

Traduire *Hamlet*, par Mériam Korichi

Communication donnée le 20 juillet 2013 dans le cadre des Rendez-Vous du Conservatoire du Grand Avignon, organisés en partenariat par la SACD et les éditions Gallimard pour le Festival d'Avignon

Au cours l'été 1922, André Gide écrit dans son *Journal* :

« J'achève de traduire ce matin le 1^{er} acte de *Hamlet*, et renonce à pousser plus avant. J'ai passé trois semaines sur ces quelques pages à raison de quatre à cinq heures par jour. Le résultat ne me satisfait pas. La difficulté n'est jamais tout à fait vaincue et, pour écrire du bon français, il faut quitter trop Shakespeare¹. »

Ce renoncement provoque la grande déception de Georges Pitoëff qui lui avait commandé cette nouvelle traduction². Dans une lettre à ce dernier, Gide insiste :

« Les difficultés que présente le texte de *Hamlet* sont infiniment plus rebutantes que celle d'Antoine et Cléopâtre – ou même je pense que toute autre pièce de Shakespeare³. »

Et je poursuis la citation, car il me semble que Gide dit là toute la vérité cruelle de la situation du traducteur qui entreprend de traduire *La Tragédie d'Hamlet* :

« Comment sans trahir Shakespeare, sans le *quitter*, établir un texte, *français*, clair, facile à comprendre aussitôt (car il s'agit non de le lire, mais de l'entendre dit sur la scène), sonore, et dont les images surabondantes et inconséquentes ne choquent point trop le besoin de logique de l'esprit français⁴. »

I. Là est d'abord souligné l'écart de départ, la différence des langues, des génies linguistiques anglais et français, perçue comme irrémédiable. Shakespeare serait-il intraduisible du fait de cette irréductibilité linguistique ?

Et, de fait, quand on porte attention aux *premiers mots* d'Hamlet dans la pièce, immédiatement cette très grande difficulté surgit : l'anglais joue au moins sur trois niveaux, voire quatre : deux niveaux de sens et un niveau de jeu métalinguistique, à l'occasion de la confrontation de deux mots, *kin* et *kind*, *parent* et *espèce* ou *genre*, *parent* et *bienveillant*. Et

1. En date du 14 juillet 1922, in André Gide, *Journal 1887-1925*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p. 1179-1180.

2. Sur cet épisode, voir Jean Claude, *André Gide et le Théâtre*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 1992.

3. Lettre datée du 26 juillet 1922, inédite, in les archives Pitoëff.

4. *Ibid.*

kin est un peu moins que *kind*, sur le plan morphologique de la langue car ce mot possède une lettre de moins.

Comment rendre en français ce jeu de résonances multiples, cette épaisseur et lexicale et sémantique qui se dit très simplement en anglais ? On voit⁵ que les tentatives de traductions françaises, durant près d'un siècle et demi, se sont crispées sur un jeu de significations et de sonorités, cristallisées autour des seuls mots *neveu* et *fil*s, qui appauvrissent l'effet original en perdant le jugement sur la malveillance qui couve dans les rapports familiaux. Et il est à remarquer que dans le texte anglais, Hamlet ne reprend précisément pas les mots de Claudius, alors que dans la plupart des tentatives de traductions française, les traducteurs s'y sont sentis contraints. Ces tentatives vont même jusqu'à tordre le sens original en introduisant l'expression de la volonté subjective du sujet qui ne voudrait être ni neveu ni fils, alors que les premiers mots d'Hamlet semblent faire *simplement* résonner le proverbe anglais : *The nearer in kin, the less in kindness*, et donc cette idée que plus on est proche parent, plus on appartient à la même famille, moins on est bienveillant.

Traduire Shakespeare, tout particulièrement *Hamlet*, oblige le traducteur français, soucieux de maintenir le contact avec l'original, à faire des acrobaties et à se « disloquer la cervelle », comme dit Gide. Et il y a, qui sourd, le vague sentiment, désagréable, que c'est peine perdue, et cependant on poursuit l'effort, on cherche inlassablement à rattraper avec notre langue ce verbe shakespearien, fougueux et fantasque, grave et léger, lyrique et distancé, précieux et prosaïque.

