

« Ban, ban, Ca-caliban » : Traduire le rythme de *La Tempête*

Sophie Chiari

Mêlant allègrement prose, vers libres, et vers rimés, *La Tempête* (1611) est sur le plan rythmique l'une des pièces les plus abouties de Shakespeare. Cet exemple permettra de redéfinir le concept de rythme dramatique à partir des diverses stratégies mises en œuvre par quelques traducteurs français des XIX^e, XX^e et XXI^e siècles. Ces derniers s'opposent fréquemment sur la manière de traduire les répliques syncopées de Caliban, créature demi-humaine dont la langue à la fois rugueuse et harmonieuse laisse affleurer une forme d'altérité radicale. L'étrange bacchanale qu'il psalmodie à la fin de l'acte II, scène 2, est particulièrement difficile à rendre dans la mesure où le rythme déborde ici largement le sens. Pour lui rendre justice sur scène, doit-on s'affranchir des règles de la prosodie anglaise, ou faut-il au contraire la respecter ? Est-il de surcroît nécessaire d'opposer poésie et signification dans un tel cas de figure ? Cet article s'efforce de répondre à ces questions délicates à partir de notions-clés comme celles de contrainte, de régularité et d'oralité pour proposer quelques pistes herméneutiques visant à mieux prendre en compte le souffle et la pulsation du texte Shakespearien.

Mots-clés : Shakespeare, *La Tempête*, Caliban, scène, souffle, rythme dramatique, altérité, oralité, prosodie, bacchanale, surnaturel

Written in prose as well as in blank and rhymed verse, *The Tempest* is one of Shakespeare's most rhythmical plays. This example will lead us to redefine the concept of dramatic rhythm thanks to a study of the multiple strategies followed by 19th, 20th and 21st-century French translators, as they tend to disagree as to how one should translate the jerky cues of Caliban, a semi-human creature whose jarring yet harmonious language betrays a potentially uncanny otherness. His strange bacchanal at the end of act II, scene 2, is particularly difficult to translate as its rhythm transcends simple meaning. In order to do it justice on stage, should translators free themselves from the rules of English prosody or, on the contrary, abide by them? Are they bound to oppose poetry to prose in this particular case? This article aims at addressing such tricky questions by going back to key notions like those of constraints, regularity and orality, and by suggesting some hermeneutic clues aiming at taking into account the breath and pulsation of Shakespeare's playtext.

Keywords: Shakespeare, *The Tempest*, Caliban, stage, breath, dramatic rhythm, alterity, orality, prosody, bacchanal, supernatural

Selon Antoine Berman, une traduction réussie se caractérise par des « zones textuelles » quelque peu miraculeuses dans lesquelles « le traducteur a écrit-étranger en français et, ainsi, produit un français neuf » (1995 : 66). Or, écrire-étranger en français ne peut s'accomplir que par le rythme, véritable nécessité au théâtre qui présente un texte morcelé et saccadé, au sein duquel le rythme, changeant et varié, s'oppose à la cadence, égale et monotone. De

monotonie, il n'y en guère dans *La Tempête*. Jouée à Whitehall le 1^{er} novembre 1611, voici sans doute l'une des pièces les plus abouties de Shakespeare sur le plan rythmique : le dramaturge s'est libéré des carcans de la rhétorique, multiplie les variations au sein de ses pentamètres iambiques¹ et, au fil des scènes, mêle allègrement prose, vers libres, et vers rimés (Lindley (ed.), 2002 : 231)². Loin d'être gratuite, cette constante hybridation est au service des nombreuses interrogations métaphysiques que soulève la comédie. Parmi celles-ci, l'altérité reste l'une des questions les plus fascinantes explorées par le dramaturge, et l'une des plus difficiles à traduire, précisément parce qu'elle s'exprime à travers le langage des personnages qui, forcés de cohabiter sur une île lointaine, tentent de dialoguer mais ne réussissent qu'à s'affronter.

L'un des nombreux défis que doivent relever les traducteurs français de *La Tempête* — de François Guizot (1821), François-Victor Hugo (1865), Joseph Aynard (1927), à Pierre Leyris (1991), Yves Bonnefoy (1997), André Markowicz (2004), Jean-Michel Déprats (2007), et François Laroque (2011)³ — consiste à trouver le juste rythme d'un personnage tel que Caliban, créature présentée comme maléfique et surnaturelle, qui possède son propre tempo. Or, bien que sur les 1744 vers que compte *La Tempête*, seuls 177 lui soient attribués (contre 653 pour Prospéro), il incarne à lui seul l'ambivalence et la profondeur de la pièce (Vaughan, 1991 : 7), comme le montre l'extrait reproduit en annexe (II.2.134-63), où Stéphano enjoint Caliban d'embrasser la dive bouteille. Dans cette scène de servitude volontaire⁴, un autochtone décrit comme un monstre dénonce la tyrannie de son maître Prospéro pour se mettre au service de deux bons à rien. C'est à la traduction de cet épisode à la fois lyrique et burlesque que nous souhaitons nous intéresser ici afin de comprendre jusqu'à quel point, dans *La Tempête*, le rythme déborde le sens.

Comment saisir la pulsation, le sens profond des incantations de Caliban qui offrent un contraste saisissant avec la rythmique triviale de Stéphano et de son comparse Trinculo ?

Comment faire à nouveau entendre aujourd'hui la dissonance harmonieuse de vers composés quatre siècles plus tôt sans prendre le risque d'égarer lecteurs, acteurs et spectateurs ? À ces questions, tout traducteur propose une réponse nécessairement personnelle, qui s'adresse tantôt à l'œil du lecteur, tantôt au souffle de l'acteur. Cet article s'efforcera, à travers l'exemple de *La Tempête*, de redéfinir la notion de rythme dramatique à partir des projets traductifs des auteurs cités plus haut.

Oppositions et ouvertures rythmiques

Le rythme dramatique peut se définir comme l'une des manifestations principales de l'oralité théâtrale. Selon Gérard Dessons et Henri Meschonnic,

[l']oralité est [...] le mode de signifier où le sujet rythme, c'est-à-dire subjective au maximum sa parole. Le rythme et la prosodie y font ce que la physique et la gestuelle du parlé font dans la parole parlée. Ils sont ce que le langage écrit peut porter du corps, de corporalisation, dans son organisation écrite. (1998 : 46)

Ainsi, au théâtre, vouloir traduire le rythme revient sans doute à s'attaquer à l'ineffable essence du texte source caractérisé par une forme hybride d'écrit oralisé — à moins qu'il ne s'agisse d'une forme d'oralité écrite. Dans un premier temps en effet, tout dramaturge crée un texte voué à fluctuer et à évoluer, puisqu'il doit être dit par des comédiens. Ce n'est que dans un second temps que l'oralité propre à la représentation théâtrale cède la place à un texte imprimé, où l'écrit fixe sur la page quelques-unes des particularités de l'oral tout en s'efforçant de le mimer — sans jamais y parvenir totalement. La transaction théâtrale repose donc sur l'accord tacite du lecteur, qui s'engage à lire un texte dramatique en en prenant toute la mesure, tel un musicien face à une partition. En d'autres termes, le lecteur de théâtre doit constamment se souvenir qu'il a entre les mains un texte dont la vocation première est d'être joué. Parce que tout traducteur de théâtre se doit précisément de rendre présente la respiration du texte d'origine, les nombreux traducteurs qui se sont proposé de traduire *La Tempête* ont tous dû rendre compte d'un rythme fondé sur une logique binaire faite de contrastes et d'oppositions. Or, la scène 2 du deuxième acte de *La Tempête* constitue une forme

d'antimasque qui préfigure sur un mode grotesque le masque traditionnel de l'acte IV où apparaissent Iris, Junon et Cérès. L'antimasque, sous Jacques I^{er}, était joué, chanté et dansé par des professionnels cherchant à donner l'image d'un monde en proie au vice et au désordre. Les personnages de ces antimasques incluaient des satyres, des Indiens, et des hommes sauvages et, à ce titre, Caliban est un parfait personnage d'anti-masque. Le traducteur devra donc adopter un rythme fluide pour rendre l'harmonie du masque proprement dit à l'acte IV après avoir fait entendre le rythme heurté et les sonorités dissonantes de l'antimasque de l'acte II.

Le personnage de Caliban doit en outre se concevoir comme le double négatif et révolté d'Ariel, figure féérique qui cherche à reprendre sa liberté par la soumission. Bien qu'Ariel ne figure pas dans la scène qui nous intéresse, le chant de Caliban prend le contrepied de celui de l'esprit, auquel Shakespeare a donné un ton léger et fluide, grâce à l'accompagnement d'un luth⁵. Pour traduire le chant de liberté de Caliban, il faut donc tenir compte de l'opposition des rythmes qui caractérisent tour à tour Ariel et Caliban, sans pour autant verser dans la caricature comme François Guizot qui, dans sa notice, privilégie une approche manichéenne aux antipodes de l'esthétique shakespearienne :

Ariel est un véritable sylphe ; mais les esprits que lui soumet Prospéro, fées, lutins, farfadets appartiennent aux superstitions populaires du Nord. Caliban tient à la fois du gnome et du démon ; son existence de brute n'est animée que par une malice infernale [...]. (Guizot, 1864 : 291)

Selon lui, on aurait d'un côté un sylphe, de l'autre un gnome. Dès lors, dans la traduction française, les vers chantés du monstre (II.2.156-59), pourtant dotés d'un caractère hautement incantatoire, prennent un tour irrégulier et se muent en une prose lourdement versifiée impropre à rendre le volume initial :

Caliban. [Singing]

No more dams I'll make for fish
Nor fetch in firing
At requiring,

Nor scrape trencher, nor wash dish,

Caliban

Je ne ferai plus de viviers pour le poisson ;
Je n'apporterai plus à ton commandement
de quoi faire le feu.

Je ne gratterai plus la table et ne laverai
plus les plats,

[...]

[...].

Guizot montre trop peu de respect pour son personnage pour ressentir et surtout faire sentir les pulsations de son chant. Par conséquent, son rythme se délite, et le nombre de syllabes par vers excède de loin toute structure rythmique connue ou acceptable. En d'autres termes, il traduit encore et toujours en prose.

