



« I cannot speak your England » : sur quelques problèmes de traduction d'*Henry V*

Jean-Michel Déprats



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/545>

DOI : 10.4000/shakespeare.545

ISSN : 2271-6424

Éditeur

Société Française Shakespeare

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2000

Pagination : 63-74

ISBN : 2-84269-407-4

Référence électronique

Jean-Michel Déprats, « « I cannot speak your England » : sur quelques problèmes de traduction d'*Henry V* », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 18 | 2000, mis en ligne le 01 novembre 2007, consulté le 22 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/545> ; DOI : 10.4000/shakespeare.545

S H A K E S P E A R E

& L A F R A N C E

Société Française Shakespeare

Actes du Congrès de 2000

* * *

Textes réunis et présentés par

Patricia DORVAL

publiés sous la direction de

Jean-Marie MAGUIN

Colloque honoré d'une subvention du Ministère
de l'Éducation Nationale, de la Recherche et de
la Technologie

Site Internet : <<http://alor.univ-montp3.fr/SFS/>>
Liste de diffusion : <sfs-1@smr1.univ-montp3.fr>

*Tous droits de traduction, de reproduction et
d'adaptation réservés pour tous les pays.*

© 2000. Société Française Shakespeare,
École Normale Supérieure, 45 rue d'Ulm, 75005 Paris.

ISBN 2-84269-407-4

**« I CANNOT SPEAK YOUR ENGLAND » :
SUR QUELQUES PROBLÈMES DE
TRADUCTION D' HENRY V**

Il y a bien de l'italien et du français dans *Twelfth Night*, du latin, du français et de l'italien dans *Love's Labours Lost*, un chapelet d'intraduisibles jeux de mots bilingues latin-anglais / anglais-latin dans *The Merry Wives of Windsor*¹ mais c'est de loin *Henry V* la pièce la plus polyglotte de Shakespeare. Donc celle qui défie le plus la traduction, notamment la traduction vers le français puisque la pièce comporte déjà une scène en français et deux autres scènes bilingues insérées dans l'anglais shakespearien. Toute traduction française, même si elle garde le léger décalage qu'apporte le pittoresque français shakespearien, mi-authentique, mi-fautif, gomme par définition le bilinguisme. On retrouve au niveau macroscopique la même impossibilité de traduire qu'analyse Jacques Derrida à propos de l'énoncé bilingue anglo-allemand *he war* de *Finnegans Wake* : « Traduire *he war* dans le système d'une seule langue, c'est effacer l'événement de la marque, non seulement de ce qui s'y dit, mais son dire et son écrire, qui forment aussi, dans ce cas, le contenu essentiel du dit. [...] Le concept courant de la traduction reste réglé sur le *deux fois un*, l'opération de passage d'une langue dans une autre, chacune d'elles formant un organisme ou un système dont l'intégrité rigoureuse reste supposée, comme celle d'un corps propre. Traduire le babélisme d'au moins deux langues, cela exigerait un équivalent qui restituât non

seulement toutes les potentialités sémantiques et formelles de l'hapax *he war* mais aussi la multiplicité des langues en lui, le *coût* de cet événement, en vérité son nombre même, son essence nombreuse et rythmée, l'un différent en soi, et de soi, à la différence de soi, comme Héraclite eût dit en français»².

Certains passages d'*Henry V* défient non seulement la traduction mais aussi la compréhension et semblent frappés de malédiction babélique. Comme cet énoncé macaronique de Pistolet : «*Qualtitie calmie custure me*» (texte de l'in-folio) en réponse à la remarque du prisonnier français Monsieur Le Fer : «*Je pense que vous estes le Gentilhomme de bon qualitee*» (graphie de l'in-folio). Éditeurs, commentateurs et traducteurs en sont encore à se demander ce que peut bien signifier ce pudding verbal. Pour Warburton (1747), Pistolet dirait en fait : «*Qualtitie call you me, construe me !*» (Tu me traites de qualité, explique-moi ça !) ou peut être «*Qualtitie, cullion, construe me !*» (Qualité, petit con, explique-moi donc !). Pour les commentateurs plus tardifs, l'énoncé énigmatique serait du gaélique. «Pistolet, explique Sylvère Monod, commence par répéter en le déformant le dernier mot entendu, puis, pour ne pas être en reste de jargon, cite les premiers mots d'une chanson irlandaise, imprimée sous cette forme vers 1565 (dans *Handeful of Pleasant Delites* de Clement Robinson). Le texte exact, identifié en 1939 par le Prof. Gérard Murphy, est «*Caílin ó chois tSiúre mé*» (Je suis une fille des bords de la Suir)»³. J.H. Walter dans l'édition Arden de 1954 et T.W. Craik dans la nouvelle édition Arden de 1995 identifient la même source irlandaise mais pour eux l'énoncé pistolien *calmie custure me* est une déformation de l'irlandais *Cailin ôg a' stor* (jeune fille mon trésor). Le jeu de mots suivant sur «moi» et «moy» («*Le soldat français : O prenez miséricorde ! Ayez pitié de moi ! Pistolet : Moy shall not serve, I will have forty moys*») suscite la même perplexité. Pour Andrew Gurr «Pistol hears the French "moi" (pronounced as "moy" in Middle French) as a half, a moiety»⁴. Mais pour d'autres (Walter et Taylor)⁵ le *moy* est une unité de mesure d'environ un boisseau. Pour d'autres encore⁶, Pistolet ayant lui-même parlé de rançon croit qu'il s'agit d'une monnaie (mais probablement pas du *moidore* portugais qui n'a pas été en circulation en Angleterre avant le XVIIIe siècle)⁷.

