Traduire la clarté obscure : une étude d'Andromaque

Jessica Stephens
(Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3)

Si les œuvres de Racine témoignent des enjeux de l'écriture scénique et se soumettent aux contraintes liées au spectacle vivant, le texte racinien se déploie aussi dans l'espace poétique. Quatre traductions anglaises d'*Andromaque* sont étudiées ici : la traduction de Kenneth Muir, l'adaptation d'Eric Korn, la recréation de Craig Raine et la version plus récente d'Edward Kemp. Cette mise en relation éclaire la manière dont le choix du format et l'attention portée à la forme influe sur le processus traductif - agencement, mise en relief des épisodes, choix stylistiques, linguistiques et phoniques. Plus précisément cette étude fait apparaître la manière dont ces quatre traducteurs/adaptateurs/créateurs cherchent à percer et à restituer le mystère et la puissance de la parole racinienne pour ensuite porter celle-ci jusqu'au spectateur, jusqu'à la communauté à laquelle ils s'adressent.

Mots-clefs : *Andromaque* ; adaptation ; stylistique ; traduction.

Créée en 1667 par Jean Racine, dédiée à Madame et donnée pour la première fois devant les membres de la famille de Louis XIV, *Andromaque* remporte un grand succès. Les passions qui lient violemment l'un à l'autre les quatre protagonistes de cette tragédie résonnent à travers les âges. Du premier récit qu'en fait Euripide dans *Les Troyennes,* à Virgile dans l'*Enéide*, ces histoires d'amour sans issue sont relevées par Homère, pour inspirer Racine et traverser le temps jusqu'à nous : Oreste, amoureux d'Hermione, « l'inhumaine » (Racine : Acte I, sc. 1, 26), follement éprise quant à elle du roi, Pyrrhus, ce « cruel » qu'elle vient chercher « au fond de [ses] provinces » (Racine : Acte IV, sc. 5, 1356, 1358), lui-même amoureux d'Andromaque, princesse troyenne, esclave ramenée comme butin de guerre et surtout veuve éplorée dont le lien avec son mari défunt est indéfectible. Une ronde dansée par

quatre vivants mais aussi par un mort. Un quadrille ou plus précisément un quatuor car s'élèvent tour à tour les voix de ces personnages dans la transparence obscure de la poésie racinienne. L'histoire de ces personnages qui, plutôt que des sujets, sont l'objet de leurs passions dévorantes passe le temps et les cultures, grecque, française, anglaise. Si cette pièce « résonn[e] en écho dans la mémoire » d'une manière aussi vive, comme le dit T.S. Eliot dans *Four Quartets* (Eliot : 3), c'est aussi en raison de certains vers, peut-être plus connus que ceux d'autres pièces, *Phèdre*, *Bajazet*, ou encore *Bérénice*. « Ah ! Je l'ai trop aimé pour ne point le haïr » (Racine : Acte II, sc. 1, 416), « Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle » (Racine : Acte III, sc. 8, 997), « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ? » (Racine : Acte V, sc. 5, 1638), ou bien encore, « Je ne t'ai point aimé, cruel ? Qu'ai-je donc fait ? » (Racine : Acte IV, sc. 4, 1356).

Dans un ouvrage intitulé *The Classical Moment*, Martin Turnell évoque non pas tant une impossibilité de traduire Racine qu'un dépérissement au cours du passage vers l'anglais : « [i]f you try to translate him, everything goes. Racine in EPavnglish dress is practically indistinguishable from the authors of the minor tragedies of the Restoration period. » (cité dans Muir : v). La pièce de Racine, ravalée au rang de pièce mineure, cantonnée aux oubliettes, ne survivrait donc pas au passage à l'anglais. Apprêtée dans de nouveaux habits (« in English dress ») – l'image est quasi shakespearienne – elle s'étiolerait, se défaisant ainsi de son intensité et de sa splendeur.

Pourtant, malgré la difficulté[1], les pièces de Racine ont fait l'objet de nombreuses traductions, et *Andromaque* ne déroge pas à la règle. Quatre traducteurs – parfois metteurs en scène, dramaturges ou écrivains eux-mêmes – ont tout particulièrement retenu notre attention car ils présentent quatre manières d'aborder le texte racinien et soumettent, chacun, une version ancrée dans leur lecture du texte. Dans sa préface, Kenneth Muir, King Alfred Professor of English Literature à l'université de Liverpool, explique qu'ayant traduit *Athalie* pour la scène à la demande de George Wilson Knight[2], il a pris goût à l'exercice et a traduit quatre autres pièces de Racine, dont *Andromaque* publiée en 1960. Puis, Eric Korn s'attelle à la tâche et propose une adapta-

tion mise en scène par Jonathan Miller au Old Vic en 1988. En 1990, Craig Raine, éditeur chez Faber and Faber et lui-même poète, conçoit une version, intitulée *'1953',* qui s'apparente à une ce que De Campos qualifie de « transcréation », tout en suivant le canevas de la pièce française. L'année est placée entre guillemets car elle est imaginaire ; dans cette transposition, l'Axe Rome-Berlin a remporté la guerre, Londres a été mise à sac par le fils de Mussolini, Vittorio, qui a ramené comme tribut Annette LeSkye, épouse du roi d'Angleterre et son fils, Angus. La pièce s'ouvre avec l'ambassade du comte von Orestes, dépêché par Hitler et venu demander le rapatriement – et donc la mise à mort – d'Angus LeSkye en Allemagne. Enfin, en 2015, Edward Kemp réalise une traduction à deux versants : l'une est jouée par des étudiants de la RADA sur scène et l'autre, légèrement modifiée, est conçue comme une pièce radiophonique diffusée par la BBC en 2017[3].

