



Actes des congrès de la Société française Shakespeare

18 | 2000
Shakespeare et la France

L'inadvertance du Docteur Cottard

George Steiner



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/633>

DOI : 10.4000/shakespeare.633

ISSN : 2271-6424

Éditeur

Société Française Shakespeare

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2000

Pagination : 173-186

ISBN : 2-84269-407-4

Référence électronique

George Steiner, « L'inadvertance du Docteur Cottard », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 18 | 2000, mis en ligne le 01 novembre 2007, consulté le 25 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/633> ; DOI : 10.4000/shakespeare.633

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

L'INADVERTANCE DU DOCTEUR COTTARD

1. Vous reconnaissez sans doute mon allusion à *L'Ombre des jeunes filles en fleurs*. C'est Bergotte qui s'adresse au Narrateur :

Les trois quarts du mal des gens intelligents viennent de leur intelligence. Il leur faut au moins un médecin qui connaisse ce mal-là. Comment voulez-vous que Cottard puisse vous soigner ? il a prévu la difficulté de digérer les sauces, l'embarras gastrique, mais il n'a pas prévu la lecture de Shakespeare...

Lecture qui, par ailleurs, ne semble pas avoir joué ni dans *La Recherche du temps perdu* ni dans la vie de Marcel Proust un rôle saillant. Rôle que jouent les lectures de Dickens, d'Emerson, de Carlyle et, avant tout, de Ruskin. C'est au long des années de labeur qu'il consacre à la traduction de Ruskin que Proust fait une boutade à la fois émouvante et profonde. Du simple fait que c'est sa mère adorée, admirablement versée dans l'anglais, qui lui fournit la traduction première et comme mot à mot du texte ruskinien, l'anglais devient pour Proust «ma langue maternelle». Paradoxe qui pourrait éclaircir les relations si difficiles, les fraternités ennemies entre Shakespeare et la langue française. Relation qui ne débute que 130 années après la mort de Shakespeare avec la première

traduction partielle par Antoine de La Place en 1746 et le début de la présentation de Shakespeare sur une scène française par Jean-François Ducis en 1769 — mais avec Talma comme interprète !

2. Si l'épisode ruskinien chez Mme Proust et son fils marque une rencontre à la fois intime et ambiguë entre le français et l'anglais, il est un autre rendez-vous manqué dont les conséquences pour les deux littératures, est-ce que j'ose dire, pour le destin de la conscience européenne, eût été incalculable.

Il semblerait qu'il y eut au moins trois exemplaires de textes de Shakespeare autour de Louis XIV : le deuxième Folio de 1632 dans la Bibliothèque Royale, les «comédies» de Shakespeare dans la bibliothèque de Fouquet à Saint-Mandé et, très vraisemblablement, un premier ou second Folio dans la collection des livres apportés en exil par la petite cour des Stuart logée à Versailles. Est plus d'une fois émissaire de Louis XIV à Charles II l'Historiographe Royal qui, de son temps, écrivait quelques pièces. Racine passe donc devant un «Shakespeare». Sa main a pu frôler le volume. Mais ni pour cette main ni pour son regard ce nom bizarre n'aurait eu la moindre signification. Racine ignore totalement l'anglais. Y a-t-il eu dans l'histoire de la littérature une occasion manquée plus lourde de conséquences ? Songez, un instant à un Racine lecteur de Shakespeare comme il le fut de Sophocle et d'Euripide, comme Virgile le fut d'Homère et Dante de Virgile ! Véritablement, l'expression «un non-lieu» s'impose.

3. Le grand moment Shakespearien en France est, bien sûr, celui du romantisme. À partir de Vigny (son *Othello* date de 1829), à partir des pamphlets contre Racine au nom de Shakespeare de Stendhal, la marée monte et devient houle. Hector Berlioz voit en Shakespeare une divinité. En épousant Harriet Smithson, il cherche à incorporer dans sa vie personnelle le miracle de Juliette, d'Ophélie, de Desdémone. Avec le *William Shakespeare* de Victor Hugo (1864), une «bardolâtrie» qui remonte à la Préface à *Cromwell* de 1827, atteint son paroxysme. Près de 600 pages d'un rutilant délire. Shakespeare est effectivement une sorte de premier cousin de Dieu. Sa puissance créatrice, profonde comme la mer, ardente comme les volcans, sereine comme le firmament, fait de son œuvre une analogie à celle du Dieu créateur de notre monde. Qui pourrait égaler celui qui nous a donné Cordélie et Iago, Hamlet et Lear, Ariel et Prospéro, le bien et le mal absolus, l'enchantement et

