

NICOLE MALLET

Shakespeare aux quatre vents de la traduction

And this our life, exempt from public haunt,
Finds tongues in Trees, books in running brooks,
Sermons in stones, and good in everything.
(*As You Like It*, Acte II, Scene 1, 15-17)

Cette étude portera sur quatre versions françaises de *As You Like It* et visera, tout en sondant la double notion d'adaptation et de traduction théâtrale, à dégager certaines modalités de la réception de Shakespeare en France qu'une étude contrastive permet de mieux cerner. Ces quatre textes sont, dans l'ordre chronologique, le *Comme il vous plaira* de George Sand qui date de 1856, et les versions de François-Victor Hugo (1860), Jules Supervielle (1938) et Raymond Lepoutre (1989), toutes trois portant le même titre, difficilement contournable du reste, de *Comme il vous plaira*¹.

Avant d'en venir au détail de l'analyse, il est bon de faire quelques rappels d'ordre général qui permettront de délimiter les assises théoriques de notre enquête et de justifier le double choix qui a présidé à la constitution du corpus de cette enquête. Choix d'abord de *As you like it* comme pièce-laboratoire plutôt que *Hamlet* ou *Romeo and Juliet*, par exemple. Ensuite, sélection des quatre traducteurs/traductrices plutôt que d'autres s'étant livrés au même genre d'exercice. Ce préambule théorique sera à la fois d'ordre traductologique et historique.

On peut assimiler la traduction théâtrale à un genre, un genre qui jouit d'un statut spécial en raison même de la spécificité du texte dramatique, texte écrit pour être dit, pour être joué, pour être reçu par une collectivité. Sa problématique est donc une combinatoire où entrent en ligne de compte les contraintes, les impératifs et la poétique de la traduction littéraire, ainsi que les

1 A notre connaissance, parmi les différentes traductions françaises du théâtre de Shakespeare, seul Francisque Michel a opté pour un titre différent: *Comme vous l'aimez* (voir Michel).

- France, au temps des Guerres de Religion (1555-1589). Paris: Aux Amateurs de livres, 1990.
- Lestrangant, Frank. *Le Cannibale: Grandeur et décadence*. Paris: Perrin, 1994.
- Litalien, Raymonde. *Les explorateurs de l'Amérique du Nord 1492-1795*. Silery: Septentrion, 1993.
- McAlister, Lyle N. *Spain and Portugal in the New World 1492-1700*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- Montaigne, Michel de. *Les Essais de Michel de Montaigne*. Vol. I. Ed. Pierre Villey. Paris: Félix Alcan, 1930.
- Pagden, Anthony. *The Fall of Natural Man: The American Indian and the Origins of Comparative Ethnography*. 1982. Cambridge: Cambridge UP, rev. 1986.
- . Introduction. Bartolomé de Las Casas. *A Short Account of the Destruction of the Indies*. Trans. Nigel Griffin. Harmondsworth: Penguin, 1992. xiii-xli.
- . *Lords of all the World: Ideologies of Empire in Spain, Britain and France c.1500-c.1800*. New Haven: Yale UP, 1995.
- Pennington, Loren E. "The Amerindian in English Promotional Literature, 1575-1625." *The Westward Enterprise: English Activities in Ireland, the Atlantic, and America 1480-1650*. Ed. K.R. Andrews, N.P. Canny and P.E.H. Hair. Liverpool: Liverpool UP, 1978. 175-94.
- Raleigh, Walter. *A Report of the Truth of the fight about the Isles of Açores, this last Sommer. Betwixt The Reuenge, one of her Matesties Shippes, And an Armada of the King of Spaine*. London: William Ponsonbie, 1594[?]. *The Discoverie of the Large, Rich, and Beautiful Empire of Guiana, with a Relation of the great and Golden Citie of Manoa (which the Spanyards call El Dorado) And of the Prouinces of Emeria, Arromaia, Amapapaia, and other Countreies, with their riuers, as-ioyning*. London: Robert Robertson, 1596, rpt. Leeds: The Scholar Press, 1967.
- Sagard, Gabriel. *Histoire du Canada et voyages que les freres mineurs Recollets y ont faicts pour la conuersion des Infidelles*. ... Paris, 1636.
- Trigger, Bruce. "Early Native North American Responses to European Contact: Romantic versus Rationalistic Interpretations." *Journal of American History* 77 (1991): 1195-215.

données complexes de la sémiologie théâtrale et enfin les lois ou les normes qui président à la réception de toute création artistique². Les textes dramatiques soumis à la traduction demandent à être envisagés comme des actes de parole, comme des actes de communication, mais d'une communication écartée, avec un destinataire en trois personnes: le lecteur/la lectrice, l'acteur/l'actrice et le spectateur/la spectatrice. Face à ces défis, le traducteur/la traductrice opèrent nécessairement des choix régis par divers critères d'ordre linguistique, langagier, stylistique, esthétique, dramaturgique, socio-historique, voire politique. Que l'on privilégie l'écrit ou le spectacle, il est permis de penser que toute traduction du théâtre comporte un élément d'appropriation, qu'elle est, à des degrés divers, une adaptation au sens le plus large du terme.

La version de George Sand, nul n'en disconvient, est très nettement une adaptation qui répond à la définition qu'en donnent les théoriciens contemporains du théâtre. Voici celle de Patrice Pavis dans la toute dernière édition, revue et mise à jour, de son *Dictionnaire du théâtre*: après avoir, dans un premier temps, parlé de l'adaptation comme "transposition ou transformation d'un genre dans un autre (d'un roman en une pièce par exemple)" ou bien adaptation d'un roman pour la scène ou l'écran, il écrit: "L'adaptation désigne [...] le travail dramaturgique à partir du texte destiné à être mis en scène. Toutes les manœuvres textuelles imaginables sont permises: coupures, réorganisation du récit, adoucissements stylistiques, réduction du nombre de personnages ou des lieux, concentration dramatique sur quelques moments forts, ajouts et textes extérieurs [...]. Adapter, c'est réécrire entièrement le texte considéré comme simple matériau (12)". Michel Corvin note à la rubrique "Traduction" de son dictionnaire que l'adaptation implique nécessairement "transformation et restructuration", "remodelage en fonction des codes et des conventions, voire des convenances (836)", tout en ayant constaté à la rubrique "Adaptation" qu'il est souvent "impossible de départager traduction et adaptation (13)". Les trois autres textes que nous examinerons sont des traductions plus ou moins juxtaposées et leur rapprochement permettra de vérifier le postulat énoncé plus haut, à savoir que toute traduction pour le théâtre est, d'une manière ou d'une autre, une adaptation. La rubrique "Adaptation" du *Dictionnaire* de Patrice Pavis se termine d'ailleurs par ce paragraphe qui conforte notre propre approche:

2 Ces questions ont fait l'objet de maintes études au cours des dernières années. Se reporter en particulier aux travaux de Susan Bassnett, José Lambert, Dirk Delabastria. Consulter *Théâtre/Public* 44 (mars-avril 1982); *Traduire le théâtre. Sixième assemblée de la traduction littéraire* (Arles 1989); ATLAS/Actes Sud (1990); trois numéros de *Palimpsestes: Traduire le dialogue. Traduire les textes de théâtre* (N° 1, 1987; *Traduction/adaptation* (N° 3, 1990); *Retraduire* (N° 4, 1990). Nous nous permettons aussi de renvoyer à notre propre étude: "Traduire le théâtre", *Bulletin de la Société des Professeurs Français d'Amérique* (1987-1988): 243-262.

Adaptation est employé fréquemment dans le sens de traduction ou de transposition plus ou moins fidèle, sans qu'il soit toujours très facile de tracer la frontière entre les deux pratiques. Il s'agit alors d'une traduction qui adapte le texte de départ au contexte nouveau de sa réception avec les suppressions et les ajouts jugés nécessaires à sa réévaluation.[...] Il est remarquable que la plupart des traductions s'intitulent aujourd'hui adaptations, ce qui tend à accréditer le fait que toute intervention, depuis la traduction jusqu'au travail de réécriture dramatique est une création, que le transfert des formes d'un genre à l'autre n'est jamais innocent, mais qu'il engage la production du sens (12-13).

À tout seigneur tout honneur: pourquoi au départ avoir jeté notre dévolu sur *As You Like It*? En dépit de la charge de désinvolture véhiculée par son titre, la pièce n'a pas été choisie au petit bonheur³. Parmi les comédies de Shakespeare, encore plus peut-être que *Twelfth Night*, *Love's Labour's Lost* ou *Much Ado about Nothing* qui a naguère inspiré le talent cinématographique du fougueux Kenneth Branagh, *As You Like It* est une de ces comédies shakespeariennes dites romantiques (comédies romanesques serait sans doute plus juste), qui présente au traducteur/à la traductrice des défis linguistiques et dramaturgiques subtils et ardue. Au niveau de la forme générale d'abord: la comédie, qui date de 1599 environ, est adaptée d'un roman pastoral de la Renaissance, *Rosalinde or Eupheus' Golden Legacy* de Thomas Lodge (1590)⁴. Sa genèse en fait une forme théâtrale quelque peu hybride qui n'a pas ou n'a plus guère d'équivalent générique dans la culture francophone du XIX^e ou du XX^e siècle. Cette étrangeté, ou plutôt cette *étrangéité* (si l'on ose risquer ce néologisme), manifeste dans la facture même de la comédie, est sensible au niveau du cadre de l'action, des caractères, du langage dramatique (dialogue, gestuelle) ainsi que du symbolisme. Son action s'incarne dans un réseau d'intrigues sentimentales échevelées, d'une complexité ludique; elle repose sur un chassé-croisé étourdissant, voire scabreux, des identités, un entrelacs fantaisiste des lieux géographiques et des idylles qui s'y nouent⁵.

Dans le tourbillon et l'emboîtement de ces intrigues s'actualisent une esthétique du rêve et de l'illusion, un imaginaire dont les référents sont éloignés dans l'espace et le temps de la culture-cible, quelles qu'en soient les incidences historiques. La comédie met en œuvre tout un jeu de miroirs qu'il importe de réfracter au mieux et qui passe par le prisme d'une langue souvent alambiquée, marquée de l'empreinte de la préciosité, de l'euphuisme, parée de

3 Le titre, sinon la pièce, est emblématique puisque le volume consacré à Shakespeare et signé Francis Laroque dans la collection "Découvertes" chez Gallimard (No 126: 1991) s'intitule justement: *Shakespeare, comme il vous plaît*.

4 Récemment republié avec une solide introduction par Don Beecher, Ottawa: Dovehouse Editions Inc., 1997 (Barnabe Riche Society Publications, no 7).

5 Voir le résumé de la comédie en annexe I.

volutés ornées à l'excès, rythmée de cadences variées et insolites où s'entremêlent toute une gamme de registres allant du lyrisme au bouffon. C'est une comédie qui fut créée à une époque où l'on disait que la vie est un songe et où le mélancolique Jacques y démontre que le monde est un théâtre. Pour citer un critique du théâtre baroque très contemporain, Didier Souiller: "réfléchir le monde n'est rien d'autre pour [ce] théâtre que réfléchir du théâtre, [...] la scène est reflet d'un reflet (25)". La pièce donc se joue à tous les niveaux de l'illusion et de l'insaisissable, met en scène une esthétique du tangentiel et donne à entendre et à voir un monde séduisant et fuyant à la fois. La question se posait donc de savoir comment et dans quelle mesure la traduction, qui doit elle aussi s'accommoder de l'oblique, pouvait faire justice à de tels enjeux. Il était donc permis de penser que plus les difficultés seraient grandes et diverses, plus les solutions apportées risquaient d'être parlantes.

Deuxième observation préliminaire: le choix des quatre versions françaises. Comme toute traduction d'écrits artistiques, la traduction théâtrale est une démarche à la fois interdiscursive et interculturelle qui est fortement marquée du sceau de l'histoire. À l'heure actuelle, la tendance est de mettre au point des pratiques qui laissent toute latitude à l'équipe théâtrale qui réalisera l'ultime phase de ce texte, celle de la représentation. Il n'en fut pas de même au cours de l'histoire. L'étude de l'évolution des stratégies mises en œuvre par les adaptateurs comme par les traducteurs est un puissant révélateur de l'histoire des mentalités.

