

WILLIAM SHAKESPEARE



LE ROI LEAR

Transcription pour la scène française
et préface de Jacques Drillon

LE MANTEAU D'ARLEQUIN

THÉÂTRE FRANÇAIS
ET DU MONDE ENTIER

nrf

GALLIMARD

LE MANTEAU D'ARLEQUIN

*Théâtre français
et du monde entier*

William Shakespeare

Le Roi Lear

*Transcription pour la scène française
et préface
de Jacques Drillon*

nrf

Gallimard

TRADUIRE SHAKESPEARE

ou

LA TRAHISON PAR RÉVÉRENCE

Sous l'invocation de Salomon.

Il existe trois sortes de langues françaises : l'écrite, la parlée, et celle des traductions de Shakespeare.

Lorsque j'étais enfant, on me disait que la version était un exercice de français. Les traducteurs de Shakespeare n'ont jamais été enfants.

Les traductions de Shakespeare sont souvent incompréhensibles. D'une lenteur exaspérante, d'une parfaite inefficacité dramatique. Shakespeare y a résisté, comme les malades de Molière à leur médecin.

Mais ce n'est pas le seul miracle : les comédiens aussi ont survécu à ce traitement, à ces phrases imprononçables, à ces tirades obscures ; et ce n'est pas le moins prodigieux.

Obscures, ou cocasses : les spectateurs ont dû bien rire quand ils ont entendu Kent s'adresser à Lear : « *Mon bon lige*^a... » Jean Paulhan, voulant illustrer les ressources

a) *Le Roi Lear*, I, 1, trad. Pierre Leyris & Elizabeth Holland, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1959.

de la rhétorique, dans lesquelles le commun des mortels puise sans le savoir, avait un jour dressé la liste des manières de dire bonjour ; il a oublié celle-ci : « *Bonne aube à toi, l'ami*^a. » Lorsque vous vous cacherez dans le tronc d'un arbre creux pour échapper à des poursuivants, vous direz désormais : « *J'ai ouï mon nom clamé et par la grâce d'un arbre creux éludé la chasse*^b. » Pour conseiller à quelqu'un d'écouter une conversation, dites-lui : « *Vous aurez votre certitude par assurance auriculaire*^c. » Et quand une personne est à l'intérieur d'une maison, vous dites sûrement qu'elle est « *ici dedans*^d ».

Les traducteurs de Shakespeare ne savent pas qu'ils sont inscrits dans un long processus de transformation, qui va de la composition de la pièce à sa perception par le public, non sans avoir subi entre-temps (et c'est le destin des textes de théâtre) les torsions de la mise en scène et du jeu. En sorte qu'ils sont devant une terrifiante statue d'airain, dont ils cherchent à rendre le moindre reflet ; ils ont la tête couverte de cendre. Au lieu que leurs vertus premières devraient être un immense orgueil à l'égard de l'œuvre à traduire, une volonté de fer, une inébranlable assurance, une liberté à jamais inconfisquée.

C'est pourquoi la *Note sur la traduction* placée par Jean Malaplate en tête de sa version du *Roi Lear*^{1c} laissait espérer un travail de tout premier ordre. N'affirme-t-il pas,

a) II, 2, trad. Gilles Monsarrat, Bouquins, Robert Laffont, 1995.

b) II, 3, trad. Leyris & Holland.

c) I, 2, trad. Monsarrat.

d) II, 4 : Jean-Michel Déprats (Folio, Gallimard, 1993), Yves Bonnefoy (Mercure de France, 1965), Jean-Louis Curtis (Le Manteau d'Arlequin, Gallimard, 1965)...

e) Les notes appelées par un numéro sont placées en fin de préface.

en une phrase apparemment indiscutable : « *La pièce étant écrite en vers pour sa plus grande part, c'est en vers qu'il convient de la traduire, réservant^a la prose pour les passages rédigés en prose par l'auteur* » ? Et basta. Est-il beau, cet « *il convient* » ! Est-il digne et sanglé ! Sent-il sa Sorbonne !