Vous me direz, Gide a abandonné. Eh bien non ! Il reprend le travail et le termine plus de vingt ans plus tard à la demande de Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault. Dans la préface à sa traduction, achevée en 1946, il continue de souligner la différence irrémédiable entre l'anglais et le français, qualifiée d'« intransigeante, aux strictes exigences grammaticales et syntaxiques, une langue claire, précise et prosaïque, pour ne point dire anti-poétique ». Et il affirme que le traducteur, « tant qu'il n'a rendu que le sens du texte, il n'a rien fait ; presque rien fait⁶ ».

Pour trouver le point de contact, pour réussir à accueillir Shakespeare dans notre langue (selon cette perspective), il faut s'éloigner, prendre un parti stylistique qui convienne à notre langue quitte à ne pas être dans le ton original. Traduire, c'est donc adapter.

5. Voir annexe.

6. Shakespeare, *Hamlet*, trad. d'André Gide, Paris, Gallimard, 1946, p. 7.

II. Mais cette urgence d'adapter, qu'est-ce qui la rend nécessaire ? Une « intraduisibilité » intrinsèque de Shakespeare due à l'écart des langues ? Ou, précisément, certains partis pris stylistiques d'écrivains-traducteurs qui expriment leurs *habitudes*, leurs *goûts* et leurs *préférences littéraires*⁷ qui n'ont rien à voir avec l'intraduisibilité de l'anglais en français mais qui expriment plutôt un certain rejet de la manière hybride, patchworkée et parfois crue de Shakespeare ? Manière qui peut choquer – et qui a souvent choqué – le goût classique français.

En ce sens, les difficultés auxquelles sont confrontés les traducteurs français seraient moins linguistiques que stylistiques et culturelles. Et on trouve trace très tôt, chez les Français, de cette résistance à l'égard de Shakespeare et de sa manière si singulière : la distance des siècles et la poésie précieuse employée par Shakespeare pour donner à ses pièces un souffle puissant et non réaliste ont contribué à mettre de la distance. Ainsi Gide proteste :

« On ne peut imaginer manière plus compliquée d'exprimer des pensées et des sentiments souvent fort simples ; comble d'artifice qui laisse loin en arrière les plus amphigouriques déclamations de Corneille⁸. »

Il parle aussi de « fatras lyrique », mais reconnaît qu'il se dégage de tout cet amas obscur et boursoufflé de mots « une fumée capiteuse qui porte à la tête, aux sens, au cœur, et nous plonge dans un état de transe poétique », ce qu'il convient qu'il faut appeler de l'« art »⁹. Yves Bonnefoy, lui, parle du « vrai lieu de la vérité shakespearienne, qui est cet élan des êtres, cette profondeur d'âme, cette passion subjective dont [le] vers est l'immédiate expression¹⁰ ».

De fait, dans la scène 4 de l'acte III¹¹, un dialogue entre Hamlet et sa mère, on voit comment le fait de soigner la construction très sophistiquée des métaphores choisies est essentiel à véhiculer la très grande puissance du texte de Shakespeare ; une traduction à plat, lexicale, logique, des métaphores, comme celle de François-Victor Hugo, offre un texte comme désamorcé, affadi. La substitution de « mauvais grain gâté, fratricide du bon grain » à « épi moisi contaminant son frère sain » supprime la relation interne de « épi moisi contaminant » avec toutes les expressions de la contagion et de la putréfaction qui connotent dans le texte l'irruption du monde souterrain, fétide en stagnation putride. Et dans les deux vers suivants, les deux expressions forgées par Shakespeare, *feed on this fair mountain* et *batten on this*

7. Voir par exemple, en annexe, la traduction de Marcel Pagnol à l'acte III, scène 1, qui choisit une expression qui est une signature de l'auteur.

8. Préface à sa traduction de *Hamlet*, *op. cit.*

9. *Ibid.*

10. In « Idée de la traduction », texte qui suit sa traduction de *Hamlet*, Paris, Mercure de France, 1962.

11. Voir annexe pour les analyses de ce paragraphe.

moor, sont logiquement impertinentes : on ne se nourrit pas d'une montagne et on ne se goinfre pas d'un marais. Or cette impertinence proprement shakespearienne, *délibérée*, François-Victor Hugo la supprime en traduisant *feed* (« se nourrir ») par *vivre* et *batten* (« se goinfrer ») par *se vautrer*. Pourtant, ces deux mots ne sont pas placés là accidentellement, ils sont profondément dépendants d'autres expressions du texte, ce que la traduction d'Yves Bonnefoy permet de saisir et de sentir.