Il est un corollaire obligé à cette historicité: c'est le phénomène maintes fois observé du vieillissement des traductions qui se pose avec acuité à propos de celles des textes dramatiques, surtout si ceux-ci se rangent parmi les grands classiques que le temps a canonisés et qu'ils ont donné lieu périodiquement à de nouvelles traductions. C'est justement le cas des retraductions qui est intéressant car la retraduction constitue une catégorie à part, une sorte de sous-genre très polymorphe. Le regretté Antoine Berman osait affirmer que "toute grande traduction [...] est une retraduction (3)" et que "la grande retraduction ne surgit qu'au moment favorable (6)". C'est donc sciemment que nous avons fait porter notre recherche sur des textes produits à des moments favorables, deux au XIX^e siècle, pratiquement concomitants, les deux autres au XX^e, à une cinquantaine d'années d'intervalle; des textes qui font date dans l'histoire des versions françaises de Shakespeare pour diverses raisons qu'il conviendra de dégager.

Il est hors de propos de refaire ici l'histoire de la pénétration du théâtre de Shakespeare en France. C'est un ample sujet qui a été maintes fois traité sans que l'on y ait mis encore un terme définitif. Pour replacer nos quatre versions dans ce vaste ensemble, rappelons simplement pour mémoire que la première édition du théâtre complet est due à Pierre Letourneur en 1776. Ensuite, Guizot, assisté d'Amédée Pichot, recourut à cette belle infidèle pour donner sa propre édition des œuvres complètes en 1821. Les grands écrivains français

du XIX^e siècle, Alfred de Vigny, Alexandre Dumas et George Sand donc, se sont essayés à l'une ou l'autre des tragédies ou des comédies. Les éditions du théâtre complet se sont également multipliées au long de ce siècle d'historiens et de découvreurs des littératures étrangères: Benjamin Laroche (1839-1840, avec une préface d'A. Dumas), Francisque Michel (1839), Emile Montégut (1867) et, les dominant toutes, celle de François-Victor Hugo qui parut entre 1859 et 1866 et sur laquelle nous reviendrons bientôt.

Nous nous tournons en premier lieu vers George Sand pour considérer un ensemble textuel assez mal connu, une sorte de mini-corpus, essentiellement composé du texte et du paratexte de *Comme il vous plaira* que l'écrivaine fit représenter au Théâtre-Français le 12 avril 1856. Sa comédie relève quelque peu de la curiosité littéraire si on la juge à l'aune du reste de son œuvre. Le paratexte se révèle pertinent pour ceux, traductologues ou non, qui s'intéressent à l'histoire des traductions. Il s'agit en effet d'un essai de 15 pages que Sand publia sous forme de lettre datée du 10 avril 1856 et adressée "à Monsieur Régner" qui avait assuré la mise en scène de la pièce⁶. Cette lettre parut dans le "feuilleton" de *La Presse* du 18 avril 1856, soit six jours après la représentation au Théâtre-Français. À cette missive en forme de manifeste théorique, aux incidences esthétiques, voire politiques, certaines, et qui fut incorporée à la publication de la comédie et lui sert de préface, il faut adjoindre un dossier de presse qui fait état des réactions de la critique de l'époque à la tentative originale de George Sand, nous en livre un commentaire et confère au débat sa dimension sociale et polémique et partant, son inscription dans l'Histoire.

Premier volet de ce triptyque textuel: le texte de la comédie. Pour éviter que la comparaison minutieuse, pied à pied, de l'original élisabéthain avec sa version sandienne ne devienne fastidieuse, nous avons classé les points communs et les divergences dramaturgiques existant entre *As You Like It* et *Comme il vous plaira* dans une suite de tableaux accompagnés de nos remarques:

PERSONNAGES

As You Like It

Comme il vous plaira

Duke senior, deposed and living in banishment Frédéric, duc usurpateur

Rosalind, his daughter, later disguised Le duc, son frère, exilé

⁶ François Tousez, dit Régner de la Brière (1807-1885), auteur dramatique, historien du théâtre, professeur au conservatoire et secrétaire de la Comédie-Française.

⁷ Voir résumé de la comédie en annexe II.

as Ganymède

Amiens, Jaques, Lords attending on him

Two pages

Duke Frederick, the usurper

Celia, his daughter

Le Beau, a courtier attending upon Frederick

Charles, Duke Frederick's wrestler

Touchstone, the court jester

Oliver, eldest son of Sir Rowland de Boys

Jaques, Orlando, his younger brothers

Adam, a former servant of Sir Rowland

*Dennis, Oliver's servant**Corin, an old Shepherd**Silvius, a young shepherd in love with Phoebe**Phoebe, a shepherdess*

Audrey, a goatherd

William, a country fellow in love with Audrey

Sir Oliver Martext, a country clergyman
Hymen, god of marriage

Jacques, Amiens, amis du duc exilé

Olivier des Bois

Roland, son frère

Adam, serviteur d'Olivier

Pierre Touchard, dit Pierre de Touche, bouffon

Guillaume, paysan

Charles, lutteur de Frédéric

Un chanteur
Deux seigneurs
Valet

Célia, fille de Frédéric

Rosalinde, fille du duc exilé

Audrey, jeune paysanne

Seigneurs et dames de la cour de

Frédéric.

Lords, Pages, and other attendants
Seigneurs et serviteurs du duc exilé

Ont donc disparu (voir nos italiques): deux pages, l'un des fils de Sir Rowland de Boys, Le Beau, les bergers et les bergères, le curé de campagne ainsi que l'allégorie du mariage. A leur place, un chanteur, deux seigneurs et un valet.

STRUCTURE ET DÉCOR

SHAKESPEARE

Act I (3 scenes): à la cour ducal et devant la maison d'Oliver

Act II (7 scenes): en alternance, le palais ducal et la forêt

Act III (5 scenes): id.

Act IV (3 scenes): dans différentes parties de la forêt

Acte V (4 scenes): id.

Epilogue

SAND

Acte I (13 scènes)

Acte II (12 scènes)

Acte III (13 scènes)

"La scène est au premier acte, à la résidence de Frédéric; au deuxième, dans la forêt des Ardennes; au troisième, dans une autre partie de la forêt", note George Sand qui donnera aussi une description plus détaillée des éléments du décor (arbres, roches, ruisseau, ruines et ravin).

Les cinq actes suivis d'un épilogue qui composent la comédie de Shakespeare sont refondus en trois actes avec à la fois une multiplication des scènes ou tableaux et une simplification des lieux.

ACTION

Premier acte

Points communs:

La lutte entre Charles et Orlando (Roland)

Le coup de foudre réciproque entre Orlando (Roland) et Rosalind (Rosalinde)

Le bannissement de Rosalind (Rosalinde) qui s'enfuit avec Célia (Célia) et Touchstone (Touchard)

Seule **différence** notable: la **présence** active de **Jacques** (Jaques) dont l'ambassade donne à Frédéric une motivation plus vraisemblable de bannir sa nièce pour trahison. Ce personnage énigmatique, ancien viveur devenu blasé, ne laisse pas Célia indifférente.

Deuxième acte

Dans l'ensemble, George Sand y a condensé les événements des actes II et III de Shakespeare.

Points communs:

L'expression de la **mélancolie** de Jacques (Jaques), en particulier le monologue des âges de l'humanité.

L'**émoi** et l'**embarras** de Rosalind(e) qui a bien du mal à jouer le jeune garçon crâneur.

Divergences:

L'idylle qui se noue entre Jacques et Célia.

Sand a escamoté:

le geste d'**Orlando suspendant aux arbres ses messages d'amour** et les scènes qui s'ensuivent entre Célia et Rosalind;

tout le **marivaudage** un rien **scabreux** qui va découler de l'offre de Rosalind déguisée d'aider Orlando à se guérir de sa passion;

l'**idylle** bouffonne entre Touchstone et Audrey qu'elle a raccourci et reportée à l'acte III ainsi que celle **des bergers**.

Troisième acte

En gros, une condensation des actes IV et V de la comédie de Shakespeare.

Points communs:

La **rivalité burlesque** entre Touchard (Touchstone) et Guillaume (William).

Sand a même gardé la scène de l'*ipse* pourtant si difficile à transposer (III, 2: 83).

Le **double mariage** final même si les partenaires ne sont pas les mêmes.

La **restauration** du duc exilé.

Divergences:

Sand a placé dans la bouche de Roland (III, 6: 89) des vers imités de Thomas Lodge qui constituent une transposition de la scène des poèmes accrochés aux arbres.

Elle a **supprimé le merveilleux** lié à la pastorale au profit de **conflits à la Musset**: A) la scène du sauvetage d'Oliver des griffes de la lionne suivie de son revirement total vis-à-vis de son frère est transposée dans le geste d'abnégation héroïque de Roland volant au secours de son frère qu'on faisait mine d'exécuter, tandis qu'Olivier a droit à une rebuffade moralisante. (III, 11: 100-101). B) L'intervention du magicien pour faire apparaître Rosalind a disparu.

Elle a **éliminé ou distillé** tout le **badinage pétillant et alambiqué** entre les jeunes gens.

L'intelligence brillante, l'esprit frondeur, indépendant et romanesque des deux jeunes filles ont été édulcorés et réduits à des sentiments passionnés, certes, mais plus stéréotypés, dénués de la finesse de l'équivoque et de la richesse ludique qui animent leurs prototypes élisabéthains.

Tout le **caractère de Jacques a été refaçonné**, à mi-chemin entre Alceste et Perdican.

Pour tirer la leçon de ces tableaux, on peut schématiser ainsi le travail

auquel George Sand a soumis le texte de Shakespeare :

- condensation de cinq actes en trois,
- suppression de certains personnages (nous les avons indiqués en italiques) et donc des éléments de l'intrigue qui les mettaient en scène,
- réécriture de certaines scènes,
- transposition dans un autre imaginaire de certains des aspects poétiques et d'éléments psychologiques, autant de remaniements et de modifications qui attestent une pratique somme toute assez courante de l'adaptation théâtrale telle qu'elle est généralement admise et dont nous avons donné une définition plus haut.

Aurore Dupin, alias George Sand, avait été élevée chez les Augustines anglaises de Paris. Elle connaissait bien l'anglais avec toutes ses nuances et ses archaïsmes. Elle était donc tout à fait capable de reconstruire en français un texte anglais au ras de sa littéralité, ce qu'elle fait à l'occasion; par exemple, elle a gardé le monologue de Jacques sur les âges de l'humanité presque intégralement, à l'exception de la première phrase, le célèbre constat du mélancolique: "All the world's a stage and all the men and women merely players; they have their exits and their entrances and one man in his time plays many parts, his acts being seven ages" (*As You Like It*, Act II, scene 7) qui, sous sa plume se condense ainsi, accompagné d'une glose discrète et diffuse: "J'ai vu l'éternelle représentation de la vie humaine, comédie en sept actes". Même tactique à la fin, comme si elle jouait bon de rassurer un public rationnel et épris d'abstraction, puisque son Jacques ajoute: "Voilà ce que j'ai vu, et sur ma parole, cela ne valait pas le voyage" (*Comme il vous plaira*, Acte II, scène 3: 57).

Sensiblement à la même époque, à trois années près, le jeune François-Victor Hugo, champion de la traduction littérale, de la "traduction sans muselière", selon l'expression de son illustre père, le jeune traducteur, donc, comme on l'observera, éprouvera le même besoin d'explicitier et d'intellectualiser le texte de départ, en perdant de vue ce que Jean-Michel Déprats appelle la "corporalité" du texte shakespearien. François-Victor Hugo, du reste, a rendu hommage au travail de George Sand: "*Comme il vous plaira*, écrit-il, a donné lieu à de nombreuses imitations. La seule qui mérite de rester célèbre est une charmante variation que madame George Sand a fait jouer, en 1856, sur la scène du Théâtre-Français (éd. Pagnerre, vol. VIII, note 24: 407)". Cependant, François-Victor Hugo s'appliquera à rester très près de la lettre du texte de Shakespear tandis que cette pratique demeure l'exception chez George Sand. Considéré dans l'ensemble de la comédie, le monologue fait figure du morceau de bravoure impossible à escamoter au sein d'un texte dramatique réécrit à partir de l'original pour des raisons que la dramaturge va prendre la peine d'exposer en détail dans sa longue préface.