N'ajoute-t-il pas, quelques lignes plus loin, et sur le même ton d'autorité : « *L'équivalent le plus naturel du décasyllabe tragique anglais est notre alexandrin : celui-ci a joué le même rôle dans notre tradition théâtrale* » ? C'est évidemment l'alexandrin qui fait le poète, et non l'inverse... On le voit, Malaplate avait les qualités requises pour traduire Shakespeare ; ne manquait que le talent.

Les traducteurs sont un irremplaçable maillon de la chaîne des transformations. Ils voudraient l'oublier. Ils imaginent pouvoir habiller d'autre vêtement la phrase de Shakespeare, comme si le texte original était un corps éternellement intact. On lit ainsi : « *Qu'à toi et aux tiens demeure à jamais héréditaire cet ample tiers de notre beau royaume, égal en étendue, valeur et plaisance à celui que s'est vu conférer Gonerille^b.* » Et ceci : « *S'il en était ainsi, la faute ne saurait manquer d'être censurée, ni chômer des remèdes visant au bon ordre général, et dont l'application vous pourrait faire quelque offense, honteuse en tout autre état, mais baptisée par la nécessité mesure judicieuse^c.* » Ils se sont mis à deux pour commettre cette improbable période, imprimée sur papier bible. Armand Robin était seul, lui, le jour qu'il écrivit : « *Mon dessein, mon destin, seront à fond façonnés, ou bien ou mal, selon que ce jour de bataille sera bataillé².* »

a) Où est le sujet de ce participe ?

b) I, 1, trad. Leyris & Holland.

c) I, 4, trad. Leyris & Holland. Garanti sans coquille.

Pour donner une idée plus exacte du travail que doit accomplir le traducteur de Shakespeare, il faut faire appel au vocabulaire des musiciens, et à leurs nécessaires métaphores.

Jusqu'à présent, les traducteurs se pensaient en *interprètes*, dont le rôle est de jouer leur partition le plus fidèlement possible. De là leur embarras. De là leur agitation, la confusion extrême de leur langue. Leur main s'affole, leurs yeux s'égarent, ils sont pris de terreur. On dirait des chevaux prisonniers d'une écurie en feu. (Et c'est sans doute dans cet état de panique qu'ils lâchent leurs plus belles perles ; repoussés par les flammes dans le secret d'un recoin humide et enfumé, tétanisés, paralysés, ils traduisent « *honest madam's issue* » par « *une issue d'honnête dame*^a », alors que c'était « *le rejeton d'une dame honnête* » qu'il fallait comprendre...)

Le traducteur de Shakespeare doit au contraire se penser comme un *transcripteur*, dont la tâche est de couler une œuvre dans un moule qui n'était pas le sien : donner au piano de la musique d'orgue, au clavecin de la musique de violon... L'opération n'est pas impossible, mais elle est coûteuse. L'œuvre souffre, pour renaître sous une autre identité. Le traducteur se trouve donc dans une position inconfortable, certes, mais qu'il peut conserver longtemps, pour autant qu'il possède en lui l'insolence indispensable : il doit renoncer à ce qu'il perd, la cause est entendue, mais surtout il doit imposer ce qu'il ajoute.

Pour *choisir* (car le maître mot du transcripteur et du traducteur est bien celui-là), pour choisir ce qu'il abandonne et ce qu'il ajoute, il lui faut un but, une règle de conduite.

a) I, 2, trad. Leyris & Holland.

Prenons le plus simple des exemples. Lear s'adresse aux maris de ses deux filles aînées : « *Our son of Cornwall, / and you, our no less loving son of Albany*³... »

Armand Robin traduit ainsi : « *Notre fils de Cornouailles / Et vous, notre fils d'Albany non moins aimant...* »

Pierre Leyris & Elizabeth Holland : « *Notre fils de Cornouailles, et vous, notre fils non moins tendre, Albany...* »

Jean-Michel Déprats : « *Notre fils de Cornouailles, / et vous, notre non moins aimant fils d'Albany...* »

Jean-Louis Curtis : « *Notre fils, Cornouailles, / et vous, fils non moins tendre, Albany...* »