En fait, toute la scène est jalonnée de jeux de mots bilingues, plus ou moins laborieux, fondés sur l'incompréhension de Pistolet. Par exemple sur le mot français *bras* et le mot anglais *brass*⁸ (que j'ai rendu par un jeu de mots monolingue : «Que je t'embrasse,

roquet ? Sacré bouc lubrique des montagnes, tu veux que je t'embrasse ?») ou sur le nom du prisonnier Monsieur Le Fer qui déclenche chez Pistolet une salve de termes homophones *Master Fer ? I'll fer him, and firr him, and ferret him*⁹. Dans cette scène, tous les effets comiques proviennent des difficultés de communication créées par la barrière linguistique. Le soldat français parle français, le page s'adresse à Pistolet en anglais et au prisonnier français en français et Pistolet, naturellement, bien qu'il introduise une de ses répliques par un *Owy, cuppele gorge permafoy* — dont il semble bien comprendre le sens — parle anglais. Dire que le soldat français et le page parlent français est d'ailleurs beaucoup simplifier. Ils parlent cet étrange sabir mi-XVI^e mi-petit nègre écrit par Shakespeare et destiné surtout à amuser un auditoire anglais.

Quatre scènes ou séquences, indiquées dans l'ordre chronologique de la pièce, posent des problèmes spécifiques de traduction :

- La scène dialectale (III.3) entre trois capitaines : un Gallois (Fluellen), un Irlandais (Macmorris) et un Écossais (Jamy), s'exprimant chacun avec leur accent régional.

- La scène de la leçon d'anglais entre Catherine et Alice (III.5), sous-tendue par la volonté de traquer l'obscène dans la langue étrangère (chacun sait que tout apprenti linguistique commence par apprendre les *words not to say*).

- La scène (déjà commentée) entre Pistolet, Monsieur Le Fer et le page (IV.4), souvent coupée à la représentation, les acteurs trouvant que Shakespeare s'abandonne ici avec trop de complaisance à sa fatale Cléopâtre.

- La scène de séduction et de conquête (V.2) où Shakespeare insère l'anglais boiteux et le français fantaisiste de Catherine et d'Alice ainsi que le français mal maîtrisé d'Henry dans la trame d'un anglais shakespearien «standard».

Ces trois scènes sont marquées par la présence d'un interprète/traducteur : Alice en III.5 et V.2, le page en IV.4. Elles ont un caractère métalinguistique marqué puisqu'elles mettent en œuvre apprentissage linguistique, exercices de traduction, et calembours bilingues et suscitent questions et interrogations sur les frontières des langues. Les échanges linguistiques, formes de négociation et de médiation, y symbolisent les rapports de force politiques, comme l'exprime si clairement la phrase de Catherine : «*I cannot speak your England*». La maîtrise ou l'absence de maîtrise des langues étrangères situe les personnages sur l'échiquier d'une scène

politique dominée par un désir de suprématie anglaise.

Le problème de traduction le plus aigu est celui des dialectes. La brève séquence qui réunit et oppose le Gallois Fluellen (ou Llewellyn comme l'appelle Andrew Gurr)¹⁰, l'Irlandais Macmorris et l'Écossais Jamy, est d'une grande importance politique car elle symbolise à la fois la diversité — traduite verbalement — et l'unité du royaume soudé dans le patriotisme et l'effort de guerre. La figuration, certes assez peu systématique, des accents régionaux souligne l'existence de différences linguistiques et met en relief la valeur normative de l'anglais du roi. Le plus développé des trois capitaines, Fluellen, sert de faire valoir comique au souverain, fonction que Falstaff exerçait par rapport au prince Hal dans *Henry IV*. Il y a dans les discours de Fluellen des idiosyncrasies stylistiques et morpho-syntaxiques parfaitement traduisibles (chapelet de synonymes, phrases sinueuses et interminables, accords fautifs : «*The mines is not according to the disciplines of the war*») mais aussi des déformations phonétiques («*dig*» pour «*digged*» ; «*aunchient*» pour «*ancient*») qui se laissent malaisément transcrire ou transposer. Fluellen remplace les plosives sonores par des plosives sourdes («*b*» devient «*p*», «*v*» devient «*f*», «*j*» devient «*ch*»), il dit «*Cheshu*» pour «*Jesus*», «*athversary*» pour «*adversary*», etc. Mais ces déformations ne sont pas pratiquées de façon homogène et constante. Elles ne paraissent d'ailleurs pas particulièrement galloises à un auditeur anglophone d'aujourd'hui. De fait, il est probable qu'entre le XVI^e et le XXI^e siècle, les dialectes gallois, irlandais, écossais ont évolué autant que le français ou l'anglais «standard».