Cependant, la chose qui est ici très bien saisie et mise en valeur par le poète-traducteur français, et peut-être la seule chose qui lui importe finalement, au-delà de la mise en jeu dramatique, de l'énergie des rapports entre les personnages, au-delà du caractère dramatique du texte, c'est la poésie comme la vraie identité du texte shakespearien, dont l'essence peut être capturée par ses propres tournures de poète, au-delà de sa forme et de son genre (profondément *théâtral*) d'origine.

Et *exit* alors le prosaïsme, la crudité et l'hybridité fondamentale du texte shakespearien qui pourtant ne cesse de passer d'un registre à l'autre, de la gravité à la légèreté, de l'impertinence à la plus grande propriété de langage et d'idées, du vers à la prose, de la métaphore la plus élégante à l'image la plus crue ou la plus incongrue, de l'image la plus sophistiquée à l'expression la plus directe, simple, droite. Comme en témoignent les presque derniers mots d'Hamlet ¹², *to tell my story*, « raconter mon histoire », simplicité que l'on manque si l'on tient à maintenir un registre noble.

Autre exemple, la profession de foi d'Hamlet à l'acte V, qui se montre pour ce qu'elle est : toute empreinte de philosophie stoïcienne, où le hasard n'a pas de place, selon laquelle le cosmos est dirigé par un *hegemonikon*, qui se traduit pour nous comme *fatum*, ou destin venant nous contraindre, dont la puissance est extérieure et absolument supérieure à la nôtre, nécessairement limitée et modeste. La traduction d'Yves Bonnefoy introduit certains écarts qui masquent quelque peu cette pureté stoïcienne. Hamlet, certes, parle de lui, mais par le biais d'un discours tout à fait général, passant par un vocabulaire de métaphysique stoïcienne, et les *pour* qui scandent le texte de la traduction introduisent une idée de finalité, ce qui est regrettable car le texte original d'Hamlet défend l'idée d'un pur présent, évacuant toute idée de finalisme.

Mais, peut-être encore plus frustrant au regard de la mécanique du texte shakespearien, est le fait que ce texte-là d'Hamlet, en prose, prononcé avant le combat, jeté à son ami Horatio avec conviction comme s'il avait compris là quelque chose réellement, ce texte-là, donc, dans son

12. Annexe, extrait de Acte V, sc. 2.

décharnement tout antique et philosophique est une réponse, un rebond au fameux monologue aporétique introduit par les mots *To be or not to be*. « To be or not to be ? Let be », voici la réponse qui s'impose en différé. Or la traduction pose ici un vrai problème, car elle ne le laisse pas du tout entendre : *Peu importe* est très loin de *Let be*.

Et il y a aussi certains choix expressifs inouïs, tels les mots qui sortent de la bouche d'Hamlet quand il saute dans la tombe d'Ophélie pour braver Laërte, à l'acte V :

« Explique-moi ce que tu vas faire.
Pleurer ? Te battre ? Jeûner ? Te déchirer la poitrine ?
Ou avaler du vinaigre ? Ou manger un crocodile ?¹³ »

Eat a crocodile : cette expression ne présente aucune difficulté de traduction et est liée au contexte de répétition et de création avec des acteurs.

Par conséquent, au-delà du génie linguistique général de la langue anglaise, il y a un génie protéiforme shakespearien que la seule attention à la « poésie » ne suffit pas à appréhender. D'une part, le génie shakespearien ne se réduit pas à une illustration du génie linguistique anglais ; d'autre part, prendre la mesure de sa dimension poétique ne suffit pas. Il faut prendre aussi la mesure des sautes de registres, sautes impertinentes pour un regard classique français, passages brusques du comique au registre grave, tragique¹⁴.

III. La traduction est l'expérience d'une perte plutôt que celle d'une trahison. Circule en effet ce vieil adage selon lequel « traduire c'est trahir », mais il convient sans doute de le mettre en question. D'abord parce qu'avec le thème de la trahison, il place le problème de la traduction sur un terrain moral et ensuite parce que cet adage présuppose que ce que l'on trahit, dans la traduction, c'est l'auteur.