Dans un numéro de *Théâtre Public* datant de 1982 et consacré à la traduction, Jacques Lassalle, dramaturge et metteur en scène français, note « Tout texte est une étoile morte. La lumière qui nous en parvient, nous aide pourtant à reconsidérer ce qu'elle éclaire : notre condition d'aujourd'hui et son devenir dans l'Histoire » (Lassalle : 13). Tout texte théâtral irrigue à la fois la traduction qui en découle et la représentation qui naît de lui. Comment alors comprendre cette métaphore ? D'autant plus que la lumière qui nous parvient a été émise par des astres encore en vie. Peut-être l'utilisation de l'adjectif « morte » doit-elle s'entendre en lien avec la qualification usuelle du spectacle dit « vivant » qu'est le théâtre ? Quoi qu'il en soit, notre attention est dirigée, tel un faisceau, sur un texte dont les ramifications s'étirent jusqu'à notre époque. Si le texte original, source de traductions et de représentations peut être stable, il possède la faculté d'« engendrer une multitude de représentations » (Lassalle : 12) et chacune de ces représentations est unique, « contingent[e] » (Lassalle : 11) car « [c]haque traduction est porteuse de l'occasion qui l'a suscitée : son destin rejoint tout à fait celui de la mise en scène » (Lassalle : 12).

Martin Turnell et d'autres comme Swinden considèrent que l'anglais ne peut accommoder la langue racinienne, ou que la tâche s'avère très difficile. Pourtant *Andromaque* se prête à des traductions, voire

des retraductions et, comme le souligne Kenneth Muir, le verbe racinien, par sa vigueur, supporte la transplantation sous certaines conditions langagières ou créatives[4]. Comment les traducteurs occupent-ils cet espace intermédiaire, particulier et riche, situé entre deux cultures, deux sociétés ? Comment jettent-ils un pont entre l'écrit et son appropriation orale, rythmique et gestuelle sur scène ? Enfin, quelle intention posent-ils ? Traduction et exégèse sont liées historiquement mais la traduction du genre théâtral tient du commentaire : une lecture interprétative ancrée dans une époque et dans une communauté, celle des acteurs, du traducteur, du metteur en scène et du public. Chaque traduction, chaque version d'un texte théâtral en dégage et en interroge peut-être de manière plus approfondie les lignes de force, tout en anticipant, en infléchissant la mise en scène et la représentation qui en découle. Comment ces quatre traducteurs captent-ils la « lumière » d'étoile et la réfractent-ils vers les spectateurs et lecteurs de leur époque ?

La difficulté de traduire le texte racinien réside précisément dans l'équilibre qui existe entre la retenue de la parole et la puissance des sentiments, entre le dépouillement du style et la violence qui habite les protagonistes, engagés comme ils le sont dans un *agôn*. Cette tension, statique et dynamique à la fois, combinée aux contraintes de l'alexandrin et du rythme, s'avère difficile à restituer. Le problème du choix entre une stratégie traductive, *sens pour sens* et/ou *mot pour mot*, se pose ici tout particulièrement car la parole racinienne est polysémique et recèle un sens foisonnant. Or si la thématique d'*Andromaque* – une fascination amoureuse contrariée[5] – semble transparente, la lecture des nombreuses études critiques fait apparaître des degrés d'interprétation variés et parfois très poussés. En effet la simplicité de ce texte le rend très ouvert à l'interprétation, d'où une pléthore d'études sur Racine, telles que celles de Raymond Picard, Roland Barthes, Henri de Brémond, Jean Starobinski, Jacqueline de Romilly ou bien encore Mitchell Greenberg. Dans son étude intitulée *La Tragédie grecque*, Jacqueline de Romilly, grande spécialiste de la culture classique, nous met en garde : « [l]a chasse aux allusions est dangereuse, parce qu'elle rapporte trop » (Romilly : 165), façon de nous rappeler qu'il ne « faut pas dé-

passer les intentions de l'auteur » car « dès que l'on ajoute, dans la lecture du texte, on risque fort d'ajouter trop » (Romilly : 162). Étudier les versions proposées par les quatre traducteurs anglais constitue une façon de se prémunir contre un foisonnement d'informations[6], contre des interprétations riches et complémentaires certes, mais aussi peut-être parfois un peu datées, erronées ou peu circonstanciées, qui nous éloignent du texte et de son impact brut. À la différence des analyses théoriques critiques, le commentaire interprétatif des quatre traducteurs est validé ou non au moment de la représentation théâtrale ou radiophonique, lorsque la pièce est soumise à l'approbation du public : « la traduction théâtrale est immédiatement sanctionnée dans une personne physique […] qui est le comédien au travail, en répétition, puis sur la scène » (Bataillon : 70).

« Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli / Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli » (Boileau : 172). Par ces paroles, Boileau codifie la tragédie à travers la règle des trois unités. En apparence, un seul fait s'accomplit dans la pièce de Racine car *Andromaque* traite de l'amour et des visages qu'il endosse : passion éprouvée par des êtres en souffrance, amitié et bienveillance de Pylade envers Oreste, amour conjugal d'Andromaque pour son époux décédé, amour maternel absolu de l'héroïne pour son fils, Astyanax. Toutefois il existe un autre protagoniste, présent en arrière-fond : Troie. Un an après la chute de la cité, un an après le retour des Grecs, la guerre n'est pas soldée. Les états membres demandent qu'Astyanax, « the last remnant » (Kemp : 7), périsse car ils craignent l'avènement d'une deuxième Troie, « a second Troy » (Korn : 8) et qu'avec lui la Cité ne renaisse de ses cendres. Dans son analyse des enjeux latents de la pièce en lien avec sa dimension politique, Mitchell Greenberg souligne l'importance du rapport père-fils, thématique conjuguée de différentes façons tout au long de la pièce : effacement de « l'autorité patriarcale » (Greenberg : 54) avec la disparition d'Agamemnon et d'Achille ; nouveau statut que cherche à revêtir Pyrrhus par son refus de céder Astyanax, par son désir de s'affranchir de son père, Achille, de se démarquer d'avec la horde primale, les états membres grecs fédérés au sein d'une structure horizontale dont l'équilibre est mis à mal (Greenberg : 55), etc. Dans le cadre de cette

lecture psychanalytique, certaines chevilles du texte sont particulièrement « relevantes » (Derrida : 21-48), ainsi les vers suivants : « Ce n'est pas les Troyens, c'est Hector qu'on poursuit. / Oui, les Grecs sur le fils persécutent le père » (Racine : Acte I, sc. 2, 224). Kenneth Muir reste proche du texte français (Muir : 13), Edward Kemp maintient l'allusion à cette thématique (Kemp : 10), tandis que, dans la traduction d'Eric Korn, le deuxième vers disparaît tout à fait : « It isn't Troy, but Hector we pursue ; / The Greeks owe him a debt of too much blood / Which only blood will cancel out : a debt » (Korn : 9) Toute pensée s'inscrit dans le langage et la disparition de la référence au père et au fils a pour conséquence de gommer cet enjeu. Les traces du traducteur, les indices, parfois ténus, qu'il nous livre – suppression ou reformulation de tel ou tel segment – nous renseignent sur son interprétation et son intention.

D'autres choix lexicaux infléchissent la réception de la thématique d'*Andromaque*, même s'ils sont subtils. Ainsi la traduction de l'adjectif « captive » dans l'acte I, lors de la confrontation entre Pyrrhus, roi tout-puissant, et Andromaque qui plaide sa cause et se décrit ainsi : « **Captive**, toujours triste, importune à moi-même » (Racine : Acte I, sc. 4, 301). Dans sa réplique, Pyrrhus décrit à son tour sa douleur : « Je souffre tous les maux que j'ai faits devant Troie. / Vaincu, **chargé de fers**, de regrets consumé » (Racine : Acte I, sc. 4, 318-19). Or Kemp traduit les deux adjectifs par le même mot, « captive » (Kemp : 14, 15), créant un effet de miroir dans leur situation, comme si les deux personnages se reflétaient l'un l'autre, comme si peut-être, par le biais du langage, ils étaient – avec Hermione et Oreste – des facettes d'un seul et même protagoniste central éclaté en quatre. Les autres traducteurs quant à eux différencient les personnages en optant pour « captive » et « enslaved » (Korn : 14, 15), « captive » et « Laden with chains » (Muir : 16).

Un peu plus tôt dans la même scène, une confusion est entretenue cette fois sur le plan syntaxique : « Pouvez-vous souhaiter qu'Andromaque vous aime ? / Quels charmes ont pour vous des yeux infortunés / Qu'à des pleurs éternels **vous** avez condamnés ? » (Racine : Acte I, sc. 4, 302-04). La traduction de Muir est transparente :

« And what charms, my lord, / Can these unhappy eyes, condemned by you / To everlasting tears, now hold for you ? » (Muir : 15). Mais Kemp joue sur l'ambiguïté : « What possible attraction could these eyes be keeping / For **him**, who **himself'**s sentenced them to ceaseless weeping ? » (Kemp : 14). À qui renvoient les pronoms « him » et « himself » puisqu'Andromaque pleure son mari défunt et pleure, aussi, sous le joug de Pyrrhus ? Pyrrhus et Hector sont un double l'un de l'autre et l'effet de miroir est intensifié dans l'adaptation que nous livre Kemp.

Ces choix effectués par Kemp sont intéressants dans la mesure où les pièces de Racine ont été perçues comme les faces d'une seule et même pièce. En effet *Andromaque* entre en résonance avec d'autres œuvres du dramaturge : les paroles d'Hermione « Ah! je l'ai trop aimé pour ne point le haïr » (Racine : Acte II, sc. 1, 416) pourraient tout aussi bien être prononcées par Phèdre ; à l'acte III, Pylade rassure Oreste (« Je sais de ce palais tous les détours obscurs » [Racine : sc. 1, 791]) et sera repris presque mot pour mot par Bajazet (« Nourri dans le sérail, j'en connais les détours », [Racine, *Bajazet* : Acte IV, sc. 7, 1425]) ; Andromaque rappelle l'horreur de la chute de Troie (« Songe, songe Céphise, à cette nuit cruelle / Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle » [Racine : Acte III, sc. 8, 997-98]), dont l'écho sera entendu dans la tirade d'Athalie (« C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit » [Racine, *Athalie* : Acte II, sc. 5, 490]).

