeare. L'état du français et l'état de l'anglais ne sont pas comparables à la même époque. On a cette langue foisonnante qui se crée, qui s'invente (Shakespeare invente beaucoup de mots) ; et en français, comme auteur contemporain de Shakespeare, on a Garnier : une langue dite ancienne, mais qui n'a pas l'ampleur de celle de Shakespeare. Ce qui frappe, quand on lit Garnier (*Vitez* avait donné une pièce de Garnier, *Hippolyte*), ce n'est pas du tout que c'est ancien, c'est au contraire que c'est une langue neuve. Évidemment, il y a des adjectifs qui ont disparu de la langue, qui sont très poétiques ou très ludiques, mais en tout cas, on n'a pas d'équivalent à la langue de Shakespeare. L'équivalent on l'a, mais bien avant : ce serait Rabelais – uniquement du point de vue du lexique, pas du point de vue de la syntaxe, parce que Shakespeare invente une syntaxe tout autant qu'il invente un lexique.

Il y a quelques années, en 1977, la traduction de Michel Vittoz pour le premier *Hamlet* de Daniel Mesguich était en français archaïque... Enfin, c'était plus complexe : c'était à la fois archaïsant, mais de manière très artificielle (avec les mots *oncques*, *remembrance*, répétés), et en même temps très contemporain, très moderne, très lacanien. Quand il s'en est expliqué, Mesguich a dit : je veux surtout arracher la traduction de Shakespeare au XIX^e qui le psychologise ; donc, je m'appuie sur le XVI^e et sur le XX^e. Son appui était complètement factice, puisque que c'est un archaïsme de pure confection, de pure convention. Et en même temps, il y avait des phrases comme : « *Puis-je me père mettre* » (permettre), de résonance lacanienne. À part cet exemple-là, ceux qui prétendent traduire de manière archaïsante, comme Marcel Schwob (1867-1905) et Eugène Morand (1853-1930) le font de manière artificielle. À vrai dire, le seul qui ait pratiqué l'archaïsme, c'est Robert Merle, dans sa saga des *Siorac*. Mais il ne traduit pas, il réinvente, avec forcément une part d'artifice, une langue du XV^e-XVI^e siècle – avec talent : il passait ses après-midis à la Bibliothèque Nationale dans des textes de cette époque. Certains traducteurs traduisent des romans du XVIII^e avec une tentative de retrouver une couleur XVIII^e, mais aucun dramaturge, aucun traducteur de théâtre n'écrit dans une (pseudo) langue archaïsante. Même quand Vittoz fait de l'archaïsme, il traduit *aujourd'hui*. Il ne peut pas se mettre entre parenthèses. Bonnefoy a dit que rien n'est plus aberrant que de vouloir traduire Shakespeare dans une langue prétendument du XVI^e. Quand vous êtes dans la situation de traduire, vous avez surtout à essayer de concilier des contraintes qui ne sont guère conciliables. Et il faut préserver le sens, qui reste l'essentiel.

Daniel Mesguich juge que toutes les traductions contemporaines ne sont pas assez

respectueuses de la littéralité du sens ; par exemple, des sons. Je partage tout à fait son désir que les sons soient au rendez-vous. Sauf que s'il y a bien quelque chose qui ne se traduit pas, ce sont les sons. En revanche, ces pièces de Shakespeare, qui ont une armature consonantique forte, j'essaie, quand je les travaille en français, de leur donner une langue musclée, rugueuse, que ce ne soit pas fluide, pente habituelle du français. Par exemple, *Coriolan*, au moment de son départ, traite les Romains qui l'exilent de : « *You common cry of curs* ». Ça, c'est une langue physique ! On ne peut pas trouver en français trois « c », d'autant que l'un des trois veut dire *roquet* – roquet, ça ne commence pas par un « c » ! Mais en revanche, au lieu de traduire littéralement, « Vulgaire meute de roquets » j'ai traduit : « *Abjecte meute de roquets* » parce que les « r » et les « bj », on est obligé de les faire craquer, de les expectorer. Donc, traduire la violence des sonorités, c'est un travail qu'on peut faire. Pour répondre au polémiste Mesguich, lui, quand il met en scène *La Tempête*, où Gonzalo dit à peu près : « J'aurais préféré mourir sur la terre sèche » (« *I would have preferred to die a dry death* ») – j'aurais préféré ne pas mourir noyé –, cela donne dans sa traduction, de la part d'un traducteur qui privilégie les assonances et les allitérations : « *J'eusse décidé de décéder desséché* ». Quel artifice, quel parler guindé, inconcevable ! Pour moi, c'est de la fatrasie langagière et ce n'est pas du tout une traduction du son. Je crois que l'on peut faire un travail sur les sons, sans évidemment larguer le sens. Ça ne peut jamais être une solution de larguer le sens parce que Shakespeare émet des pensées qui ne peuvent être traitées comme secondes.