À l'inverse, certains se mettent aujourd'hui en tête d'effacer les différences entre Ariel et Caliban, à l'instar de Lucile Cocito :

Les personnages d'Ariel et de Caliban seront joués par le même comédien car ils ne font qu'un. Ariel est un esprit qui, comme tout esprit, a le pouvoir de contrôler sa taille, prendre des formes différentes et être un ou plusieurs à la fois aux nuances innombrables. Il n'est visible que pour Prospéra. Pour tous les autres personnages et pour le public il sera une ou plusieurs voix et un ou plusieurs corps, changeant selon la dramaturgie. Caliban est un être mi-reptile, mi-homme. Caliban est un homme et pas un monstre, il parle en poète. Prospéra et Miranda le traitent en homme. (Cocito, 2011 : 16)⁶

La vérité dramatique des deux êtres surnaturels qui posent tant de problèmes aux traducteurs et aux metteurs en scène se situe donc probablement quelque part entre l'approche en noir et blanc d'un Guizot et celle, non moins caricaturale, que lui oppose Lucile Cocito, tant il est vrai qu'Ariel et Caliban ne se définissent pas simplement l'un par rapport à l'autre, mais aussi par rapport aux autres personnages qui les entourent.

Ainsi, dans l'acte II, scène 2, Trinculo, bouffon de bas étage⁷, est jaloux de l'emprise que le sommelier Stéphanos exerce sur le monstre. Shakespeare attribue à chaque personnage une logique rythmique qui s'oppose à celle de ses rivaux. Trinculo est dans la répétition du même. Stéphanos, quant à lui, se situe dans une logique d'ouverture, ainsi que le suggère la dernière réplique de la scène, « O brave monster, lead the way ! » (II.2.163).

Curieusement, dans la traduction d'Yves Bonnefoy, l'ordre de la phrase est inversé : « Ouvre la marche, beau monstre ! » On reste ici dans une logique d'ouverture, mais le côté performatif de l'injonction de Stéphanos, amoindri par cette inversion, fait que le rythme en pâtit⁸. La logique d'ouverture qui caractérise la réplique du naufragé est en revanche plus visible chez André Markowicz, qui suggère : « Oh, le beau monstre ; ouvre la marche ». Le

traducteur pratique ici la césure à l'hémistiche et impose donc deux mesures rythmiques, préservant le *O* d'ouverture. Jean-Michel Déprats pratique, lui, l'ouverture totale : « Oh ! l'excellent monstre ! Ouvre la marche. » L'interjection initiale conserve l'effet d'admiration ironique du texte de départ, l'épithète « excellent » commence par une voyelle – et donc par une ouverture sonore – et le verbe « ouvrir » vient raccorder signifiants et signifiés au sein d'une réplique brève, mais essentielle, puisqu'elle clôt une scène tout en annonçant la suivante. Dans cette dernière traduction, le rythme est porté par une certaine énergie vocale et, en dernier lieu, c'est à l'acteur incarnant Stéphano qu'il reviendra de rendre toute l'impulsion du texte d'origine. *La Tempête* créée par Peter Brook au Théâtre des Bouffes du Nord en 1990 reste exemplaire à cet égard. Face à un Caliban joué par un comédien blanc semblable à un petit garçon (l'Allemand David Bennent), Alain Maratrat se glissait dans la peau d'un Stéphano drôle et inventif en s'inspirant ouvertement du jeu burlesque des Marx Brothers⁹. Dans une autre mise en scène polyglotte présentée en 2007 au Théâtre de l'Odéon, Dominique Pitoiset a fait appel à un comédien italien qui renouait avec la tradition du clown shakespearien pour jouer le rôle du bouffon¹⁰. Mario Pirrello puisait ainsi avec délectation dans le registre coloré de la *comedia dell'arte*, remportant sans peine l'adhésion du public.

Les milieux rythmiques de *La Tempête*

S'il est vrai que le rythme constitue l'une des principales caractéristiques formelles de la poésie dramatique de Shakespeare, *La Tempête* a ceci de particulier qu'elle s'écoute avant de se voir. Elle donne à entendre un texte troué, haché, heurté, comme le montre Michael Neill :

[...] insofar as *The Tempest* constitutes a challenge to the spectacular attractions of this courtly genre, it does so not by offering to meet the court theater on its own ground—the Blackfriars could never hope to match the extravagant resources that Inigo Jones was able to exploit at court—but by insisting on the superiority of the aural tradition. Early modern playgoers, after all, went to “hear” a play rather than to see it; they were “auditors” or “audience” before they were “spectators.” Instead of seeking to gratify the eyes of its public, *The Tempest* reasserts the primacy of their ears. (Neill, 2008 : 36-37)

En effet, *La Tempête* met en scène des voix avant de mettre en scène des corps. La pièce s'appréhende donc principalement à partir de son tempo dramatique, d'autant que Shakespeare lui imprime un rythme musical très vif : à chaque personnage correspond une partition où le rythme l'emporte sur la note. Et, comme l'écrit Henri Meschonnic, « le rythme est l'organisation et la démarche même du sens dans le discours » (1999 : 125). Or, le discours tel que le conçoit Shakespeare se construit à partir d'un très large faisceau d'idiolectes et de registres¹¹. La langue du dramaturge n'est donc pas *une* mais multiple, et c'est de cette multiplicité que surgit le foisonnement rythmique du texte auquel sont confrontés les traducteurs. Ces derniers doivent donc moins faire face à des signifiés qu'à une multitude de signifiants qui débordent le sens. Le rythme fait partie de ces signifiants essentiels à l'œuvre, cela d'autant plus que dans un texte de nature dramatique, il s'agit principalement d'un potentiel à exploiter.

Parce qu'il sous-tend entièrement sa réalisation scénique, le rythme conditionne l'avènement et la pérennisation de l'œuvre. Le traducteur a donc fort à faire s'il veut que sa traduction participe à survie de l'original – ce qui implique, au théâtre, qu'elle continue à se lire comme une partition et qu'elle puisse toujours être transposable sur une scène. Pour cela, il lui faut tenir le plus grand compte des milieux rythmiques propres au théâtre, et nous reprendrons ici la terminologie de Manuel Garcia Martinez qui, dans un article intitulé « Le temps et le rythme au théâtre », en a distingué huit (2001 : 70-71). Trois seront laissés de côté, à savoir le rythme du discours (qui, d'une part, dépend partiellement du jeu du comédien, et qui, de l'autre, s'avère être une notion quelque peu redondante au sein de l'énumération de Garcia Martinez, dans la mesure où la plupart des milieux rythmiques qu'il énumère font partie intégrante du rythme du discours théâtral), celui généré par la succession des scènes et des didascalies (qui, dans le cas qui nous occupe, ne sont généralement pas de la main de Shakespeare mais de celle de ses éditeurs successifs), et celui induit par les changements de

décors (participant d'une dimension visuelle certes primordiale au théâtre, mais dépassant le cadre de cet article). En revanche, cinq d'entre eux s'avèrent particulièrement utiles pour tout traducteur de *La Tempête*, qu'il se définisse comme médiateur ou comme créateur¹².

Le premier est constitué par la récurrence de mots, de répliques et de sonorités à l'échelle de la scène. Ainsi, dans le passage de *La Tempête* qui nous occupe, le seul mot « monster » est répété treize fois entre le vers 115 et le vers 162, essentiellement par Trinculo (à l'exception de la dernière occurrence, prononcée par Stéphano). Personnage tout droit issu de la *commedia dell' arte*, le bouffon joue en partie sa propre partition dans la pièce, indépendamment de celle des autres. Autrement dit, il est moins dans l'interaction avec autrui que dans l'aparté. Il est en effet l'auteur d'un long monologue maintes fois interrompu, à l'intérieur duquel le sobriquet de *monster* revient à la manière d'un refrain. Les traducteurs ne s'y sont pas trompés : Yves Bonnefoy et François Laroque répètent onze fois le mot « monstre » dans leur traduction, Pierre Leyris le réitère douze fois, tandis qu'André Markowicz et Jean-Michel Déprats l'emploient treize fois. De fait, la répétition reste un principe de composition poétique et dramatique fondamental, et si le traducteur de roman s'adonne parfois à une « pratique synonymisatrice » violemment dénoncée par Milan Kundera (1993 : 131-32), le traducteur de théâtre, lui, hésite rarement à la reproduire, car il la sait porteuse de sens. Ainsi, la répétition du mot « monstre » n'est jamais gratuite dans *La Tempête* mais rend compte d'un mode de pensée stérile ouvertement parodié par Shakespeare. La supprimer ou l'atténuer reviendrait donc à faire taire le dramaturge, ou du moins, à ôter la dimension critique qui habite son texte en profondeur.

À l'opposé de la répétition, la place du silence, de l'aposiopèse, ou de tout autre blanc typographique est également constitutive du rythme théâtral. De fait, tout traducteur en présence de l'acte II, scène 2 de *La Tempête* ne peut que constater la présence de nombreux tirets qui sont autant d'indices du caractère saccadé du rythme de la pièce. Toutefois, ne nous

y trompons pas : cette ponctuation très intrusive n'est pas de la main Shakespeare mais de celle des copistes et des éditeurs successifs qui n'ont cessé d'intervenir dans les dialogues pour qu'ils fassent sens. Le traducteur n'a donc aucune raison de sacraliser cette ponctuation, mais doit au contraire en jouer. Au XIX^e siècle, le tiret cadratin vient très fréquemment morceler les traductions de François Guizot et François-Victor Hugo, donnant par là-même une forte impression de discontinuité syntaxique¹³. Au XX^e siècle, deux écoles s'opposent. Le tiret est honni par Pierre Leyris, qui voit en lui la marque d'une ponctuation typiquement anglaise. Yves Bonnefoy le supprime lui aussi pour livrer une traduction qui n'observe pratiquement pas de pause, et donc difficile à mettre en bouche pour les acteurs. En revanche, dans les traductions rythmiques où le signifiant l'emporte sur le signifié, le tiret prend tout son sens : il est ainsi remis à l'honneur par François Laroque qui le transforme en discrète biffure visuelle et rythmique, ou par André Markowicz qui le circonscrit au chant de Caliban pour mieux le syncoper et contrebalancer ainsi la régularité de la métrique. Privilégiant l'oralité propre au théâtre, Jean-Michel Déprats s'empare quant à lui des tirets pour les muer en points de suspension qui deviennent pour l'acteur autant d'espaces de respiration¹⁴.