Un personnage est, quant à lui, absent d'*Andromaque* : le chœur. Le chœur, force motrice des tragédies grecques, a disparu des pièces de Racine et de ses traductions. À l'écart de la scène, constitué le plus souvent de femmes ou de vieillards, « le chœur doit être tout à la fois plus intéressé que quiconque à l'issue des événements et pourtant incapable d'y jouer lui-même aucun rôle. Il est, par définition, impuissant » (Romilly : 28). Toutefois, ne pourrait-on pas considérer qu'à l'époque moderne, le paratexte qui accompagne deux des traductions – la préface et l'introduction rédigées par Muir, l'avant-propos du metteur en scène, Jonathan Miller, placé juste avant la traduction de Korn, ainsi que les deux postfaces qui suivent, à savoir le paragraphe rédigé par Korn lui-même ainsi qu'un long commentaire d'Albert Bermel,

sans compter les notes de programme écrites par George Steiner à l'occasion de la représentation – remplit, par un glissement, une fonction similaire quoique moins cardinale, celle d'un commentaire qui vient épouser l'action du dehors ?

En outre, la naissance de la tragédie est étroitement associée à la figure du tyran, « un régime fort, s'appuyant sur le peuple contre l'aristocratie » (Romilly : 13) et à l'apogée politique et militaire d'Athènes. Sur le plan de l'écriture, la prise de position de Craig Raine va dans ce sens car le poète-traducteur force les traits inquiétants de Vittorio Mussolini / Pyrrhus, sujet à des revirements excessifs. Ainsi la première scène avec Annette Leskye / Andromaque, lorsque le dictateur italien vient lui apprendre que les Allemands exigent son fils : « Me cherchiez-vous, Madame ? / Un espoir si charmant me serait-il permis ? » (Racine : Acte I, sc. 4, 258-59) – « Good afternoon. Can I help your ladyship / At all? Perhaps you wanted me? » (Raine : 15). Le ton change du tout au tout à la fin de la scène, retravaillée et étoffée par Raine lorsque Vittorio – ailleurs décrit comme un boucher qui a réduit Londres à feu et à sang – comprend qu'il n'a toujours pas gain de cause et que, poussé par la « fureur » (Racine : Acte I, sc. 4, 368), il tâche d'intimider la princesse troyenne :

> I wouldn't want you to see me lose my temper.
> My temper can be violent.
> (Vittorio *rounds on* Kate. *He is audible without shouting*.)
> So take your mistress off to the prison.
> And quick. The patronizing cunt. (Raine : 20)

Le revirement s'inscrit dans la rupture du niveau de langue. D'une certaine façon, la pièce de Raine se recentre sur les origines de la tragédie car la présence de Vittorio Mussolini, dictateur sanguinaire, y est plus palpable et ce même si la nature de son autorité ne correspond pas tout à fait à la définition grecque, mais à une acception plus courante, plus contemporaine du terme « tyran ».

Les personnages sont modifiés dans le passage vers l'anglais. Que ce soit Kemp, Muir ou Korn, les trois traducteurs infléchissent la caractérisation d'Andromaque :

Non, non, d'un ennemi respecter la misère,
Sauver des malheureux, **rendre** un fils à sa mère,
De cent peuples pour lui combattre la rigueur,
Sans me faire payer son salut de mon cœur,
Malgré moi, s'il le faut, **lui donner** un asile :
Seigneur, voilà des soins dignes du fils d'Achille. (Racine : Acte I, sc. 4, 305-10)

Dans cet extrait, le recours à l'impératif opéré par les trois traducteurs pour traduire l'infinitif met en valeur la détermination de l'héroïne :

No, no, respect the misery of a foe ; Save the unfortunate ; restore a son Unto his mother ; combat the cruelty (Muir : 15)	At least respect a fallen enemy ; Be merciful and give me back my son, Fight off the enemies that encircle us, (Korn : 14-15)	by all means show mercy to the reviled, Pity your foes, restore a mother to her child, Defend him from the hatred of a hundred nations, (Kemp : 14)

Dans l'adaptation de Raine, seule une didascalie indique son insoumission : « *Flaring* » (Raine : 16).

Kemp toutefois se démarque tout particulièrement par sa manière de façonner les personnages de Racine. En effet, le dramaturge anglais renforce les métaphores animales. Ainsi Astyanax, perçu comme une menace, est comparé à un serpent par Oreste qui met en garde Pyrrhus : « Et que dans votre sein ce serpent élevé / Ne vous punisse un jour de l'avoir conservé » (Racine : Acte I, sc. 2, 167-68). Deux des traducteurs optent pour un calque et travaillent avec « snake » (Korn : 7) et « serpent » (Muir : 11)[7], mais Kemp ancre sa traduction dans le mot « cub », enchâssé dans une expression figée : « This cu**b** you k**ee**p may come to **b**ite the hand that f**ee**ds ; » (Kemp : 8). Le choix du mot « lionceau » en anglais permet une consonance (b/b) tandis que la répétition sonore [i:] couplée au rythme très régulier intensifient le propos, le rendant plus pérenne dans nos esprits. Quelques vers plus loin Racine file la métaphore : « Perdez un ennemi d'autant plus dangereux / Qu'il s'essaiera sur vous à combattre contre eux » (Racine : Acte I, sc. 2, 171-72). Ici encore Kemp renforce l'image : « Freeing you of a fu-

ture adversary, who / Might **shape his claws** for them by **sharp'ning** them on you » (Kemp : 8).