François-Victor Hugo : « *Cornouailles, notre fils, et vous, Albany, notre fils également dévoué...* »

Yves Bonnefoy : « *Notre fils de Cornouailles ! Et vous, notre fils d'Albany, non moins aimant !* »

Gilles Monsarrat : « *Cornouailles, notre fils, / Et vous, Albany, notre fils non moins affectueux...* »

Jean Malaplate : « *Cornouailles, / Notre fils, Albany, notre fils non moins cher...* »

Maurice Clavel⁴ : « *Cornouailles, notre fils, et toi, le non moins tendre Albany...* »

Remarques :

1. La forme versifiée n'a pas de sens théâtral, puisqu'il n'est possible de la conserver en français qu'au prix de contorsions qui nuisent à l'efficacité dramatique (nous en reparlerons). Il faudra donc se résoudre à l'abandonner.

2. Pourquoi traduire le nom des personnages ? Et si l'on traduit « *Cornwall* » en « *Cornouailles* », pourquoi reculer devant « *Albanie* », « *Kennte* » pour « *Kent* », « *Cordélie* » pour « *Cordelia* », et ainsi de suite ? S'il n'est pas envisageable de les traduire tous, n'en traduisons aucun (si ce n'est Burgundy, bien entendu).

3. Qu'est-ce que c'est que la préposition « *de* », dans

« *notre fils de Cornouailles* » ? Une particule ? Exprime-t-elle l'origine, l'appartenance ? Elle n'exprime rien du tout. Il faut la supprimer. Au théâtre, c'est d'un nom de personnage qu'on a besoin, pas de titres nobiliaires. Les classiques français l'ont compris. Deuxièmement, elle prête à confusion : « *Fils d'Albany* »...

4. L'anglais supporte, sans que la phrase en soit chargée le moins du monde, une accumulation d'adjectifs, de comparatifs antéposés : « *Our no less loving son of Albany.* » Le français y répugne ; et postposés, aussi bien. Qu'en faire ? Sont-ce des adjectifs, des comparatifs signifiants ? Non. Ils sont des traits de langage vides, inutiles. En France aussi, on appelait « *beau cousin* » celui qui n'était ni beau, ni cousin. Abandonnons « *no less loving* ». (Yves Bonnefoy, un des rares traducteurs de Shakespeare à posséder une réelle technique littéraire — Jean-Louis Curtis et Maurice Clavel aussi, dans une moindre mesure —, tourne la difficulté en employant le point d'exclamation, qui grossit le défaut, en quelque sorte, le rend acceptable ; ainsi font les personnages de Proust, qui mettent des guillemets aux mots qu'ils ne se soucient pas de prononcer simplement. Quant à la technique de Curtis, elle lui fait défaut lorsqu'il écrit : « *Je ne puis être si partial au grand amour que je vous porte*⁵. » On était « *partial pour* » au xv^e siècle, « *partial de* » au xvii^e, mais certes pas « *partial à* » au xx^e.)

5. Albany et Cornwall sont-ils les fils de Lear ? Non, ils sont ses gendres. Les spectateurs, eux, sont en pleine scène d'exposition. Il serait extrêmement fâcheux qu'ils imaginent un instant que Lear et les deux ducs ont un rapport direct de filiation^a. D'ailleurs, « *my son* » n'est

a) L'apposition, à cet égard (trad. Monsarrat, Malaplate, Curtis et Hugo), est la plus mauvaise.

pas même une manière affectueuse de parler (pas plus que « *no less loving* »), mais un automatisme qui n'a plus cours. Appelons-les gendres.

Nous traduisons donc ainsi : « *Vous, mon gendre Cornwall, et vous, mon gendre Albany...* »

La phrase perd ses petits affiquets shakespeariens, et les amateurs d'exotisme le regretteront. Elle gagne en précision, en rapidité, en naturel ; les amateurs de théâtre s'en réjouiront.