Le troisième milieu rythmique recensé par Manuel Garcia Martinez consacre le rôle de la syntaxe. Si au théâtre, comme l'observe Louis Jouvet, « [l]e texte est une respiration écrite¹⁵ », la longueur des phrases conditionne en effet la diction et le souffle des comédiens. Sans perdre de vue le fait qu'un traducteur ne traduit pas à l'échelle de la phrase mais à celle du discours, quelques remarques simples s'imposent à propos de *La Tempête*. Trinculo se caractérise ainsi par des phrases courtes et heurtées. Celles de Stéphano sont légèrement plus développées. Ironie suprême, les plus longues et les plus complexes sont mises dans la bouche de Caliban.

Le quatrième milieu rythmique fondamental au théâtre est celui qui résulte de la succession des répliques en fonction de leur longueur. La scène 2 de l'acte II présente précisément une

succession de répliques rapides, qui ne tiennent pas de la stichomythie mais de la fragmentation : c'est parce que le monologue de Trinculo est sans cesse interrompu que le rythme de la scène s'emballe. Seules les interventions de Caliban privilégient un temps lyrique, irréel, et ralentissent de ce fait le tempo d'ensemble du passage.

Manuel Garcia Martinez s'intéresse enfin à la pragmatique de la parole dramatique, indissociable du *gestus* tel que l'a défini Bertolt Brecht. Comme l'explique Patrice Pavis, « [a]u sens premier, le *gestus* est le rapport social que l'acteur établit entre son personnage et les autres. [...] Le *gestus* donne ainsi la clé des attitudes corporelles, des intonations et des expressions faciales, autrement dit du corps entier dans ses dimensions visuelle et vocale » (1999 : 96). Néanmoins, pour Brecht, le *gestus* ne se confond pas simplement avec l'expressivité mais a également partie liée avec la mise en scène de l'imprécision et de l'indécision et renvoie donc, de manière beaucoup plus large, aux contradictions qui affectent le personnage comme l'acteur qui l'incarne (Monod, 1990 : 87). Si l'on veut circonscrire la pragmatique de la parole au rythme théâtral, il est donc préférable de renvoyer au « verbo-corps », expression que Pavis définit comme « l'alliance du texte prononcé et des gestes (vocaux et physiques) accompagnant son énonciation ». En d'autres termes, le verbo-corps est « [le] lien spécifique que le texte entretient avec le geste » (1990 : 151), et ce lien ressort particulièrement dans une simple réplique : « Here; bear my bottle » (II.2.152). François Laroque et Jean-Michel Déprats traduisent tous deux la réplique de Stéphano à son nouveau disciple par « Tiens, porte ma bouteille ». Le rythme impérieux du verbo-corps se joue ici dans l'usage de l'impératif *Tiens* qui paraît aujourd'hui s'imposer, mais qui a par exemple été traduit par *Allons* (dans la traduction de Joseph Aynard) ou par *Toi* (dans celle d'Yves Bonnefoy). Or, ces deux dernières propositions n'engagent pas le corps de l'acteur de la même manière que la traduction choisie par Laroque et Déprats. Il faut pourtant comprendre que dans l'acte II, scène 2 de *La Tempête*, Shakespeare, à travers Caliban, s'efforce de

revivifier un verbo-corps devenu trop codifié pour lui restituer sa pugnacité en l'associant à la mobilité et à la rythmique du corps. Aussi n'imagine-t-on pas un instant que le chant de Caliban soit le fait d'un personnage immobile, entouré de créatures tout aussi statiques. Le martèlement des syllabes impulse au contraire une gestuelle frénétique mettant tous les corps en mouvement. Un vers tel que « No more dams I'll make for fish » (II.2.156) s'entend en outre comme une suite de monosyllabes. La concision des termes utilisés pose ici un problème insoluble au traducteur français : comment éviter de rendre le percutant *dams* par le mot *barrages*, et *fish* par *poisson* ? À l'impossible, nul n'est tenu, semble répondre Pierre Leyris. Partant d'un vers concis (« No more dams I'll make for fish ») pour l'étirer en deux vers non rimés (« Je ne ferai plus de barrages / À prendre les poissons »), il décide de sacrifier le rythme au sens, sans comprendre que, dans la chanson de Caliban, seul le rythme fait sens. Par contre, André Markowicz qui traduit le vers de Caliban par « je n'irai plus à la pêche » respecte ainsi de manière rigoureuse le nombre de syllabes initial, mais en omettant de traduire le mot *dams*¹⁶. Aussi cette traduction inexacte a-t-elle le mérite de préserver « l'énergie essentielle de la traduction » et de reproduire la frénésie du rythme shakespearien en choisissant de « laisser tomber le corps » (Derrida 1967 : 312)¹⁷.

La hiérarchisation des priorités rythmiques

Si, comme l'écrivait Victor Hugo dans *William Shakespeare*, « [l]es peuples ont l'oreille dure et la vie longue ; ce qui fait que leur surdité n'a rien d'irréparable » (1973 [1864] : 297), les traducteurs de *La Tempête* peuvent espérer produire une traduction qui finira par éveiller l'oreille. Conscients que les textes traduits se démodent néanmoins toujours plus vite que l'original, ils évitent généralement l'écueil de la langue archaïsante et, de fait, chacun hiérarchise différemment ses priorités sans pour autant céder à une actualisation outrancière.

Au XIX^e siècle, François Guizot, qui travaille essentiellement à partir des traductions de Pierre Le Tourneur, et François-Victor Hugo sont tous deux mus par le désir de canoniser le

dramaturge élisabéthain en se démarquant des réécritures de Jean-François Ducis. Leur objectif est de rationaliser le texte de *La Tempête* et d'en produire une traduction exacte qui la rende la plus *lisible* possible. Dans ce cadre, une typographie soigneusement étudiée tient lieu de repère rythmique purement visuel. Conformément à la plupart des grandes traductions influencées par la veine romantique d'un Chateaubriand¹⁸, leurs versions sont rédigées en prose et témoignent d'un même refus de prétendre se substituer à l'original¹⁹. Par le biais de la prose, il s'agit avant tout de s'affranchir de l'esclavage de la rythmique anglaise. Voici en effet comment, sous la plume de François Guizot, Caliban invite son nouveau maître à découvrir les merveilles de son île (II.2.137-49) :

Caliban.— Je te conduirai aux meilleures sources, je te cueillerai des baies. Je veux pêcher pour toi et t'apporter du bois à ta suffisance. La peste étreigne le tyran que je sers ! je ne lui porterai plus de fagots ; mais c'est toi que je servirai, homme merveilleux.

Trinculo.— Un monstre bien ridicule, de faire une merveille d'un pauvre ivrogne !

Caliban.— Je t'en prie, laisse-moi te mener à l'endroit où croissent les pommes sauvages : de mes longs ongles je déterrerai des truffes ; je te montrerai un nid de geais, et je t'enseignerai à prendre au piège le singe agile ; je te conduirai à l'endroit où sont les bosquets de noisettes, et quelquefois je t'apporterai du rocher de jeunes pingouins. Veux-tu venir avec moi ?

Certes, ces lignes ne sont pas exemptes de maladresses sémantiques (les *jeunes pingouins* sont ainsi censés rendre les [*y*]oung scamels de l'original), mais leur pouvoir performatif semble préservé par la traduction. L'incessante réitération du pronom sujet constitue un repère rythmique et visuel et « je » fonctionne comme un pivot permettant à la prose de rebondir d'une phrase à l'autre. Guizot parvient ainsi à traduire l'ardent désir du monstre grâce à un rythme enlevé, porté par une ponctuation diversifiée et omniprésente. Semblables caractéristiques se retrouvent chez François-Victor Hugo qui s'efforcera, lui aussi, de traduire au plus près du texte source. Pour ce faire, il entreprend dès 1853 des recherches au British Museum, étudie avec minutie les sources de Shakespeare, et consulte l'in-folio de 1623. On ne s'étonnera donc pas que sa propre version corrige les fautes de sens commises par son prédécesseur :

Caliban — Je veux te montrer les bonnes sources, te cueillir des baies, — aller à la pêche pour toi, et te procurer tout le bois nécessaire. — Peste soit du tyran que je sers ! — Je ne lui porterai plus de fagots. C'est toi que je suivrai, — toi, homme merveilleux ! —

Trinculo — Oh ! le risible monstre ! faire une merveille d'un pauvre ivrogne !

Caliban — Je t'en prie, laisse-moi te mener où croissent les pommes sauvages. — Je veux de mes ongles longs te déterrer des truffes, — te montrer un nid de geais, t'apprendre à — attraper le leste marmouset. Je veux te mener — aux bouquets de noisettes, et t'apporter parfois — de jeunes mouettes du rocher. Veux-tu venir avec moi ? —

Cette prose parsemée de tirets et d'exclamations laisse ici entrevoir une configuration rythmique des plus saccadées. De ce fait, si l'énumération du monstre perd en poésie, elle gagne en vivacité.

Guizot et Hugo manient tous deux la prose à merveille, avec toutefois une exception notable dans l'acte II, scène 2 : celle de la chanson de Caliban, rendue par Shakespeare grâce à ce que l'anglais nomme « demotic verse »²⁰, et traduite en vers dans un cas comme dans l'autre. Paradoxalement, si la prose des deux traducteurs se caractérise par une certaine virtuosité rythmique (par le biais d'une ponctuation dense, d'allitérations récurrentes, et de parallélismes très maîtrisés), le vers paraît bien pâle²¹. La raison en est simple : les propos relativement anodins tenus par le monstre sont rendus de manière exacte, mais sa rythmique incantatoire a totalement disparu. Les traductions de Guizot et d'Hugo sont donc des adaptations au sens où, pour Henri Meschonnic, « toute traduction qui ne vise (et n'atteint donc) que le sens, est déjà une adaptation » (1999 : 237). Sans s'en tenir à la seule définition de Meschonnic, on peut aussi constater que Guizot et Hugo adaptent plus qu'ils ne traduisent parce qu'ils s'efforcent d'obéir aux critères esthétiques d'une époque qui favorisait le beau style. Ce faisant, ils actualisent le texte de Shakespeare afin de le faire correspondre à des critères propres au XIX^e siècle²². On ne s'étonnera donc guère du fait qu'à de rares exceptions près, une adaptation théâtrale se démode encore plus vite qu'une traduction proprement dite.