De fait, la notion d'auteur a rattrapé Shakespeare rétroactivement, pour ainsi dire, mais cela n'a certainement pas vraiment de sens à l'origine. Il est en effet très délicat de parler d'auteur dans notre sens contemporain au sujet de Shakespeare et, par là même, il est très délicat de parler d'*originalité de l'œuvre*. Le texte appartenait à la troupe qui le jouait. Très vite, cela donnait plusieurs textes en très peu de temps, sans vraiment que l'on disposât à l'époque de la notion de *droit d'auteur* pour trancher ou hiérarchiser entre, par exemple, les différentes versions d'*Hamlet* qui circulèrent entre 1601 et 1623. Ce n'est pas un hasard si les brouillons

13. Traduction Yves Bonnefoy.

14. Voir annexe, acte V, scène 1, voir comment dans le texte de Shakespeare le thème de la mort des hommes les plus puissants, Alexandre en l'occurrence, fournit une transition *formelle* entre la scène des clowns-fossoyeurs et l'enterrement d'Ophélie. Les vers que Hamlet dit, si l'on suit la graphie dans le texte et les indications métriques, sont shakespeariens et ne sont en rien une parodie ou une citation, mais bien une réflexion que l'auteur attribue directement au personnage, option que les traductions françaises ont tendance à ne pas explorer.

de Shakespeare ont disparu. C'étaient des textes essentiellement écrits et travaillés, retravaillés, réécrits pour la scène, avec et par les comédiens. Aucun droit d'auteur, aucun privilège du libraire. Seul le jeu sur scène rapportait de l'argent aux « auteurs », de sorte qu'il était très courant, quand une pièce avait du succès, que des espions-plagiaires se glissent dans la salle du Globe, par exemple, et tentent de noter avec des techniques de sténographie ou de retenir par cœur ce qui se disait sur scène pour le vendre à d'autres compagnies, alors que les auteurs avaient déjà eux-mêmes modifié, raccourci ou augmenté un éventuel texte « original ».

L'impression écrite n'est aucunement une donnée intrinsèque de l'œuvre théâtrale à cette époque. Fait dont on trouve trace en France, près de soixante ans plus tard, dans la préface des *Précieuses ridicules* où Molière, protestant contre la publication de la pièce à son insu, affirme très nettement :

« C'est une chose étrange qu'on imprime les gens malgré eux ! Je ne vois rien de si injuste, et je pardonnerais toute autre violence plutôt que celle-là. »

Et dans le cas de Molière on parlera d'*auteur* sans trop de discussion, lui-même se qualifiant ainsi, ce qui n'est pas le cas pour Shakespeare.

Quand on se penche sur l'histoire de la réception de *Hamlet*, corrélative d'une histoire des différents états du texte, on prend conscience que le texte a en fait toujours été réécrit et que c'est une longue histoire de réécriture – une réécriture présente dès l'origine – que, paradoxalement, prolongent les traductions françaises. D'où, selon moi, s'agissant de Shakespeare, l'importance de mettre à distance les notions modernes et contemporaines d'« œuvre originale » et d'« auteur ».

Avant Gide, Voltaire, et avant Voltaire, il y a d'abord les Anglais qui ont allégrement réécrit *Hamlet*, pour le rendre *proper*, non seulement au XVIII^e siècle avec Alexander Pope qui édite en 1725 *The Works of Shakespeare* en six volumes « carefully revised and corrected » – c'est-à-dire *réécrit* –, mais dès le XVII^e siècle même avec John Dryden, cinquante ans après la mort de Shakespeare, qui épingle la grandiloquence, l'obscurité et l'impropriété de Shakespeare dont le texte se voit expurgé de toutes les « irrégularités », impertinences, inélégances, etc. *Avant d'être traduit en français, Shakespeare fut d'abord traduit en anglais*, et ce très tôt dans l'histoire de la réception du texte qui va de pair avec une histoire de sa réécriture, qui est donc l'histoire d'un texte qui expérimente la perte, toujours soumis à la dissection et à l'autopsie.

