

Shakespeare en traduction

Sherry Simon

Number 48, 1988

Échos shakespeareiens

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28348ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Simon, S. (1988). Shakespeare en traduction. *Jeu*, (48), 82–87.

shakespeare en traduction

un brin d'histoire

Il vaut mieux ne pas avoir trop fouillé la tradition critique avant de s'aventurer dans une traduction française de Shakespeare. Que de lamentations et d'imprécations au cours des siècles... au point où Shakespeare en est venu à représenter ce qui reste résolument étranger à la littérature française, ce qui lui *manque*, et donc ce qui ne fait jamais «oeuvre» en français. Ni les traductions exsangues des Classiques, ni les versions plus passionnées des Romantiques, ni même les quelques efforts des Modernes n'ont réussi à rendre crédible un Shakespeare français.



Le *Macbeth* de Michel Garneau, «un moment essentiel dans l'histoire de la traduction théâtrale au Québec», a été produit par le Théâtre de la Manufacture en octobre 1978, dans une mise en scène de Roger Blay. Sur la photo: Robert Lalonde, Gilles Renaud, Christiane Raymond et Jean-Pierre Ronfard. Photo: Anne de Guise.

D'après la logique incertaine des échanges littéraires, il était prévisible que le Québec se mettrait un jour de manière sérieuse à la traduction des pièces de Shakespeare. D'abord, le théâtre québécois est fasciné depuis toujours, et de plus en plus, par les enjeux de langages nouveaux. Et le texte shakespearien n'est-il pas avant tout un lieu où se croisent et se multiplient les langages d'un monde en mouvement? Ensuite, si le Québec est assez réfractaire à la traduction dans la plupart des domaines littéraires, il s'adonne volontiers à cette activité quand il s'agit de théâtre. Là, la traduction devient non seulement un travail d'appropriation culturelle (comme l'a si bien montré Annie Brisset¹), mais aussi un champ d'exploration et de création de nouveaux moyens d'expression théâtraux.

Le Macbeth de Michel Garneau a marqué sans aucun doute un moment essentiel dans l'histoire de la traduction théâtrale au Québec. Le texte de Garneau a réellement tenu la promesse d'un renouvellement du langage shakespearien, même si cela s'est fait à l'intérieur de paramètres culturels parfois mis en question aujourd'hui. Entre *le Macbeth* de Garneau et les récentes traductions québécoises du *Songe d'une nuit d'été* et de *la Tempête* s'intercalent dix ans d'histoire québécoise. Entre ces pièces s'imposent aussi des différences de genre: la violence débordante de la tragédie cède la place au langage aérien de la romance. Ce que nous donnent ces deux nouvelles traductions sera donc forcément très différent du geste inaugural de Garneau. Cela est d'ailleurs évident au premier coup d'oeil puisque, contrairement aux deux adaptations shakespeariennes de Garneau (*le Macbeth* et *la Tempête* — qui est inédite), aucune de ces traductions ne se veut particulièrement «québécoise» sur le plan phonétique ou culturel.

Le Songe d'une nuit d'été est une comédie lyrique; *la Tempête* est aussi une pastorale, à laquelle se mêle le drame romantique et philosophique. Les deux pièces relèvent d'un fonds thématique semblable: la présence du monde des esprits et d'un maître d'oeuvre qui le contrôle, l'importance des métamorphoses et des illusions, la dialectique entre ensorcellement (subjugation) et autonomie (liberté). Si *le Songe* est depuis toujours une des pièces préférées du public, *la Tempête* est davantage aimée des critiques. Dernière des oeuvres écrites entièrement de la main de Shakespeare (1611), *la Tempête* a souvent été lue comme l'expression de l'héritage spirituel de l'auteur. Prospéro serait le dramaturge lui-même, délaissant les pouvoirs enivrants de la magie (le théâtre) au profit de la réconciliation des ennemis et de la libération des esprits. Mais *la Tempête* est surtout une interrogation complexe sur le rapport entre la nature et l'art, la nature et la culture (en particulier par sa reprise de l'essai de Montaigne «Sur les Cannibales») et sur le rapport entre savoir et pouvoir. De fait, les protagonistes de *la Tempête* (précédant d'un siècle Robinson Crusoe et Vendredi) sont devenus les symboles de la violence de l'entreprise coloniale (voir par exemple, Octave Mannoni, *Prospéro et Caliban. Psychologie de la colonisation*).