À l'opposé des partisans de la prose et de l'adaptation, André Markowicz, grand traducteur de Dostoïevski, ne cherche ni à imiter, ni à actualiser le dramaturge anglais, et utilise la contrainte métrique du décasyllabe prônée par l'école russe. Si cette dernière donne une

indéniable densité rythmique à chaque vers pris séparément²³, elle entraîne aussi une forme de dilution à l'échelle du monologue, comme le montre le passage suivant (II.2.144-49) :

Caliban

I prithee, let me bring thee where crabs
grow;
And I with my long nails will dig thee
pig-nuts,
Show thee a jay's nest and instruct thee
how
To snare the nimble marmoset. I'll bring
thee
To clustering filberts, and sometimes I'll
get thee
Young scamels from the rock. Wilt thou
go with me?

Caliban

Je sais où croissent les pommiers
sauvages,
Mes ongles longs te creuseront la
terre
Pour lui prendre ses noix, tu
pourras voir
Le nid du geai, je t'apprendrai
comment
Prendre au collet le marmoset
agile,
Je te révélerai les avelines,

Et te prendrai parfois sur les
rochers
De jeunes coquillages. Viendras-
tu ?

Spécialiste de stylistique et de rhétorique, Henri Suhamy a bien montré les limites du décasyllabe et de sa précision mathématique face à la souplesse du pentamètre iambique, capable d'absorber de nombreux écarts. Le traducteur recourant au décasyllabe « donne à chaque vers une unité à la fois physique et mentale : l'esprit produit une pensée, le corps respire, la voix émet une phrase ou un membre de phrase, en même temps » (2005 : 420). Par contraste, le pentamètre iambique implique une vision très différente du texte dramatique, où « le premier iambe [d'une] série met en mouvement tout le discours, qui devient une suite d'impulsions, voire de secousses » (*ibid.*, 420-21). Il résulte de cela que Markowicz ne peut rendre toute la mesure rythmique de l'anglais avec les moyens du français. Il s'adapte néanmoins avec un certain bonheur, et l'on constate par exemple que l'inversion trochaïque²⁴ de *Show thee*, qui met l'accent sur le merveilleux spectacle promis par Caliban – l'île-matrice étant aussi une métaphore désignant le microcosme théâtral – est parfaitement rendue par Markowicz qui, par le biais d'une habile modulation, parvient à terminer son vers sur le verbe « voir », lui donnant ainsi une emphase particulière dans le texte d'arrivée. En d'autres termes, la traduction de « Show thee a jay's nest and instruct thee how » (II.2.146) par « [...]

tu pourras voir / Le nid du geai, je t'apprendrai comment », fonctionne parfaitement, tant sur le plan de l'acoustique que celui de la dramaturgie.

Néanmoins, ce qui frappe d'emblée, c'est l'ajout de deux vers supplémentaires qui pallient l'économie sémantique imposée par le décasyllabe. Les enjambements shakespeariens ne sont en outre pas toujours reproduits. En effet, alors que certains sont ajoutés (« Show thee a jay's nest » devient « tu pourras voir / Le nid du geai »), d'autres pourtant très prononcés²⁵ disparaissent (« I'll bring thee / To clustering filberts », II.2.147-48, est ainsi simplement traduit par « Je te révélerai les avelines »). On remarquera enfin que la rythmique tant harmonieuse qu'élaborée du texte d'arrivée civilise le monstre, mais cela ne semble nullement gêner le traducteur qui favorise un texte cadencé à l'échelle de toute la pièce, supprimant ainsi les décrochages rythmiques initialement imposés par Shakespeare qui n'hésitait ni à varier ses pentamètres iambiques ni à s'en écarter pour puiser dans un registre rythmique très étendu. Or, la cadence adoptée par Markowicz lui dicte ses choix sémantiques. Ainsi, le mot *aveline*, moins familier que celui de *noisette* généralement utilisé par les autres traducteurs, est employé moins pour son aspect poétique que parce qu'il permet au traducteur de retomber sur un schéma décasyllabique. Dans un cas tel que celui-ci, où la rythmique devient si régulière qu'elle efface les particularités mises en place par l'auteur, seul le comédien s'appropriant la traduction de Markowicz, faite pour être jouée, paraît susceptible de réintroduire les soubresauts du rythme shakespearien et d'éviter ainsi l'écueil de la monotonie²⁶.

La Tempête de Markowicz, privilégiant une métrique structurée, s'inscrit aux antipodes de celle d'Yves Bonnefoy qui voit d'abord en Shakespeare un poète et qui le traduit donc en tant que tel²⁷. Pour lui, « [i]l n'y a pas de raison [...] de s'imposer la régularité prosodique, quand notre siècle nous refuse de trouver sens à ces formes fixes de naguère » (2000 : 51). Le poète voit donc dans le schéma rythmique shakespearien un terrain d'expérimentation personnel, et

de fait, on lit en réalité autant Shakespeare que son traducteur dans cet extrait (II.2.160-61)

traduit par Bonnefoy :

Caliban

Ban, ban, Ca-caliban

Has a new master—get a new
man

Caliban

Caliban, Ca Ca Caliban

Et ban et ban, est content
Car il a changé de tutelle.

Trouve-toi une autre haridelle.

Outre le déplacement de l'onomatopée (*Ban, ban*) sur la première syllabe du nom de Caliban, l'emploi du mot *haridelle* a de quoi surprendre, puisque Shakespeare évoque simplement l'idée d'un nouvel homme (*get a new man*). Il semblerait donc que le grand cheval maigre arrive au galop au secours de la rime plate (*tutelle / haridelle*). Traduire la rime ne revient toutefois pas nécessairement à traduire le rythme. Ici, non seulement le terme de *haridelle* vient rompre le rythme atomisé du chant de Caliban pour y introduire une fluidité qu'il n'a pas, diminuant ainsi l'intensité rythmique initialement rendue par les monosyllabes, mais il évoque aussi en filigrane Rossinante, la monture anémique du chevalier Don Quichotte. La traduction de Bonnefoy équivaut donc à un palimpseste faisant se chevaucher Shakespeare, Cervantès, et le traducteur. Une telle réécriture, à la fois implicitement intertextuelle et ouvertement personnelle, revient à chasser à chaque page la rythmique du texte shakespearien.

Il faut dire que, pour Bonnefoy, poète de l'étirement et de la dilatation dans la phrase, seuls les vers longs savent « enregistrer le heurt de l'ordre que dit le mètre et du réel qu'ils figurent », tandis que les vers courts simplifient la vie secrète des syllabes, « jouent ou affirment », mais « n'éprouvent pas » (cité par Thélot, 1983 : 31). Le pouvoir métaphorique des vers longs se perdrait donc dans les vers courts, et lorsqu'il s'agit de traduire une réplique telle que « I will furnish it anon with new contents » (II.2.121), Bonnefoy explicite aux dépens du rythme : « Je vais bientôt donner nouveau contenu à cette vieille outre ». Le pronom *it* devient *cette vieille outre*. Semblable dilution nous fait quitter l'oralité du théâtre

pour le monde de la littérature écrite. En d'autres termes, alors que tout dans le texte d'origine présuppose le verbo-corps (on s'attend par exemple à ce que l'acteur montre la bouteille), le texte d'arrivée, saturé de sens, se déroule à un rythme qui n'est plus théâtral, mais poétique. Bonnefoy s'est par ailleurs expliqué sur cette surprenante stratégie du plein sémantique et rythmique. Selon lui, en poésie, « la forme n'est pas un cadre mais un instrument de recherche [...] ». Il n'y a pas de signification qui préexiste au poème, il n'y a qu'un destin qui a pris forme. Voilà pourquoi le vers régulier, dans la traduction, donne presque toujours une impression de gratuité, et parfois même de parodie » (Bonnefoy, 1964 : 345). Le poète-traducteur méprise donc la cadence, trop lisse, trop régulière et trop ennuyeuse, pour se consacrer au reformatage des carcans rythmiques propres au théâtre²⁸. Rien, chez lui, n'est gratuit ou immédiat : le rythme qu'il recrée est un non-rythme défiant l'attente du lecteur et du spectateur.

La traduction de Bonnefoy, qui choisit de remodeler le rythme brut de l'original, rappelle par bien des aspects celle de Pierre Leyris, dont la *Tempête* relève aussi d'une langue très littéraire. Néanmoins, contrairement à Bonnefoy, Leyris recherche l'invisibilité du traducteur car, d'après lui, « [...] le principal est de traduire la fonction du texte. Pour une pièce de Shakespeare, il faut tâcher que cette pièce produise sur le spectateur l'effet que la pièce aurait produit sur le spectateur anglais de l'époque » (cité par Lindon, 2002). Or, au théâtre, produire un effet revient à recréer du rythme. Pourtant, Pierre Leyris traduit une pièce de Shakespeare comme il traduirait un roman, et il propose une traduction certes exacte, mais qui franchit assez mal la barre de l'oralité, comme en témoigne l'exemple qui suit (II.2.134-41) :

Stephano [To Caliban]. Come, kiss.
Trinculo.— but that the poor
monster's in drink. An abominable
monster.
Caliban. I'll show thee the best
springs; I'll pluck thee berries;
I'll fish for thee, and get thee wood
enough.
A plague upon the tyrant that I
serve!

Stéphano. Allons, baise.
Trinculo. Sauf qu'il est fin saoul. Quel
abominable monstre !

Caliban. Je veux te faire voir les sources, te
cueillir
Des fruits, pêcher pour toi, t'apporter tout
ton bois.
La peste soit de ce tyran pour qui je peine !

I'll bear him no more sticks, but
follow thee,
Thou wondrous man.

Il n'aura plus de mes fagots : je te suivrai,
Merveilleux homme !