Cette observation nous conduit par conséquent à l'analyse du deuxième volet du triptyque textuel, cette lettre-préface dans laquelle l'adaptatrice a expliqué, défendu, justifié son travail, cet "essai dramatique", comme elle se

plaisait à nommer *Comme il vous plaira* (5). Il s'agit bien d'un écrit théorique qui déborde les limites d'un simple travail d'adaptation de Shakespeare aux attentes du public de son temps pour prendre en compte la conception de l'art de la dame de Nohant.

Pour apprécier les fondements philosophiques de cette tentative dramatique, il importe donc d'abord d'en délimiter la place dans l'évolution de la pensée de l'écrivaine et, pour ce faire, il convient, d'entrée de jeu, de la resituer dans un contexte discursif plus large. Le travail de Sand sur le texte de Shakespeare englobe en effet une problématique théâtrale qui s'intègre à l'élaboration de l'ensemble de l'esthétique sandienne. George Sand, connue surtout comme romancière, accordait au théâtre une place privilégiée⁸; elle l'investissait d'une double fonction sociologique et ontologique vitale, à la fois outil de civilisation et créateur de rêves, "sanctuaire de l'idéal", comme elle le nomme dans la préface que nous recensons (11).

Ses biographes s'entendent pour noter qu'après 1848, après l'échec socio-politique de 1848, sa passion pour le théâtre s'amplifie et se concrétise. "Mon encier n'est plus une fontaine de romans, c'est une citerne de pièces de théâtre", écrit-elle (citée par F. Mallet: 325). Francine Mallet, l'une de ses récentes biographes, donne à cela trois raisons: le théâtre est un art supérieur aux autres formes littéraires; il est plus efficace et plus éducatif. Cette conviction profonde dont Sand ne s'est jamais départie revient comme un leitmotiv dans plusieurs de ses écrits tel, entre autres, son essai sur *Le Théâtre et l'Acteur* (1858). Son abondante correspondance en est émaillée; les expériences théâtrales en tout genre à Nohant en sont un vivant témoignage. Enfin, dans la Préface à son *Théâtre Complet*, elle écrira cette phrase qui résume bien sa pensée: "le besoin de spectacle, [...] prouve moins le vide ou le loisir de l'existence que la soif d'illusion inhérente à la vie humaine" (2-3).

Elle va ainsi consacrer deux longues pages de sa préface à *Comme il vous plaira* à retracer cet énigmatique et fondamental "besoin de déposer le fardeau de sa propre pensée pour suivre la pensée d'une fiction quelconque dans les mouvements de ces personnages dont tout l'art consiste à paraître agir dans la réalité. [...] toujours notre imagination sublime ou grossière fera ses délices ou son ivresse de ce breuvage divin ou vulgaire que l'on appelle le théâtre [...] l'expression la plus complète et la plus saisissante du rêve de la vie, si essentiel apparemment à l'équilibre de la vie réelle" (10-11). Dans cette affirmation de la puissance cognitive de l'imagination, on décèle le côté mystique de sa nature mêlé à ses sympathies romantiques. A la fin de sa vie, dans la préface à son *Théâtre complet* elle parlera encore de la nécessité "d'un mirage poétique dans le désert de la réalité" (9). Son ardent militantisme d'artiste est donc inscrit dans

les marges du spectacle-Shakespeare qu'elle propose à ses contemporains en 1856.

Examinons maintenant les grands axes réflexifs et la rhétorique de cet essai vibrant et vigoureusement bâti.⁹ Sand commence par justifier ses intentions au nom de l'amour qu'elle éprouve "pour le plus grand des écrivains dramatiques" — elle précisera plus loin en quoi il est grand: "il a marché sur la fange des carrefours avec autant de verve et d'audace qu'il a plané dans les cieux avec splendeur et majesté" (13). Elle constate avec nostalgie: "J'eusse voulu voir ouvrir, avec des mains plus fortes que les miennes, cette porte fermée depuis plus de deux cent cinquante ans entre notre public et une grande partie des œuvres de Shakespeare" (6). Est-ce là une expression de modestie sincère ou plutôt la fierté contenue de l'artiste qui prétend à jouer un rôle de premier plan dans l'élaboration d'un nouveau théâtre? Difficile de trancher! Quelque trente cinq ans plus tard, en 1890, devant son propre échec à réformer le théâtre, Emile Zola dira à Jules Huret: "Rien ne se fait du jour au lendemain. Attendons. Le théâtre est toujours en retard sur le reste de la littérature."¹⁰

Sand justifie ensuite son choix de pièce: elle s'est tournée vers les drames romanesques plutôt que vers les tragédies de Shakespeare, car c'est une série, dit-elle, "qui est la moins vulgarisée chez nous" (6) et elle a opté pour "le plus doux de ses drames romanesques" (13). Elle a dit d'ailleurs que dès l'âge de dix-sept ans elle était fascinée par *As You Like It*. Elle notera un jour plaisamment qu'il "était bien naturel qu'un romancier fût romanesque" (Préface au *Théâtre complet*: 9). Elle ne croyait pas si bien dire puisque le sujet de la comédie de Shakespeare est tiré justement d'un roman pastoral. Au plan symbolique, la forêt d'Ardenne n'est-elle pas, après tout, à la fois le lieu mythique de l'évasion utopique, une Arcadie de tous les temps, le bois sacré cher aux romantiques, le *locus amoenus* de toute rêverie? Carrefour fascinant de métaphores.

Dernier point de son exposé: Sand s'explique sur les motivations du travail d'adaptation auquel elle s'est livrée. C'est alors que son développement est particulièrement intéressant pour notre enquête. Elle n'a eu nullement l'intention de commettre un "pillage de plus" (6). Ce serait plutôt un compromis auquel elle a dû s'astreindre, un compromis douloureux que, dans un élan passionné, shakespeareien pourrait-on dire, elle n'hésite pas à qualifier de "meurtre", un meurtre qu'il faut commettre "ou laisser le livre aux érudits indulgents" (13). En d'autres termes, si elle veut atteindre et émouvoir son public, elle se voit contrainte d'adapter l'original aux critères socio-esthétiques de son temps.

A la date à laquelle Sand écrit, "le romantisme a déjà passé fleur", selon sa

jolie formule (7). Il est vrai qu'un quart de siècle s'est écoulé depuis la bataille d'*Hernani*. Pour continuer à la paraphraser, dans le théâtre contemporain, c'est "l'habileté du plan" qui prévaut au détriment des "caprices de l'inspiration" qui, eux, caractérisent "le vigoureux génie" de Shakespeare; la pratique de ces "faiseurs habiles" que sont les auteurs dramatiques de l'heure aurait tendance à engourdir un public "blasé et distrait" qu'il importe donc de réveiller à des valeurs plus hautes en adoptant une tactique dramaturgique qui ne les dépayse pas (7-8). Dans son projet constant, quasiment révolutionnaire, de changer l'homme et la société, la réforme du théâtre est pour Sand une nécessité et elle attribue à Shakespeare un rôle primordial. C'est un thème ardemment exposé dans *Le Théâtre et l'Acteur*. Ici déjà elle l'exprime sans ambiguïté avec l'éloquence enflammée qui la caractérise:

Fallait-il laisser le miroir magique aux mains de quelques adeptes silencieux et ravis, et traiter le public d'aujourd'hui comme un troupeau barbare, indigne d'être initié, du moins en partie, à cette tentative d'acclimatation? [...] le sort des grands maîtres est d'être traduits d'âge en âge, et chaque fois appropriés plus ou moins au goût et à la mode du temps, qui veut se les assimiler par les organes qui lui servent et non par ceux qu'il n'a plus. Par conséquent, les traductions libres soi-disant littérales sont une suite d'altérations et d'arrangements (16).

Dans ce réquisitoire esquissé par George Sand défendant la cause du théâtre perçue une remarquable intuition de ce que les historiens du théâtre nommeront, à propos des pièces bourgeoises de la fin du XIX^e siècle le "théâtre de consommation" ou encore "théâtre digestif". Nous ne sommes qu'en 1856 lorsqu'elle écrit ces lignes; c'est à dire à mi-chemin de la première décennie du Second Empire. Après l'euphorie de 1848, le théâtre a changé de cap; la censure a été rétablie en 1850. Scribe, Augier, Labiche sont les dramaturges en vogue. Pour citer encore Sand: "je trouve que notre théâtre moderne manque, la plupart du temps, de conscience, et que sa soif ardente de succès à tout prix est quelque chose qui le fait descendre de sa dignité dans les mœurs publiques" (8). Prenant à parti son interlocuteur épistolaire, elle résume: "les règles sont bonnes, pourvu qu'elles soient élastiques et puissent s'assouplir à l'individualité de chaque talent, et [que] quand elles deviennent une mode ardente, absolue, exigée de la part d'un public enfiévré, elles deviennent des formes qui emportent le fond" (8). A noter qu'elle parle moins de goûts que de "règles qui ne sont rien de plus que des modes" (6) et qui ne sont jamais ni durables ni immuables. Cet élément lui tient à cœur, elle y revient dans une lettre à l'acteur anglais, Charles Macready, écrite le même jour, le 10 avril 1856¹¹.

Elle se permet donc un arrangement qui n'est, selon ses termes, "qu'un inutile *dérangement*", un "replâtrage" (14) qu'elle aurait bien voulu pouvoir

9 Détail qui a son intérêt: la lettre-préface fut traduite en anglais par une grande admiratrice de George Sand, amie de Dickens: Théodosia Blacker Monson, veuve Frederick John (1803-1891).

10 Cité par Jean-Pierre Sarrazac, *Le Théâtre en France*. Paris: Albin Michel, 1988, vol.2, 193.

11 *Correspondance*, Paris (Garnier, 1971) vol XIII: 575.

éviter mais, dit-elle, "ne pouvant rendre par la traduction mot à mot, qui ne donne pas dans notre langue moderne la vraie couleur du maître, les beautés de cette ravissante et traînante vision, j'ai dû, je crois, rendre au moins le petit poème qui la traverse accessible à la *raison*, cette raison française dont nous sommes si vains et qui nous prive de tant d'originalité non moins précieuse" (14-15). Elle dira encore: "Cette nécessité de mettre quelques vêtements d'emprunt sur le colosse n'est donc ni une profanation ni un outrage; c'est plutôt un hommage rendu à l'impossibilité de le vêtir à la française avec des habits assez grands et assez pompeux pour lui" (16-17). Elle s'estime fière en bref d'avoir sauvé la figure de Jacques cet "Alceste de la renaissance"¹² et de s'être attachée à "donner une idée de cette naïve pastorale mêlée de philosophie, de gaieté, de poésie, d'héroïsme et d'amour (15)" pour donner l'envie de la connaître mieux.

A ce stade de notre inventaire, il s'avère utile de faire le point. Revenons d'abord sur l'option de départ de George Sand. Shakespeare, il est vrai, a été le cheval de bataille des romantiques. Victor Hugo, Alexandre Dumas, Alfred de Vigny ont défendu le barbare de génie dénigré et loué à la fois par Voltaire. La passion de George Sand pour le dramaturge élisabéthain date de sa jeunesse romantique. On serait donc en droit de penser que, à l'instar de Germaine de Staël, elle préconiserait la traduction la plus proche possible de la lettre du texte-source¹³ alors qu'en fait, sa pratique adaptatrice ressemble plus en surface à celle des auteurs de belles infidèles des siècles précédents. Il y a là un paradoxe significatif: en effet c'est la stratégie de Sand qui est neuve. Son approche de l'adaptation, sa manipulation du texte-source va, dans ses fondements, à l'encontre du chauvinisme esthétique des suppôts de la traduction naturalisée; ceux-ci se croyaient en conscience obligés de civiliser l'inspiration débridée de Shakespeare afin de bonifier l'original pour le rendre digne du goût et des exigences morales du public étranger qui l'accueillait, plus comestible et plus respectable, en quelque sorte. Dans l'un et l'autre cas, il y a, certes, orientation de l'opération vers le système-cible. La démarche de Sand, néanmoins, sa recherche d'un seuil de tolérance qui valide le transfert le plus authentique, révèlent une ouverture d'esprit, un respect de la différence, une reconnaissance de l'altérité qui méritent d'être relevés. Cette ardente défense de l'adaptation théâtrale se situe dans le droit fil de son notable nonconformisme: ce n'est pas là le moindre paradoxe.