Malgré les ressemblances entre les pièces sur le plan thématique, donc, *la Tempête* est autrement plus complexe que *le Songe*. S'appuyant très fortement sur le vieux fonds mythique anglo-saxon ainsi que sur les schémas classiques de la comédie, *le Songe* utilise le langage rimé du divertissement pastoral. *La Tempête* utilise des registres beaucoup plus variés.

Il faut souligner le fait que le commentaire qui suit concerne la traduction écrite et non pas la production à laquelle elle a donné lieu. S'il y a un lien essentiel entre les deux, il

1. Voir «Institution théâtrale au Québec et problèmes théoriques de la traduction», *l'Institution littéraire*, sous la direction de Maurice Lemire, IQRC/CRELIQ, 1986.



Alice Ronfard a misé, dans sa traduction de *la Tempête*, sur «la compréhension facile du texte par le public». Elle est ici en compagnie de son interprète de Prospéro, Françoise Faucher. Photo: Louise Oligny.

faut reconnaître en même temps l'autonomie du texte écrit — si ce n'est que parce qu'il donne lieu à une publication. (La publication du texte dans la traduction d'Alice Ronfard est d'ailleurs prévue pour cette année.) Il s'agit cependant ici moins de proposer une éthique de la traduction que de comprendre les possibilités interprétatives auxquelles le texte traduit donne lieu.

«la tempête»

Il est relativement facile de caractériser la traduction de *la Tempête* par Alice Ronfard (sous la supervision de Marie Cardinal). Cette version vise par-dessus tout la compréhension facile du texte par le public. Aucune déclamation dans ce texte: la prose est vigoureuse, «dramatique», moderne. Tout ce qui est compliqué, tordu, hésitant, ambigu dans le texte devient emphatique et direct dans la traduction. De très nombreuses phrases de la pièce ont été synthétisées ou remaniées pour que leur impact soit plus clair, et le réagencement donne parfois lieu à une exagération du potentiel comique.

Parmi les très nombreux exemples de ce procédé, en voici un. Dans la première scène, assez largement réaménagée en vue de l'efficacité dramatique, l'altercation entre Gonzalve et le maître d'équipage donne lieu à cet échange: G: «Rappelle-toi quand même qui tu as à bord!» M: «Moi! Et personne que j'aime plus au monde!» (p. 5). Ce «moi» a été ajouté; il intensifie de beaucoup l'insolence du maître et la charge comique de cet échange. Dans la même scène, l'énoncé suggestif du Maître «What, must our mouths be cold?» est «expliqué» dans la traduction dans un sens qui suggère une interprétation comique: «Quoi, nous, mourir? Avant de boire cette eau de mer, c'est une gorgée d'eau de vie qu'il me faut!»

La traduction donne lieu à un texte rapide. Il y a plusieurs belles trouvailles dans les jeux de mots: «dollars» et «dolour» deviennent «sous» et «soucis»; «dis donc Didon» est tout à fait approprié à l'échange bête entre Sébastien et Antonio; Caliban s'exprime avec la violence que l'on attend de lui.

Le travail d'adaptation donne lieu cependant à quelques libertés qui ne peuvent qu'agacer le spectateur attentif. Il y a ici et là des poncifs carrément ajoutés au texte et qui feraient croire que Shakespeare n'a débité que des platitudes. Les «dictons» qui suivent ne sont nullement shakespeariens: «L'amour comme la mort sonne à l'heure dite, inéluctable» (Acte III, sc. 1, fin); «C'est un mal pour un bien» (Acte I, sc. 2); «Sébastien, tant qu'il y a de la vie, il y a de l'espoir, tu es bien d'accord?» (Acte II, sc. 1); «Ceux qui croient posséder la terre ne laisseront aucune trace» (Acte IV); «Est-ce qu'un tyran peut admettre qu'il est un tyran?» (Acte II, sc. 1).

