

Rencontre avec Jean-Michel Déprats
le 10. 05. 2007
à l'Université de Paris 8

Marie Nadia Karsky rappelle que Jean-Michel Déprats est venu à la traduction théâtrale par la pratique du théâtre, et c'est donc en praticien passionné qu'il aborde cette activité. Il a toujours envisagé ses traductions comme avant tout destinées à la scène. Il a surtout traduit Shakespeare – ses traductions paraîtront dans la Pléiade : les deux premiers tomes des *Œuvres complètes*, consacrés aux tragédies, ont paru en 2002 ; suivront, en 2008, les volumes consacrés aux pièces historiques et plus tard, trois derniers volumes seront consacrés aux poèmes et aux comédies – mais aussi des contemporains de Shakespeare (Marlowe et Ford) et des auteurs plus récents : Howard Barker, David Hare, John Millington Synge, Oscar Wilde et Tennessee Williams.

Plutôt que de présenter une conférence – ceux qui sont désireux de lire un texte plus construit et plus rigoureusement argumenté sont invités à se reporter à l'introduction de la Pléiade (vol. 1, « Traduire Shakespeare : Pour une poétique théâtrale ») – il estime plus vivante la formule d'une discussion improvisée en réponse aux questions de MN Karsky et des participants.

MN Karsky : Les problématiques de traduction sont-elles différentes pour Shakespeare et pour les dramaturges contemporains, ou se recoupent-elles ?

JM Déprats : Il y a bien sûr, pour les auteurs anciens, la question spécifique de l'historicité de la langue dans laquelle on traduit (traduit-on en français moderne ou avec le but avoué de marquer la distance par une traduction « archaïsante » ?), mais même s'il s'agit toujours de traduire du théâtre, chaque auteur pose des problèmes spécifiques. Il y a certes de l'humour chez Barker, Shakespeare et Wilde, mais il n'est pas mis en place de la même façon. Commençons par Shakespeare : on peut aborder les problèmes de la traduction de Shakespeare de deux façons différentes. Soit en posant des questions spécifiques – traduire les jeux de mots, les figures de style, traduire l'injure, traduire l'obscénité – soit en adoptant une approche plus globale dans laquelle trois grandes questions se posent : celles du vers, de l'historicité de la langue, et de la théâtralité (y a-t-il des traductions pour la lecture qui s'opposent à des traductions pour la scène, faut-il différencier traduire pour l'œil et traduire pour l'oreille ?).

Il y a trois niveaux d'écriture dans Shakespeare :

- a) La prose, souvent très structurée d'ailleurs, rythmiquement et par des figures de rhétorique (figure d'antithèse ou de répétition) : cette prose, qui est par nature imitative de la conversation et offre a priori un degré de formalisation moindre que le vers, est parfois paradoxalement le régime d'écriture le plus élaboré et le plus difficile (dans *Beaucoup de bruit pour rien*, par exemple).
- b) Le *blank verse*, pentamètre iambique le plus souvent non rimé, alternance plus exactement, de décasyllabes iambiques (vers masculins) et d'hendécasyllabes iambiques (vers féminins, environ 20%). Chez Marlowe, le pentamètre iambique est animé par une cadence (la critique parle de *pentameter beat*) ; chez Shakespeare, la versification est très formelle dans les premières comédies et s'assouplit au fur et à mesure qu'on va vers l'écriture des dernières pièces.
- c) Les passages rimés, strictement nombrés (chansons et poèmes : comptines noires des sorcières de *Macbeth*, prophéties du Fou dans *Le Roi Lear*, chansons de Feste dans *La Nuit des Rois*, d'Ophélie dans *Hamlet*, etc.) qui se détachent du vers blanc par leur caractère lyrique et leur régularité.