La vénération, parce qu'elle est aveugle et sourde, et surtout obstinée, n'est pas même un gage de correction. Les traducteurs se noient dans les nuances, les allusions, les niveaux de langue... En désespoir de cause, ils annotent, commentent ; mais pendant ce temps, l'essentiel les oppose : le sens. Voici deux exemples, tirés de la première scène de *Lear* :

1. « *Time shall unfold what pleated cunning hides, / Who covert faults at last with shame derides.* »

Gilles Monsarrat traduit ainsi :

« *Le temps dévoilera ce qu'enveloppe la fausseté,
Lui qui fait enfin honte aux fautes qui sont cachées.* »

Jean-Michel Déprats :

« *Le Temps déploie les plis cachant la fourberie,
Des forfaits qu'il voilait, la honte un jour se rit.* »

Autrement dit, dans Monsarrat, le temps « *fait honte aux fautes* », après les avoir dévoilées ; dans Jean-Michel Déprats (sans inversion), la honte se rit des forfaits que le temps cachait... Pour Armand Robin, c'est encore autre chose :

« *Elle [la ruse] cèle ses crimes, à la fin des hontes les révèlent.* »

Et ainsi de suite. (On appréciera la dimension parfaitement scénique de la majuscule à « *Temps* », dans

la version Déprats. Ailleurs, au moment de la mort de Lear⁶, Déprats lui fait dire : « *Regardez-la. Regardez, ses lèvres. Regardez là, regardez là.* » Comment entendre l'accent grave ?)

2. Quelques lignes plus haut : « *Let your study / Be to content your lord, who hath received you at fortune's alms.* » Déprats comprend : « *Bornez vos soins à contenter votre seigneur, qui vous a recueillie telle l'aumône de la Fortune* », tandis qu'Yves Bonnefoy, lui, écrit : « *Appliquez-vous plutôt à satisfaire cet époux, qui vous a prise comme on fait l'aumône, au hasard !* » Quant à Leyris & Holland, ils pensent qu'il faut traduire par : « *Appliquez-vous à contenter votre seigneur, qui vous recueille au plus bas de la fortune.* » (Jean-Louis Curtis est de cet avis : « ... *qui vous a recueillie sans fortune* ».)

Alors ?

L'unanimité ne vaut guère mieux que la divergence. Lorsque Shakespeare, ou plutôt le Fou, dit « *more than two tens to a score*⁷ », chacun traduit par « *plus que deux fois dix par vingtaine* » ; « *Treize à la douzaine* » semblait probablement infidèle.

À cet égard, les chansons du Fou, redoutables exercices de traduction, sont sans doute les passages où Shakespeare est nécessairement le plus malmené ; mais on peut tenter de conserver au moins une trace de sens à ces couplets... Monsarrat y a renoncé, de toute évidence :

*Jamais les sots ne l'eurent moins belle,
Car les sages sont devenus si pimpants,
Qu'ils ne savent comment exhiber leur cervelle,
À force d'être dans le vent*⁸.

Expliquez et commentez.

Lorsqu'une difficulté survient (une allusion, une forgerie), le traducteur de Shakespeare préfère presque toujours le non-sens à l'infidélité. Par exemple, l'auteur écrit : « *If I had thee in Lipsbury pinfold...*⁹ » Lipsbury est un nom de ville forgé sur « *lips* » (lèvres) et « *bury* » (suffixe donné aux noms de ville) ; « *pinfold* » est un parc à bestiaux. Voici les traductions offertes :

Gilles Monsarrat : « *Si je te tenais dans le parc à bestiaux de Dentville...* »

Leyris & Holland : « *Si je te tenais sur le pâtis de Lipsbury...* »

Armand Robin : « *Si je te tenais dans l'enclos des Lèvres Rentrées...* »

François-Victor Hugo : « *Si je te tenais dans la fourrière de Lipsbury...* »

Jean Malaplate : « *Si je te tenais sur la lande de Cognedur...* »

Impossible au spectateur d'y entendre goutte... Il faut attendre un traducteur un peu moins engoncé dans sa « *fidélité* » (ici, Déprats), capable d'images (ici, Bonnefoy), ou tout à fait libre (ici, Curtis), pour y comprendre quelque chose :

Jean-Michel Déprats : « *Si je te tenais dans l'enclos de mes dents...* » (pas fameux)

Yves Bonnefoy : « *Si je t'avais sous le verrou de mes dents...* » (mieux)

Jean-Louis Curtis : « *Si je te tenais par la peau du cou...* » (bien).