l'horreur ? Hugo cite les Prophètes de l'Ancien Testament, Eschyle et Dante. Mais Shakespeare de les dépasser tous par l'étendue et la diversité de son œuvre. Il est dans cet hommage presque hystérique comme une surcompensation, une tentative de faire pardonner à la langue et à la culture françaises sa longue indifférence envers Shakespeare et, plus particulièrement, les condescendances de Voltaire envers ce «sauvage ivre», envers une pièce «grossière et barbare» intitulée *Hamlet*. (Il y aurait une comparaison importante à faire avec l'extase des wagnériens français, avec l'identification de Wagner et de Dieu chez Mallarmé).

Mais surgit de la «Shakespearomanie» romantique une poignée de chefs-d'œuvre dont le *Roméo et Juliette* de Berlioz, certaines toiles de Delacroix : nombre de moments dans le théâtre et la poésie épique de Victor Hugo, le *Lorenzaccio* de Musset (hommage mimétique à *Hamlet* comparable à ceux qui illustrent la littérature russe de Pushkin à Pasternak).

4. Un deuxième haut moment shakespearien dans la littérature française, et cette fois-ci «en profondeur». Le génie du premier Claudel, de *La Ville* et de *Tête d'or*, est authentiquement shakespearien. Réussissant une symbiose longtemps rêvée, Claudel arrive à insérer dans une forme empruntée aux tragédies de l'histoire chez Shakespeare un *fatum*, une lutte avec le transcendant calquée sur Eschyle. S'il est un «Shakespeare en France» au sens plénier du terme, nous le trouvons chez Claudel au tournant du siècle. Et certains éléments subsisteront, tel que ce *Songe d'une nuit d'été* que nous retrouverons dans farces tardives ou la présence des chroniques shakespeariennes, de *La Nuit des rois*, dans *Le Soulier de satin*. Et y a-t-il dans la langue française une «traduction» plus totale, plus «répondante» à Shakespeare que le monologue de l'actrice dans la scène VI de la Quatrième journée du *Soulier de satin* :

Venez avec moi tout en haut de l'Europe,
dans cette espèce de colombier tout entouré
d'une palpitation d'ailes, d'où partent sans fin
mes mouettes, mes colombes, à la picorée
vers toutes les mers du monde !...

Ici où nous sommes il n'y a même pas de
marée ! Mais à Londres on a le doigt, jour et
nuit, sur le pouls du monde qui bat !

Quand vous serez en train de travailler à
votre bureau, tout à coup le jour est intercepté,

c'est un grand quatre-mâts qui remonte la
Tamise !

5. Mais en dépit de ces très riches heures, l'écart reste profond. Interrogé par un journaliste quant aux trois plus éminents auteurs dans l'histoire de l'Europe, de Gaulle répond sans hésitation : «Dante, Goethe, Chateaubriand». Ébahi, son interlocuteur de s'exclamer : «Et Shakespeare ?». De Gaulle : «Monsieur, vous avez dit 'européens' !».

6. Pour mesurer l'écart nous n'avons qu'à penser à l'Allemagne, à la Russie. Véritable saturation de la littérature et de la mentalité allemande par Shakespeare. Comme dit Goethe : «Shakespeare und kein Ende». Et cela sous le Nazisme après de puérides tentatives de faire de Shakespeare «un aryen de souche flamande-rhénane» ! Pour la sensibilité russe, Hamlet est le miroir et l'archétype d'une Russie intérieure. Mais il y a aussi le «Lear des steppes» de Turgeniev, la Lady Macbeth de Leskov / Shostakovitch et, source de ces calques, le Richard III / Macbeth dans *Boris Godunov*. Presque rien de tel en France.