Un peu plus tôt, dans le même acte, Pyrrhus évoque le sac de Troie : « La victoire et la nuit, plus cruelles que nous, / Nous excitaient au meurtre, et confondaient nos coups » (Racine : Acte I, sc. 2, 211-12). Ici encore, Kemp passe par une métaphore, celle d'un troupeau, une horde d'hommes sanguinaires et sans mesure – la mesure étant, selon Héraclite, la vertu suprême (Mattéi : 74-75) – et construit son vers à partir de répétitions sonores : « All the while darkness and victory served to **herd** us, / Heedless, towards more and evermore needless murders » (Kemp : 9). Racine fait alterner, avec une grande dextérité, les structures binaires et la parataxe, son propos est lapidaire, chaque unité de sens est distincte, inscrite dans un déroulement séquentiel ; le vers est dépouillé, le propos argumenté et incisif. Le sens s'offre à une appréhension cérébrale. Dans la traduction plus descriptive que propose Kemp, la parataxe disparaît (l'accusation de cruauté transparaît dans les deux adjectifs, « heedless » et « needless ») et les éléments sont intégrés. Sur le plan phonétique, le substantif « herd » amène « heedless » lui-même repris par les sonorités de « needless » et le dramaturge anglais insère un écho mélodieux entre « more » et « evermore ». En d'autres termes, l'assaut sauvage s'entend dans le mouvement de la phrase et le spectateur est happé par cette dynamique puisque ses réflexes sensoriels et physiologiques sont sollicités et enclenchés. En anglais, l'image est davantage fixée par les sens que par une compréhension intellectuelle qui tient davantage à distance. Sens et perceptions sensorielles sont entrelacés : « tout est là, sous les yeux, […] proche, immédiat » (Romilly : 20). La pièce anglaise de Kemp, en s'ancrant dans la sensorialité et dans des effets stylistiques et phoniques marqués, s'inscrit davantage dans le champ sonore et dans les structures de l'oralité première. Peut-on aller jusqu'à dire qu'elle s'adresse plus directement au spectateur et s'ouvre à lui, plus encore que le texte source ? Jean Jourdheuil nous rappelle que « [l]orsqu'on lit du théâtre […] il faut lire pour entendre » (34).

Les quatre traductions interrogent, palpent, infléchissent le texte source en vue de sa réalisation, à chaque fois unique et donc « éphé-

mère » (Lassale : 11) sur scène. À travers la traduction vue comme une forme de réécriture, Muir, Korn, Kemp et Raine se placent donc dans la lignée directe des grands tragédiens français et grecs :

> Un auteur tragique [reprenait les légendes], et un autre, après lui, revenait sur le même thème. Or, ceci implique que l'originalité des auteurs soit ailleurs : elle ne se situait pas au niveau des éléments, de l'action, du dénouement, mais au niveau de l'interprétation personnelle. (Romilly : 20)

Et l'écrivaine Nathalie Haynes dit à peu près la même chose dans un entretien accordé à la BBC : « [These stories] are archetypal but also there is a certain level of purity to them which can stand up to virtually any rewriting. »[8] Toutefois, tandis que les versions anglaises de Muir, Korn et Kemp sont des traductions du texte de Racine, Raine, à l'instar du dramaturge français, revisite le mythe. Dans cette optique, la pièce française sert de prétexte plutôt que de pré-texte à Raine qui vient puiser directement aux sources du mythe, par définition malléable. Le matériau homérique et virgilien et, plus en amont, les légendes grecques se déploient dans un texte hybride, reconfigurés à l'aune du poète anglais et de ses préoccupations contemporaines. Cette « transcréation », où Craig Raine fait office de « tradaptateur » (Ivernel : 21-22), s'attache à l'esprit de ces légendes. Toutefois, comment les trois propositions de traduction en anglais de Muir, Korn et Kemp captent-elles la puissance du verbe racinien ?

Muir et Korn choisissent de délaisser les rimes suivies et les alexandrins. Dans sa préface, Muir précise ceci : « I had to dismiss Alexandrines as a possible medium because of the differences between French and English versification, and because they were liable to sound both flabby and foreign » (Muir : vi). Il explique ensuite son choix de privilégier les vers blancs : « I was driven back on blank verse […] which enables a translator to keep close to the sense of the original, and to be natural without being prosaic – though Racine often skims the surface of prose » (Muir : 6).

Tout comme Muir, Korn délaisse la rime, lui qui cherche avant tout à recréer la fluidité du discours de son époque. Il opère un ancrage contemporain à travers une adaptation formelle telle que la définit

Jourdeuil, « la reprise d'un sujet, d'un matériau […] de telle manière que s'y manifeste l'époque contemporaine » (Jourdeuil : 31). Kemp[9], quant à lui, fait un choix diamétralement opposé et relève la gageure de traduire les rimes de Racine. Lors d'un long entretien écrit, il explique son cheminement, son désir de traduire Racine dès les années 90 et la longue réflexion qui a suivi ; lorsque l'opportunité de mener à bien sa traduction s'est enfin présentée, il s'est donné quelques contraintes, notamment celle des rimes plates – avec parfois un recours aux rimes approximatives – et des rimes croisées[10] afin d'atteindre ce qu'il appelle un effet de « tintinnabulation » :

> Something of the « tintinnabulation » I feel in the French, where rhymes and assonances begin to build up across the verse (like the resonance of bells) which seems to me in part how the French achieves the colour and shifts in tone […] – the peculiar musicality of Racine which feels so untranslatable, in part because it happens around and between the words as much as through them. (Kemp : courriel)

Pour ce qui est de la restitution du rythme de l'alexandrin, il explique ses tâtonnements : sa décision initiale d'utiliser le pentamètre (cinq pieds) menant à une impasse, il a alors choisi une structure syllabique susceptible d'accueillir sa traduction[11], et ce, même s'il n'y a pas de correspondance accentuelle syllabique entre l'anglais et le français[12].