L'adaptation vise à rendre le texte plus efficace sur le plan dramatique. Elle se veut aussi plus «moderne» («l'homme dans la lune» devient «l'homme qui a marché sur la lune») et plus explicite sur la sexualité (la chanson de Stéphano qui finit par «Sale pute, sale pute» est beaucoup plus grossière en français qu'elle ne l'était en anglais; «désir», «vierge» viennent remplacer des expressions qui sont plutôt périphrastiques dans l'original). Est-ce un effort de modernisation qui fait dire à Ferdinand qu'il épousera Miranda «Aussi sûr qu'un coeur libre a besoin d'une prison» quand l'anglais dit le contraire («with a heart as willing as bondage e'er of freedom»)? Est-ce un désir d'actualiser le texte qui fait dire à Ferdinand au sujet de sa langue: «Dans mon pays, personne ne la parle mieux que moi» tandis que, dans la version anglaise, Ferdinand dit plutôt que dans son pays il est le plus noble de ceux qui la parlent?

Il y a d'autres effets de la traduction qu'il faut cependant prendre tout simplement pour des méprises sur la signification de l'anglais. Ces imprécisions seront sans doute corrigées dans la version publiée du texte. Il est beaucoup plus logique, par exemple, de croire qu'Ariel est libéré «un an avant le temps» plutôt que «pour un an». Et quand Ferdinand se lamente sur la mort de son père tout en disant que le roi de Naples entend ses lamentations, il faut comprendre que Shakespeare s'adonne là à un de ses jeux préférés qui est de jouer sur les identités et les noms propres. Ferdinand se lamente justement parce qu'il est devenu le roi de Naples lui-même. La réplique de la version française («Il m'entend parce qu'il est mon père») est tout à fait contraire à la logique shakespearienne.

Certaines imprécisions peuvent porter à confusion. En appelant la conscience une «bestiole» plutôt qu'une «engelure», on obtient un effet comique, certes, mais on perd la logique de la séquence: «Bah! Qu'est-ce que c'est que cette bestiole (la conscience)? Où se loge-t-elle? Dans mon pied? Dans ces conditions, il faudrait que je mette une pantoufle!» On comprend que mettre une pantoufle aide à soulager la douleur d'un pied gelé; on comprend mal ce que cela peut faire à une bestiole qui choisit de s'y installer.

Au-delà des imprécisions d'une traduction préparée dans le tumulte d'une production à venir, *la Tempête* est une adaptation dans le sens le plus classique. Sans qu'il y ait des changements en ce qui concerne les repères géographico-culturels, le texte est mis au service de la production et subordonné aux besoins de la mise en scène dramatique. En même temps, et contrairement par exemple à la «traduction» de *la Tempête* de Garneau (qui se dit «d'après Shakespeare»), l'intégrité du texte est respectée. (Garneau a fondu deux personnages en un et fait du frère usurpateur de Prospéro une soeur! Il a également francisé

tous les noms et fait d'abondants retranchements. Son texte, évidemment, est écrit en québécois.)

«le songe d'une nuit d'été»

La traduction du *Songe d'une nuit d'été* de Michelle Allen n'est pas une adaptation. Il s'agit d'une traduction très textuelle, qui relève d'ailleurs un défi majeur : donner une version rimée qui soit en même temps très près du texte anglais. (Les traductions antérieures sont souvent en prose — comme celle qui paraît dans l'édition de «la Pléiade».) La tâche est réussie avec brio : la rime ne semble donner lieu à aucun sacrifice sur d'autres plans de la signification.

Les nombreux effets sonores, par exemple, sont traités avec beaucoup d'attention.

Puck: I'll follow you; I'll lead you about a round,
Through bog, through bush, through brake, through brier;
Sometimes a horse I'll be, sometime a hound,
A hog, a headless bear, sometime a fire;
And neigh and bark, and grunt, and roar, and burn,
Like horse, hound, hog, bear, fire at every turn.