Il est évident que la traduction doit marquer ces trois niveaux, moins évident qu'il faille adopter un mètre régulier en français pour rendre le *blank verse* shakespearien. Quand on fait le choix du vers régulier, décasyllabe ou alexandrin, tout se subordonne à cet impératif et on en arrive progressivement à une traduction qui relève plus de la versification que de la traduction proprement dite. L'alexandrin n'est pas un équivalent prosodique du pentamètre, c'est tout au plus un équivalent culturel. Shakespeare, en alexandrins, se met très vite à sonner comme du Corneille de mirliton. Le talent du traducteur n'est pas en cause : ce qui est en cause, c'est l'alexandrin, beaucoup moins souple que le pentamètre iambique, et l'univers littéraire dont il est porteur. Le choix du décasyllabe serait beaucoup plus juste mais il est impossible si l'on garde toutes les exigences habituelles de la traduction, tant les vocables français sont plus longs que les vocables anglais. André Markowicz a fait ce choix de traduire en décasyllabes ; il vient de l'école russe pour laquelle traduire en vers est un impératif catégorique, mais sa traduction est plus une réécriture libre qu'une traduction exacte et pointilleuse. De plus, comme le fait remarquer Yves Bonnefoy, plus une traduction est virtuose, plus elle met en relief son artificialité : l'objectif du traducteur en vers est de reproduire un objet, mais la poésie n'est pas un objet. Pour moi, il est plus important de privilégier la rythmique que la métrique. Dans les toutes premières comédies, on peut traduire en alexandrins ou en décasyllabes du fait de leur formalisme beaucoup plus grand, mais même dans ces cas de figure, il faut empêcher l'alexandrin de trop s'installer et casser périodiquement cette cadence, car l'alexandrin, on l'a déjà dit, sonne trop comme du théâtre français du dix-septième dont l'esthétique est très opposée à celle de Shakespeare. Quant à la rime, il faut se demander quel en est le coût. C'est à évaluer dans chaque cas de figure. Quand l'obtention d'une rime nécessite trop de contorsions, il vaut mieux l'abandonner. Certaines rimes, pourtant, restent essentielles : dans un espace scénique sans changement de décor, les deux derniers vers rimés indiquent une fin de scène et il faut tout faire pour préserver cet habituel distique rimé qui a au moins une fonction de ponctuation.

Deuxième grande question : celle de l'historicité de la langue dans laquelle on traduit. Il y a fondamentalement deux tendances, deux accents : ancrer le texte traduit dans une langue ancienne ou traduire le texte ancien dans la langue la plus contemporaine qui soit. Privilégier le temps de l'auteur ou le temps du lecteur/auditeur. Ce choix recouvre une analyse du rapport au passé. La démarche historicisante insiste sur le révolu, l'unique et le discontinu. L'actualisation, à l'inverse, souligne les permanences, les affinités, décrit l'histoire comme un retour du même sous un déguisement différent. Mais chaque démarche, tout en ayant son ordre de légitimité, procède d'un jeu de leurre, d'une stratégie de mensonge spécifique. Shakespeare écrit dans un anglais du XVI^{ème} / XVII^{ème} siècle et beaucoup de vocables ont changé de sens, sans parler de ceux que Shakespeare crée et pour lesquels la traduction, même exacte, n'aura pas ce même effet de nouveauté. On peut défendre la tentative de traduire dans un français ancien, inspiré par François Rabelais, Robert Garnier, Agrippa d'Aubigné. C'est ce qu'a fait Michel Vittoz, pour répondre à une commande de Daniel Mesguich, mais il pratique un pseudo-archaïsme artificiel, et met sa traduction en tension avec un français très moderne constellé de jeux de mots lacaniens. Au total, la traduction se met en scène comme traduction archaïsante, mais ce choix de l'archaïsme a pour conséquence de rendre le texte très obscur.