On considère généralement que l'anglais parlé aujourd'hui au Pays de Galles et en Irlande se caractérise par un «*r*» «rhotique» (prononcé en position postvocalique) et par des voyelles allongées plutôt que diphtonguées. Au sud du Pays de Galles, la courbe mélodique est chantante. L'anglais parlé en Irlande, variable dans ses réalisations géographiques, a une intonation ascendante et pratique le «*t*» dit rétroflexe. L'écossais roule les «*r*» et vélarise les «*l*»¹¹. Mais aucune de ces caractéristiques ne se retrouve dans les dialectes écrits par Shakespeare. Même si, comme l'écrit Gurr,¹² «*[Fluellen's] lengthy sentences full of syntactical inversions as well as the insistent «look you» (which occurs even more frequently in Q), probably indicate something not entirely different from the modern use of English in Southern Wales*». Mais les sifflantes transformées en chuintantes par Macmorris («*Be Chrish*» pour «*by*

Christ»), les vocalisations spécifiques de Jamy («*gud*» pour «*good*», «*baith*» pour «*both*», «*wad*» pour «*would*») ne semblent guère être cautionnées par les quelques documents historiques dont nous disposons (par exemple une lettre du roi d'Écosse à Henry IV sur la captivité de son fils James)¹³. Il s'agit donc de parlers stylisés, de gallois, d'irlandais et d'écossais de théâtre, destinés à *introduire* une différence plutôt qu'à la *qualifier* de façon précise.

La plupart du temps, les traducteurs essaient de transposer ces parlers régionaux anglais dans des parlers régionaux français ou francophones. Ainsi François-Victor Hugo prête-t-il à Jamy un accent créole, équivalent approximatif à ses yeux du «r» roulé écossais¹⁴ :

Jamy. Ce seha pafait, su ma paole, mes baves capitaines.[...] Par la messe, avant que ces yeux là se livrent au sommeil, ze fehai de la besogne ou je sehai poté en terre : oui-dah ! ou je sahai mort ; paiehah de ma personne aussi vaillemment que ze pouhai, ze m'y engaze, en un mot comme en mille. Mobleu ! ze sehai bien aise d'ouïr une discussion entre vous deux.¹⁵

Ce choix-là, assez curieux tout de même, ne nous paraît ni «politiquement correct» ni surtout linguistiquement et intellectuellement convaincant. Mais la tentation de rechercher des équivalents français ou francophones se retrouve dans les traductions ultérieures. Si M.J. Lavelle (Aubier-Montaigne, 1947) transcrit en français standard les répliques des capitaines, Marcel Sallé (Les Belles Lettres, 1961) fait zozoter Jamy et dote Fluellen d'un parler artificiel vaguement alsacien («*Che vous en brie [...] Foyez-fous [...] la disciplin*»¹⁶). Jean-Claude Sallé (Laffont Bouquins, 1997) donne à son Macmorris des accents d'auvergnat fouchtra : «*Che n'est pas le moment de discourir [...] Que le Chricht me garde*». Traduit par Sylvère Monod (Club Français du Livre, 1957 ; Flammarion, 1991), ce même Macmorris fait plutôt pied-noir : «*Té, par le Chrisse, c'est un beau gâchis*» quelque part entre la Casbah le Vieux Port et le quartier du Sentier. Le traducteur explique ses choix dans une note¹⁷ : «Notre traduction atténuée, sans esprit de système abusif, l'irrégularité des prononciations figurées (en transformant parfois, au besoin, des anomalies grammaticales en particularités de diction). De plus, pour donner au lecteur français une impression

correspondant, au moins approximativement, à celle que produit le texte original, nous avons considéré que les particularités phonétiques et psychologiques de Fluellen rappelaient celles d'un Français de l'Est, que Macmorris faisait penser à un Méridional, et Jamy à un Normand».