Pour qualifier le verbe racinien, on parle souvent de sa musicalité sans jamais expliquer clairement le sens de ce mot. D'où naît la musique racinienne ? Du travail sur le rythme, des alexandrins, des rimes suivies ? De la structure formelle des vers qui portent chacun une unité de sens ? De la maîtrise des figures de style ? De la parenté de l'écriture avec la poésie orale ? Le texte racinien repose essentiellement sur la parole proférée, les dialogues ou soliloques, mais aussi sur quelques passages descriptifs très intenses. En effet, Racine a recours à des hypotyposes, de petits tableaux animés qui se déploient sous les yeux du spectateur ou du lecteur. Dans *Andromaque*, l'évocation du souvenir figure à l'acte III, scène 8, où Andromaque décrit de manière presque cinématographique la chute de Troie :

Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle
Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle.
Figure-toi Pyrrhus, les yeux étincelants,
Entrant à la lueur de nos palais brûlants,
Sur tous mes frères morts se faisant un passage,
Et de sang tout couvert échauffant le carnage.
Songe aux cris des vainqueurs, songe aux cris des mourants,
Dans la flamme étouffés, sous le fer expirants.
Peins-toi dans ces horreurs Andromaque éperdue. (Racine : 997-1003)

Muir, Korn et Kemp éclairent cet extrait différemment, nous donnant une idée de l'intention qu'ils posent, de l'impulsion derrière leur travail. Muir épouse la syntaxe racinienne ainsi que les mots du poète-dramaturge : il réutilise le nom « Cephise » ; le verbe « être » se mue en « proved » : « Think, **Cephise,** of that cruel night **which proved** / For our whole nation an eternal night » ; enfin il respecte le rythme binaire : « **Think of the victors' shouts ; think of the cries** / **Of dying men**, **fallen** beneath the sword, / Or choked by the flames » (Muir : 36). Même s'il procède à certains réagencements syntaxiques, ou à de légères modulations dictées par le contexte (« frères morts » devient « slaughtered brothers »), le français affleure sous ses mots. La traduction de Muir, « calqu[ant] le poëme […] à la vitre » (Chateaubriand : 26), est littérale et fidèle à la parole de Racine. Sa traduction correspond à une première étape définie par Philippe Ivernel lors d'un entretien donné aux Assises d'Arles, celle d'un premier passage par un mot à mot, celle d'un défrichage élégant du texte original : le « passage par une sorte de mot à mot, de confrontation brute avec le texte original » (22). La traduction d'*Andromaque* par Muir n'a pas, à notre connaissance, donné lieu à une représentation, peut-être parce qu'elle est conçue pour être lue. Peut-être une traduction, pour être jouée sur une scène de théâtre, a-t-elle besoin de s'émanciper, comme nous l'explique Tom Stoppard :

> The starting point is to be utterly faithful to the original. But if you abide by that completely, you are doing the author a disservice. An absolutely strict translation would not have enough give in it, so instead you have to turn it into dialogue that sounds natural in English[13].

Eric Korn ne dit pas autre chose dans la postface à sa traduction : « I have not tried to produce a close transcription of the original, but have aimed at near-current spoken British English » (Korn : 93).

Dans la transcription anglaise que fait Korn de cette hypotypose, la lettre racinienne est sans aucun doute modifiée. « Céphise » devient « Cephisa », la « nuit éternelle » devient une « nuit sans aube » / « a dawnless night » (Korn : 55) ; le traducteur procède à une explicitation, le « peuple » devenant « the Trojan race » (Korn : 55). La violence mesurée de Racine est actualisée, voire exacerbée en anglais ; ainsi « Sur tous mes frères morts se faisant un passage » devient « Hacking a pathway through the piled-up dead, / The corpses of my brothers » (Korn : 55). L'anglais s'ancre davantage dans des ruptures de registre avec le recours à des collocations modernes, plus brutales : « Drenched in their blood » (Korn : 55) pour « et de sang tout couvert », ou bien « hellbent on slaughter » (Korn : 55) pour « échauffant le carnage ». L'adaptation de Korn correspond à une dernière étape du travail du traducteur selon Philippe Ivernel, celle de l'écriture qui vient perturber la première version et son « coulé » lisse (23). Enfin Korn intensifie le suspense lorsque la parole d'Andromaque ralentit, au moment même où celle-ci atteint le cœur de son évocation :

> The noises of the dying
>
> choked in flame
>
> Or dying by the blade.
>
> Amid these scenes,
>
> Picture Andromache distracted. (Korn : 56)

La typographie sur la page change. Des silences, telles les « trace[s] pneumatique[s] » évoquées par Antoine Vitez (Déprats : 75) s'intercalent entre les mots ; ces impressions en creux sur la page infléchissent la diction de l'acteur et par conséquent la participation physiologique du spectateur qui réagit de manière mimétique à ce qui se passe sur la scène. C'est ce « phrasé directement lié au souffle, dont le comédien doit, intuitivement ou par un travail conscient, retrouver le chiffre, la combinaison secrète » (Bataillon : 71). De même pour le traducteur.