Quant au vigoureux Maurice Clavel, il ne s'embarrasse pas de toutes ces considérations. La phrase entière « *Si je te tenais sur le pâtis de Lipsbury, je t'apprendrais à te soucier de moi*^a » devient dans sa traduction : « *Tant mieux pour tes abattis !* »

a) Ici donnée dans la traduction Leyris & Holland.

« *Thou worse than any name*¹⁰ » aussi est délicat — elliptique. Mais il ne fallait sûrement pas traduire par « *toi, plus vil que tout nom* », comme le fait Monsarrat, ou « *toi pire qu'aucun nom* » (Déprats), ce qui ne veut rien dire du tout. Et quand il se trouve face au « *base football player* », le traducteur est bien ennuyé : « *Vil tricheur au jeu de ballon*^a » ?

Il arrive qu'on s'interroge, non sur le sens d'une phrase, cela ne mérite pas d'être mentionné, tant la chose est banale, mais sur la lucidité du traducteur. De celui-ci, par exemple, qui écrit : « *Décoche-moi une flèche en bonne étoffe*^b. » Que veut-il dire ? Qu'espère-t-il que nous comprendrons ? Oserait-il lire une phrase pareille à ses enfants ?

(On veut imaginer que c'est par inattention que Bonneyoy a écrit, ou laissé son imprimeur écrire pour lui : « *Même tes lettres des soleils, je n'en pourrais voir aucune*¹¹. »)

Nul n'est à l'abri d'une erreur. Mais comment ne pas douter de soi, lorsqu'on écrit : « *J'aimerais que ceci fût mis en question*^c », qui n'a guère de sens, quand il fallait de surcroît comprendre : « *Je voudrais qu'il en sorte une dispute* » ? Ou bien : « *J'aurais été ce que je suis si l'étoile la plus virginale du firmament avait scintillé quand on m'a fait bâtard* », alors que le texte dit : « *J'aurais été ce que je suis, même si l'étoile du firmament*^d... » Lear dit : « *They flattered me like a dog* » ; cela est clair, mais n'empêche point Monsarrat de traduire : « *On faisait le chien couchant* », phrase énigmatique s'il s'en trouva jamais ! (Il est vrai que, lorsque le roi se calme un peu¹², ce traducteur fait

a) I, 4, trad. Robin.

b) IV, 6, trad. Robin.

c) I, 3, trad. Leyris & Holland.

d) Déprats et Robin font le même faux sens.

dire au Gentilhomme/médecin : « *Sa grande frénésie a été supprimée.* »)

Les faux sens sont parfois dus à la simple méconnaissance de la langue française. Ainsi, « *Fripouilles et lâches, auprès desquels Ajax n'est qu'un bouffon*^a » signifie qu'Ajax est une grande fripouille, mais que les autres sont de plus grandes fripouilles encore. Or Ajax est un héros ! Le traducteur voulait dire « *pour lesquels* », et non « *auprès desquels* » ; il devait donc écrire : « *Tous des fripouilles et des lâches ! Pour eux Ajax n'était qu'un bouffon !* » Et les choses rentraient dans l'ordre.

Parfois ils sont dus à des initiatives malheureuses. « *To fear judgement* » ne veut pas dire « *craindre le jugement dernier*^b » !

Mais le cas se présente rarement...

Les traductions vieillissent, et c'est pourquoi nous devons les refaire sans cesse ; et pourquoi celles de Jean-Michel Déprats, plus récentes, sont meilleures, en ce qu'il montre une réelle volonté de s'éloigner de la langue des « traductions-de-Shakespeare », pour écrire en français d'aujourd'hui. Il dit ainsi : « *Ce que j'ai de mieux, c'est mon dévouement*¹³ », et non pas : « *Ce que j'ai de mieux est mon dévouement* » – ou, pis encore, « *ma diligence* » (Hugo).