De plus, son examen de ce qu'elle appelle les *modes* qui régissent la vie et la survie du théâtre serait à rapprocher des discussions contemporaines des

chercheurs polysystémiques, sous l'égide de Gideon Toury, à propos du concept des normes inhérentes au système-cible et qui président à la production et à la réception des littératures étrangères donc du théâtre en traduction; autant de paramètres linguistiques, esthétiques, sociaux, moraux, génériques qu'il convient de décrire en dehors de tout jugement de valeur.

Il resterait à faire la part de la subjectivité et de l'historicité dans l'approche de George Sand, deux facteurs qui entrent en ligne de compte dans toute création artistique engagée. Ce qui est un trait de la modernité de Sand, c'est son affirmation de la caducité de toute traduction. Alors que Victor Hugo, emporté par son admiration inconditionnelle pour son fils, saluera l'œuvre de François-Victor comme la traduction définitive de Shakespeare¹⁴, Sand en revanche affirme la relativité historique de toute pratique traduisante tout en battant en brèche le sacro-saint concept de l'équivalence philologique comme garante de la fidélité, surtout en matière de texte dramatique.

Enfin, dernière observation qui est loin d'être négligeable: c'est à l'intention des spectateurs de 1856, donc pour la scène, qu'elle a élaboré ce spectacle. Elle a donc eu l'intuition de la théâtralité du texte élisabéthain. Elle proclamera dans *Le Théâtre et l'Acteur*: "Les Shakespeare de l'avenir seront les grands acteurs de leur siècle" (1244). Par conséquent, elle se démarque totalement des auteurs de belles infidèles néo-classiques ou autres, qui traitaient le texte de Shakespeare comme un texte littéraire écrit, souvent avec une cuistrerie arbitraire désarmante. Dans leurs versions ils opéraient sans vergogne des coupes sombres, n'hésitaient pas à résumer des scènes jugées superflues, s'adressaient d'abord à un lectorat composé d'individus assis dans la solitude d'une bibliothèque; le fameux théâtre dans un fauteuil. Le désir de George Sand d'atteindre le public de théâtre charnel du milieu du XIX^e siècle, de rejoindre son horizon d'attente, de le secouer de sa léthargie, de l'arracher à son prosaïsme bonasse pour redonner vigueur et élan au théâtre, donc à sa mission poétique et humaine, est éminemment notable. Cette entreprise témoigne d'un respect à l'égard de ce public, d'une confiance en lui remarquables, en même temps que d'une conception dynamique et ouverte de la culture.

Nous allons maintenant dépouiller quelques éléments du dossier de presse qui forme le dernier volet de notre tryptique textuel pour sonder la réception de *Comme il vous plaira*, compte tenu de l'atmosphère de cabale qui se déclenchait souvent dans le sillage des aventures créatrices de son auteur. Dans la *Revue et Gazette des Théâtres* du dimanche 13 avril 1856,¹⁵ on trouve un article en

12 Dans les *Agendas* tenus par Alexandre Manceau et publiés en 1990 par Anne Chevereau chez Jean Touzot, la pièce en composition puis en répétition est, jusqu'à la première, invariablement désignée sous le titre de *Jacques* (vol. I: 1852-1856).

13 Nous renvoyons à "De l'esprit des traductions", article inséré dans un journal italien (1816), *Oeuvres complètes de Madame la baronne de Staël-Holstein*, Genève: Slatkine Reprints, 1967, Tome deuxième: 294-297.

14 "Le traducteur actuel sera, nous le croyons et toute la haute critique de France, d'Angleterre et d'Allemagne l'a proclamé déjà, le traducteur définitif" (348).

15 Ce *Journal des auteurs, des artistes et des gens du monde. Feuille officielle des théâtres de la France et de l'étranger* paraissait le jeudi et le dimanche.

première page, débüté par Rouvière et signé M. Listener, sur cette pièce "imitée de Shakespeare." L'auteur, en guise d'introduction, cite un passage des *Études sur Shakespeare* de Philaret Chasles consacré à "ce drame singulier," résume l'intrigue, cite les sources et écrit: "l'illustre écrivain, qui s'est donné la fantaisie d'imiter pour notre scène cette comédie en dehors de nos habitudes et de nos préjugés dramatiques, a-t-il été séduit par le caractère de Jacques? [...] Jacques est un Don Quichotte de la méditation philosophique, écho affaibli et châté de la dialectique ergoteuse et des arguties philosophiques du moyen-âge [...]. Tout en donnant à l'illustre auteur contemporain les éloges mérités de style et de formes littéraires, on doit regretter ce remaniement, ou plutôt cette falsification de l'œuvre originale" et le journaliste de conclure: "En somme, malgré l'ensemble et le talent des artistes, ce n'est pas un succès éclatant" (2).

L'article le plus dense, sinon le plus polémique, est celui de Jules Janin dans le feuilleton du *Journal des débats* du 21 avril 1856. Dans un style fleuri assez prisé à l'époque, Janin tente de rapprocher les attentes des spectateurs de la période élisabéthaine de ceux du siècle de Louis XIV. Pour lui, la comédie de Shakespeare est "un mensonge à la façon de *L'Astrée*." La présente copie, selon lui est loin de valoir l'original. Détail pittoresque et qui en dit long sur la mentalité de l'époque, il va jusqu'à reprocher à George Sand d'avoir montré Charles le lutteur dans une tenue choquante et comme l'indique la dernière phrase de l'extrait, cette critique aux relents victoriens sera entendue: "Shakespeare eût donc bien fait, déclare Janin, et Mme George Sand eût mieux fait de passer à d'autres exercices et de nous épargner le spectacle hideux de ce fier-à-bras Charles, dont les bras nous ont fait horreur" (1). Il revient à la charge quelques paragraphes plus loin: "C'est donc un grand tort d'avoir fait du Théâtre-Français un *Gymnase*, ainsi nommé à cause de la nudité des athlètes. Il est vrai que depuis la première représentation on a recouvert les bras de Charles le lutteur; mais bien que ça fût véritablement *une autre paire de manches*, le fameux Charles est resté en grand discrédit" (2).

Le compte rendu le plus virulent est celui de Paul de Saint-Victor dans le "feuilleton" de *La Presse* du 20 avril 1856 qui trouve que la comédie romanesque de Shakespeare a beaucoup perdu au transfert, que Sand a tristement "émondé les branchages un peu touffus de cette forêt pleine de dédales" et "poussé au spleen l'humour fantasque du mélancolique gentleman [Jacques], qu'elle a couvert de la peau d'un ours misanthrope pour se donner le plaisir de le faire apprivoiser par Rosalinde" (2). Enfin dans la *Revue des Deux Mondes* du 1^{er} mai 1856, Ch. De Mazade consacre deux pages assez méchantes à George Sand auteur dramatique et conclut ainsi son éreintement: "Quant à Mme Sand, la part la plus originale de son travail consiste dans une préface qu'elle a ajoutée à *Comme il vous plaira*, et qui, démontre d'une façon merveilleuse comment elle avait aussi peu de vocation possible à entrer en collaboration avec l'auteur de *la Tempête* et de *Hamlet*" (230).

Il faut reconnaître que "l'essai dramatique" de George Sand n'a plus les

honneurs de la scène depuis bien longtemps. On pourrait concevoir qu'un metteur en scène épris de recreations historiques soit tenté de le monter, non par amour de Shakespeare, certes, mais par un désir plutôt ludique d'antiquaire, pourrait-on dire, une envie de faire revivre des émotions surannées, de faire partager aux spectateurs français de la fin du XX^e siècle une expérience théâtrale d'un autre temps, tout en savourant le style inoubliable d'une grande écrivaine française du siècle passé. Ce qui fait l'intérêt et l'importance de la tentative de George Sand, nous semble-t-il, c'est qu'elle s'inscrit dans le débat théorique important de l'époque. Le paratexte de *Comme il vous plaira* constitue une des voix du discours esthétique qui s'élaborait autour de l'importation et de l'implantation du théâtre de Shakespeare sur le sol français. Il appartient à juste titre à la galaxie-Shakespeare, même s'il n'est pas une étoile de première grandeur. C'est un texte-témoin dans un moment de transition; en ce sens il est incontournable et revendique sa place dans le grand discours de l'histoire des idées et des mentalités du XIX^e au sein de laquelle il faut compter l'histoire du théâtre en traduction.

Comme nous le signalions à l'orée de cette étude, en 1859 paraissait le premier volume de la traduction des *Œuvres complètes* de Shakespeare entreprise par François-Victor Hugo pour occuper son temps durant son séjour à Jersey puis à Guernesey où il avait suivi son père en exil¹⁶. Nous ne reviendrons pas en détail sur les intentions du traducteur que nous avons inventoriées et commentées ailleurs¹⁷. Le travail du fils cadet du poète fut salué avec grand respect en son temps, un respect qui s'est prolongé jusqu'au XX^e siècle; c'est ainsi que sa traduction a été reprise par René et Christine Lalou lorsqu'ils ont été chargés de publier un Shakespeare par les éditions de Cluny en 1957. Lalou

16 Il faut relire les pages sublimes de Victor Hugo au début de son *William Shakespeare* (1864) où il évoque une scène entre le père et le fils à Jersey, se taisant "comme des naufragés qui pensent:"

Tout à coup le fils éleva la voix et interrogea le père:

-Que penses-tu de cet exil?

-Qu'il sera long.

-Comment comptes-tu le remplir?

Le père répondit:

-Je regarderai l'Océan.

Il y eut un silence. Le père reprit:

-Et toi?

-Moi, dit le fils, je traduirai Shakespeare.

(éd. Bernard Leuilliot, Paris: Flammarion, Nouvelle bibliothèque romantique, 1973 (38).

17 Se reporter à notre article: "Hugo, père et fils, Shakespeare et la traduction", *TTR (études sur le texte et ses transformations)*, Université Concordia, vol. VI, numéro 1 (1^{er} semestre 1993): 113-130.

affirmait en 1960 dans un numéro spécial de la revue *Études anglaises* consacré à *Shakespeare en France depuis cinquante ans*: "Je ne connais guère de traducteurs français de Shakespeare, depuis bientôt un siècle, qui n'ait pas contracté, envers François-Victor Hugo une dette de gratitude" (141).

Notons cependant pour l'anecdote, une polémique acerbe qui se déroula en 1862 autour de cette traduction. *L'Opinion Nationale* du 5 janvier 1862 publia en effet un article intitulé "MM. Guizot et F.-V. Hugo traducteurs de Shakespeare". L'auteur en était le romancier Hector Malot qui mettait face à face un certain nombre d'extraits de *Comme il vous plaira*, *Les deux gentilshommes de Vérone*, et *Le Marchand de Venise*, version Guizot et version Hugo, pour démontrer la supériorité indiscutable de la seconde sur la première. La Librairie Académique Didier et Cie, qui venait de republier la traduction de Guizot, "entièrement revue," s'empressa de faire paraître une "Réponse à l'article de M. Hector Malot," sous la forme d'une petite plaquette de 20 pages, signée: "un professeur"¹⁸. L'intention était cette fois de défendre le travail de Guizot qui n'était pas une simple "correction de la traduction de Letourneur" (10) et de dénoncer "le fanatisme de l'exactitude" de François-Victor Hugo (12), son "abus du mot à mot" (18) qui aurait horrifié Shakespeare lui-même! Comme quoi les problèmes économiques entrent souvent en ligne de compte dans les tentatives artistiques.

Revenons au travail du jeune Hugo. Un grand nombre de ses traductions figurent dans la première édition de La Pléiade des *Œuvres complètes* de Shakespeare aux côtés de celles d'André Gide (pour *Hamlet* et *Antoine et Cléopâtre*) et de Jules Supervielle dont c'est justement la version de *Comme il vous plaira* qui a été sélectionnée par les éditeurs et que nous nous proposons d'examiner. Supervielle y avait travaillé avant la deuxième guerre mondiale¹⁹ et il y avait mis la dernière main en 1938. La comédie jouit d'un grand succès auprès du public français de l'après-guerre et fit son entrée à la Comédie-Française. Avec Raymond Lepoutre une nouvelle version de la pièce entre au répertoire du Français en 1989.