Shakespeare écrivait dans une langue contemporaine de celle de son public. Le choix de faire une traduction moderne dans une langue contemporaine des spectateurs est certes mensonger par rapport à l'inscription historique de la langue de Shakespeare, mais c'est une forme de fidélité, puisque les Elisabethains n'entendaient pas la langue de Shakespeare comme une langue ancienne. L'impossibilité de traduire Shakespeare dans un français archaïsant, pseudo-

français fictif du dix-septième siècle, s'explique en partie par le fait qu'il n'y a pas eu de traduction de Shakespeare en français à cette époque (alors qu'il y a une traduction par John Florio des *Essais* de Montaigne). Il faut attendre le milieu du 18^{ème} siècle pour voir apparaître les premières traductions en français. On ne dispose donc d'aucune traduction de référence qui soit contemporaine de l'écriture de Shakespeare. Cette question de l'historicité de la langue masque peut-être une difficulté beaucoup plus grande, qui est la difficulté même de la pensée de Shakespeare. En outre, Shakespeare n'écrit pas à proprement parler en anglais, mais dans un idiolecte très différent de la langue de Marlowe, par exemple.

Troisième grande question : la théâtralité. Faut-il distinguer entre des traductions faites pour la lecture et des traductions faites pour la scène ?

Shakespeare n'a pas écrit pour être lu mais pour être joué. L'inscription du théâtre dans le texte de Shakespeare est constante, elle entraîne même une structuration de la voix qui se fait presque immédiatement. Au théâtre, les mots frappent l'oreille au moment où ils sont prononcés. La traduction théâtrale doit donc être plus directe que celle faite pour la lecture. Il convient d'avoir une touche discrète et non appuyée pour que le mouvement du texte apparaisse. Ce qui est à éviter est une traduction "explicitative", comme celle de François-Victor Hugo, trop longue et qui n'est pas faite pour être jouée. La volonté de clarifier entraîne François-Victor Hugo à des allongements de phrase préjudiciables pour la mise en voix. De telles traductions sont injouables par les acteurs qui ne peuvent pas porter des phrases aussi longues et méandreuses et s'essoufflent. La traduction théâtrale doit avoir un impact immédiat, être concise, économique, directe.

MN Karsky : Quel rôle joue le « gestus », le « verbo-corps » (selon Patrice Pavis), et comment en assurer la présence dans la traduction ?

JM Déprats : La notion de *gestus* vient de Brecht, quand il parle du "*gestus* de la langue", donnant un exemple biblique, tiré de *Mathieu*, 5, 29 : "Si ton œil est pour toi un objet de scandale, arrache-le". Dans cette phrase il y a 2 *gestus* : l'hypothèse et le conseil libérateur, et cette présence de deux *gestus* différenciés offre pour Brecht une richesse gestuelle plus grande que la phrase globalisante : « Arrache l'œil qui est pour toi un objet de scandale ».

De même, chez Shakespeare, dans de nombreux passages, l'ordre des mots, leur nombre, la disposition syntaxique, sont porteurs de *gestus*.

Chez Wilde les questions de ton, d'humour, sont plus importantes que l'inscription du corps dans le texte. Il n'en reste pas moins qu'il y a une théâtralité de la phrase de Wilde. Il y a une théâtralité aussi chez Beckett, où l'on est dans l'austérité, la rétention, la raréfaction de la phrase, dans une écriture laconique opposée au baroquisme de Shakespeare. La théâtralité est très différente chez chaque auteur mais elle est, évidemment, présente dans tout texte théâtral.

Lazare Bitoun : Cette théâtralité n'existe-t-elle pas aussi dans le roman ?

JM Déprats : Oui, il y a de la théâtralité, ou tout au moins du rythme dans tous les textes : romans, textes philosophiques, plaidoyers en justice, prêches en chaire... La notion de rythme n'est pas limitée au seul théâtre mais il est évident que, dans ce domaine, elle est primordiale.

Sonia Lacabanne : Quelle différence y a-t-il entre la traduction faite pour la scène, et celle destinée à être publiée dans une collection ?