Pour autant, la jeunesse des traductions n'est pas une vertu. Témoin la dernière en date, celle que Jean Malaplate a donnée du *Roi Lear* ; ses vers de douze pieds, appelés par lui « *alexandrins* », ressemblent aux mensonges d'Odette de Crécy ; ils sont embrouillés, approximatifs et navrants^c :

a) II, 2, trad. Déprats.

b) I, 4, trad. Robin.

c) Mais l'édition bilingue Corti, pour ce qui est du texte anglais et de l'appareil critique, est de loin la plus sérieuse et la plus utile.

De l'or

*Pour faire une cuirasse au péché, la justice
Sans blesser le coupable y brisera sa lance ;
En loque, le fétu d'un pygmée le transperce.
Nul n'est coupable, nul. Moi, je les autorise¹⁴.*

(Comme celles de Gide, où l'on se dit « *Monsieur* » et « *Messieurs* », à la manière des académiciens, les traductions de François-Victor Hugo conservent leur attrait, avec leurs subjonctifs en *-asse* et leur syntaxe en robes surannées ; elles font songer à ces étranges saintes vierges qu'on peint à Formose sur de la mauvaise soie, et qui ont les yeux bridés : un texte local. Mais elles n'ont pas plus d'utilité. Ce sont des traductions pour chercheurs ou pour touristes, lesquels se retrouvent plus fréquemment qu'on ne dit sur les mêmes rivages.)

Commentant sa traduction de *Macbeth* dans un film qui lui est consacré, et plus précisément de la scène du chaudron, au IV^e acte, Jean-Michel Déprats dresse la liste des contraintes imposées par le texte : versification rimée, emploi subit de mots d'une ou deux syllabes, abandon de l'iambe au profit du trochée (il prononce troké)... Il parle d'« *accentuation* », de « *mouvement* », d'« *aspérités* ». Il admet ne pouvoir rendre compte de toutes les caractéristiques de cette langue, mais décrit l'effort déployé pour en transmettre le plus possible... Nous l'admirons d'autant plus que le mot anglais est accentué naturellement, alors que le français accentue les phrases elles-mêmes (autrement dit, que l'accent d'un mot français change selon la place qu'il occupe dans la période). L'on attend avec anxiété le résultat, avec curiosité, avec un respect presque acquis. Et le voici :

*Duvet de chauve-souris
 Dans le chaudron bous et cuis
 Tranche de serpent des mers,
 Et la patte d'un lézard
 Langue de chien, œil de triton
 Et d'un orvet l'aiguillon,
 Aile de hibou, dard d'aspic
 Pour un charme maléfique
 Et l'orteil d'une grenouille
 Que ce brouet d'enfer bouille.*

... Et le soufflé retombe. Brouet d'enfer, il est vrai. Non seulement le traducteur n'a pas pu respecter les exigences métriques de l'original, mais sa langue est aussi chantournée, imprécise, que s'il l'avait fait.

Ainsi, Déprats suggère de supprimer l'article, pour reproduire la métrique shakespearienne. Lorsqu'il est sous-entendu, l'article est toujours indéfini : « *tranche de serpent* » équivaut à « *une tranche de serpent* ». Or, pour des raisons diverses, il arrive que Déprats ne puisse supprimer l'article ; mais au lieu de dire « *une patte de lézard* », solution naturelle, il écrit « *la patte d'un lézard* » ! En somme, le professeur Déprats ressemble à ses étudiants, qui traduisent « *he broke his leg* » par « *il a cassé sa jambe* » au lieu d'« *il s'est cassé la jambe* ». (Faute courante : ainsi l'on trouve « *Wilt break my heart ?* » traduit par « *Veux-tu briser mon cœur ?* » au lieu de « *Veux-tu me briser le cœur*¹⁵ ? » Elle est commise par Déprats, Curtis et Robin. On trouve dans Leyris & Holland : « *Soufflez, vents, jusqu'à crever vos joues*¹⁶. » Mais c'est Déprats le plus obstiné : « *Tu as pelé ton esprit* », pour « *tu t'es pelé l'esprit*¹⁷ », « *Je frisais mes cheveux* » pour « *je me frisais les cheveux*¹⁸ », etc.)