Moderniser Shakespeare ?

GC – Pour revenir à l'autre approche qui est celle par exemple de Jean-Claude Carrière pour *Timon d'Athènes*, qui non seulement a modernisé la langue mais a aussi repris la prosodie...

JMD – Il y a aussi des procédés rhétoriques ; c'est-à-dire que la syntaxe, il la démembrer. Il suffit de faire plusieurs phrases exclamatives d'une longue phrase shakespearienne pour avoir un effet de modernité. J'ai été personnellement très séduit par les traductions de Carrière. D'abord, dans *Timon d'Athènes*, on entendait le texte comme jamais. Il est sûr que ce n'est pas certaines traductions universitaires qui pourraient s'entendre de façon aussi vivante... Il y avait aussi un effet de modernité recherché par un travail sur la syntaxe, travail beaucoup plus invisible, mais réel. Je crois que tous les traducteurs font ce travail de ré-énoncer la langue. La raison principale étant que les traductions vieillissent, au bout de dix ans parfois. Tout vieillit. Le jeu des acteurs vieillit. Quand on réentend Gérard Philipe, qu'on trouvait si merveilleux, on trouve qu'il chantonne aujourd'hui. Et même Vilar. Donc, tout bougeant, il n'y a pas de raison que cet élément ne bouge pas aussi.

Il y a quelques traductions qui échappent au vieillissement du temps. Certaines traductions deviennent même des textes canoniques. C'est le cas des traductions de la Bible. Ce sont des traductions qui portent une date mais qui ne sont pas « datées », qu'on continue à lire. Je lisais l'article d'un ami, l'autre jour, qui disait qu'assez paradoxalement Joyce, qui était catholique, cite la Bible dans la version protestante, la *Saint James Bible*, qui est une œuvre littéraire. Il y a aussi des traductions très belles qu'on oublie, parce que le temps a passé, des traductions qui pourtant mériteraient d'être rejouées. Personnellement, j'ai beaucoup de goût pour la traduction de Gide. Pour moi, elle a beaucoup moins vieilli que celle de Bonnefoy, parce qu'elle reste un travail

baroque sur la langue. Bonnefoy, comparativement, c'est une langue beaucoup plus intellectuelle, beaucoup plus conceptuelle, et pas aussi foisonnante sur le plan de la matérialité des sons, de la sensualité, de l'érotisme.

AS – *La Bible, ce ne sont pas des textes théâtraux...*

JMD – Ça se discute. La Bible est faite pour être dite, elle n'est pas faite pour être lue. Il y a une dimension théâtrale, orale en tout cas, dans la Bible. Mais vous avez raison, au sens strict, ce n'est pas du théâtre.