Hautement poétique, la traduction de Kemp s'enracine pourtant aussi dans des effets de prose. Le dramaturge anglais, lorsqu'il traduit cette hypotypose, préserve les rimes suivies, travaille avec 12 ou 13 syllabes et a recours à des rejets et enjambements. Fidèle aux structures binaires présentes dans l'évocation, il redouble certains sons au travers d'allitérations (« **brilliantly ablaze** », ou « **stoking** » / « **soaked** », 49). Le sens auditif du spectateur est sollicité par l'utilisation d'onomatopées différentes pour traduire le mot « cris », répété deux fois en français et renvoyant pourtant à deux réalités différentes – celle des vaincus et des vainqueurs : « **Think of the whoops of the victors, think of the howling** / Of those consumed in **the inferno » (49).** Kemp a recours à la même collocation que Korn pour traduire le mouvement irrépressible de Pyrrhus qui se fraye un chemin parmi les morts, mais conjugue le verbe, ce qui confère plus de dynamisme à sa traduction anglaise : « As he hacked his pathway across the matted dead » (Kemp : 49). L'image des morts ainsi que l'étoffement de « flamme » qui devient « inferno » rendent le passage très visuel. Ici encore la sensorialité a pour effet de capter le spectateur-auditeur en l'attirant dans la scène relatée. Les « traces pneumatiques » sont palpables dans les allitérations, les rimes, la construction des rythmes, l'utilisation de la ponctuation :

> Think back, think back, Cephisa, to that night upon
> Whose cruelty we thought the day would never dawn.
> Remem**b**er how, eyes **b**rilliantly a**bl**aze, Pyrr**hus**
> Was picked out by the glimmer of our burning pal**ace**
> As he hacked his pathway across the matted **dead** –
> My brothers – **s**toking the massacre, **s**oaked in **red**.
> **Thin**k **of** the whoops **of** the victors, **think of** the how**ling**
> **Of t**hose consumed in the inferno, **of** those fal**ling**
> Under the axe. (Kemp : 49)

La proposition que fait Kemp, parce qu'elle est ancrée dans la respiration et la sensorialité, parce qu'elle s'apparente à une « œuvre littéraire véritable », « contient déjà sa propre mise en scène » comme « une grande traduction » (Vitez cité dans Benhamou : 72). Singulière-

ment pourtant la présence de rimes n'est pas très perceptible, de sorte que la lecture de cette traduction résolument moderne est très fluide.

Le traducteur pour la scène est, peut-être plus que tout autre traducteur, un deuxième auteur, un deuxième créateur, qui prend en charge la pièce en orientant le faisceau du projecteur ; la souplesse ainsi que la latitude créatives dont il dispose par rapport au texte source proviennent du fait que la scène est un art vivant, que la traduction doit, aussi, s'adapter à l'époque, au public et aux acteurs eux-mêmes. La pièce de Racine est plus féconde que les nombreuses traductions et retraductions auxquelles elle a donné naissance car ces « versions » en langue anglaise n'ont bien souvent donné lieu qu'à une lecture unique ou à une seule série de représentations sur scène (Lassalle : 11-12). L'original préserve donc un ascendant sur ce qui jaillit de lui. Les quatre traducteurs sur lesquels porte cette étude font apparaître le texte de Racine comme apparaît une photographie au moment où elle est développée dans la chambre obscure. La traductrice Danièle Sallenave insiste sur l'importance de préserver « l'énigme » du texte source et de ne pas faire entrer celui-ci de plain-pied dans la lumière interprétative (Sallenave dans Pavis : 73) tandis que Jacques Lassalle parle de « points obscurs qui renvoient à une réalité perdue » dans le texte source (Lassalle : 13) et auxquels renvoie la traduction. Se pourrait-il que ce qui résiste dans *Andromaque* soit à chercher dans la tension éblouissante entre la retenue et la passion et que l'insondable – ce qui fait la force à l'œuvre dans la pièce – soit à percevoir dans ses racines vers lesquelles tendent tout particulièrement, quoique différemment, deux versions, celle de Raine et celle de Kemp ? Traduire *Andromaque* consisterait à réussir à capter plus ou moins consciemment l'intention de l'auteur, mais aussi à sonder le *princeps*, le principe constituant tout à fait en amont, tout à fait à l'origine. Traduire *Andromaque*, c'est ainsi capter un peu de cette clarté obscure, de cette « poussière d'or » (Raguet).

RÉFÉRENCES

Sources primaires

RACINE, Jean. *Théâtre*. Texte établi et annoté par Edmond Pilon et René Groos. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1940.
_. *Racine, Five Plays*. Translated by Kenneth Muir. New York, Hill and Wang, 1960.
_. *Andromache*. Translated by Eric Korn. New York. Londres, Applause Theatre Book Publishers, 1988.
_. *Andromaque*. Présentation, notes, dossier et cahier photos par Emmanuelle Guillou. Paris, Flammarion, [1667] 2013.
_. *Andromache, A Version*. Traduit par Edward Kemp, 2015. Non publié.
RAINE, Craig. *'1953'. A Version of Racine's Andromaque*. London, Boston, Faber and Faber, 1990.