Et puis un lézard n'a pas qu'une patte ; il en a quatre.

Par ailleurs, le passage de « *tranche de serpent des mers* » à « *la patte d'un lézard* », c'est-à-dire de *l'article supprimé* à *l'article conservé*, est extrêmement pénible, en ce qu'il met côte à côte deux constructions différentes.

Enfin, le flou syntaxique est complet. S'agit-il de phrases nominales, elliptiques, qui sous-entendent « jetons », ou « mettons », ou bien encore « faisons cuire » ? « *Œil de chien, langue de triton, et d'un orvet l'aiguillon* » le laisse penser^a. Mais alors, comment justifier « *Duvet de chauve-souris, dans le chaudron bous et cuis* » ? C'est un vocatif ! L'incohérence est complète.

(Et nous passons sous silence l'emploi récurrent du verbe « *bouillir* », dont la conjugaison est désagréable en français au point que personne ne veut la connaître, ni ne l'emploie sans un sentiment de culpabilité...)

Quant aux trochées, il est amusant de voir, dans ce même film, que les trois actrices françaises dirigées par Serge Noyelle, plus shakespeariennes que Shakespeare, appuient avec conviction la métrique de Jean-Michel Déprats, la scandent sur l'air des lampions, sans parvenir d'ailleurs à lui conférer la moindre régularité — le moyen d'y parvenir ? Tandis que des comédiennes anglaises, conduites par Jack Gold, disent cette même scène du chaudron avec la plus grande simplicité, sans marquer aucun accent, ni aucun rythme. Le spectateur français a un peu honte de ce qu'il voit.

Respecter le maximum de contraintes dans la traduction de Shakespeare est une erreur d'ordre théorique. Il faut au contraire s'en affranchir autant qu'il est pos-

a) Un serpent n'a pas d'aiguillon, il a un ou des crochets. En tout état de cause, un orvet ne possède ni aiguillon ni crochet, puisque ce n'est pas un serpent, mais un saurien.

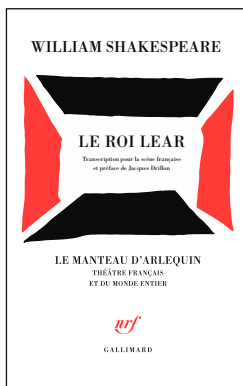
WILLIAM SHAKESPEARE

LE ROI LEAR

Nous autres Français devons faire notre deuil d'une bonne part de Shakespeare. La meilleure, disent les Anglais : sa poésie. Admettons-le. Mais offrons à ce réprouvé de naissance au moins l'hospitalité d'une langue qui s'affirme haut et clair comme une vraie langue, digne de ce nom, comme une langue qui ne se prêtera pas plus à la traduction que la sienne, et qui peut-être lui sera douce dans son lointain exil.

Il faut retraduire tout Shakespeare avec courage, orgueil et patience. Rendre à ce théâtre génial sa violence et sa rapidité, y mettre tout le savoir-faire possible. En écoutant *notre* langue et *notre* voix autant que les siennes, en respectant leur manière particulière : en satisfaisant aux exigences du théâtre français. Nabokov : « Qu'est-ce qu'une traduction ? Sur un plateau, la tête pâle et flamboyante d'un poète. » Décapiter l'auteur est suffisant ; ne jetons pas le plateau.

Jacques Drillon



Le Roi Lear
William Shakespeare

Cette édition électronique du livre
Le Roi Lear de William Shakespeare
a été réalisée le 30 avril 2021 par les Éditions Gallimard.
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage
(ISBN : 9782072898686 - Numéro d'édition : 367682).
Code Sodis : U32918 - ISBN : 9782072898716.
Numéro d'édition : 367685.