Personnellement, je suis totalement opposé à ces transpositions en parlars français. Tous les vernaculaires sont spécifiques et ne peuvent être transportés ou transposés¹⁸. Faire parler Fluellen, Macmorris ou Jamy comme un Alsacien, un Breton, un Picard... un Belge ou un Suisse n'a de toute façon pas de sens. Cela n'évoquera jamais un Gallois, un Irlandais ou un Écossais pour le lecteur ou l'auditeur français. À supposer que les Gallois, les Irlandais et les Écossais aient un accent particulier quand ils parlent français, rien ne dit que cet accent est le même que celui qu'ils ont quand ils parlent anglais. Et transcrire lettre pour lettre les déformations consonantiques ne peut qu'aboutir à des parlars factices qui ont tous un côté Bécassine. C'est à l'acteur d'adopter des particularismes de prononciation qui singularisent son personnage. Monod a une intuition juste lorsqu'il écrit que «[Les nombreuses formes erronées, embarrassées ou fantaisistes] sont irrégulièrement réparties dans le parler de Fluellen sans doute parce que Shakespeare jugeait suffisant d'indiquer çà et là aux acteurs le genre de prononciation qu'ils devaient imiter»¹⁹. Aussi me suis-je contenté dans ma traduction de reproduire les déformations transcrites par Shakespeare là où elles interviennent et là où la déformation porte sur les mêmes consonnes en français, sans céder au mirage de parlars fatalement artificiels. Car la solution est orale et non écrite. Il ne peut pas y avoir de traduction *linguistique* convaincante des accents régionaux, seulement une traduction *scénique* individuelle et provisoire.

Dans la mise en scène de Jean-Louis Benoit²⁰, le problème du traitement des accents gallois, irlandais, et écossais ne s'est pas posé car la scène a été coupée (pour des raisons d'économie générale et de durée du spectacle) mais il a été déplacé, transféré dans le domaine linguistique francophone, le metteur en scène ayant incité certains acteurs interprétant des personnages français à prendre des accents. Au XV^e siècle, la France est une mosaïque de langues et de parlars dialectaux. Ainsi, à la création à Avignon, le gouverneur d'Harfleur avait un accent vaguement vosgien et un des nobles français s'exprimait avec un accent méridional²¹.

Venons-en aux scènes françaises. Dans les scènes tragiques, le français n'apparaît que très brièvement, et de façon pour ainsi dire

décorative, qu'il s'agisse d'exclamations (III.6.5, 11, 15 (le dauphin) : *Ô Dieu vivant !* (Bretagne) : *Mort de ma vie*, (le connétable) : *Dieu des batailles* ; IV.5.1, 2, 3, 6 (le connétable) : *Ô diable !* (Orléans) : *Ô Seigneur ! Le jour est perdu, tout est perdu !* (le dauphin) : *Mort de ma vie ! [...]* *Ô méchante fortune* ; III.8 (le dauphin) : *Ch' ha ! [...]* *Le cheval volant, the Pegasus, qui a des narines de feu*) ou d'une citation biblique (III.8 (le dauphin) : «*Le chien est retourné à son propre vomissement et la truie²² lavée au borbier*»). Les scènes comiques introduisent des jeux de mots dont seul un auditoire connaissant les deux langues peut saisir pleinement le sens. Comme l'écrit Jean-Claude Sallé : «L'emploi du français dans plusieurs scènes procède d'une même conscience critique, d'une même remise en question des conventions théâtrales [que la présence du Chœur]. Certes ce bilinguisme peut sembler imposé par le sujet : 18 des 23 scènes de la pièce se passent en France. Mais dans la première partie d'*Henry IV* qui inclut des personnages gallois, ceux-ci parlent le kymrique en aparté (III.1) en un intermède qui reste extérieur au dialogue anglais car le texte gallois n'est pas donné. *Henry V* présente donc la singularité de juxtaposer deux partis : celui de la convention tacite selon laquelle l'auditoire ne s'étonnera pas que des étrangers s'expriment couramment dans la langue de leurs adversaires ; et celui qui procède d'un souci de réalisme et tire des effets comiques des difficultés de communication créées par la barrière linguistique»²³. Shakespeare qui fait parler le roi de France en anglais choisit de doter trois autres personnages français : Alice, Catherine et Monsieur le Fer, d'un français mi-authentique mi-fantaisiste. Trois personnages, soit deux femmes et un prisonnier. Le français est la langue des vaincus, l'anglais la langue des conquérants et de la conquête. C'est pourquoi la scène emblématique où Henry tente de conquérir le cœur de la princesse de France Catherine prend la forme d'une bataille linguistique qui vise à affirmer la suprématie de l'anglais.

Le traducteur français a le choix entre deux solutions peut-être également mauvaises. S'il préserve ce français en partie imaginaire qui ne manque ni de saveur ni de charme, mais est tout de même assez chaotique, les seuls personnages dans la version française qui parleront un français approximatif seront la princesse de France, sa dame de compagnie, et un prisonnier français, tous les Anglais parlant un français moderne et intelligible ! Si l'on «traduit» le français de Shakespeare en français d'aujourd'hui, quelque chose de ce sabir exotique et exquis est perdu, un parfum d'ancien, une

couleur surannée mais délicieuse. Pour le sous-titrage et le doublage du film de Branagh, j'avais choisi la première solution : garder «verbatim» le français de Shakespeare, mais c'était un film anglais, joué par des Anglais. Pour la mise en scène de Jean-Louis Benoit, j'ai cru plus juste d'opter pour la seconde solution : traduire le français de Shakespeare en français moderne.