Le biais général de la traduction (qui a le défaut de nous éloigner du texte d'origine) est de tendre à réduire la distance, l'écart, l'instabilité, les irrégularités, les aberrations d'origine qui font pourtant partie intégrante du texte. Il y a une instabilité stylistique qui fait partie intégrante du texte, qu'alimentent certains archaïsmes (ceux qui apparaissaient donc déjà comme tels pour des quasi-contemporains). Afin d'avoir une idée sensible de cette distance à préserver, pensons que, dans notre français, il y a des tours qui viennent de loin mais qui nous vont droit aux oreilles maintenant, par exemple certains tours et verdeurs de la langue de François Villon. Étrangement, nombre de traducteurs éliminent ces archaïsmes en tant que tels pour les remplacer par des tournures poétiques, très écrites, optant pour un niveau de langue très soutenu, alors qu'il s'agit de faire passer, par le travail de la langue de l'expression vivante, vivace, intense, une certaine *oralité* de la langue, sa verve et sa verdeur, tout autant peut-être que ses possibilités poétiques.

Je soulignerai donc ici l'importance du travail de la syntaxe pour rendre cette distance et cette oralité.

IV. À l'axe de la syntaxe, pour essayer de compléter un référentiel de la traduction, on ajoutera l'axe phonique¹⁵, l'axe lexical (les mots, le choix des mots, si important dans une pièce où il y a tant de mots dits par Hamlet).

Et à ces trois axes, j'ajouterai un autre, l'*axe sémantique*, qui garde pour le traducteur en ligne de mire la nécessité de préserver une certaine instabilité sémantique qui laisse ouverte la possibilité de faire raisonner du sens. Les mots sont des résonateurs¹⁶.

Parmi ses fonctions, je dirai que le traducteur est un activateur de résonances qui établissent une actualité, un point de contact, une communauté actuelle entre la scène et le public, actualité sans cesse appelée à évoluer, mais très exigeante.

En conclusion, je dirai que traduire, c'est dépasser les bornes de la langue.

Dépasser la conception morale ou, disons, ne pas se laisser inhiber par elle – de peur de trahir un auteur qui est largement fantasmatique.

15. Voir ainsi comment Yves Bonnefoy, dans la diatribe que lance Hamlet à sa mère, rend bien le dégoût du personnage, qui recrache, avec les allitérations, la peinture qu'il se fait du vice de sa mère (voir en annexe).

16. Ainsi, pour traduire la mélancolie d'Hamlet dans ce passage de l'acte II cité en annexe, quel mot ou groupe de mots faut-il choisir pour traduire *infinite space* ? Il n'y a là encore aucune difficulté matérielle de traduction. Vaut-il mieux « espace sans limite » ou « espace infini » ? Pourquoi renoncer à la résonance pascalienne et à la référence possible au livre d'Alexandre Koyré, *Du monde clos à l'univers infini*, qui traite précisément de ce moment historique de transition épistémologique (auquel appartient pleinement la pièce de Shakespeare), ce moment de changement de paradigme entre le géocentré et l'infini de l'Univers moderne où l'homme n'est plus au centre, n'étant qu'une partie, une localité ?

Dépasser l'illusion de la possibilité d'une véritable équivalence française à une version anglaise antérieure et, il faut tout de même le dire, supérieure, du fait de son statut ontologique de texte préexistant, né dans un contexte consistant, riche, fertile.

Dans le passage à une autre langue, il faut accepter la perte, mais sans s'en affliger justement, il faut profiter de l'écart. Il s'agit de ne pas être trop sérieux, ou trop grave avec ça. Comme le dit si bien Peter Brook : « Être trop sérieux, ce n'est pas sérieux ¹⁷. »

La traduction peut contribuer à trouver l'essence du jeu, le *playfulness*, qui constitue l'essence du théâtre. Par conséquent, on n'a pas fini de retraduire *Hamlet*, non seulement parce que l'histoire de la genèse des textes avance – on en sait sans doute plus sur Shakespeare à présent et sur l'histoire des textes qui lui sont attribués –, mais également parce que trouver cet esprit de *playfulness* aujourd'hui pour les acteurs et le public contemporains est une motivation plus que suffisante. Et ne pas être trop sérieux avec ça, avec Shakespeare (en tant qu'« auteur »), c'est lui être fidèle.

Mérim Korichi

17. Peter Brook, *The Quality of Mercy. Reflections on Shakespeare*, Nick Hern Books, 2013, p. 3 (je traduis).