La problématique de cet écart sera sans doute l'objet d'interventions à ce colloque. Avant tout de celle d'Yves Bonnefoy — prééminent en qualité de poète, de critique et de traducteur de Shakespeare. Permettez-moi d'affleurer à certaines hypothèses de façon entièrement sommaire.

a) Il semblerait y avoir dans le système nerveux, si j'ose dire, du tempérament français, dans sa poétique comme fondamentale, un déplaisir devant le mélange du tragique et du comique, de leur simultanéité. Les exceptions sont de taille, mais très peu nombreuses. Je pense à Alexandre Hardy, à Rabelais, à Céline et à Claudel. Dans cette brève liste, Hardy marquerait la charnière. Si le drame en France, si l'esthétique littéraire française avait pris le chemin de Hardy, débordant d'un tragi-comique baroque, l'avenir aurait été celui du *Don Sanche d'Aragon* de Corneille, du *Don Garcie de Navarre* de Molière, et non pas celui de *Phèdre* ou de *Bérénice* (ne serait-ce pas, hormis le premier Claudel, *L'Illusion comique* de Corneille qui serait la plus intimement shakespearienne des œuvres françaises ?).

Shakespeare est hybride, tragi-comique avant tout (songez au catalogue des genres dressé par Polonius !). Desdémone badine assez grivoisement avec un clown. Le Portier ivre sort du monde du

gros rire dans *Macbeth*. Une tristesse noire, quoique mozartienne, sous-tend les bouffonneries et les badinages de *La Nuit des rois*. Pour citer Hugo : «Shakespeare, c'est le Drame ; et le drame qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie». Ni Aristote, ni Boileau d'accueillir pareille confusion. L'univers dans sa totalité retient son souffle au moment de l'adieu de Bérénice. «Mensonge» riposte Falstaff, car à l'instant même du crime, du désespoir, de la mort dans l'âme une beuverie joyeuse prend place dans la même rue, des amants couchent ensemble au prochain étage, un enfant est né. Et s'affrontent ici, je pense, non pas deux techniques littéraires, deux traditions de goût publique. C'est deux métaphysiques qui se font face à travers une béance.

b) Héritier immédiat de la *civilitas* romaine et de la chrétienté latine, l'esprit français associe le discours littéraire à un contexte soit religieux, soit philosophique et, plus tard, idéologique. La réception française aime à situer un auteur à droite ou à gauche, dans la foi ou le libertinage, dans le naturalisme ou l'existentialisme. La poétique française est imprégnée de prises de position systématiques, fussent-elles thomistes, cartésiennes, positivistes, sartriennes ou, aujourd'hui, déconstructrices et post-modernes. Qu'en serait-il du roman, de la poésie française du XXe siècle sans le marxisme d'une part et le credo de droite (maurrassien, claudélien, néoclassique) de l'autre ?

Ce biais est largement absent de la littérature d'outre-Manche. Et, en premier lieu, de Shakespeare. Nous ne savons strictement rien de ses croyances personnelles, de sa politique, de ses pulsions philosophiques. Son œuvre se refuse à tout questionnement idéologique. Shakespeare incarne Cordélie, vaisseau de grâce quasi surnaturelle, tout comme il incarne Iago, personnification du monstrueux, de l'inhumain sadique. Il se fait l'organe incomparablement éloquent du «proto-fascisme» de Coriolan tout comme celui de l'énorme rire de dérision populiste dans Falstaff. Il est à la fois Ariel et Caliban. Jamais nous ne pouvons acculer l'homme ou l'œuvre à une métaphysique, à un credo, à une politique. D'où les thèses absurdes sur son prétendu catholicisme clandestin, sur son athéisme larvé, voire sur son paganisme de souche celtique (voyez le panthéon dans *Lear*). Successivement chaque mouvement idéologique moderne cherche à recruter Shakespeare : Marx se reconnaît dans *Timon d'Athènes*, le fascisme dans *Jules César* et *Coriolan*, la «correction politique» soit distord

Le Marchand de Venise, Othello ou La Tempête ou bien cherche à les écarter de la scène.

Devant ce Sphinx de la totalité, la sensibilité française éprouve, me semble-t-il, un récurrent malaise.

c) Et oui, il y a la problématique, devenue puissant cliché, de la barrière linguistique. Yves Bonnefoy, assurément, nous en parlera. Le génie de la langue française s'oppose à celui de l'anglais élisabéthain, comme le *spiritus mundi* de l'anglais refuse Racine. Vingt-quatre mille mots dans Shakespeare, un peu plus de deux mille dans Racine. Deux ontologies du langage, deux métaphysiques du dire qui ne peuvent se rejoindre. Pour ne pas parler — Bonnefoy le fait admirablement — des contrastes entre l'alexandrin français et le vers infiniment souple qu'est le pentamètre shakespearien ou de la souveraineté de la rime en français et de son caractère comme aléatoire chez Shakespeare.