La trahison « par déplacement »

GC – *Vous soulignez que si la traduction est « trahison par défaut par rapport au sens originel », elle est aussi – et vous le notez comme un aspect positif – « trahison par ouverture à d'autres sens ». Que voulez-vous dire par là ?*

JMD – Je ne le note pas comme un aspect positif. Ce sont simplement deux formes de trahisons. Il y a la trahison par manque et il y a la trahison par déplacement. On va prendre l'exemple d'un jeu de mots. Quand je traduis : « *a little more than kin and less than kind* », (qui veut dire d'abord : « plus que proche parent mais moins que de la même famille »), par : « *un peu plus que neveu, moins fils que tu ne veux* »; c'est une traduction par déplacement. On a ici toute une thématique familiale, qui est moins nettement marquée dans l'anglais. Beaucoup de jeux de mots anglais ne se traduisent pas littéralement. Mais, par exemple, vous avez dans *Peines d'amour perdues* le bonheur d'accueillir, en français *jeune et jeûne*, deux mots proches qui, en anglais, ne le sont pas (*young et fast*). Ça compense pour toutes les fois où on n'y arrive pas... Mais dans les jeux de mots, il y a forcément trahison par déplacement. La traduction crée son système d'antonymes. Elle trahit non pas parce qu'elle n'arrive pas à traduire de manière précise mais parce qu'elle prend un détour pour traduire, surtout quand c'est un jeu de mots. Quand on n'y arrive pas dans un domaine métaphorique, on en tente un autre. Par exemple, la plupart des phrases qui sont liées à l'héraldique, on est obligé de les transposer : on a perdu cette culture-là. Donc, on trahit par déplacement métaphorique – ce n'est pas cela qu'il y a en anglais.

Parfois, c'est le son ou la brièveté de la phrase anglaise qui prime. Dans le premier vers de Richard III : « *Now is the winter of our discontent* », il me semble (toujours dans la logique de traduire les sons et les rythmes, et le geste de la phrase), qu'on ne peut pas traduire « *now* » par *maintenant*, à présent... En un seul mot, un monosyllabe (*now*) l'univers du théâtre et le temps s'ouvrent. *Maintenant*, c'est trop long. L'acteur qui dit : « *Now is the winter* », est presque à la fin de la phrase. J'ai essayé de faire la même chose en français, en utilisant le vieux mot archaïque *ores*, et en me disant : ça n'a aucune importance que le public ne connaisse pas *ores*. Ce n'est pas un début habituel, mais *now* non plus. Je pense que j'ai un gain si je suis tout de suite dans le vif de la phrase. « *Ores, voici l'hiver de notre déplaisir* » : on écoute plus attentivement. Là, on trahit par déplacement : une trahison heureuse. Mais pour celui qui est angliciste et qui traduit Shakespeare, il n'y a que des écarts, des déceptions.

Toutefois, le texte anglais de Shakespeare étant très difficile, une traduction peut être utile même pour un anglophone. J'ai l'expérience d'avoir eu ma traduction d'*Hamlet* jouée aux Bouffes du Nord – c'était François Marthouret qui mettait en scène cet

Hamlet, lui jouant Hamlet. Hé bien, j'ai accueilli à la fin du spectacle des Anglais qui sont venus me dire : c'était formidable ; d'habitude, on ne comprend pas *Hamlet* ; là, on comprend mieux ! Quand on traduit, on traduit le sens par priorité, et on traduit de manière clarifiante. On ne peut pas empêcher que la traduction soit une démarche explicative.

GC – *Supprimer l'indécision...*

JMD – Et on doit supprimer l'indécision parce qu'on ne peut pas, en français, la maintenir.

Traduire pour la scène

AS – *Vous avez réalisé de nombreuses traductions de Shakespeare, pour les plus grands metteurs en scène depuis les années 80 : Jean Pierre Vincent, Bernard Sobel, George Lavaudant, André Engel mais aussi Luca Ronconi, Hans Peter Cloos... Comment se déroule ce type de collaboration ? Faites-vous une différence entre une traduction pour la scène et une traduction pour la publication ?*