On pourrait aussi, de façon plus théorique que pragmatique (on produirait une curiosité littéraire plus qu'un texte jouable et écoutable en 1999/2000) traduire toute la pièce en français du XVII^e siècle. Cela n'annulerait pas l'intraduisibilité foncière de l'effet d'insertion d'une langue étrangère dans la langue nationale. Toute traduction d'*Henry V* en français efface le bilinguisme quelle que soit la solution retenue. «With a macaronic, babylonian text, note Ton Hoenslaars²⁴, it is impossible to provide a fully convincing and satisfying translation».

La plupart des traducteurs prennent acte de cette impossibilité et livrent tels quels mais parfois en italiques (solution graphique qui n'a pas de sens à la représentation) les énoncés en «français shakespearien», corrigeant néanmoins les erreurs les plus flagrantes sans «réécrire» le texte. Seuls deux traducteurs marseillais : Geneviève et Daniel Bournet, adoptent l'étrange parti-pris de traduire le français petit nègre qu'écrit Shakespeare en français médiéval. Ils s'en expliquent dans une note : «Dans la traduction française, la distance entre la langue de Catherine et les mots [anglais] qu'elle apprend risque évidemment de disparaître. Le souci de la représentation théâtrale en français impose de maintenir cette distance. Étant donné que la convention théâtrale admet que l'anglais de Shakespeare se dit en français sur la scène française et que la princesse et sa suivante ne peuvent être que des Françaises du moyen âge, nous transcrivons les quelques mots anglais en français moderne et les répliques de Catherine et d'Alice en ancien français, dont on peut penser qu'il peut avoir auprès du public français d'aujourd'hui le caractère exotique du français pour le public anglais»²⁵.

Voici le début de la leçon d'anglais de Catherine, qui devient donc une leçon de français moderne :

Cath. Alice, tu fus chieux les Anglois, et tu
ben paroles li langaige.

Al. Alques, madame.

Cath. Jo toi prie m'enseigniez, me faust
apenre à parler... Coument est appeled

le paulme, en anglois ?

Al. Le paulme ? Il est appeled «main».

Cath. «Main». Et li deies ?

Al. Li deies ? Meie feid, jo m'oblîe li deies, mes me sovenira. Li deies ? Jo crei que sont appeled «doives». Oil, «doives».

Cath. Le paulme, «main». Li deies, «doives». Jo crei que jo suis li buen escoulier. J'ai gaigned dous moz anglois vistement. Coument est appeled les grifz ?

Al. Les grifz ? Nos les appelons «oncles».

Cath. «Oncles». Oyez, diste-mei se jo parole ben : «main», «doives», «oncles».

Al. Cel est ben dist, madame : forz buen anglois !

On s'attendrait tout de même à un *forz buen françois* ! mais à ce degré de délirante ingéniosité, les traducteurs n'ont cure de bon sens. Voilà assurément une version médiévale assez savoureuse d'*Henry V* mais dont le curieux résultat est qu'Alice et Catherine parlent un français beaucoup moins intelligible que dans l'original. De surcroît, ce choix de traduction augmente le contraste et l'écart qui existe entre, d'une part, la princesse de France et sa dame de compagnie, et d'autre part, les autres personnages français qui parlent en français du XXe siècle. On ne peut pas tenir ensemble vérisme linguistique et convention théâtrale.

Mais quel est au juste le degré d'authenticité historique du français shakespearien ? Sans doute emportés par leur bardolâtrie, les éditeurs anglais sont très prompts à exonérer Shakespeare de ses incorrections et de ses énoncés fantaisistes et font souvent l'éloge du français de Shakespeare. Ainsi, dans l'édition Cambridge, Andrew Gurr écrit : «Shakespeare may have acquired his French from the Mountjoy family, with whom he is known to have lodged in 1604 and probably for some time before that. His French contacts probably began early with the Huguenot wife of Richard Field, the Stratford-born man who printed *Venus and Adonis* and *The Rape of Lucrece* in 1593 and 1594. His command of the language was evidently quite good. But in French as in English, sixteenth-century pronunciation differed in several ways from modern French. Henry's response to Pistol's question about his name at IV.1.48, for instance, where he turns "Harry the king" into "Harry le Roy", which Pistol hears as Cornish "Leroy", and Pistol's mishearing of M. Le Fer's "moi" as "moys" at IV.4.17 both reflect the old French pronunciation