Intuitivement, l'on se rend à cette argumentation (et cela depuis les toutes premières tentatives de traduction par La Place, par Le Tourneur puis François-Victor Hugo ; cela à travers 2521 traductions en français de pièces de Shakespeare repérées par les ordinateurs du C.N.R.S.).

Est-ce que j'ose avouer que je reste perplexe, que ce puissant plaidoyer, théorique et empirique, ne me convainc pas ?

Si encore l'allemand est linguistiquement parent de l'anglais, le russe ne l'est nullement, et Shakespeare l'habite. Si le français trempe dans la latinité, que dire de l'italien qui, grâce à Boito, nous donne *Otello* et le *Falstaff* de Verdi — deux contrepoids à Shakespeare pleinement à la hauteur de leur source (le français nous donne *Hamlet* d'Ambroise Thomas). Et y a-t-il commerce plus fécond entre deux langues, échange plus riche de correspondances en profondeur, que celui réalisé par Beckett dans ses auto-traductions du français à l'anglais, de l'anglais au français à l'anglais ou traduction plus compréhensive, au double sens du mot, que celle faite de Hopkins par Pierre Leyris, dialogue devenu indispensable au lecteur anglais ou américain aux prises avec l'un des plus difficiles d'entre les grands poètes ?

7. Permettez-moi, par pur plaisir, de citer deux tout récents échantillons de réussite, d'échos vivants. C'est la nuit avant Azincourt et Henry V, anonyme, se promène parmi ses soldats qui, eux, estiment, que toujours les rois, les princes, se tirent d'affaires. Écoutons notre collègue Jean-Michel Déprats :

Non, Ô rêve orgueilleux
Qui te joues si subtilement du sommeil d'un roi.
Moi qui suis roi, je te perce à jour, et je sais
Que ce n'est pas l'onction du sacre, le sceptre et le globe,
L'épée, la masse, la couronne impériale,
Le manteau tissu d'or et de perles,
Le titre boursoufflé qui précède le roi,
Le trône où il siège, ni le flot de magnificence
Qui vient battre la rive altière de ce monde,
Non, rien de tout cela, faste trois fois somptueux,
Rien de tout cela, couché sur un lit majestueux,
Ne peut dormir aussi profondément que l'esclave misérable.

J'aurais aimé que la distinction soit maintenue entre «repose» et «sleep» ; que notre traducteur eût trouvé un équivalent au renversement de l'ordre habituel dans «bed majestic». Mais quelle réussite que «boursoufflé» pour le rarissime «farced» (le français donne «farci»). Et quel mouvement fidèle dans ce «flot» «That beats upon the high shore of this world».

Rien de plus «amplement concis», de plus sublime dans sa simplicité que l'adieu de Cléopâtre à Antoine défunt :

Ah, je devrais jeter mon sceptre sur les dieux
Malfaisants, je devrais leur dire
Que ce monde d'ici valait bien le leur
Tant qu'ils n'en avaient pas volé notre perle.
Tout n'est que dérision ! La constance est sottise,
La fureur ? Bonne pour le chien enragé. Est-ce alors
Un péché que de se jeter dans la mystérieuse
Demeure de la mort, avant que celle-ci
N'ose venir nous prendre ?

Pourquoi Bonnefoy met-il «jeter le sceptre 'sur'» quant Shakespeare veut «at», indiquant toute l'agression de la reine désespérée ? Y aurait-il eu une solution plus adéquate au miraculeux «All's but naught» («Tout n'est que zéro» ?). Et «mystérieuse» rend-il la dense, sombre tonalité de «secret», qui, elle, pointe vers la réalité du mausolée secret de Cléopâtre ? Mais la cadence à la fois haletante et solennelle y est, ainsi que cette alternance de rhétorique et de l'abrupte qui est le propre de Cléopâtre. Et il est bon que les versions de Shakespeare que nous propose Bonnefoy aient cette aura du provisoire, du travail en cours et toujours à reprendre.

Il se pourrait que l'histoire de «Shakespeare and France»¹ n'en soit qu'à ses débuts.

George STEINER
Churchill College, Cambridge
Grande-Bretagne

NOTES

¹ Voyez la toute récente et hautement inventive version des *Peines d'amour perdues* par François Regnault.