JM Déprats : L'édition de la Pléiade accueillera, sans modifications majeures, des traductions qui toutes, ont été faites pour la scène. Les traductions seront néanmoins mises en conformité avec le texte anglais présenté en regard, qui ne provient d'aucune édition anglaise existante, mais a été établi pour cette édition. Le choix d'une édition bilingue avait tout d'abord été

fermement rejeté par la Pléiade dont ce n'était pas l'habitude. De plus, le bilingue n'était pratiqué que dans les éditions scolaires ou universitaires. Dans les années quatre-vingt ont paru des éditions bilingues de grandes œuvres littéraires, qui ont changé le statut et la réception du bilingue. L'idée de proposer une édition bilingue a donc finalement été adoptée par Gallimard, entraînant de nombreuses modifications. Depuis l'édition Oxford de Stanley Wells (1986), les critères d'établissement du texte de Shakespeare ont changé radicalement. Pour des raisons de rigueur et de cohérence, on a cessé d'établir des éditions synthétiques (*conflated texts*), réunissant dans une édition syncrétique composite des leçons tirées de diverses sources textuelles (en *in quartos* et Folio). Pour la Pléiade, le choix a été fait de privilégier une seule source textuelle : le Folio ou un *in quarto*.

Sur les trente-huit pièces actuellement attribuées à Shakespeare, 19 n'ont connu qu'une seule édition : celle du Folio de 1623. Toutes les autres existent aussi en *in quarto*, avec des différences notables entre les versions. Si deux comédiens de la troupe de Shakespeare n'avaient pas eu l'intuition d'une postérité de l'œuvre de leur ami, on aurait perdu la moitié de ses pièces, car Shakespeare lui-même ne s'est jamais préoccupé de les faire éditer. Cela prouve, si besoin est, à quel point Shakespeare était un homme de théâtre, préoccupé par la scène et non par la lecture de ses pièces. En revanche, Shakespeare a supervisé l'édition de ses deux poèmes mythologiques (*Venus and Adonis* et *The Rape of Lucrece*), ce qui fait qu'il n'y a, là, aucun problème d'édition. Pour tout le reste, se posent des problèmes de transcription, d'autant plus aigus que Shakespeare employait des mots inconnus des typographes, et que l'orthographe était flottante à l'époque...

Hormis pour les pièces publiées seulement en 1623, les sources possibles sont multiples, on arrive à de nombreux textes dans les cas les plus riches. Pour *Richard III* il y a plusieurs *in-quartos*. L'établissement de *Hamlet*, *Othello* ou du *Roi Lear* est très complexe. Pour *Hamlet* par exemple, il existe trois textes : un premier *in quarto* d'environ 1800 vers, mais au statut problématique (s'agit-il d'une reconstitution de mémoire, d'un texte piraté, ou de la retraduction en anglais d'une adaptation allemande ? Nul n'est en mesure de le dire avec certitude aujourd'hui). Il y a ensuite le deuxième *in-quarto*, considéré comme la première version d'*Hamlet* proche de l'inspiration de Shakespeare, et le troisième texte (le Folio de 1623). Entre l'*in-quarto* de 1604 et le texte du Folio, il y a d'innombrables variantes et 14 passages de plusieurs lignes que l'on ne trouve pas dans le Folio. Que publier dans tout cela ? Jusqu'à l'édition Oxford, on publiait des textes cumulatifs ou synthétiques, aujourd'hui, on privilégie une seule source et on ne clarifie un passage à l'aide d'un mot ou d'une proposition issus d'une autre source que si la leçon de la source choisie est obscure ou indéchiffrable.

Indépendamment de la source choisie, on doit répondre à des problèmes de variantes, d'attribution des répliques, de ponctuation (le point-virgule correspond soit à un point, soit à un point d'interrogation, soit à un point d'exclamation). On ne sait parfois pas avec précision quand certains personnages entrent en scène ou à quels moments d'autres sortent. Les éditeurs de la collection Oxford ont privilégié le Folio; à la Pléiade, selon les œuvres, on choisit tantôt le texte du Folio, tantôt un *in-quarto*. Il a été décidé de numéroter différemment ce qui venait d'autres sources, les passages qui s'intercalent, venus d'ailleurs. L'établissement du texte est déjà un premier travail d'interprétation.