Loin de l'esprit de polémique qui avait présidé à la première confrontation Guizot/Hugo, il nous a paru cependant intéressant de procéder conjointement (et objectivement) à un examen serré de ces trois versions qui sont trois jalons significatifs de l'histoire des retraductions françaises de la comédie de Shakespeare. Ce sont trois traductions littérales, traductions philologiques, selon l'expression consacrée. Il n'y a donc pas de refonte de la structure de la pièce comme c'est le cas avec George Sand. L'enquête a porté sur les éléments textuels suivants: le lexique, la syntaxe, le rythme, les images. A propos du

lexique, on a regardé l'onomastique, la toponymie; on a pris en considération la qualité phonique des mots, ce qui est un aspect non négligeable du langage dramatique; on a aussi examiné les déictiques, analysé les jeux de langages, les calembours, les *concelli*, qui abondent dans cette pièce au style précieux, euphuiste. Pour la syntaxe, l'analyse a porté sur l'agencement des propositions, le temps des verbes, la manipulation des syntagmes grammaticaux, la ponctuation. Enfin pour le rythme, il a fallu tenir compte de la prosodie car cette pièce, hybride à maints égards, passe allègrement de la prose aux vers et vice versa. Ces catégories sont loin d'être étanches; elles se retrouvent en particulier intimement mêlées dans l'élaboration de l'imagerie qui transmet la charge poétique du langage.

Ces versions d'une même comédie suivent donc toutes trois le texte original à la lettre, "à la vitre" aurait dit Chateaubriand, traducteur de Milton. Cependant, elles aboutissent toutes trois à des effets très différents les uns des autres parce que, face au texte-source écrit, les traducteurs ont eu recours à des pratiques distinctes liées à la fois à leur esthétique personnelle et à l'horizon d'attente du public de leur temps. Tout un assortiment d'échantillons nous ont conduit à des conclusions qui peuvent être condensées ainsi: l'intention de François-Victor Hugo, qu'il a lui-même clairement énoncée en 1868 dans une lettre à son frère Charles, était de produire un travail d'érudition, "l'édition type pour les hommes d'étude et de cabinet"²⁰. Contrairement à son illustre père, il n'était pas une bête de théâtre. Face au lexique, il paraît presque toujours sélectionner le terme abstrait, escamotant ainsi la qualité concrète de la langue anglaise particulièrement sensible dans la langue de Shakespeare. Il n'hésite pas à rationaliser les idées, les sentiments ou les images, à donner des explications supplémentaires en notes par souci d'exactitude, à normaliser la syntaxe pour la rendre plus fidèle à la structure de la conceptualisation française. Ce qui compte pour lui, semble-t-il, c'est le sens qui doit passer par l'intellect pour être intelligible. C'est manifestement pour un public de lecteurs qu'il traduit, n'ayant aucunement en esprit la dimension de la représentation. S'il s'est efforcé de trouver, souvent avec succès, des équivalents spirituels aux jeux de langage, l'oralité de la langue par contre, lui a bien souvent échappé. Du reste, certaines de ses phrases, d'une précision méticuleuse, sont quasiment imprononçables. Une preuve de plus, s'il en fallait, qu'en matière de théâtre, la traduction littérale, philologique, interlinguale, aussi scrupuleuse soit-elle, n'a guère de chance dramaturgique si elle fait foin des connotations physiques, de la corporalité de la langue.

Jules Supervielle, quant à lui, était poète, un poète aux accents lyriques, souvent incantatoires. Il a dit dans une de ses lettres que la comédie faisait partie de celles qui l'ont "toujours enchanté" par "leur vagabondage poétique"

20 Lettre publiée par Frances Vernor Guille dans *François-Victor Hugo et son œuvre*, Paris: Nizet, 1950, p.332.

18 Et que l'on peut trouver à la Maison de Victor Hugo, Place des Vosges à Paris, sous forme de brochure, reliée avec l'article de *L'Opinion Nationale* au "Reliquat" de *William Shakespeare*.

19 Une première version avait paru chez Gallimard, NRF, en 1935 que Supervielle révisa en 1938. C'est ce texte qui servit pour la Pléiade et qui fut repris dans *France-Illustration*, *Le Monde Illustré*, supplément théâtre et littéraire (26 avril 1952).

janvier 1964 pour le quatrième centenaire de la naissance de Shakespeare, Jean-Louis Barrault en confie la mise en scène à Jean-Pierre Granval qui avait déjà monté la comédie au Festival de Fourvière à Lyon. Il y eut 28 représentations de cette "comédie remplie de gaieté, de volupté, du Marivaux de la Renaissance! [...] L'adaptation de Jules Supervielle fit merveille" (Genty 263).

Le texte de Supervielle, certes, vise à passer la rampe. Mais à ce stade de la redécouverte de Shakespeare, on ne semble pas encore prêt à recevoir l'autre avec toute sa différence. L'anglais est une langue accentuée et l'oreille française, rompue à la diction classique a du mal à se faire aux brusqueries d'une scansion. Certaines phrases de la traduction de Supervielle sonnent souvent comme des alexandrins camouflés. Néanmoins, cette conception théâtrale a encore ses adeptes, puisque la version de Supervielle a été donnée du 8 octobre au 3 novembre 1991 au Théâtre de Genevilliers. Guy Boquet, qui émet de graves réserves vis-à-vis de la mise en scène et de l'interprétation, observe pourtant: "Malgré quelques coupures dans les jeux verbaux pas toujours transposables, le texte de Jules Supervielle est d'une belle tenue poétique."²³

Il faudra attendre les innovations audacieuses de certains metteurs en scène travaillant en étroite collaboration avec les traducteurs pour arriver aux traductions dramaturgiques qui prévalent à l'heure actuelle. Le secret est bien de "trouver des mots qui soient des gestes" (Corvin 836). Le chef de file de ce mouvement est Jean-Michel Déprats dont la stratégie de traducteur est bien connue et il l'a exposée à plusieurs reprises. Il prône ce qu'il nomme une "littéralité bien tempérée" qui lui semble être "la voie la plus propice à la préservation de la théâtralité" (63). Celle-ci consiste à épouser au plus près le rythme de l'écriture shakespearienne, à suivre les pulsations intérieures de la phrase anglaise sans atténuer ses accents, ses cadences les plus insolites. Déprats dit qu'il faut même se faire un devoir de dépayser si besoin est, d'opter le plus possible pour le terme le plus concret, quitte à "surconcrétiser" pour utiliser le néologisme d'Anne-Françoise Benhamou, l'une de ses exégètes qui note aussi qu'"exagérer le concret [déstabilise] le français" efficacement (16). Cette stratégie vise à garantir au mieux la qualité physique, la teneur sensuelle de la langue de Shakespeare, à ne pas estomper l'altérité pour ainsi mettre entre les mains de l'acteur ou de l'actrice une sorte de partition musicale ouverte où il/elle pourra insérer les inflexions de sa voix, son souffle, ses silences, les mouvements de son corps. Cette méthode, selon Déprats et ses disciples, est plus propre à faire passer "l'influx de jeu," qui circule dans le texte-source, à rendre les "matrices de théâtralité" qu'Anne Ubersfeld appelait à détecter en lisant le théâtre. Il dit encore: "Traduire le texte pour la scène, ce n'est pas tordre le texte en vue de ce qu'on espère montrer, de comment on jouera. Ce

Richelieu qui abrite toujours à l'heure actuelle les grands spectacles du Français. Il le restera jusqu'en 1959 (Genty 245)

23 *Reviews. Plays, Cahiers élisabéthains* 41 (avril 1992): 67.

(Greene 263). C'est le souci de donner à entendre la musicalité du texte, de restituer un rythme, de se plier à la dynamique de la voix qui semble avoir été son principe directeur, plus encore que de transposer la qualité concrète de la langue qu'il a tout de même souvent rendue avec plus de couleur que l'intellectuel pointilleux que fut François-Victor Hugo. Dans l'un et l'autre cas, il y a désir de ne pas trop dépayser linguistiquement et imaginativement le récepteur ou la réceptrice, que celui-ci ou celle-là soit installé(e) au coin de son feu ou calé(e) dans son fauteuil d'orchestre. Supervielle dans sa retraduction marque une progression sur F-V. Hugo puisqu'il s'est mis à l'écoute de certaines composantes dramaturgiques. Il est lui-même auteur de pièces de théâtre, ce qui est un atout pour garantir une certaine théâtralité du texte. Notons au passage qu'il a également traduit *Midsummer Night's Dream* (*Le Songe d'une nuit d'été*), ce qui prouve bien son goût et ses affinités pour des pièces où dominent la fantaisie et le romanesque. Pour avoir assisté à l'une des représentations de *Comme il vous plaira* donnée en plein air par la compagnie Renaud-Barrault au festival de Fourvière à Lyon, par un beau soir d'été, nous sommes en mesure d'assurer que le spectacle, par l'alchimie du verbe de Supervielle et l'invention scénographique du metteur en scène, était visuellement et musicalement un enchantement.

L'entre-deux-guerres, époque à laquelle fut élaborée cette version, fut celle de la redécouverte de Shakespeare, Shakespeare homme de théâtre, Shakespeare notre contemporain comme on se plaira longtemps encore à le dire (c'est du reste le titre d'un ouvrage de Jan Kott qui fit date dans la critique shakespearienne de l'après-guerre²¹). C'est cette contemporanéité par-delà la fantaisie pastorale que les productions de la comédie cherchaient à transmettre. C'était de surcroît les grandes heures du théâtre de Giraudoux dont l'esthétique dramatique donnait le ton. Supervielle s'était lancé dans ce travail à l'invitation de Barnowski qui avait monté la pièce à Berlin et offrait de la remonter à Paris (Greene 264). La version française fut représentée pour la première fois au Théâtre des Champs-Élysées en 1934 "devant un public hostile". En effet, toute une cabale avait été organisée à Paris pour faire tomber la pièce mise en scène par un juif allemand (Greene 263). Ce fut tristement un fiasco.

La pièce fut reprise après la guerre et cette fois rencontra le succès qu'elle méritait. Le 6 décembre 1951 elle fut représentée pour la première fois à la Comédie-Française (salle Luxembourg) à l'occasion d'une soirée de gala pour les délégués de l'O. N. U.²², dans une mise en scène de Jacques Charron. Le 9

21 Traduction française de l'original polonais: *Shakespeare notre contemporain*. Paris: R. Julliard, 1962. Traduction anglaise: *Shakespeare our Contemporary*. Garden City, New York: Doubleday, 1966. L'expression continue à faire fortune du reste: voir l'interview de Jérôme Savary, "Shakespeare sur le divan," à propos de sa mise en scène de *La nuit des rois* (traduction Desprats) au théâtre de Chaillot (*L'express* [24 avril 1992]: 57-59).

22 En 1946, le Théâtre National de l'Odéon, qui a eu une histoire assez mouvementée, était devenu la deuxième salle de la Comédie-Française, salle Luxembourg; l'autre étant la salle

n'est pas devancer, prévoir ou proposer une mise en scène, c'est rendre celle-ci possible" (62).

Il y a là évidemment une gageure que Raymond Lepoutre, qui marche sur les brisées de Desprats, semble relever et mener jusque dans ses derniers retranchements. Sa traduction donne vraiment l'impression de vouloir déranter aussi bien au niveau du lexique que de la syntaxe ou du rythme; on la dirait aux antipodes de la belle infidèle au point d'être parfois une ... laide différente! Dans le programme du spectacle dont Antoine Vitez avait confié la mise en scène à l'artiste catalan Lluís Pasqual et qui fut à l'affiche de la Comédie-Française du 15 décembre 1989 au 30 avril 1990, dans ce programme, Lepoutre déclare qu'il a cherché à "suivre le cheminement de la langue-Shakespeare dans sa texture même, ses aspérités, ses crudités et ses manières." Les comptes rendus de la représentation dans la presse de l'époque sont intéressants à maints égards et disent assez qu'il est impossible de faire l'unanimité en la matière. Guy Boquet, par exemple, trouve le texte "souvent moins poétique ou moins coulant que celui de Supervielle joué à l'Odéon en 1951-1952" (*Cahiers élisabéthains* 37 [avril 1990: 84]). Pierre Marcabru, le critique du *Figaro* n'est pas de cet avis; il loue "la belle et bonne, la musicale adaptation de Raymond Lepoutre dont la préciosité justifiée sert ici de contrepoint" et conclut: "on écoute la comédie, ainsi débarbouillée" (20 décembre 1989). Le critique du *Monde* du 23 décembre 1989 qui se concentre sur le décor et le jeu des acteurs, ne parle absolument pas du texte et se contente de mentionner Lepoutre dans son titre: "La comédie des libertés [...]" dans l'adaptation de Raymond Lepoutre [...]. Il est intéressant de noter au passage que les critiques parlent tous d'adaptation et jamais de traduction.