JMD – Il est évident qu'il y a une différence. La traduction pour la scène est une traduction faite pour la corporalité (les Anglais parlent de *physicality*, c'est encore plus parlant) : c'est un texte qui apporte un matériau de jeu pour l'acteur, bien qu'il soit écrit en vers, qui normalement devraient installer un formalisme. Mais il y a une telle vie dans les vers de Shakespeare ! Le traducteur de théâtre traduit pour l'acteur, traduit pour les impulsions de jeu qu'il y a dans le texte anglais. Il y a un livre dont je recommande toujours la lecture, dont la lecture est toujours très féconde, qui s'intitule *Shakespeare's stagecraft*, ce qui veut dire littéralement « *La mise en scène de Shakespeare* », au sens de « Shakespeare metteur en scène ». L'auteur, J. L. Styan, se demande en quoi Shakespeare est présent, comme directeur d'acteurs, dans les vers qu'il écrit. Il montre par exemple que quand Shakespeare évoque la démarche du Spectre, il emploie un verbe précis, le verbe *to stalk*, qui veut dire « marcher à grandes enjambées ». Tout le monde sait que le vocabulaire anglais du mouvement est infiniment plus riche que le vocabulaire français ; en français, on dit « aller d'un pas vif », « aller d'un pas lent » : il n'y a pas tous ces verbes qui sont différenciés en anglais selon la spécificité des démarches. Par conséquent, en choisissant un verbe plutôt qu'un autre, Shakespeare dit à l'acteur comment il doit marcher. Et tout est comme ça. Ce livre est infiniment précieux parce qu'il montre que Shakespeare est là, présent, non seulement comme poète écrivant des vers, mais comme directeur de troupe guidant ses confrères, les acteurs.

C'est une dimension qu'en France on a tendance à ignorer. Qui traduit Shakespeare ? Jusqu'à nouvel ordre, les universitaires, les poètes, les littérateurs, et pas des hommes de théâtre. Il y en a pourtant quelques-uns qui, tout en étant de grands écrivains, sont aussi sensibles à cette dimension du jeu. Gide en était, justement. Quand il traduit : « *Seems, madam ? I know not "seems"* », par « *Apparence ? Eh! non, Madame. Réalité! Qu'ai-je affaire avec le "paraître"* », il a le sens de la parole parlée, et non de la phrase écrite pour être lue. Certaines traductions sont faites pour être lues. C'est le cas de beaucoup de traductions universitaires ou de traductions d'écrivains qui n'ont parfois ni dimension théâtrale ni dimension poétique. Ça se voit dans la manière dont François-Victor Hugo traduit : il traduit de manière trop longue pour la parole. On ne peut pas respirer son texte, on est obligé de faire des coupures pour pouvoir trouver sa respiration. Or,

justement, les textes de Shakespeare respirent. Et ce que les comédiens doivent trouver d'abord, c'est la respiration. Puisqu'ils la trouvent dans Shakespeare, il faut qu'ils la trouvent dans la traduction, sinon ce n'est pas une traduction de théâtre.

AS – Vous avez écrit dans *Le Monde Diplomatique* : « Le traducteur de théâtre n'a qu'un guide : l'attention à la physique d'un texte écrit pour des bouches, des poitrines, des souffles. »

JMD – C'est mieux dit comme ça, mais c'est la même idée.

GC – L'une des choses qui frappe dans votre édition de Shakespeare, c'est la présence dans les notes et dans les présentations des pièces, de rappels sur des mises en scène historiques. Est-ce la première fois pour un auteur de *La Pléiade* ?

JMD – En tout cas, c'est la première fois pour Shakespeare – puisqu'il y a eu un autre Pléiade avant, celui où prédominaient les traductions de François-Victor Hugo. C'est ma volonté explicite et constante, en tant que maître d'œuvre, que ce soit une édition de théâtre. C'est un texte qui a été traduit pour être joué. Et bien sûr, il y a un moment où on fait aussi une édition savante. Je veux dire par là que les notes sont souvent très érudites, en tout cas très éclairantes, parce qu'au théâtre, naturellement, il n'y a pas de notes...

La collaboration avec les metteurs en scène

AS – Est-ce que je peux me permettre de reposer ma question sur votre collaboration avec les metteurs en scène ? Comment ça se passe exactement ?