Cette comparaison entre texte source et texte cible montre d'emblée qu'au pentamètre iambique original, Leyris substitue ce qu'il considère être son équivalent culturel français, à savoir l'alexandrin. Or, comme le rappelle Anny Crunelle-Vanrigh,

[I]e pentamètre anglais bat sur le mode du *iambe*, *rythme* à deux temps proche de celui du *cœur*. C'est une pulsation organique, quasi originelle, un *battement* du sang, une respiration. L'alexandrin français, lui, est scandé autour de mesures souvent ternaires [...]. L'on n'est plus dans le rythme à deux temps de l'organique, mais dans le trois de la pensée dialectique. (Crunelle-Vanrigh, 2007 : 66)

Ainsi, le rythme iambique qui « fait mouvement » (*ibid.*) et que l'on entend dans « I'll fish for thee, and get thee wood enough », II.2.137, se perd dans le vers plus hésitant du texte d'arrivée (« Des fruits, pêcher pour toi, t'apporter tout ton bois »). Là où chaque mot de l'original claque, la traduction se détraque. Lorsqu'elle ajoute des enjambements (*te cueillir / Des fruits*), elle affaiblit la détermination exprimée par Caliban, dont les phrases correspondent exactement aux vers. Elle affadit d'autant plus le vigoureux tempo de l'original qu'elle opte par moments pour un rythme ternaire et claudiquant, sur lequel vient se greffer quelque rime interne (*toi / bois*). On cherchera donc en vain, dans le texte arhythmique que nous propose Pierre Leyris, la gamme subtile des sentiments qu'expriment les personnages shakespeariens au-delà des mots.

La bacchanale de Caliban

Au-delà des mots se trouve le *pneuma*, ou le souffle vital du chant. À la fin de l'acte II, scène 2, Shakespeare réalise un tour de force en parvenant à faire communier le public avec un être inquiétant et difforme, dont le nom évoque à la fois celui d'un cannibale et d'un sauvage²⁹. On peut certes choisir de considérer les derniers vers de cette scène comme une chanson à boire à fort potentiel comique. « [I]n the earliest setting of Caliban's song that I know », explique par exemple Daniel Albright à propos de la version du compositeur J.C. Smith³⁰ datant de 1752, « the composer supplies a peasantry galumphing song, with a nicely goatish

bray in the stammered line » (2007 : 19). Pourtant, lorsque Caliban chante sa liberté, il ne se contente pas d'offrir au public un interlude divertissant, mais délivre aussi du sens en donnant à entendre les rythmes primitifs, stridents et martelés d'une bacchanale. C'est ainsi ce que donnait à voir et à entendre le Caliban joué par David Suchet en 1978 pour la Royal Shakespeare Company. L'acteur se souvient d'un jeu très physique, mû par la seule rythmique des vers de Shakespeare :

I beat my feet on the floor rather like a tribal dance—threw away my effigy of Prospero with 'Farewell master; farewell, farewell.' And then sang very loudly the song 'No more dams I'll make for fish', etc., and when I got to 'Freedom, high-way, high-day freedom, freedom high-day, freedom!', I stopped singing but let those words come out of my body as though released from the depths of my soul; sometimes the words would literally lift me off the floor. (1985 : 176)

En d'autres termes, l'acteur jetait la poupée vaudou de Prospéro avant de se laisser progressivement submerger par les mots du monstre, au point de n'avoir plus besoin de les chanter à la fin de la scène: la prosodie shakespearienne lui insufflait alors toute l'énergie nécessaire pour incarner son rôle.

En effet, dans ce passage précis, Shakespeare écrit vers après vers et utilise la rime. Dans l'in-folio de 1623, le chant de Caliban ressortait d'autant mieux que ses deux interventions précédentes, aujourd'hui systématiquement présentées sous forme de vers³¹, avaient en réalité été retranscrites en prose par le copiste professionnel Ralph Crane. Ainsi, à l'instar des mantras qu'un T.S. Eliot affectionnait pour leur intense sollicitation d'une imagination purement auditive³², le vers shakespearien mis en musique par Caliban prend puissamment à parti le spectateur. Il est en outre beaucoup plus court que le pentamètre de référence. Or, depuis la seconde moitié du XX^e siècle, nombreux sont les traducteurs qui se sont efforcés de respecter cette contrainte métrique, primordiale pour le rythme de la chanson, tout en entendant rester au plus près du sens d'origine.

Cela dit, tel n'a pas toujours été le mot d'ordre des traducteurs, loin s'en faut. L'homme de lettres et traducteur Joseph Aynard (1875-1946) témoigne ainsi de son impuissance lorsqu'il écrit dans son introduction :

Pour les passages en vers rimés, comme le chant d'Ariel, on se doute des difficultés rencontrées. Nous avons mieux aimé ne rien sacrifier du sens et renvoyer les lecteurs amateurs d'une version plus poétique mais tout à fait approximative aux *Chansons de Shakespeare* de M. Maurice Boucher. Mais en bien des cas une traduction ne peut être littérale. (1927 : xix)³³

En opposant poésie et signification, le traducteur botte en touche. Il faut pourtant, à l'instar de Jean-Michel Déprats, s'efforcer de surmonter cette dichotomie. Si, pour ce dernier, « [l]a perception des rythmes et des sons prime la saisie intellectuelle », c'est justement parce que « la seconde ne s'effectue qu'à travers la première » (1987 : 56). Partant du principe que Shakespeare écrit pour la scène, Déprats permet ainsi à l'acteur jouant Caliban de chanter ses vers avec toute l'énergie vocale nécessaire en ménageant des pauses respiratoires fréquentes tout au long de la chanson (II.2.156-61) :

Caliban
No more dams I'll make for fish
Nor fetch in firing
At requiring,
Nor scrape trencher, nor wash
dish,
Ban, ban, Ca-caliban
Has a new master — get a new
man.

Caliban
Plus de barrages pour les poissons,
Plus de bois pour le feu
À porter quand tu veux ;
Plus d'écuelle à gratter, plus de plat à
laver :
'Ban, 'ban, Ca-caliban
A un nouveau maître... trouve un
nouveau larbin.

La reprise anaphorique qui caractérise les deuxième et quatrième vers de ce passage chanté insuffle vigueur et dynamisme à l'ensemble. Semblable traduction montre donc bien que, ce qui structure rythmiquement la plainte de Caliban dans la version d'origine, c'est la négation (*No more, Nor, Nor*). On ne s'étonnera donc pas du fait que les traductions françaises les plus réussies soient celles qui reprennent cette structure (*Plus de*). Les autres fournissent un texte plus lâche, moins rythmé, qu'il est difficile de mettre en bouche. Yves Bonnefoy, par exemple, choisit de mettre le sujet en exergue et, de fait, minimise l'impact rythmique de la négation sur la bacchanale (II.2.156-59) :

Caliban

Caliban

No more dams I'll make for fish

Nor fetch in firing
At requiring,
Nor scrape trencher, nor wash
dish,
[...]

Je ne ferai plus de barrages

Pour t'attraper des poissons,
Je n'irai plus couper du bois
Chaque fois qu'il te paraît bon.
Et plus jamais de récurage

De marmites et de vaisselles.

Or, dans la pièce de Shakespeare, Caliban n'est jamais réellement capable de s'affirmer en tant que sujet autonome et ne peut donc pas dire *je*. Cette complainte chantée en témoigne, puisqu'elle doit son pouvoir incantatoire à ses dissonances³⁴. On est ici à mi-chemin entre le rûle et la psalmodie, la formule magique et le chant, et ce passage doit mettre l'auditeur mal à l'aise, puisque dans ce chant dit de « liberté », la servitude à laquelle se soumet le monstre est encore plus humiliante que la précédente : il troque en effet son maître Prospéro contre l'obéissance à un ivrogne.

La nature hybride de ce chant d'avant Babel³⁵, compréhensible par tous grâce à la seule puissance de son rythme, est rendu par une forme de glossolie. En effet, dans l'incantation désormais célèbre de Caliban (*Ban Ban Ca-Caliban*), le spectateur entend d'abord un accident du langage qui renvoie à l'altérité du monstre. Dans *After Babel*, George Steiner range la glossolie dans la catégorie des manifestations langagières foncièrement réfractaires à tout effort de traduction : « Nonsense rhymes, *poésie concrète*, glossolia are untranslatable because they are lexically non-communicative or deliberately insignificant » (1998 : 312). Or, dans l'étrange mélodie de Caliban, les traducteurs sont confrontés à des transferts sonores et rythmiques qui multiplient les possibilités sémantiques de la chanson, et qui seraient sans doute extrêmement compliqués à transposer en français. Ils choisissent donc de préserver le caractère original des onomatopées du monstre qui sont autant de marqueurs rythmiques venant renforcer le sens du texte. Ceux qui s'éloignent du texte de départ optent pour de discrets écarts : Yves Bonnefoy rajoute ainsi une simple syllabe pour ralentir le rythme du

chant, et Joseph Aynard préfère l'enjoliver pour le rendre moins étranger (*Ban, 'Ban, ce Caliban là*).

Cette stratégie démontre sans doute une forme de surdité face au rythme shakespearien, puisque, chez le dramaturge, le surnaturel s'apparente à une rythmique très codifiée et immédiatement détectable à l'oreille. Bon nombre de mises en scène prennent ainsi le parti de dupliquer le dernier vers du chant de Caliban (« Freedom, high-day, high-day freedom, freedom high-day, freedom », II.2.162)³⁶, lorsque d'autres l'actualisent à outrance afin de le rendre familier au public. Ainsi, dans *La Tempête* mise en scène par le Canadien Robert Lepage pour la compagnie québécoise du Th atre Repère en 1992, l'actrice Anne-Marie Cadieux jouait un Caliban totalement désinhibé, récitant ses vers sur un rythme de *rock' n roll* qu'elle dansait de manière assez mécanique (Dymkowski, 2000 : 66).