Nous donnerons à titre d'illustrations de nos conclusions un seul échantillon-témoin et mettrons en annexe (voir Annexe II) d'autres exemples ponctuels avec nos commentaires auxquels on pourra se référer. Au préalable, nous ferons une remarque à propos de l'onomastique. Plus que les équivalents trouvés pour les différents prénoms pastoraux ou rustiques ou pour les appellations à double entendre forgées par Shakespeare (Touchstone, Sir Oliver Martext), plus que ces traductions somme toutes assez aisées, voire évidentes, le sort fait à la "Forest of Arden" mérite qu'on s'y arrête. En effet, la polysémie de ce lieu où se déroule la majeure partie de l'action est à relever. Ce bois mythique, "forêt vierge de la muse" comme le dit joliment François-Victor Hugo dans son introduction (Pagnerre, vol. VIII: 54), c'est aussi la forêt de la région franco-belge des Ardennes. C'est en tant que telle que Thomas Lodge en parle dans *Rosalinde*. En Angleterre, non loin de Stratford, il y a une forêt qui porte ce nom. Enfin, la mère de Shakespeare était née Arden. Si donc l'on traduit par "La forêt des Ardennes," traduction F.-V. Hugo (et George Sand!), on réduit considérablement les connotations. Si comme les deux autres traducteurs, on dit: La forêt d'Ardennes, par-delà l'orthographe française, on transfère euphoniement l'allusion biographique et littéraire en même temps

que l'ambivalence du référent géographique. La place est ainsi faite au rêve.

Voici donc, à titre d'exemple, deux brefs passages du premier acte de *As You Like It* soumis à l'imagination créatrice de nos trois traducteurs:

Oli. Now, Sir! What **make** you here?

Orl. Nothing; I am not taught to **make** any thing.

Oli. What **mar** you then Sir?

Orl. Marry Sir, I am helping you to **mar** that which God made, a **poor unworthy brother** of yours, with **idleness**. (Act I, sc. 1).

F.-V. H (éd. Garnier)

J. S. (Pleiade)

R. L.

Olivier, à Orlando.— Eh bien, Olivier.— Eh bien, bien Monsieur, que faites-vous ici? Monsieur, que faites-vous là?

Orlando.— Rien. On ne m'a pas appris à faire quelque chose.

Orlando.— Rien. Je ne suis pas instruit à faire quoi que ce soit.

Olivier.— Que dégradez-vous alors, Monsieur?

Olivier.— Que défaites-vous alors, Monsieur?

Orlando.— Ma foi, Monsieur, je vous aide à dégrader par la fainéantise ce que Dieu a fait, votre pauvre et indigne frère (634).

Orlando.— Ma foi, Monsieur, je suis en train de vous aider à défaire ce que Dieu a fait, un pauvre indigne frère à vous — par l'oisiveté (7).

Touch. Nay, if I keep not my rank—
Ros. Thou lovest thy old smell (1,2).

F.-V. H.

J. S.

R. L.

Pierre de Touche.— Si jamais ma verve rançit!

Pierre.— Pardieu, si je ne tiens pas mon rang...

Rosalinde.— Tu cesseras d'être en bonne odeur

Ros.— Tu perds ton odeur rance (13).

(641).

Le début du dialogue entre les frères ennemis, Orlando le bon et Olivier le mauvais, repose sur l'exploitation ironique d'un rapprochement proverbial entre TO MAKE et TO MAR. On voit comment F.-V. Hugo sacrifie la dimension phonique des termes au profit de la teneur sémantique. Pourtant le jeu verbal était facile dans ce cas et les deux autres traducteurs n'ont pas hésité. De surcroît, le traitement de la syntaxe est révélateur: Hugo normalise l'ordre des propositions, Lepoutre suit la ligne mélodique servilement. Dans le deuxième extrait, Hugo a été plus inspiré en risquant un jeu de mot sur le double entendre de "rank" en anglais. Supervielle a complètement transposé en créant un nouveau jeu de mot qui perd son aspect concret. Lepoutre a surtraduit pour réintroduire une assonance. A noter qu'il est le seul des trois à avoir fait passer le "nay" de Touchstone dans le "Pardieu" de son Pierre Detouche. C'est une marque d'oralité qui a son importance dans le dialogue de théâtre. Les autres échantillons donnés en annexe ne ferons que renforcer ces observations.

Pour conclure, nous reviendrons sur la notion de retraduction théâtrale pour faire remarquer que c'est un sous-genre protéiforme qui, dans ses pratiques et ses visées, présente souvent plus une différence de degré que de nature avec l'adaptation. "Toute traduction est historique, Toute retraduction l'est aussi". C'est Paul Bensimon qui l'affirme dans sa présentation du numéro 4 de *Palimpsestes* consacré au Retraduire (ix). Pour utiliser la classification que Bensimon propose dans son introduction au numéro 6 (*L'étranger dans la langue*), on pourrait dire que les trois traductions examinées vont de la "traduction-acclimatation" à la "traduction-dépaysement" (9). Elles sont le reflet et le témoin de trois écoles de pensée ancrées dans l'histoire de la société-cible qui impose certaines normes de réception et jalonnent la ligne continue du parcours socio-historique de la création artistique. Avec la tentative originale de George Sand ces trois formules constituent une tranche colorée de la réception de Shakespeare en France, aussi bigarrée que le fut l'inepuisable créativité du Grand Will.

University of Alberta

Ouvrages cités

- Benhamou, Anne-Françoise. "Quel langage pour le théâtre? (A propos de quelques traductions de *Othello*).", *Palimpsestes* 4, 4^{ème} trim. 1990 (*Retraduire*): 9-31.
- Bensimon, Paul. "Présentation.", *Palimpsestes* 6, 4^{ème} trim. 1991 (*L'étranger dans la langue*): 7-13.
- , "Présentation.", *Palimpsestes* 4, 4^{ème} trim 1990 (*Retraduire*): i-x.
- Berman, Antoine. "La retraduction comme espace de la traduction.", *Palimpsestes* 4, 4^{ème} trim. 1990 (*Retraduire*): 1-7.
- Corvin, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris: Bordas, 1991.

Déprats, Jean-Michel. "Traduire Shakespeare pour le théâtre." *Palimpsestes* 1, *Traduire le dialogue. Traduire les textes de théâtre* (4^{ème} trim. 1987): 53-63.

Genty, Christian. *Histoire du Théâtre National de l'Odéon, 1782-1982*. Paris: ed. Fischbacher, 1981.

Greene, Tatiana W. *Jules Supervielle*. Genève: Droz; Paris: Minard, 1958.

Hugo, François-Victor. *Œuvres complètes de Shakespeare*. Paris: Pagnerre, 18 volumes, 1859-1866.

-----, *Comme il vous plaira*, in *Shakespeare. Théâtre complet*. Paris: Garnier Frères, 1961, Tome II, 627-712.

Hugo, Victor. "Préface pour la nouvelle traduction de Shakespeare par François-Victor Hugo." *William Shakespeare*, Paris: Flammarion, 1973, 337-48.

Lepoutre, Raymond. *Comme il vous plaira*, traduction de *As You Like It* de Shakespeare. Actes Sud-Papiers, 1990.

Mallet, Francine. *George Sand*. Paris: Poche 1984 [1976, Bernard Grasset].

Michel, M. Francisque, trad. *Comme vous l'aimez. Œuvres complètes de Shakespeare*, traduction entièrement revue sur le texte anglais, par M. Francisque Michel. Paris: H. Delloye (Auguste Desrez), 1839.

Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Dunod, 1996 [1980, éditions sociales].

Sand, George. *Comme il vous plaira*, comédie en trois actes et en prose tirée de Shakespeare et arrangée par. Paris: Librairie nouvelle, 1856.

-----, "Le Théâtre et l'Acteur." *Œuvres autobiographiques*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, vol.2, 1239-1244.

-----, *Théâtre complet de George Sand*. Paris: Calmann-Lévy, 1877. 4 vol.

Shakespeare, William. *As You Like It*. Ed. Alan Brissenden, Oxford: Clarendon Press, 1993 (The Oxford Shakespeare).

Soulier, Didier. *La Littérature baroque en Europe*. Paris: P. U. F., 1988.

Supervielle, Jules. *Comme il vous plaira*, traduction de *As You Like It* in *Œuvres complètes de Shakespeare*, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959, vol.2, 75-172.

ANNEXES

I

SHAKESPEARE: AS YOU LIKE IT

Analyse

Act I

Orlando se plaint à Adam de son sort malheureux: son frère Oliver n'a pas obéi aux ordres de leur père et lui refuse toute éducation et tout argent. Le sinistre Oliver, désireux de se débarrasser de ce frère gênant, raconte à Charles

qu'Orlando en veut à sa vie et il parvient à convaincre le lutteur d'accepter le défi que lui a lancé le jeune homme (*scene 1*). Celia essaie de consoler sa cousine Rosalind de l'absence de son père exilé. Le fou Touchstone, venu mander Celia, tente de divertir les jeunes filles. Arrive Le Beau qui rappelle la force de Charles et annonce la combat prévu entre ce lutteur invincible et le jeune Orlando. C'est Orlando qui sort vainqueur et recueille les compliments des deux jeunes filles. Rosalind lui donne une chaîne en or en gage de fidélité. Orlando est éperdu d'amour. Malheureusement, Le Beau l'enjoint, lui qui est fils de l'ennemi juré de Frederick, de quitter la cour au plus vite s'il veut échapper aux foudres du duc (*scene 2*). Tandis que Rosalind dévoile à sa cousine l'irrésistible attirance qu'elle éprouve pour le jeune homme, le duc Frederick entre en furie, l'accuse de trahison et la bannit sans explication. Celia décide de suivre sa cousine bienaimée. Rosalind se déguise en page sous le nom de Ganymède tandis que Celia, vêtue pauvrement, sera Aliena. Elles emmènent avec elles le fidèle bouffon (*scene 3*).

Act II

Le duc exilé dans la forêt partage sa sagesse et son goût pour la vie simple avec ses compagnons d'exil, tandis que l'un d'eux évoque la mélancolie incurable de Jaques (*scene 1*). Cependant, Frederick apprend que les jeunes filles ont quitté le palais (*scene 2*). Devant la maison d'Oliver, Adam offre ses économies à Orlando pour l'aider à s'enfuir avec lui (*scene 3*). Rosalind, Celia et Touchstone arrivent dans la forêt d'Ardennes et rencontrent Corin à qui Silvius fait part de sa passion pour Phebe (*scene 4*). Dans un autre coin de la forêt, Amiens chante pour Jaques et les autres ses mélodies pleines de nostalgie (*scene 5*). Entrent Orlando et Adam épuisés (*scene 6*). Une table est dressée dans un autre coin de la forêt pour le duc et ses compagnons. Orlando qui arrive est convié à partager leur repas; le jeune homme ira d'abord chercher le vieil Adam puis il révèle son identité (*scene 7*).