Florence Lautel-Ribstein ; Que faites-vous de la poéticité du texte, et en quoi se différencie-t-elle de la théâtralité ?

JM Déprats : Sans dire que la poésie est intraduisible par nature, il est évident que la dimension poétique d'un texte, celle qui passe par la vibration spécifique d'un son, est amoindrie en traduction. Mais il me semble que souvent, poéticité et théâtralité se recourent.

Si la théâtralité s'analyse à partir du concept brechtien de *gestus*, l'ordre des mots, leur longueur et leur nombre, les effets d'allitération et d'assonance et beaucoup des figures de style font partie de la théâtralité.

Je mettrais à part les questions liées à la traduction des poèmes, notamment des *Sonnets*, où la forme me semble absolument à préserver. Ainsi, la traduction de Pierre-Jean Jouve, qui bénéficie pourtant d'un grand prestige, ne me convainc pas : traduire un sonnet en prose porte atteinte à quelque chose d'essentiel. Il faut trouver un juste milieu entre la préservation des contraintes et la liberté et la souplesse de la prose. Robert Ellrodt renonce à la rime mais garde les autres contraintes. Sa tentative me paraît beaucoup plus convaincante que celle de Pierre-Jean Jouve. Mais tenter de respecter toutes les contraintes aboutit souvent à de telles contorsions et à une telle gymnastique que même si le résultat est virtuose, l'authenticité du poème, l'émotion sont parfois perdues. Je crois qu'on n'arrive à traduire les sonnets qu'en abandonnant une des contraintes.

MN Karsky : Comment traduire les dialectes et les parlers populaires ?

JM Déprats : Tout vernaculaire est spécifique, on ne trouve que rarement des équivalences convaincantes. Faire parler un Napolitain en marseillais, ou un Irlandais en franco-breton, c'est de toute façon perdre la spécificité napolitaine ou irlandaise du texte d'origine. Face à tous ces cas de parler dialectal, ou de jargon de métiers, le traducteur se trouve contraint de déclarer son impuissance. Dans le cas spécifique de l'anglo-irlandais de J.M. Synge, je dirais qu'il s'agit plus de traduire l'imbrication de deux langues que de traduire un dialecte. Et dès qu'il y a plus d'une langue, comme le dit clairement Derrida, la traduction est mise en déroute. Il n'empêche qu'il faudrait marquer la différence.

Antoine Vitez évoque cette difficulté dans son ouvrage *De Chaillot à Chaillot*. Il a traduit en français *Le Don paisible* de Cholokhov, dans lequel il faut rendre en français le parler spécifique des soldats cosaques. Vitez note qu'on pense immédiatement à utiliser l'argot des tranchées, ou à s'inspirer d'ouvrages comme ceux d'Henri Barbusse qui mettent en scène des poilus, mais il souligne qu'à l'arrivée, ce sont des poilus que l'on voit, pas des Cosaques. Antoine Vitez suggère d'indiquer la différence au lieu de la qualifier, d'indiquer que le personnage parle différemment. Au lieu de le faire avec du plus, on le fait avec du moins. Il faut jouer avec moins de vocabulaire, par exemple. Il s'agit de mettre en scène un effet d'étrangeté. Le produit est en vérité un effet de mise en scène. De même que lorsque, au théâtre, un jeune joue un vieux, il l'esquisse, sans qu'il soit besoin d'une reproduction complète de tous les traits.

On trouve cette difficulté dans *Henry V*, avec les trois capitaines gallois, écossais et irlandais. Shakespeare donne deux ou trois traits caractéristiques, grossis, pour qu'il y ait une image, une suggestion. On voit bien que ce qu'il écrit n'est pas authentique. Ma traduction reproduit juste certaines déformations consonantiques, quand elles sont les mêmes en français et en anglais. Par exemple, le capitaine gallois dit : « By cheshu » et non by : « By Jesu ». Une transposition dans un dialecte français, quel qu'il soit, n'est jamais convaincante. Le choix, par exemple, de François-Victor Hugo de traduire en créole le parler du capitaine irlandais, est on ne peut plus étrange.