Néanmoins, une telle interprétation  te l'étrange magie des vers de Caliban et substituent le familier à l'inquiétante étrangeté, car ce personnage hybride est à l'origine fils de la sorcière Sycorax. Un peu plus tôt dans sa carrière, Shakespeare a déjà fait psalmodier des sorcières. Que l'on se souvienne du célèbre refrain des s eurs fatidiques de *Macbeth* : « Double, double toil and trouble ; / Fire burn, and cauldron bubble » (IV.1.10-11 ; 20-21 ; 35-36). La langue très fortement rythm e des « weird sisters », porteuses d'une dimension autant surnaturelle que métaphysique, marque un repère fondamental au cœur du texte : le spectateur comprend immédiatement qu'il accède à une autre forme de réalité, inquiétante et onirique. Cette langue est notamment constituée de distiques heptasyllabiques qui ont retenu toute l'attention de Peter Groves :

Shakespeare's typical ritual verse, a four-beat heptasyllabic couplet, is much more clearly distinguished from pentameter than the tetrameter in that it is not footed, which means that there is no metrical variation within the line; no reversals or swaps (though tails are, of course, possible: "1Double, 2double, 3toil and 4trouble"). The great majority of lines, however, have seven syllables, every odd-numbered one being a beat: Shakespeare neatly precludes the possibility of footedness by combining an even number of beats with an odd number of syllables. (2013 : 138)

Autrement dit, les vers martelés par les sorcières au premier et au quatrième acte produisent un rythme bancal qui se démarque nettement du schéma prosodique de l'ensemble de la pièce et qui, pour les contemporains de Shakespeare, signalait une forme inquiétante de dérèglement de l'univers. Face à de tels passages, le traducteur se trouve confronté à de multiples interrogations : comment saisir le rythme, c'est-à-dire la pulsation, la signifiante profonde de telles incantations ? Faut-il le recréer ? Et comment faire réentendre aujourd'hui la dissonance harmonieuse de vers composés quatre siècles plus tôt sans prendre le risque d'égarer lecteurs, acteurs et spectateurs ? Pour Jean-Michel Déprats, l'acte traductif se définit en premier lieu comme « un acte de violence qui consiste à arracher un texte à son corps verbal » (cité dans Chiari, 2013). Aussi choisit-il, dans cette perspective, d'éliminer du chant des sorcières tous les articles et les mots outils venant dilater le rythme de départ au profit de la performativité du verbe³⁷.

De manière significative, dans *La Tempête*, lorsque Caliban se met à psalmodier (II.2.156), on retrouve les allitérations des sorcières et leur langue syncopée, puisque Shakespeare utilise les mêmes heptasyllabes (« No more dams I'll make for fish »), associés à des vers fragmentaires³⁸ (« Nor fetch in firing » / « At requiring », II.2.157-58). Si pareille brièveté pose problème en français, des solutions existent, comme celle que propose Markowicz avec « Ni chercher du bois / Quand il crie sur moi ». En mettant dans la bouche du monstre une langue proche, par son incorrection, du ludolecte (« Quand il crie sur moi »), le traducteur privilégie un parler idiosyncratique qui repose sur des lois rythmiques qui sont seules susceptibles de rendre hommage au langage syncopé de Caliban. Peut-être atteint-il alors ce que Benjamin nomme le « pur langage » – un langage qui « ne vise et n'exprime plus rien, mais, parole inexpressive et créatrice, est ce qui est visé par toutes les langues » (2000 : 258).

Le rythme ou l'altérité constitutive du texte shakespearien

« Oui, je n'ai qu'une langue, or ce n'est pas la mienne » (Derrida, 1998 : 14). Ces mots de Derrida pourraient tout aussi bien être ceux de Caliban, voire ceux des nombreux traducteurs de *La Tempête* qui ne peuvent que constater que, lorsque la langue se dérobe, le rythme est tout ce qui reste et donc ce qu'il convient alors de rendre.

Shakespeare s'est lui-même beaucoup inspiré de l'œuvre d'un traducteur, John Florio, puisqu'on sait qu'il a lu sa traduction anglaise des *Essais* (1603) pour écrire *La Tempête*. Sans doute a-t-il prêté une attention toute particulière à l'épître dédicatoire de Florio, où le traducteur se compare à un « cannibale captif³⁹ », car cette image se dé-métaphorise pour venir s'incarner dans le personnage Caliban. Bien que le monstre manie un langage qui n'est pas le sien (puisque c'est son maître, Prospéro, qui le lui a enseigné⁴⁰), il parvient à s'en servir avec grâce et à lui insuffler son propre tempo, à la fois frénétique et désespéré. D'une certaine manière, il représente la tâche ardue du traducteur, toujours à l'écoute du rythme et de la signification profonde des discours qu'il peut lire et entendre.

On l'aura donc compris : traduire le rythme chez Shakespeare, c'est redonner toute sa cohérence à l'œuvre d'arrivée. On comprend dès lors la raison pour laquelle un traducteur comme André Markowicz juge « inadmissible la pratique de ces metteurs en scène qui mélangent des traductions, parfois pour les faire passer sous leur nom ». Comme le dit encore ce dernier, « une traduction a sa cohérence, elle exprime des choix, une personnalité, et c'est une forme d'écriture au sens plein où elle n'est rien⁴¹ ». Précisément, ce « rien » est rythme et vient combler les pertes occasionnées par tout acte traductif. Afin de redonner vie à *La Tempête* dans une version française, il convient donc d'individualiser la partition de chaque personnage en donnant au texte de départ la pleine mesure de son oralité et de sa respiration, sans toutefois trop sacrifier le sens. De nos jours, tout texte trop lisse se voit récusé au profit de moments de perturbation qui, comme l'observe Philippe Ivernel, « marquent justement

l'émergence d'un autre dans le même » (cité dans Monod, 1990 : 23). Le rythme est cette altérité constitutive du discours théâtral, altérité qu'il est possible de traduire en jouant sur la syntaxe, en évitant toute rythmique périodique (n'en déplaise aux auteurs du Robert⁴²), et en bannissant toute imitation stérile. Selon Jacques Brault, il faut donc « [s]urtout, ne pas imiter... ne pas faire semblable, ne pas apprivoiser cette langue étrangère qui retient en ma langue comme des cris d'animaux sauvages, comme une liberté à l'état nu » (1975 : 32).

La Tempête est une île où tout n'est que saccades et soubresauts, *u*-topie au sens premier du terme, un lieu de nulle part qui bruisse de mille sons étranges. Dans ce cadre, il revient au traducteur d'instaurer une rythmique qui, non seulement sous-tende le texte de manière cohérente, mais lui donne aussi corps et souffle, tout en permettant à la langue de Shakespeare de venir en quelque sorte à fleur de texte plutôt que d'être étouffée sous le poids d'une traduction trop pesante. Traduire *La Tempête* serait donc, par le biais d'équivalences rythmiques, faire résonner en chacun de nous l'étrangeté de sa langue pour transformer son lecteur, quel qu'il soit, en auditeur, et cela de façon aussi immédiate qu'inévitable.

Annexe : extrait de *La Tempête* (1611)

Stephano [To Caliban]. Come, kiss.

Trinculo.— but that the poor monster's in drink. An abominable monster.

Caliban. I'll show thee the best springs; I'll pluck thee berries ;

I'll fish for thee, and get thee wood enough.

A plague upon the tyrant that I serve!

I'll bear him no more sticks, but follow thee,

Thou wondrous man.

Trinculo [Aside]. A most ridiculous monster, to make a wonder of a poor drunkard.

Caliban. I prithee, let me bring thee where crabs grow;

And I with my long nails will dig thee pig-nuts,

Show thee a jay's nest and instruct thee how

To snare the nimble marmoset. I'll bring thee

To clustering filberts, and sometimes I'll get thee

Young scamels from the rock. Wilt thou go with me ?

Stephano. I prithee now, lead the way without any more talking. Trinculo, the king and all our company else being drowned, we will inherit here. [To Caliban]

Here; bear my bottle. Fellow Trinculo, we'll fill him by and by again.

Caliban. [Sings drunkenly] Farewell master; farewell, farewell !

Trinculo. A howling monster; a drunken monster.

Caliban. [Singing] No more dams I'll make for fish

Nor fetch in firing

At requiring,

Nor scrape trencher, nor wash dish,

Ban, ban, Ca-caliban

Has a new master— get a new man.

Freedom, high-day, high-day freedom, freedom high-day, freedom.

Stephano. O brave monster, lead the way !

[Exeunt]

(II.2.134-63)

Notes

¹ Intégrant de multiples variations, ces pentamètres ne sont pas irréguliers pour autant. Dans *Rhythm and Meaning in Shakespeare*, Peter Groves observe ainsi : « A strange and rather literal-minded (but widespread) misconception about iambic pentameter is that the term can only be properly applied to lines with alternating unstressed and stressed syllables [...]. As Roman Jakobson (1960) has observed, one of the fundamental structuring devices of art is repetition with variation [...]. Regulated variation is the life of pentameter: it is what makes it simultaneously ordered and lively [...] » (Groves, 2013 : 31).

² 76,5 % du texte de *La Tempête* est en vers, et 23,5 % en prose (voir Crystal, 2008 : 210-11). Cette alternance est prise en compte par la plupart des traducteurs actuels, car les metteurs en scène s'appuient sur ces décrochages, véritables signaux sonores. Dans d'autres pièces comme *Peines d'amour perdues*, Shakespeare tire parti d'une variété prosodique encore plus étendue que celle déjà remarquable de *La Tempête*, puisqu'il manipule aussi bien le pentamètre iambique que l'exubérant « doggerel » ou l'heptamètre iambique, appelé

« fourteener », et généralement utilisé à des fins parodiques pour son archaïsme et son pédantisme.

³ Guizot, Hugo, Aynard et Leyris ont traduit *La Tempête* principalement pour l'œil, afin de répondre à une demande éditoriale. Bonnefoy, Markowicz, Déprats et Laroque l'ont traduite pour l'œil et pour l'oreille, de manière à satisfaire des exigences tant scéniques qu'éditoriales.

⁴ En référence à La Boétie et à son *Discours de la servitude volontaire*, publié en 1574.

⁵ Le chant d'Ariel est le suivant : « Come unto these yellow sands, / And then take hands. / Curtsied when you have, and kissed, / The wild waves whist. / Foot it featly here and there, / And sweet sprites the burden bear », I.2. 375-80.