of “oi”, now changed». Pourtant il reconnaît plus loin : «The use of IV.4.44 “j’ai tombé” for “je suis tombé” and V.2.109 “à les anges” for “aux anges” are common enough mistakes in English translation today, and are more likely to have been made in the original manuscript than misprinted by the F compositor. The same may be true of IV.4.13 and 42, where “le” appears when it should agree with its noun as “la”. The F compositors, however, did struggle with the French, some of which they set nearly as phonetically as the Q version». Dans l’édition Bouquins, Jean-Claude Sallé tranche pour la responsabilité des typographes et écrit que les erreurs semblent provenir de compositeurs anglais qui ignoraient le français et déchiffraient mal leur copie manuscrite. Ses remarques sur la graphie, le lexique et la syntaxe du XVI^e sont d’un grand intérêt pour ce qui nous occupe. Je le cite : «L’orthographe du français de l’époque n’était pas encore fixée ; les lettres s et z étaient souvent interchangeables et on écrivait “ils” ou “ilz”. Il y avait des formes diverses : “disent” ou “dient”, “aille” ou “voise”, etc. Les fantaisies orthographiques des textes shakespeariens vont cependant bien au-delà de cette diversité et on trouve “sae palla”. (Q1) pour “s’appelle”, “souermeray” (F) pour “souviendrai”, “e” pour “et”, “&” pour “est”, “en” pour “un”, etc. Cependant certaines bizarreries de l’orthographe de l’in-folio se trouvent (par exemple) dans les manuels de français édités en Angleterre. *The French Schoolmaster* du Huguenot Claude Desainliens (1573) imprime “asses” (édition de 1582) pour “assez” (comme F : III.4.52) et, dans un autre manuel du même auteur (*The French Littleton*, éd. de 1593) on trouve même des orthographe phonétiques destinées à faciliter la prononciation du français, par exemple “tans” (= temps) qui n’est pas loin du “tanes” de l’in-quarto. Enfin, ce qui paraît incorrect au lecteur français moderne était parfois correct à l’époque. Le texte shakespearien contient non seulement du vocabulaire archaïque (“vivement”, “varlet”, etc...), mais surtout des constructions que nous n’employons plus : on disait, comme maintenant, “je vous prie de faire cela” (Cotgrave) mais aussi “L’auteur pryé les lecteurs differer leur jugement jusques à la fin du liure” (J. Du Bellay). Quand Kate dit à Alice “Vous parlez fort bon Angloys” (Q1), on modernise sans peine en “Vous parlez fort bon Anglais”, et on est tenté d’ajouter “un” ou “du”, mais ceci était idiomatique à l’époque et Desainliens donne “Parlez vous bon Anglois” et “Jehan scauez vous parler bon Français”»²⁶.

J'ai demandé à mon collègue nanterrois André Eskénazi, spécialiste d'ancien français, de commenter en détail le texte des scènes françaises. Je vous donne lecture d'extraits de sa lettre ainsi que de sa conclusion, prudente, nuancée et équilibrée : « Personne sinon des illettrés ne devrait dire en France, il y a quatre siècles : *Je te prie m'enfeigniez, il faut que je apprend à parler. Comment appelle-vous le main en Anglois ?* On disait *Je te prie (de) m'enseigner ; il faut que j'apprenne ; comment appelez-vous la main ?*, etc. On ne conjugait pas *je me fouvenierai*, et on disait *tout le monde* (et non *toute le monde*)... Bref, Shakespeare impute parfois aux Français le parler approximatif qu'il entendait dans la bouche de ses compatriotes [...]. Mais l'édition Oxford corrige parfois abusivement le texte (par exemple, *tout asture* dans *Le soldat ici est disposé tout asture de couper votre gorge*²⁷ est très courant, plus qu'à cette heure).

Remarques de détail²⁸ : III.5 *et tu bien parles le langage*. L'insertion d'un adverbe entre le sujet et le verbe est un trait courant dans l'ancien français mais je n'en trouve pas de traces au XVI^e siècle. *Je te prie m'enseigniez* ou *je te prie, m'enseigniez* : non (ligne 4). *Le bon écolier* : évidemment non mais *vitement* : oui (ligne 12). *Il est fort bon anglais* (ligne 17) comme *Il est trop difficile* (ligne 24) sont des tournures possibles. *Je m'en fais la répétition de tous les mots que vous m'avez appris* (lignes 22-3) : des cumuls de ce genre sont attestés avec *dont* et *duquel*. *Comme je peuse* est peut être un anglicisme. L'ancien français avait : *Si com je pens* (ligne 24). *Je m'en oublié d'elbow* : *s'oublier de* existe à côté d'*oublier* même si tous les grammairiens ne le recensent pas (ligne 28). *Droit* peut être employé comme adverbe. Il l'est dans : *vous prononcez les mots aussi droit que les natifs d'Angleterre* (ligne 35). *Je reciterai à vous* : oui, à signifiant *devant* (ligne 39). *De foot et de count ? O Seigneur Dieu ! Ils sont des mots de son mauvais et non pour les dames d'honneur d'user* est du jargon (lignes 47-9). La tournure *allons nous à dîner* est impossible (ligne 55). IV.4 : *prenez miséricorde* (ligne 9) est confondu vraisemblablement avec *prenez pitié*. *Il me commande à vous dire* existe à côté de *il me commande de vous dire* (ligne 26). *Ce soldat ici pour ce soldat-ci* est incontestablement français (ligne 27). *Je vous supplie me pardonner* : oui (ligne 32). *Il est content à vous donner* : non (ligne 42). Mais lignes 44-5 : *heureux + indicatif dans je m'estime heureux que j'ai tombé entre les mains...* la tournure est attestée. V.2. *semblable à les anges* (ligne 108) : non. *L'anglais lequel je parle* est vraiment limite (ligne 173). *Mon très cher et divin*

déesse : évidemment non (ligne 196, p. 352). Serviteur dans *je ne veux point que vous abaissez votre grandeur en baisant le main notre seigneur indigne serviteur* (pour : d'une indigne servante de votre seigneurie) : non (lignes 225-7, p. 354). *Les dames et demoiselles pour être baisées devant leurs noces, il n'est pas la coutume de France* est un calque de l'anglais (lignes 230-1, p. 354)».