Puck: Je vous ferai valser et tourner en rond
À travers bois, bosquets, broussailles et buissons
tantôt cheval, tantôt chien
cochon, ours sans tête, et tantôt flammes;
je hennis, j'aboie, je grogne, je rugis mais je brûle aussi
comme cheval, chien, cochon, ours et flammes réunis. (Acte III, sc. 1)

Et de manière générale, les répétitions comiques de sons dans les répliques des comédiens sont abondantes à souhait. Autant dans les passages nobles que dans les invocations à la nature, la traduction rend toute l'euphonie du texte shakespearien.

Dans ce passage, Léandre et Hermia commentent le dicton : le cours de l'amour n'a jamais été facile.



Michelle Allen a réussi, pour sa part, à rendre «toute l'euphonie du texte shakespearien». On la voit ici avec le metteur en scène du *Songe d'une nuit d'été*, Robert Lepage. Photo: Les Papparazzi.

L: But either it was different in blood —
H: O cross! Too high to be entrall'd to low.
L: Or else misgraffed in respect of year
H: O spite! too old to be engaged to young.
L: Or else it stood upon the choice of friends —
H: O hell! to choose love by another's eyes.

L: Ou bien il y avait une différence de sang...
H: Quel malheur! être trop noble pour devenir esclave!
L: ...ou une trop grande différence d'âge...
H: Quelle horreur! ne plus avoir de jeunesse à partager!
L: ...ou bien c'était la famille qui choisissait...
H: Quel enfer! laisser d'autres yeux choisir son amour! (Acte I, sc. 1)

À part le glissement de «famille» à «amis» dans la troisième réplique de Léandre, les transpositions rendent la complexité du discours antinomique. Et dans cette célèbre réplique d'Obéron, on sent la légèreté, le souffle aérien des esprits.

I know a bank where the wild thyme blows,
Where oxlips and the nodding violet grows,
Quite over-canopied with luscious woodbine,
With sweet musk-roses, and with eglantine;
There sleeps Titania sometime of the night,
Lull'd in these flowers with dances and delight...

Je connais un talus où frémit le thym sauvage,
au milieu des primevères et des violettes sages,
sous un dais de chèvrefeuille exubérant,
de roses musquées et d'églantiers odorants.
C'est là que Titania vient parfois dormir
ivre de danses et de plaisirs. (Acte II, sc. 1)

Il est vrai que la matière «culturelle» est plutôt maigre dans cette pièce par rapport aux autres pièces de Shakespeare. Le registre est assez limité. Tout le défi consiste à reproduire le registre et l'effet chantant de l'anglais — la badinerie des amants, les invocations des fées, les farces des comédiens. Et cela, Michelle Allen l'a parfaitement réussi.

la traduction dans de nouveaux sentiers

Le grand intérêt de la récente vague shakespearienne est d'avoir sensibilisé le public aux pouvoirs de la traduction. La diversité même des approches adoptées par les trois productions présentées cette année témoigne du potentiel particulier d'une version donnée. Omnibus, en présentant trois pièces historiques (le cycle Bolingbroke), a choisi d'utiliser la traduction vieille d'un siècle de François-Victor Hugo; Michelle Allen a produit un texte rimé extrêmement attentif; Alice Ronfard a opté pour l'efficacité dramatique. Est-ce que ces choix se valent? En tant qu'amateur du texte shakespearien (et du texte théâtral en général), je définirais la traduction réussie comme celle qui ouvre le texte à la fois à des utilisations particulières et diverses, qui ne limite pas le texte à un certain type de mise en scène, comme c'est peut-être le cas de la traduction d'Alice Ronfard.

Il faut espérer que les effets de cette vague shakespearienne se feront sentir dans d'autres secteurs de la production théâtrale au Québec. Il semblerait bien que l'époque est révolue où la traduction ne servait qu'à une seule fin, celle d'enrichir le langage identitaire. Les fonctions et les visées de la traduction iront se multipliant, donnant lieu à des rencontres langagières inédites.

sherry simon