⁶ *La Tempête* dont il est ici question a été adaptée et mise en scène par Lucile Cocito du 14 octobre au 13 novembre 2011 au Théâtre du Soleil. Seul le personnage de Prospéro change de sexe dans cette *Tempête*, et l'on ne peut donc voir dans la démarche de Lucile Cocito une forme de retour aux sources (les personnages de femmes étant joués par des jeunes hommes dans l'Angleterre de Shakespeare), d'autant que la metteuse en scène privilégie un traitement très futuriste de la pièce, transformant le navire en vaisseau spatial et les villes de Naples et de Milan en galaxies. Le remplacement de Prospéro par Prospéra est évidemment problématique, puisque la complexité des rapports père-fille explorés par Shakespeare et soulignés par la tension de leurs échanges perd ici tout son sens. De nombreux critiques ont, de fait, souligné la diction hésitante de Cocito-Prospéra durant les représentations.

⁷ Voir à ce sujet Lestringant, 2004 : 175-193.

⁸ François Laroque privilégie quant à lui la sémantique sur la rythmique et joue donc sur l'étymologie de « monstre » en ayant recours au verbe « montrer » : « bon gentil monstre, montre-nous le chemin ». Dans cette traduction, « bon », est régi par une logique de fermeture.

⁹ *La Tempête* de Peter Brook s'appuyait sur une traduction de Jean-Claude Carrière dont « les mots rayonnants » restituaient « les appuis sémantiques et rythmiques de l'original » (Pavis, 2007 : 242). La pièce a ensuite été présentée dans le cadre du 45^e festival d'Avignon en 1991. Brook, qui souhaitait faire ressortir la dimension métaphysique et spirituelle dans la pièce, fit jouer des acteurs balinais, japonais et africains.

¹⁰ Les acteurs incarnant Prospéro et Miranda s'inscrivaient quant à eux dans une tradition bien française, afin de rehausser le contraste entre les divers personnages de l'île. *La Tempête* de Dominique Pitoiset a été jouée (dans la traduction de Jean-Michel Déprats) du 27 avril au 2 juin 2007 à l'Odéon, en français, allemand, italien et arabe surtitrés. Pitoiset a composé un hommage qu'il a voulu « baroque » à Shakespeare. Un dossier complet sur sa mise en scène est disponible sur le site Internet (consulté le 21/02/2014) :

http://www.theatre-odeon.eu/fichiers/t_downloads/file_223_tempete_ped.pdf

¹¹ Alors que Shakespeare nous présente par exemple un Prospéro amer et colérique au début de la pièce (I.2), c'est un personnage rythmiquement très différent, empreint d'une certaine forme de sagesse, qui apparaît au cours du dernier acte.

¹² Nous reprenons ici la terminologie développée par Sirkku Aaltonen dans « Translating Plays or Baking Apple Pies » (1997 : 90). Le médiateur suit fidèlement le texte d'origine alors que le créateur peut le modifier selon ses besoins.

¹³ Voir par exemple les vers 136-40 traduits par Hugo : « — Je veux te montrer les bonnes sources, te cueillir des baies, — aller à la pêche pour toi, et te procurer tout le bois nécessaire. — Peste soit du tyran que je sers ! — Je ne lui porterai plus de fagots. C'est toi que je suivrai, — toi, homme merveilleux ! — ».

¹⁴ Jean-Michel Déprats traduit certes pour l'oreille, mais il le fait sans simplification ni raccourci : son texte respecte scrupuleusement le sens de l'original.

¹⁵ Louis Jouvet, *Molière et la comédie classique* (extraits des cours de Louis Jouvet au Conservatoire, 1939-1940), cité par Meschonnic, 1982 : 282.

¹⁶ Or, le mot « dam » (dans un autre sens, celui de « mère ») est aussi celui qu'utilisent Prospéro et Caliban pour qualifier la sorcière Sycorax (I.2.321 et 373).

¹⁷ Cette traduction n'est donc pas une trahison proprement dite. Voir à ce sujet Aaltonen, 2000 : 72 : « A translation always rewrites the source text, and it can never be an exact replica of it. In theatre translation this is an important consideration, as by its very nature it needs to adjust written texts to the varying conditions of its productions ».

¹⁸ Traducteur de Milton, Chateaubriand fait paraître sa traduction du *Paradis perdu* en 1836.

¹⁹ En 1888, c'est encore par le seul biais de la prose qu'aura lieu une expérience pionnière au Petit théâtre de Marionnettes de la rue Vivienne, à Paris. *La Tempête* y sera enfin jouée dans sa version intégrale, dans une traduction signée de Maurice Bouchor (Chevrel, 2012 : 477).

²⁰ Peter Groves définit ce terme comme suit : « Also called simple verse : the insistent, unfooted, chantable four-beat verse of nursery rhymes, protest chants, weather-saws and so on » (2013 : 182). De fait, le chant de Caliban est un chant de protestation avant d'être un hymne de libération.

²¹ Voir par exemple les vers 156-62 traduits par François Guizot : « Je ne ferai plus de viviers pour le poisson ; / Je n'apporterai plus à ton commandement de quoi faire le feu. / Je ne gratterai plus la table et ne laverai plus les plats, / Ban, ban, Ca... Caliban / À [sic] un autre maître, devient un autre homme. / Liberté ! vive la joie ! vive la joie ! liberté ! liberté ! vive la joie ! liberté ! » ; et par François-Victor Hugo : « Je n'aurai plus à faire de viviers pour le poisson, / À chercher du bois pour le feu / Au premier commandement, / À essuyer les assiettes, à laver les plats ! / Ban ! Ban ! Ca ! Caliban / À [sic] un nouveau maître. / Que Prospero trouve un autre homme ! / Liberté ! Gai ! Gai ! Liberté ! / Liberté ! ô Gai ! Liberté ! ».

²² Sur l'adaptation comme imitation ou actualisation, voir Aaltonen, 2000 : 45-46. L'auteure, qui reconnaît par ailleurs le flou sémantique de cette notion, remarque par exemple : « The choice of a translation strategy, a 'faithful' translation, a reactualisation or an imitation (that is to say, adaptations), is linked with the spatially and temporally confined codes which through these strategies become represented in the discourse of the completed translations » (45).

²³ Ce passage a été quasiment chorégraphié par Giorgio Strehler au Piccolo Teatro de Milan en 1978, comme l'explique David L. Hirst : « Caliban is now seated cross-legged ; he rubs his arms together, pressing them against his cheeks as he begs to assist Stephano; then his fingers stretch out and unfold as he talks of digging up the 'pig nuts'; his right arm extends slowly in the air at the mention of the 'jay's nest', moves over to the left to capture the 'marmoset', then both hands climb above the head to reach for the 'clustering filberts', and he ends the speech with his arms fully outstretched at an angle of forty-five degrees » (1993 : 87).

²⁴ Sur le procédé de l'inversion trochaïque fréquemment utilisé par Shakespeare en début de vers, voir Kinney, 2012 : 116.

²⁵ La nature d'un enjambement dépend avant tout du degré de terminaison du premier vers concerné. Ici, « Show thee a jay's nest and instruct thee how » se caractérise par une terminaison de type 3 car l'unité attendue de « how to snare » est de fait rompue par le retour à la ligne entre « how » et « to ». Voir Groves, 2013 : 72 : « If the verse ends in a cut, it has maximal or Type 1 closure; if it ends in a crack, it has Type 2 closure; if it ends in a flaw, it has Type 3 closure ». L'enjambement de type 3 est le moins fréquent dans la versification relativement fluide de *La Tempête* et ne constitue que 2,9 % du nombre total d'enjambements (contre 45% pour le type 1 et 1,46% pour le type 2) (Groves, *ibid.*).

²⁶ La traduction de Markowicz a été choisie par Béatrice Bompas pour sa mise en scène du 24 février 2004 au Dôme théâtre d'Albertville.

²⁷ Il s'intéresse donc aux propriétés rythmiques des vers shakespeariens dans un cadre plus poétique que purement dramatique. David Crystal remarque à ce propos : « One of the most important signs of Shakespeare's development as a poet is the way he manipulates the rhythmical properties of lines » (2008 : 114).

²⁸ Si Bonnefoy privilégie à la fois la longueur du vers et l'absence de toute rythmique systématique, il n'est aujourd'hui plus le seul. Ainsi, dans sa propre traduction de *La Tempête*, François Laroque privilégie une certaine fluidité rythmique en recourant à de nombreux enjambements, et traduit les vers de Shakespeare dans une fourchette comprise entre 12 et 14 syllabes au grand maximum. Il bannit donc l'alexandrin systématique afin d'éviter tout sentiment de monotonie. De manière générale et à l'exception d'André Markowicz, on ne considère plus désormais le rythme comme vecteur de régularité, mais comme ce qui donne vie au discours théâtral en brisant l'attendu. L'instabilité rythmique et prosodique propre aux traductions actuelles font d'elles des traductions vivantes, malléables, susceptibles de passer la barre de l'oral.

²⁹ Au début du XVII^e siècle, les mots « calib » ou « carib » servaient en effet à décrire les natifs du Nouveau Monde.

³⁰ John Christopher Smith (1712-1795) était un compositeur anglais qui s'inspira largement de Shakespeare.

³¹ Une habitude initiée par l'édition d'Alexander Pope (1723-25).

³² T.S. Eliot définit cette imagination auditive à travers les syllabes, le rythme et le sens : « syllable and rhythm, penetrating far below the conscious levels of thought and feeling, invigorating every word; sinking to the most primitive forgotten, returning to the origin and bringing something back, seeking the beginning and the end. It works through meanings, certainly, or not without meaning in the ordinary sense, and fuses the old and obliterated and the trite, the current, and the new and surprising, the most ancient and the most civilized mentality » (cité par McNelly, 1987 : 34-35).

³³ Aynard propose donc une traduction littérale du chant de Caliban : « Non, je n'en ferai plus, de barrage à la pêche / Je n'irai plus chercher du bois / À l'appel de ta voix revêche... / J'ai bien assez raclé vaisselle et lavé plats / Ban, 'Ban, ce Ca-caliban là / Il a maître nouveau, cherche un valet pour toi / Liberté, hurrah. Hourrah, liberté. Liberté, hurrah, liberté ! ». Bien qu'il s'efforce de réintroduire le rythme presque tribal du chant en supprimant plusieurs articles, Aynard donne au final l'impression que Caliban s'exprime en « petit nègre ».

³⁴ Un peu plus tôt, Trinculo décrit d'ailleurs Caliban comme un monstre hurlant (« howling monster » II.2. 155), et non comme un monstre chantant.