La conclusion d'André Eskénazi est prudente : «Quelquefois, le tour est attesté ; plus souvent, je le juge vraisemblable. Quand une construction effectivement attestée se rencontre dans le français de Shakespeare, j'ai l'impression que c'est un hasard, et que l'auteur, pénétré de certains schémas largement répandus, incontestables, y adapte des syntagmes contigus, qu'ils s'y moulent effectivement (coïncidence heureuse) ou non. Dans le dernier, ce sont souvent des solécismes auxquels la souplesse de la langue de la fin du XVIe et du début du XVIIe accorde quelque crédit, et qu'on ne peut pas vraiment identifier comme tels, parce qu'on ne peut pas vérifier. Cette langue est nécessairement mal connue : tous les traits authentiques ne sont pas, ne peuvent pas être répertoriés dans les grammaires et dans les dictionnaires. Il y a peut-être dans le français de Shakespeare plus de fantaisie que je ne le fais apparaître, mais c'est de la fantaisie plausible».

On ne peut donc pas conclure de cette analyse détaillée que les scènes françaises sont écrites dans un français uniquement ou même essentiellement authentique du XVIe siècle. Au demeurant la pertinence de la question de l'authenticité ou de l'inauthenticité du français de Shakespeare et l'importance des pertes de la traduction se relativisent dans le travail scénique où une traduction gestuelle peut prendre le relais de la traduction verbale. Dans la mise en scène de Jean-Louis Benoit, la scène de la leçon d'anglais est un petit joyau d'humour théâtral et linguistique. La comédienne qui interprète le rôle de Catherine, Marie Vialle, a inventé pour récapituler la liste des mots anglais qu'elle a appris un enchaînement comique de gestes qui se termine par un bras d'honneur. Le majeur dressé, poigne fermée, qui accompagne la diction du mot «*fingres*» introduit une imagerie obscène qui colore toute la scène et conduit tout naturellement à la découverte émoustillée et faussement offusquée que les mots anglais *foot* et *gown* consonnent étrangement avec les mots français *foutre* et *con*.

La scène où Henry fait sa cour à Catherine (V.2) offre une donnée linguistique plus complexe car il n'y a pas seulement une alternance d'anglais et de français mais une série d'étapes

intermédiaires, de mixtes plus ou moins monstrueux entre les deux langues. Sylvère Monod, renseignant le lecteur sur la nature de l'original par des indications en italiques suivant le nom du locuteur, distingue six modes d'énonciation :

1. L'énonciation *en anglais* : la plupart des répliques d'Henry.
2. L'énonciation *en mauvais anglais* (Catherine : «Your majesty shall mock at me, I cannot speak your England» que j'ai personnellement laissé dans sa version originale et que Sylvère Monod traduit : «Votre Majesté va se rire de moi, je ne peux pas parler votre langue Angleterre»).
3. L'énoncé *mêlant français et mauvais anglais*. (Catherine : «Pardonnez-moi. I cannot tell vat is "like me"»).
4. L'énoncé *en français*. (Catherine : «Ô bon Dieu, les langues des hommes sont pleines de tromperies»).
5. L'énoncé *faisant alterner l'anglais et le mauvais français*. (Henry : «No Kate. I will tell thee in French [...] Je quand sur le possession de Fraunce, & quand vous aves le possession de moy [graphie de l'in-folio]»).
6. L'énoncé *mêlant anglais et français*. («Catherine : Your majesty ave fausse French enough to deceive de most sage demoiselle dat is en France»).

Dans cette scène non plus, il ne saurait être question à mes yeux de faire parler Alice et Catherine en français petit nègre quand Henry, convention théâtrale oblige, s'exprime en français parfait (sauf lorsqu'il tente dans un moment plus «réaliste» quelques mots en français «grands débutants»²⁹). Pour rétablir le bilinguisme, j'ai redonné des énoncés en anglais à Henry, quelques phrases simples que tout auditeur français comprend et j'ai maintenu en anglais — en mauvais anglais tel qu'il est transcrit — les énoncés où Catherine et Alice tentent de parler la langue du conquérant. Cette solution, adoptée par les comédiens, fonctionne d'autant mieux qu'avec humour, la mise en scène prend le fait que les interlocuteurs ne se comprennent pas à la lettre. Comme nous le faisons souvent avec les étrangers, le personnage se croyant incompris mime les mots les plus simples : mourir, parler, embrasser... Henry met d'ailleurs autant de sympathique acharnement à parler le français et à se faire comprendre que Catherine, à la fois chatte et garce, déjà conquise mais jouant les timides rebelles, en met à parler la langue du vainqueur.