Act III

Le duc Frederick ordonne à Oliver qui hait toujours son frère de le retrouver (*scene 1*). Dans la forêt, Orlando suspend aux arbres des poèmes d'amour tandis que Corin échange avec le fou des propos sur la simplicité de la vie pastorale par opposition aux mœurs apprêtées de la cour. Entre Rosalind, plongée dans la lecture d'un des poèmes trouvés sur un arbre. Le manège se répète avec Celia. Les deux hommes s'éloignent tandis que les jeunes filles s'entretiennent sur le bel Orlando et se morfondent sur la situation équivoque dans laquelle les plonge leur déguisement, puis elles se retirent. Entre Jaques suivi d'Orlando qui vante les mérites de Rosalind. Cette dernière revient, en compagnie de Celia, et décide de s'adresser à Orlando sous les traits de

Ganymède. Elle le taquine sur ses sentiments et propose de l'aider à se guérir de sa passion à condition qu'il accepte de l'appeler Rosalind (*scene 2*). Dans un autre coin de la forêt, Touchstone fait sa cour à Audrey sous l'œil narquois de Jaques; il salue l'arrivée opportune de Sir Oliver Martext qui va pouvoir les marier (*scene 3*). Devant une chaumière, Rosalind attend vainement la venue d'Orlando et se lamente auprès de Celia sur son inconstance. Entre Corin qui propose d'aller contempler un spectacle d'amour malheureux (*scene 4*). Il s'agit de Silvius dont Phebe repousse les avances. Les trois autres regardent à distance jusqu'au moment où Rosalind intervient. Phebe est émue par le langage audacieux de ce mystérieux jeune homme (*scene 5*).

Act IV

Jaques explique à Rosalind et Celia le genre de mélancolie dont il souffre. Orlando arrive en retard pour sa cure sentimentale. Scène de marivaudage (avant l'heure) au cours de laquelle Rosalind (déguisée) fait dire à Orlando qu'il veut épouser Rosalind et se fait faire une cour passionnée à l'insu du jeune homme. Orlando doit s'en aller au banquet du duc. Celia reproche à sa cousine son audace et sa duplicité, mais celle-ci est au comble de la joie (*scene 1*). Dans une autre partie de la forêt, Jaques et les forestiers portent au duc en procession accompagnée de chants le daim que l'on vient de tuer (*scene 2*). Silvius apporte un message d'amour de Phebe à Rosalind qui émet force railleries. Entre Oliver qui remet à Rosalind le mouchoir d'Orlando taché de sang. Il explique que le vaillant jeune homme l'a sauvé des griffes d'une lionne et que ce geste miraculeux a tué en lui toute haine à l'égard de son frère. Rosalind s'évanouit d'émotion et revient à elle sans admettre sa véritable identité (*scene 3*).

Act V

L'acte s'ouvre sur la scène d'intimidation de William par Touchstone (*scene 1*). Oliver avoue à Orlando son coup de foudre pour Aliena (alias Celia). Rosalind les rejoint, toujours déguisée et fait part à Orlando qu'un magicien de ses amis peut lui faire retrouver sa Rosalind et l'épouser. Elle renvoie Phebe à Silvius. Scène brillante de proclamations d'amour pleines d'équivoque (*scene 2*). Cependant, Touchstone et Audrey se réjouissent de leur bonheur (*scene 3*). Dans une autre partie de la forêt, Rosalinde/Ganymède arrache au duc et à Orlando une double promesse à son endroit et à Phebe celle d'épouser Silvius s'il se révèle impossible de l'épouser, lui (elle). Le duc commence à trouver que ce jeune berger lui rappelle sa fille bienaimée. On écoute les traits d'esprit de Touchstone et de Jaques qui sont interrompus par l'entrée de la figure d'Hymen qui amène Rosalind en costume de femme. Chants d'allégresse. Au sein de ces réjouissances nuptiales en trois temps, Jaques de Boys, le frère d'Orlando et d'Oliver arrive en messageur du duc usurpateur et annonce que le

duc, lui aussi miraculeusement converti par un vieil ermite de la forêt dont il est devenu l'émule, rend à son frère le trône qu'il lui avait pris. Jacques donne à chacun sa bénédiction à sa façon et se retire du monde (scène 4). La comédie s'achève sur trois noces. Le mot de la fin appartient à Rosalind qui mène le jeu jusqu'à sa conclusion finale (épilogue).

II

GEORGE SAND: *COMME IL VOUS PLAIRA*

Analyse

Acte Premier

Roland, introduit secrètement à la cour de Frédéric par Adam, avoue au vieux serviteur son désir d'apercevoir la belle Rosalinde (scène 1). Il tient la dragée haute à son arrogant de frère (scène 2). Jacques est là qui s'enquiert de la joute qui se prépare et exprime son cynisme et son amertume. Adam reconnaît en lui un ami du vieux duc exilé. Roland décide de lancer un défi à Charles (scène 3). Célia tente vainement de rendre le sourire à sa chère cousine (scène 4). Le bouffon essaie de déridier cette dernière avec ses traits d'esprit. Entre Jacques qui est venu donner à Rosalinde des nouvelles de son père. Célia est intriguée et émue par ce personnage ambigu (scène 5). En attendant la lettre que doit lui remettre Rosalinde, Jacques médite brièvement sur la futilité de l'amour (scène 6). Olivier dénigre son frère aux yeux de Charles et il a tôt fait de convaincre le lutteur d'infliger à celui-ci une cuisante défaite. Jacques a été témoin de cette vilennie sans être vu d'Olivier et il tente de faire prévenir Roland (scène 7). Ni Rosalinde ni Célia ni non plus Adam ne parviennent à dissuader le bouillant jeune homme de s'opposer à Charles. Le suspense s'achève lorsque Roland émerge triomphalement, Charles gisant à ses pieds, inanimé. Le duc est fort mécontent d'apprendre que son lutteur a été terrassé par le fils de son ennemi (scène 8). Rosalinde remet sa chaîne d'or à Roland qui demeure sans voix (scène 9). Adam et Jacques enjoignent Roland de quitter le duc (scène 10). Touchard arrive, porteur de mauvaises nouvelles: Frédéric a reconnu Jacques, l'a vu recevoir une lettre de Rosalinde; il est décidé à bannir sa nièce et, si elle refuse de partir, à lui faire trancher la tête. Célia ne veut pas se séparer de sa cousine; elle supplie Jacques de les aider toutes deux à fuir sous un déguisement et demande à Touchard de les suivre (scène 11). Jacques se laisse fléchir (scène 12); cette mission sera la dernière avant de se retirer dans la solitude (scène 13).

Acte Deuxième

Le Duc et ses compagnons évoquent la mélancolie de Jacques (scène 1). Audrey est venue apporter le lait de ses brebis tandis que Touchard fait son entrée. Il se met à philosopher et annonce Jacques et les deux princesses (scène 2). Rosalinde, déguisée, se dévoile à son père et chacun de se réjouir de cette journée bienheureuse tandis que Jacques exprime sa vision désillusionnée des âges de l'humanité (scène 3). Arrivent Roland et Adam. Le Duc reconnaît le fils de son ami Roland de Bois. Audrey emmène le groupe chercher Célia qui est à l'abri chez son père (scène 4). Jacques et Amiens devisent (scène 5) et s'inquiètent du sort de Célia (scène 7). Resté seul, Jacques se laisse aller à sa mélancolie (scène 6). Scène insolite de sentiments mêlés d'orgueil et de résistance entre Célia et Jacques, à grand renfort de mots d'esprit (scène 7). Rosalinde vient apporter le vœu de réconciliation de son père (scène 8). Roland fait son entrée et feint de ne pas être amoureux de Rosalinde (scène 9). Touchard annonce l'arrivée des gens de Frédéric (scène 10). Charles apparaît, chargé de la mission de ramener Célia. Roland s'interpose et l'empêche (scène 11). Rosalinde, émue, laisse percer sa fragilité tandis que Célia, dans son émoi, laisse deviner à Jacques son inclination (scène 12).

Acte Troisième

Touchard poursuit Audrey de ses assiduités et se dit prêt à l'épouser malgré sa rusticité et son prosaïsme. Celle-ci fait allusion à Guillaume son soupirant attiré (scène 1). Touchstone a tôt fait de se débarrasser du paysan en le terrifiant par l'insolence de ses projets et son jargon (scène 2). Audrey demeure sceptique et écoute Jacques tenter de lui faire voir la vérité. Elle regimbe et s'enfuit en jurant qu'elle ne sera à lui qu'après être passée devant le curé. Touchard en veut à Jacques d'avoir détrompé la paysanne et se réfugie dans une grotte (scène 3). Resté seul, Jacques rêve de Célia (scène 4). Deux valets lui apportent un tapis, des coussins, un éventail et un miroir avec lesquels il transforme le décor de rocaille en salon de fortune (scène 5). Roland qui émerge du ravin implore Jacques de l'aider à faire des vers pour sa belle. Jacques, titillé par la jalousie, essaie d'obtenir le nom de cette mystérieuse belle (scène 6). Célia entre en badinant, écarte Jacques et s'enquiert du beau page si proche de Rosalinde. Jacques, exclu de ces confidences, s'agite. Altercation entre le mélancolique ombrageux et l'ardente jeune fille (scène 7). Célia finit par dessiller les yeux de sa cousine qui demeure sceptique (scène 8). Touchard entre en trombe pour annoncer la venue du Duc (scène 9) qui proclame l'abdication du duc usurpateur revenu à de meilleurs sentiments (scène 10). Entre Olivier qui accuse le vieil Adam de larcin et son frère d'avoir voulu l'étrangler. Témoignage écrasant de Jacques qui avait été témoin oculaire de cette scène entre les deux frères. Le Duc veut que justice soit faite; il décide de

mettre les deux frères à l'épreuve et menace de faire exécuter Olivier. Roland vole au secours de son frère (scène 11). Célia donne ses bijoux en dot à Audrey qui part au bras de Guillaume devant Touchard déconfit (scène 12). Célia finit par arracher à Jacques des serments d'amour (scène 13). Ainsi finit la comédie.

III

Ros. ... O, how full of briers is this **working-day world**!

Cel. They are but **burs**, cousin, thrown upon thee in holiday foolery. If we walk not in the **trodden paths**, our very petticoats will catch them.

Ros. I could shake them off my coat. These burs are in my heart.

Cel. **Hem** them away.

Ros. I would try if I could cry "**hem**" and have him (I. 3).

F-V. H.

J. S.

R. L.

Ros. Oh! combien ce monde de jours misérable est rempli de ouvrages est encombré ronces! de ronces!

Cél. Bah! Cousine, ce ne sont que des chardons, cousin, qu'on a jetés sur toi, dans la folie d'un jour de fête: si nous ne marchons pas dans les sentiers frayés, ils nous propres jupes en s'attacheront à nos serons accrochées.

Ros. De ma robe, je pourrais les secouer; mais ils sont dans mon cœur.

Cél. Expectore-les.

Cel. Fais "**hem**" et chasse-les.

Ros. J'essaierais, si je n'avais qu'à faire **hem**!

Ros. J'essaierais, s'il suffisait de faire "**hem**"

Ros. J'essaierais si je pouvais faire "**hum**" et

pour l'obtenir, lui! pour l'avoir, lui, le **humer**, lui (19). (647). Orlando (93).

Cette page est significative à maints égards: "working day world," "burs," "trodden paths" donnent lieu à d'intéressantes transpositions qui corroborent nos précédentes observations lexicales. C'est la syntaxe de "Hem them away" qui retiendra notre attention. Il s'agit de pratiquer le fameux chassé croisé tant prisé et recommandé par Vinay-Darbelnet dans leur classique *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Jules Supervielle s'y est soumis tandis que François-Victor s'était lancé dans une expression à faire cracher l'actrice la mieux intentionnée et il a en plus essayé d'expliquer la subtilité du jeu de mot dans une note en bas de page! Lepoutre ne craint pas de faire des entorses à la syntaxe française pour coller à la structure de la phrase anglaise. Il a aussi restitué l'effet alitératif de "hem" et "have."

Cel. Didst thou hear these verses?

Ros. O yes. I heard them all, and more, too. For some of them had in them **more feet than the verses would bear**.

Cel. That's no matter; the feet might bear the verse.

Ros. Ay, but the feet **were lame**, and could not bear themselves without the verse, and therefore stood lamely in the verse.

Cel. But did thou hear without wondering **how thy name would be hanged and carved upon these trees?** [...] O wonderful, wonderful, and most wonderful wonderful, and yet again wonderful, and after that out of all whooping! (III, 2).

F-V. H.

J. S.

R. L.

Cel. As-tu entendu ces vers?

Cel. As-tu entendu ces vers?