Il y a aussi, dans *Henry V*, le problème encore plus épineux du français mi-fautif, mi-authentique (certaines tournures sont du français du 15^{ème} siècle) parlé par la princesse Katherine et sa suivante. Pour le film de Branagh, j'ai laissé tel quel ce français shakespearien exotique si étrange, mais pour la mise en scène théâtrale de Jean-Louis Benoit, j'ai traduit en français moderne, et dans la scène de séduction, j'ai réintroduit des énoncés en anglais dans la bouche d'Henry V.

Pour en venir au *Baladin du monde occidental*, Synge, comme dans ses autres pièces, mêle syntaxe gaélique et vocabulaire anglais. Rappelons que les pièces donnent de l'Irlande une

image qui n'est pas du tout en conformité avec l'image d'Epinal d'une Irlande catholique et vertueuse... C'est pourquoi, peut-être, Synge cherche à masquer l'effet subversif de cette image en s'abritant derrière le mythe d'une authenticité linguistique. Il déclare ainsi dans sa préface n'avoir fait que transcrire la langue du peuple, en écoutant à travers les cloisons les conversations des bonnes. Or, dans ses six pièces (dont l'action a lieu dans six endroits différents de l'Irlande), les personnages parlent exactement le même langage. Certaines tournures sont authentiques, d'autres ne le sont pas. Synge a inventé des tournures, il a créé du faux irlandais. Au premier problème (traduire un sociolecte) s'ajoute donc un second problème : traduire un idiolecte poétique. Pour résoudre ce double problème, certains sont allés du côté de la littérature. Ainsi, François Regnault donne-t-il une traduction très littéraire, qui répond au choix de traduire une écriture, une poétique (rappelons que Synge était également musicien), et non une langue anglo-irlandaise. A l'inverse, Françoise Morvan dit traduire en « franco-breton », ce qui donne parfois des tournures savoureuses sur le plan lexical, mais du point de vue syntaxique, les écarts produisent surtout une langue incorrecte. Les dialectes ne sont pas transposables. La solution n'est pas du côté du verlan du 93 pour traduire la langue des Noirs dans les romans américains. Et traduire en français, langue qui a pratiquement éradiqué les patois sur scène depuis Molière et Marivaux, est encore plus délicat. Il y a probablement une marge de manœuvre plus grande en italien ou en allemand, langues qui ont gardé le souvenir de leurs dialectes.

Dans un certain nombre de cas limités, il semble que des équivalences peuvent être proposées, ainsi Bill Findlay et Martin Bowman traduisent-ils en écossais de Glasgow le théâtre québécois de Michel Tremblay. Avec succès semble-t-il puisque la presse écossaise avait titré "Tremblay, the best Scottish playwright we never had". Mais c'est un cas rare. La traduction des dialectes est une des apories évidentes du traduire.

Hélène Perrin : Traduire les dialectes en allant vers le moins ne risque-t-il pas de faire perdre quelque chose de l'intention politique sous-jacente à leur emploi?

JM Déprats : C'est un fait, mais dans une pièce traduite en français, de toute façon, beaucoup de choses n'évoqueront rien pour des Français. C'est le cas du *Baladin*, avec ce père qu'on ne peut pas tuer, qui revient toujours, mythe d'Œdipe sur le mode comique, mais qui symbolise aussi les relations entre l'Angleterre et l'Irlande. Cela parlera certes aux Irlandais mais pas aux Français.

MN Karsky : Le travail avec un auteur vivant est-il plus facile ?

JM Déprats : L'avantage évident est qu'il peut être là pour répondre aux questions, ce que Howard Barker par exemple accepte volontiers de faire.

Le temps imparti à cette rencontre s'avère trop court pour répondre aux nombreuses autres questions qui pourraient se poser.

Jean-Michel Déprats, d'après la transcription de Marie Salgues (Université de Paris 8) et d'Annie Cointre (SEPTET)