Là encore, pour parler comme Jakobson, la traduction intersémiotique (du mot au geste, de la parole au jeu) vient au

secours de la traduction interlinguistique. Telle pourrait être la conclusion de cette exploration des défaillances et des limites de la traduction d'un texte bilingue. Quand il s'agit d'un texte de théâtre, la traduction purement verbale n'est jamais complète en soi. Elle est relayée par la traduction scénique qui non seulement en compense les pertes et les manques éventuels mais qui en potentialise surtout les effets. À condition pour le traducteur de penser en termes de transposition et d'adaptation, non exclusivement en termes de traduction interlinguistique.

Jean-Michel DÉPRATS
Université Paris X - Nanterre

NOTES

¹ Cf. Deanne Williams «*The Merry Wives and the French-English Dictionary*, in *ALFA*, 1997/98, vol. 10/11, Dalhousie University, Nova Scotia, Canada, p. 233-42.

² Jacques Derrida, *Ulysse gramophone, deux mots pour Joyce*, Paris, Galilée, 1987, p. 45.

³ *Henry V. Shakespeare : Œuvres Complètes*, Le Club Français du Livre, tome 6, Collection Formes et Reflets, Paris, 1957, p. 238-9.

⁴ *King Henry V*, éd. Andrew Gurr, The New Cambridge Shakespeare, C.U.P., 1984, p. 171 (note de la ligne 11).

⁵ *Henry V*, ed. Gary Taylor, The Oxford Shakespeare, O.U.P., 1984, p. 235 (note).

⁶ T.C. Craik, *op.cit.*, p. 298.

⁷ Hypothèse de Johnson dans *King Shakespeare's Plays*, ed. Samuel Johnson, 8 vols (1765).

⁸ *Henry V*, ed T.C. Craik, IV.4.16, *op.cit.*, p. 299.

⁹ Que j'ai traduit librement par «Je vais me le faire, le ferrer et le faire taire», cf. *Henry V*. Édition bilingue présentée par Gisèle Venet, Paris, Gallimard, folio/théâtre, n°59, 1999, p. 275 (note p. 441).

¹⁰ *Op. cit.*, p. 63.

¹¹ Pour une description plus détaillée et plus scientifique des accents régionaux et un panorama aussi complet que possible de la variation

linguistique dans le monde anglophone, voir François Chevillet, *Les variétés de l'anglais*, Paris, Nathan Université et J.C. Welles, *Accents of English*, C.U.P., 1982.

¹² *Op. cit.*, p. 62.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Peut être présume-t-il aussi une analogie entre deux situations coloniales.

¹⁵ Shakespeare, *Œuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, vol 1, Paris, Gallimard, 1959, p. 782-3.

¹⁶ À dire vrai, on croirait plutôt entendre les officiers allemands dans *La Grande vadrouille*.

¹⁷ Monod, Club Français du Livre, *op. cit.*, p. 237.

¹⁸ Cf. *14e Assises de la traduction littéraire en Arles*, Arles, Actes Sud, 1998, p. 95-128 (table ronde sur la traduction des dialectes, patois et parlers populaires au théâtre animée par Jean-Michel Déprats).

¹⁹ *Op.c it.*, p. 237.

²⁰ Créée le 9 juillet 1999 à la Cour d'Honneur du Palais des Papes d'Avignon. Reprise à Paris, au Théâtre de l'Aquarium, du 28/12/1999 au 5/03/2000.

²¹ Paradoxalement, ce méridional interprète le texte attribué dans l'original à Bretagne... ce qui prouve qu'au théâtre tout est stylisé. Le souci d'exactitude n'a pas de pertinence artistique.

²² La leuye (= la laie) dans l'in-folio.

²³ William Shakespeare, *Œuvres Complètes*, Édition bilingue, Histoires I, Paris, Laffont, 1997, p. 760.

²⁴ Auteur d'un très intéressant article sur François-Victor Hugo traducteur d'*Henry V*. «Shakespeare for 'the people'. François-Victor Hugo translates *Henry V*», *Documenta*, Jaargang XIII (1995), Summer 4, p. 243-52.

²⁵ Daniel & Geneviève Bournet, in *William Shakespeare, Théâtre Complet*, tome IV, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1992, p. 371(note).

²⁶ *Op. cit.*, p. 934.

²⁷ Édition Venet, *op. cit.*, p. 274 (*Henry V*, IV.4).

²⁸ Références à l'édition Venet : III.5, p. 164-72 ; IV.4, p. 270-9 ; V.2, p. 342-57.

²⁹ Le spectateur accepte très facilement la règle du jeu et le changement de registre d'une langue véhiculaire de convention à une langue parlée «en vrai». En disant certains énoncés avec l'accent anglais et une citation latine à l'anglaise, les comédiens aident à maintenir le passage d'un registre de jeu à l'autre.