Cel. As-tu entendu ces vers?

Ros. Je les ai entendus, et de reste, car quelques-uns avaient plus de pieds que de vers n'en doivent porter.

Ros. Oh! oui! je les ai entendus et même beaucoup trop, car quelques-uns avaient plus de pieds qu'ils n'en doivent porter.

Ros. Oh! oui, je les ai entendus tous, et plus encore, car pour certains d'entre eux il y avait plus de pieds que le vers ne peut en porter.

Cel. Peu importe, si les pieds pouvaient porter les vers.

Cel. Mais ils ne les portaient pas, ils boitaient et ne pouvaient même pas se traîner sans le vers, ainsi faisaient-ils boiter les vers.

Ros. Oui, mais les pieds eux-mêmes clochaient et ne pouvaient se supporter en dehors du vers, et c'est pourquoi ils faisaient clocher les vers.

Ros. Mais as-tu entendu, sans t'émerveiller, comment ton nom était suspendu et gravé sur les arbres? [...] Oh merveille, merveille, merveille des merveilles, et bien plus merveilleuse encore, et pour tout dire merveille au-delà de toute expression (122).

Cel. Mais, as-tu pu remarquer sans surprise comme ton nom est exalté et gravé sur les arbres? [...] prodigieux, prodigieux, prodigieusement prodigieux, et toujours prodigieux! Prodigieux au-delà de toute exclamation! (671-72).

Autre exemple révélateur: outre le jeu avec le vocabulaire de la prosodie, les pieds qui boitent ou qui clochent, regardez et écoutez la fin de la dernière réplique de Celia. Hugo et Supervielle ont donné à fond dans l'abstrait intelligible et idiomatique. Lepoutre calque au point de perturber l'ouïe du spectateur. Il pratique constamment cette technique de l'insolite, du discordant qui ne sonne pas faux. Lepoutre, dirait-on, prend plaisir à étoffer le calque pour accroître la charge de préciosité et de singularité des termes concrets, sans doute pour opérer une compensation à certaines pertes inévitables. Voici un exemple extrême qui force à vérifier un mot technique rare dans le dictionnaire; vérification faite, le calcanéum s'avère être un os du talon:

Cel. It is young Orlando, that tripped up the wrestler's heels and your heart both in an instant (III, 2).

F.V.H.

J. S.

R. L.

C'est le jeune Orlando, Il s'agit du jeune C'est le jeune Orlando

celui qui, d'un même coup, a culbuté le lutteur et votre cœur (673).

Orlando qui, d'un même coup, a culbuté l'athlète et ton cœur (123).

qui a culbuté le calcanéum du lutteur et ton cœur, tous deux en un même instant (4).

Dans le fond, Shakespeare a de pareilles audaces avec la langue anglaise. Nous pensons à cet autre passage célèbre où les aphorismes de Touchstone (qui n'avaient pas déplu à George Sand) participent à la fantaisie débridée de la pièce et à sa profondeur, sous couvert de la folie:

Touch. Give me your hand. Art thou learned? Will. No, sir.

Touch. Then learn this of me: to have is to have. For it is a figure in rhetoric that drink, being poured out of a cup into a glass, by filling the one doth empty the other. For all your writers do consent that *ipse* is he; now, you are not *ipse*, for I am he.

Will. Which he, sir?

Touch. He, sir, that must marry this woman (V,1)

FVH

J. S.

R. L.

P. d T. Donnez-moi la main. — Es-tu savant?

P. de T. Donne-moi la main. Tu es instruit?

Pierre. Donne-moi la main. As-tu étudié?

Will. Non, monsieur.

Guillaume. Monsieur.

Non, monsieur.

P. de T. Eh bien, sache de moi ceci: avoir, c'est avoir. Car c'est une figure de rhétorique qu'un liquide, étant versé d'une tasse dans un verre, en remplissant l'un évacue l'autre. Car tous vos auteurs sont d'avis que "ipse" c'est lui-même; or, tu n'es pas "ipse", car je suis lui-même.

P. de T. Alors, apprends ceci: avoir, c'est avoir; car c'est une figure de rhétorique que le liquide, quand on le verse d'un récipient dans un autre, en remplissant l'un, laisse l'autre vidé; tous nos écrivains s'accordent à dire qu'"ipse" c'est "lui"; or tu n'es pas "ipse", puisque c'est moi ce "lui".

Pierre. Alors apprends ceci de moi. Avoir est avoir: car il est une figure de rhétorique que le boire étant transféré d'une coupe dans un verre, en remplissant l'un on vide l'autre. Car tous nos écrivains doivent reconnaître que cet "ipse" est "il". A présent, toi tu n'es pas "ipse" car je suis "il".

Will. Quel lui-même, monsieur?

Guill. Quel "lui", Monsieur?

Will. Quel "il", monsieur?

P. de T. (montrant Audrey) Ce lui-même, monsieur qui doit épouser cette femme (158).
 P. de T. Le "lui" qui doit épouser cette femme (75).

À titre documentaire, nous donnons la transcription de ce même passage sous la plume inventive de George Sand:

Tu es intelligent?
 Touchard

Ma foi, monsieur, je ne suis pas si sot, et je vois bien que...
 Guillaume
 Touchard

Il paraît que tu es amoureux d'Audrey, Guillaume? (*Il embrasse Audrey au front*)

Oui, monsieur, avec votre permission.
 Guillaume, hésitant

Sais-tu le latin, Guillaume?
 Touchard, s'enhardissant,

Non, monsieur, je n'y connais goutte.
 Guillaume

Tu connais un peu de magie?
 Touchard

Non, monsieur, Grâce au ciel, je...
 Guillaume, inquiet et regardant Touchard avec méfiance

Eh bien! Écoute un peu cette formule. Je suis *ipse*, c'est à dire *lui*, c'est à dire

celui qui épouse cette jeune fille, et qui t'ordonne d'y renoncer, c'est à dire de t'en aller... Et si tu hésites, je déclare que tu es un imbécile et que tu périras, c'est à dire que tu sera occis. Comprends-tu?...(83)

La manipulation de la syntaxe (en particulier les répétitions) ainsi que l'oscillation entre le concret et l'abstrait sont à observer dans l'exemple suivant:

Ros. I pray you, what is't o'clock?

Orl. You should ask me what time o'clock; there's no clock in the forest.

Ros. Then there is no true lover in the forest, else sighing every minute and groaning every hour would detect the lazy foot of Time as well as a clock.

Orl. And why not the swift foot of Time? Had not that been as proper?

Ros, By no means, sir. Time travels in divers paces with divers persons. I'll tell

you who Time ambles withal, who Time gallops withal, and who he stand still withal (III, 2).

FVH

SUP

LEP

Ros. Quelle heure dit l'horloge, je vous prie?
 Ros. Quelle heure est-il je vous prie?
 Ros. Je vous prie, quelle heure est-il à l'horloge?

Orl. Vous devriez me demander quel moment que je vous dise? Il n'y a pas d'horloge dans la forêt.
 Orl. Que voulez-vous que je vous dise? Il n'y a pas d'horloge dans la forêt.
 Orl. Vous devriez me demander quelle heure au soleil; il n'y a pas d'horloge dans la forêt.

Ros. Alors c'est qu'il n'y a pas dans la forêt de véritable amant: car un soupir à chaque minute et un gémissement à chaque heure indiqueraient la marche lente du temps aussi bien qu'une horloge.
 Ros. Alors, c'est qu'il n'y a pas de véritable amant dans la forêt, sans quoi un soupir à chaque minute et un gémissement toutes les heures localiseraient le pas paresseux du temps aussi bien qu'une horloge.

Orl. Et pourquoi pas la marche rapide du temps? L'expression ne serait-elle pas au moins aussi juste.
 Orl. Et pourquoi pas les pieds raides du Temps? Ne serait-ce pas plus juste?

Ros. Nullement, monsieur. Le temps suit diverses allures avec diverses personnes. Je vous dirai avec qui le temps va l'amble, avec qui il trotte, avec qui il galope, et avec qui il fait halte (675-76).
 Ros. Nullement, monsieur. Le temps n'a pas la même allure pour tout le monde. Je vais vous dire avec qui il va l'amble, avec qui il trotte, avec qui il galope, avec qui il ne bouge pas (127).
 Ros. Nullement, monsieur. Le temps voyage à divers rythmes pour divers personnages. Je vais vous dire avec qui le temps va l'amble, avec qui le temps trotte, avec qui le temps galope et avec qui il reste immobile (49).

Oliv. Good morning, fair ones; pray you, if you know,
Where in the **purlieus** of this forest stands
A sheep-cote **fenced about** with olive trees? (IV, 3).

FVH

SUP

LEP

Bonjour, belle jeunesse! Bonjour, mes bons amis.
Dites-moi! savez-vous S'il vous plaît, savez-
vous, / Au **purlieu** de
dans quelle clairière de la vous, /
forêt est une bergerie **grande forêt**, / Certaine
entourée d'oliviers? bergerie **entourée**
d'oliviers (152). Une bergerie clôturée
d'oliviers? (70).

Ici, c'est par le recours à l'archaïsme que Lepoutre arrive à ses fins. "Purlieu" en anglais élisabéthain était une déformation de vieux français "pour allée". Libre à l'imagination du spectateur d'entendre ce qu'il veut dans ce "purlieu"! Notez également qu'il a préféré le vocable "clôturé", plus concret, plus imagé qu'"entouré", pour "fenced". Prêtez aussi l'oreille au texte de Supervielle; le poète français semble bien avoir réagencé la syntaxe pour parvenir à une métrique d'alexandrins.

Pour finir sur une boutade, nous reprendrons à notre compte la phrase par laquelle Hector Malot mettait fin à sa comparaison des traductions de Guizot et de François-Victor Hugo dans *L'Opinion nationale* du 5 octobre 1862: "Je ne sais si la méthode que je viens d'employer a été agréable au lecteur, mais à coup sûr, elle est concluante". Dont acte!

BRIAN T. FITCH

Schleiermacher et l'émergence d'une herméneutique de la distanciation ontologique¹

Le présent article cherche à démontrer que dans l'*Herméneutique*² de Schleiermacher pour la première fois se trouvent réunies les conditions requises pour l'émergence d'une herméneutique de la distanciation ontologique. Avant lui, l'herméneutique s'était toujours occupée traditionnellement soit de la Bible soit des oeuvres de l'Antiquité. L'éloignement temporel des textes en question faisait que leur compréhension nécessitait un travail de philologue afin d'éclaircir les difficultés d'ordre linguistique provenant de l'évolution de la langue depuis l'époque de leur rédaction. Il s'agissait essentiellement d'oeuvrer pour recréer les conditions de leur réception par leurs premiers lecteurs, contemporains de l'auteur. Le genre de difficulté de compréhension qu'ils présentaient à l'herméneute était tributaire du temps qui s'était passé depuis l'époque de leur auteur et de ceux pour qui il écrivait. Les éléments des textes soit au niveau du langage soit au niveau de ce dont ils parlaient qui n'étaient pas familiers aux contemporains de l'herméneute leur paraissant étranges, sinon étrangers, créaient des obstacles à leur compréhension et nécessitaient une explication de la part de l'interprète afin de leur donner

- 1 Cet article s'inscrit dans le cadre d'un projet de recherche sur "Le statut et le fonctionnement du métatexte critique dans ses rapports avec le texte littéraire commenté," subventionné par le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada.
- 2 La publication en 1959 de l'édition Kimmerle de l'*Herméneutik* de Schleiermacher a donné lieu à un véritable renouveau des études schleiermachériennes. Car la première édition de F. Lücke (1838) avait été fondée sur le manuscrit de 1819, "L'Exposé abrégé de 1819," et ne contenait ni les deux premiers manuscrits de Schleiermacher, "Les Aphorismes de 1805-1810 et de 1809-1810" et "La première esquisse de 1809-1810," ni ceux de l'"Exposé séparé de la deuxième partie datant de 1826-1827" (remplacé par des notes prises par ses étudiants) et des "Notes marginales de 1832-1833," d'où l'exposition très incomplète qu'elle offrait des idées de l'auteur, ce qui explique la lecture qu'en donne, entre autres, Wilhelm Dilthey et, à sa suite Gadamer (voir plus bas note 22).