Sources secondaires

Actes des Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire Arles 1989. http://www.atlas-citl.org/assises-traduction-litteraire (page consultée le 23 avril 2019).
BOILEAU, Nicolas. *Œuvres*. Paris, Classiques Garnier, [1674] 1961.
BATAILLON, Michel. « Table ronde : Textes et Théâtralité » in *Actes des Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire Arles 1989.* http://www.atlas-citl.org/assises-traduction-litteraire (page consultée le 23 avril 2019).
DE CAMPOs, Haroldo. « De la traduction comme création et comme critique » in *Change n°14,* 1973, pp. 71-84.
DE ROMILLY, Jacqueline. *La Tragédie grecque*. Paris : PUF, [1970] 2002.
DÉPRATS, Jean-Michel. « Table ronde : Textes et Théâtralité » in *Actes des Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire Arles 1989* http://www.atlas-citl.org/assises-traduction-litteraire (page consultée le 23 avril 2019).

DERRIDA, Jacques. « Qu'est-ce qu'une traduction relevante » in *Actes des quinzièmes assises de la traduction littéraire Arles 1998*. Arles : Actes Sud, 1999, pp. 21-48.
ELIOT, T. S. *Quatre quatuors*. Traduit par Claude Vigée, postface Gabriel Josipovici. Londres, The Menard Press, 1992.
DINU, Mihai. « Structures accentuelles de l'alexandrin chez Racine ». <https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1993_num_99_1_5852> (page consultée le 4 juin 2018).
GREENBERG, Mitchell. *Racine : from Ancient Myth to Tragic Modernity*. Minneapolis, Londres, University of Minnesota Press, 2010.
HAYNES, Nathalie, interviewée dans le programme « Start the Week, Simon Armitage on Greek Tragedy ». https://www.bbc.co.uk/programmes/b042j8xz (page consultée le 23 avril 2019).
IVERNEL, Phillipe. « Table ronde : Traduire, Adapter, Écrire » in *Actes des Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire Arles 1989.* http://www.atlas-citl.org/assises-traduction-litteraire (page consultée le 23 avril 2019).
JOURDHEUIL, Jean. « Table ronde : Traduire, Adapter, Écrire » in *Actes des Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire Arles 1989* http://www.atlas-citl.org/assises-traduction-litteraire (page consultée le 23 avril 2019).
LASSALLE, Jacques. « Du bon usage de la perte », in Banu Georges (dir.). *Théâtre Public*, *Traduire*. Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, mars-avril, 1982.
MATTÉI, Jean-François. *La Barbarie intérieure*. Paris, PUF, 1999.
PAVIS, Patrice. « Table ronde : Textes et Théâtralité », in *Actes des Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire Arles 1989.* http://www.atlas-citl.org/assises-traduction-litteraire (page consultée le 23 avril 2019).
RAGUET, Christine (dir.). « Traduire ou 'Vouloir garder un peu de la poussière d'or' » *Palimpsestes*, Hors-série. Paris, PSN, 2006.
STOPPARD, Tom interview by Aleks Sierz. https://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/3647137/Sir-Tom-in-the-doghouse.html (page consultée le 23 avril 2019).

SWINDEN, Patrick. « Translating Racine » in *Comparative Literature*, vol. 49, No. 3 (Summer, 1997), pp. 209-226.
VERLUYTEN, S. Paul. « L'analyse de l'alexandrin : mètre ou rythme ? » in *Le souci des apparences : neuf études de poétique et de métrique rassemblées par Marc Dominicy*. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1989.

---

1 « (…) I share the view that translations of his work are doomed to partial failure » (Muir : v).

2 George Wilson Knight était un universitaire, critique littéraire et metteur en scène.

3 La traduction n'est pas disponible car elle n'a pas été publiée, mais Edward Kemp a eu la grande amabilité de me l'envoyer, et je l'en remercie très chaleureusement.

4 « Nevertheless, in spite of the difficulties, Racine's actual drama is, I am sure, robust enough to survive transplanting into a foreign soil. » (Muir : vii).

5 Voir à ce propos l'analyse que fait Albert Bermel de l'intrigue amoureuse dans la postface qui suit la traduction d'Eric Korn (Korn : 95-97).

6 Voir aussi Romilly : 157-167.

7 « The snake you foster may yet turn on you / And punish you for saving him » (Korn : 7) ; « And that this serpent nurtured in your breast / Will punish you one day for having saved it. » (Muir : 11).

8 "Start the week, Simon Armitage on Greek Tragedy" <https://www.bbc.co.uk/programmes/b042j8xz>, (page consultée le 9 août 2018).

9 En réponse à quelques questions, Edward Kemp m'a envoyé un long courriel m'expliquant, dans le détail, sa démarche. Je l'en remercie beaucoup. Les citations des notes 11 et 12 en sont extraites.

10 « I set myself a variety of rules – I would work in rhyming couplets, although following my practice with *Athalie* I would allow myself half- and near-rhymes and also play with cross rhymes and assonances in order to achieve that tintinnabulation. » (Kemp : courriel).

11 « I really need[ed] those two extra syllables to give myself room to convey the original, but also […] I had been counting English feet, not French syllables – in short I should be thinking of (counting) 12 syllables. » (Kemp : courriel).

12 « L'alexandrin est un type de vers *mixte*, reposant sur un principe tonique aussi bien que syllabique : la sixième syllabe et la douzième doivent être « accentuées » […]. En résumé, la structure métrique de l'alexandrin est comme suit : XXXXXA/XXXXXA(e) où X = syllabe et A = syllabe accentuée […]. En dehors

des positions métriques 6 et 12, toutes les autres sont libres quant à l'accentuation. » (Verluyten in Dinu).

[13] < https://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/3647137/Sir-Tom-in-the-doghouse.html > (page consultée le 5 juin 2018).