JMD – Les peuples heureux n'ont pas d'histoire, et les collaborateurs heureux non plus. J'ai eu l'immense chance, comme vous l'avez dit, de travailler avec de grands metteurs en scène ; et le grand metteur en scène ne tripote pas votre texte, comme le fait le petit metteur en scène, qui se l'approprie. Le grand metteur en scène respecte ce travail de traduction. Il est extrêmement exigeant, même ceux qui passent pour iconoclastes, comme Peter Zadek ou Matthias Langhoff, qui a lu mes traductions de très près et qui m'a fait des remarques parfaitement pertinentes. Lorsque j'avais traduit *melancholy*, dans *Richard III*, par « mélancolique », pour ne pas perdre ce vieux mot de *mélancolie* qui raconte tellement de chose à l'époque de Shakespeare (la *mélancolie* de Dürer entre autres), il m'avait dit : Édouard IV n'est pas *mélancolique*, il est déprimé. Il a raison ; *melancholy* veut dire *dépression*. Le mot *dépression* a eu trois variantes : *mélancolie*, *neurasthénie* au XIX^e, et *dépression* aujourd'hui. Donc, il a raison, il faut moderniser ce mot, sinon je fais un faux sens. *Mélancolie*, c'est une tristesse alanguie, au fond pas très douloureuse ; tandis que de *melancholy*, on peut mourir. Peter Zadek (1926-2009) montant *Mesure pour Mesure* en français à l'Odéon, me téléphonait tous les soirs pour dire : j'aurais envie de changer ça, ça, ça ; est-ce que tu es d'accord ?

Il y a beaucoup de metteurs en scène qui, à l'inverse, vous réécrivent sans vergogne. Dans une mise en scène qui s'appelle *Songes et métamorphoses*, un acteur, Gérard Watkins, qui n'est même pas français d'origine, a décidé de retraduire en vers le rôle de Puck. Il a un nom anglais, moyennant quoi il s'autorise sans doute à penser qu'il comprend mieux Shakespeare. Si je n'ai pas traduit en vers, c'est parce que, justement, je ne veux pas qu'il y ait quelque chose d'archaïque. C'est écrit en vers, mais en vers

d'une syllabe ; en fin de vers, un monosyllabe rime avec un autre monosyllabe. Si je mets des vers, ça devient des vers de mirliton. Ce n'est pas possible de faire parler un personnage aussi moderne que Puck en vers réguliers, guindés ! Je ne dis pas à l'acteur comment il doit jouer, donc qu'il veuille bien s'abstenir de me dire comment il faut traduire.

Il y a une évolution préoccupante. Plus ça va, plus les metteurs en scène demandent 10%, 20%, 30% des droits d'auteurs. Autrefois, on pouvait demander de l'argent parce qu'on avait écrit quelque chose ; maintenant, on demande de l'argent au motif que couper, c'est faire de la dramaturgie... Il y a des droits d'auteur pour le scénographe, pour le musicien, il y a des droits pour tous ceux qui ont une intervention artistique, pas pour celui qui coupe. Plus ça va, plus une sorte d'immoralité se répand. Il y a de plus en plus de traductions plagiées, de plus en plus de traductions manipulées, et de plus en plus de demandes financières de participation des metteurs en scène. Il y a même des metteurs en scène qui confient la traduction à quelqu'un qui ne parle pas très bien anglais en lui disant : je te donne la moitié.

AS – J'ai trouvé sur le net un Apostrophe de 1987. Il y a donc 30 ans, vous aviez été reçu par Bernard Pivot pour évoquer votre traduction du Marchand de Venise monté à la Comédie Française par Luca Ronconi. Vous disiez ceci : « Inéluctablement, il y a un vieillissement des traductions, car l'évolution de la langue entraîne ce rajeunissement nécessaire. Il s'agit à chaque fois de rouvrir l'accès à ces grands textes dont la gloire s'estompe au fil des temps. » Tiendriez-vous ce même propos aujourd'hui ? Retraduire c'est redonner vie à une œuvre ?

JMD – Je tiendrais les mêmes propos aujourd'hui, dans les mêmes termes.

AS / GC – Merci beaucoup.