³⁵ Anne Tomiche a montré que nombre d'écrivains ont eu recours à des écrits glossolaliques pour renouer avec la langue d'avant Babel. Voir par exemple « Glossopoïèses », *L'Esprit Créateur* 38.4, hiver 1998, p. 38-51. Voir aussi l'analyse de Palfrey, 199 : 163 : « Caliban [...] continues to figure and suffer the 'roar', the violence which lies latent in linguistic history. This roar is pre-linguistic; it is inherent in slicing the howl into syllables; and it is the measure of the resistance and desire which humanizing and humanism can provoke but never satisfy ».

³⁶ En 1988, la mise en scène de Declan Donnellan pour la compagnie Cheek by Jowl insistait sur ce dernier vers, chanté à de multiples reprises par Trinculo et Stéphano qui essayaient sans succès d'inclure Caliban dans leur chant (Dymkowski, 2000 : 232).

³⁷ Ce qui donne la traduction suivante : « Double, double peine et tourment, / Chaudron bouille à feu brûlant » (IV.1.20-21).

³⁸ Voir à ce sujet la terminologie employée par Peter Groves : « [...] a short line with fewer than six [available syllables] is 'a fragment' » (2013 : 65).

³⁹ « [...] a captived Cannibal fattend against my death » (cité par Smith, 2011 : 114).

⁴⁰ « *Caliban* : You taught me language, and my profit on't / Is, I know how to curse. [...] » (1.2.363-64). Pour une interprétation postcoloniale de ce passage, voir le commentaire de Soubias, 1999 : 121 : « Caliban dénonce l'ambiguïté de l'entreprise de Prospéro. Le colonisateur estimait avoir apporté au sauvage une irremplaçable médiation avec le monde, qui achève de l'humaniser (*language*) ; le colonisé lui reproche de l'avoir en fait enfermé dans une médiation particulière, arbitraire et surtout aliénante [...]. Ainsi on peut dire que dès le premier mythe occidental de la colonisation [...], le contentieux linguistique dérivant de toute entreprise coloniale est énoncé avec une clarté remarquable ».

⁴¹ Propos extraits d'une « Rencontre avec André Markowicz et Françoise Morvan (ENS-Ish, 15/12/2008) », retranscrite en ligne dans *Agôn, Revue des arts de la scène*. Site internet (consulté le 20/02/2014) : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=801>

⁴² Selon la définition du *Robert : Dictionnaire culturel en langue française* sous la direction d'Alain Rey, le rythme serait en effet un « mouvement régulier, périodique, cadencé ».

Bibliographie

Éditions de référence

SHAKESPEARE, William, 2002 [1611], *The Tempest*, David Lindley (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, The New Cambridge Shakespeare.

_____, 1864 [1821], *La Tempête*, in *Œuvres Complètes de Shakespeare*, Tome 1, trad. François Guizot, Paris, Didier, p. 317-34.

_____, 1865, *La Tempête* in *Œuvres complètes*, Tome 2, trad. François-Victor Hugo, Pagnerre, p. 185-280.

_____, 1927, *La Tempête*, éd. bilingue, trad. Joseph Aynard, Paris, Les Belles Lettres.

_____, 1997, *La Tempête*, éd. bilingue, trad. Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, « Folio Théâtre ».

_____, 2004, *La Tempête*, trad. André Markowicz, Paris, Les Solitaires Intempestifs.

_____, 2007, *La Tempête*, trad. Jean-Michel Déprats, Paris, Éditions Théâtrales.

_____, 2011, *La Tempête*, trad. François Laroque, Paris, Le Livre de poche.

Ouvrages et articles

AALTONEN, Sirkku, 1997, « Translating Plays or Baking Apple Pies : A Functional Approach to the Study of Drama Translation », in *Translation as Intercultural Communication*, Mary Snell-Hornby, Zuzana Jettmarová and Klaus Kaindl (eds.), Amsterdam, John Benjamin, p. 89-98.

_____, 2000, *Time-Sharing on Stage : Drama Translation in Theatre and Society*, Topics in Translation 17, Clevedon, Multilingual Matters.

ALBRIGHT, Daniel, 2007, *Musicking Shakespeare : A Conflict of Theatres*, Rochester, University of Rochester Press.

BENJAMIN, Walter, 2000 [1923], « La Tâche du traducteur », in *Œuvres I*, trads. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, folio essais, p. 244-62.

BERMAN, Antoine, 1995, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque des idées ».

BONNEFOY, Yves, octobre-décembre 1964, « Comment traduire Shakespeare ? », in *Études anglaises* 17, p. 341-51.

_____, 2000, *La Communauté des traducteurs*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg.

BRAULT, Jacques, 1975, *Poèmes des quatre côtes*, Chambly, Éditions du Noroît.

CHEVREL, Yves, Lieven D'Hulst et Christine Lombez, 2012, *Histoire des traductions en langue française. XIX^e siècle, 1815-1914*, Paris, Verdier.

CHIARI, Sophie, 2013, « Regards croisés sur *Macbeth* : Françoise Chatôt et Jean-Michel Déprats », *E-rea*, 10.2. Site internet (consulté le 21/02/2014) : <http://erea.revues.org/3008>

COCITO, Lucile, 2011, « Quelques notes sur la mise en scène », in *Artistique Théâtre : La Tempête*, 16-17. Site internet (consulté le 21/02/2014) : http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/IMG/pdf/la_tempete.pdf

CRUNELLE-VANRIGH, Anny, 2007, « Traduire Arden of Faversham : le spectre du texte », in *Création théâtrale: adaptation, schèmes, traduction*. Danièle Berton et Jean-Pierre Simard (éds.), Saint-Étienne, Presses de l'Université de Saint-Étienne, p. 59-69.

CRYSTAL, David, 2008, *Think on my Words : Exploring Shakespeare's Language*, Cambridge, Cambridge University Press.

DÉPRATS, Jean-Michel, 1987, « Traduire Shakespeare pour le théâtre ? », in *Palimpsestes : Traduire le dialogue. Traduire les textes de théâtre*, n°1, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 53-66.

DERRIDA, Jacques, 1967, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil.

—, 1998, *Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée.

DESSONS, Gérard et Henri Meschonnic, 1998, *Traité du rythme, des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998.

DYMKOWSKI, Christine, 2000, *Shakespeare in Production : The Tempest*, Cambridge, Cambridge University Press.

GARCIA MARTINEZ, Manuel, 2001, « Le Temps et le rythme au théâtre », in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 29, p. 69-81. Site internet (consulté le 20/02/2014) : <http://www.erudit.org/revue/annuaire/2001/v/n29/041456ar.pdf>

GROVES, Peter, 2013, *Rhythm and Meaning in Shakespeare. A Guide for Readers and Actors*, Melbourne, Monash University Publishing.

HIRST, David L., 1993, *Giorgio Strehler*, Cambridge, Cambridge University Press.

HUGO, Victor, 1973 [1864], *William Shakespeare*, Paris, Flammarion.

KINNEY, Arthur F., 2012, *The Oxford Handbook of Shakespeare*, Oxford, Oxford University Press.

KUNDERA, Milan, 1993, « Une phrase », in *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, p. 121-45.

LESTRINGANT, Frank, 2004, « Gonzalo's books : La république des Cannibales, de Montaigne à Shakespeare », in *Shakespeare et Montaigne : vers un nouvel humanisme*, Jean-Marie Maguin et Pierre Kapitaniak (éds.), p. 175-193. Site internet (consulté le 01/10/2013) : <http://www.societefrancaishakespeare.org/document.php?id=170&format=print>

LINDON, Mathieu, 2 mai 2002, *Libération*, Chronique : « En français dans le texte ». Site internet (consulté le 01/10/2013) : <http://www.jose-corti.fr/titresfrançais/pour-memoire-leyris.html>

MCNELLY KEARNS, Cleo, 1987, *T. S. Eliot and Indic Traditions : A Study in Poetry and Belief*, Cambridge, Cambridge University Press.

MESCHONNIC, Henri, 1982, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier.

_____, 1999, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier.

MONOD, Sylvère (éd.), 1990, *Sixièmes assises de la traduction littéraire : traduire le théâtre*, Arles, Actes Sud.

NEILL, Michael, printemps 2008, « 'Noises, / Sounds, and sweet airs': The Burden of Shakespeare's *Tempest* », in *Shakespeare Quarterly*, 59.1, p. 36-59.

PALFREY, Simon, (1997), 1999, *Late Shakespeare: A New World of Words*, Oxford, Oxford University Press.

PAVIS, Patrice, 1990, *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti.

_____, 1999, « Le Gestus brechtien et ses avatars dans la mise en scène contemporaine », in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 25, p. 95-115. Site internet (consulté le 01/10/2013) : <http://id.erudit.org/iderudit/041380ar>

_____, 2007, *Vers une théorie de la pratique théâtrale : voix et images de la scène*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion.

SHAKESPEARE, William, 1990 [1606], *The Tragedy of Macbeth*, Nicholas Brooke (ed.), Oxford, Oxford University Press.

_____, 2002, *Macbeth*, trad. Jean-Michel Déprats, in *Shakespeare. Tragédies*, Jean-Michel Déprats (éd.) avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 298-497.

SMITH Helen, et Louise WILSON, 2011, *Renaissance Paratexts*, Cambridge, Cambridge University Press.

SOUBIAS, Pierre, 1999, « Entre langue de l'Autre et langue à soi », in Christine Albert (éd.), *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Karthala, p. 119-35.

STEINER, George, (1975), 1998, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford, Oxford University Press.

SUCHET, David, 1985, « Caliban in *The Tempest* », in *Players of Shakespeare 1*, Philip Brockbank (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, p. 167-79.

SUHAMY, Henri, 2005, « Versification », in *Dictionnaire Shakespeare*, Henri Suhamy (éd.), Paris, Ellipses, p. 420-22.

THÉLOT, Jérôme, 1983, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, Genève, Droz.

Tomiche, Anne, 1998, « Glossopoïèses », *L'Esprit Créateur*, 38.4, p. 38-51.

VAUGHAN, Alden T. and Virginia MASON, 1991, *Shakespeare's Caliban : A Cultural History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.