

François-Victor Hugo traducteur de Shakespeare

Treizièmes Assises de la Traduction Littéraire, ATLAS, Actes Sud, 1996

Marie-Claire Pasquier

Je voudrais dire pour commencer que je suis sensible à l'honneur paralysant qui m'est fait de parler en la présence (réelle ou planant sur nous) de deux grands traducteurs de Shakespeare, Yves Bonnefoy et Jean-Michel Déprats, sans oublier Sylvère Monod qui a l'avantage sur tout le monde d'avoir le même monogramme — renversé — que son auteur (S. M./W. S.). J'espère qu'on saluera au moins mon courage. Ce qui me donne un peu de cœur, c'est de partager avec vous, avec, comme disait Yves Bonnefoy, une « communauté de traducteurs », le mouvement qui m'a portée vers cette entreprise véritablement impressionnante. François-Victor Hugo a traduit, de l'âge de vingt-quatre ans à l'âge de trente-six ans, les *Œuvres complètes* de Shakespeare : trois pièces par an, plus les apocryphes, plus les *Sonnets*. Ce qui existait jusque-là, en France, c'était principalement la traduction de Letourneur, au XVIII^e siècle (vingt volumes, publiés de 1776 à 1782, dont s'était sottement moqué Voltaire). Cette traduction avait été revue et corrigée en 1821 par Guizot, l'historien Guizot, à qui Victor Hugo reprochait d'avoir « lui, doctrinaire et classique, touché à Shakespeare », Guizot qui avait travaillé « avec la collaboration de M. Amédée Pichot », cet Amédée Pichot « grand Arlésien traducteur » qui est notre ami depuis que Sylvère Monod nous en a parlé, ici même, en 1992. François-Victor Hugo était tout à fait conscient de l'ampleur de cette tâche. Au tout début, il écrit à un cousin de sa mère, Alfred Assouline : « Je me suis voué à un travail énorme : trente-six drames, cent vingt mille vers à traduire, trente-six préfaces à faire ! »

Je voudrais rappeler aussi que ce qu'on m'a demandé de traiter, ce n'est pas « la traduction de Shakespeare par François-Victor Hugo » (si téméraire que je sois, j'aurais sans doute décliné cet honneur) mais « François-Victor Hugo traducteur de Shakespeare ». La perspective est un peu différente. Telle que je l'ai comprise, il s'est agi pour moi d'entrer dans la démarche d'un homme de son temps qui, avec des objectifs, des contraintes et des libertés, des ressources linguistiques qui ne sont pas forcément toujours les mêmes que ce qu'elles seraient aujourd'hui, a mené jusqu'à son terme une entreprise monumentale qui, malgré les réserves qu'on peut faire, et qu'on ne manque pas de faire, reste, après plus d'un siècle, une référence majeure. Certes, on ne peut pas donner raison à Victor Hugo lorsqu'il salue le travail de son fils en déclarant : « Le traducteur actuel sera, nous le croyons, le traducteur *définitif* ». Nous savons aujourd'hui que nos traductions ne sont jamais définitives. Mais admirer, pour reprendre les termes d'Hugo, cette traduction fidèle, sincère, opiniâtre dans sa résolution d'obéir au texte, cette traduction modeste et fière, qui « ne tâche pas d'être supérieure à Shakespeare ». Admirer ce jeune homme qui a eu, comme dit son père, « pendant douze années la fièvre de cette grande audace et de cette grande responsabilité », oui, cela, nous le pouvons, même un siècle plus tard, et même s'il est normal et légitime que les metteurs en scène d'aujourd'hui préfèrent commander des traductions neuves, mieux accordées, ou même seules accordées à leur projet dramaturgique et aux exigences de la scène.

Quitte à me priver du suspense indispensable à une écoute tenue en haleine, je souhaite annoncer d'emblée les trois points que je vais développer. Premier point, qui a l'air d'une vérité première, mais qui est plus riche de conséquences qu'il n'y paraît au premier abord : ce François-Victor Hugo qui a traduit Shakespeare, de 1852 à 1864, c'est vraiment le fils de son père, avec l'accord et le soutien de son père et quel père, le « périssime » comme on l'appelait dans sa famille. François-Victor (en fait, il s'appelait Victor, comme son père, en famille on l'appelait « Toto », quand je dirai « Victor » c'est de lui qu'il s'agira, je réserverai Hugo pour le nom du père), Victor donc est un fils « sous influence », à plus d'un titre, et cette influence éclate à chaque instant dans son travail de traducteur et de commentateur.

Mon deuxième point sera son rapport à Shakespeare, un rapport très affectif et très érudit à la fois. Shakespeare est pour lui un père spirituel qui lui permet de prendre une distance convenable par rapport à son père à lui. Il étoffe son travail de traduction proprement dit de tout un travail d'érudition par lequel il se projette dans l'univers de celui qu'il appelle

« le poète » ou « le maître ». Il étudie et il nous présente la genèse des œuvres, les œuvres antérieures à Shakespeare qui lui ont servi de source, de modèle ou de prétexte. L'érudition n'est qu'un moyen. Comme le dit Hugo : « Forgez-vous une clé de science pour ouvrir cette poésie. » Voilà le double travail — traducteur et commentateur — que François-Victor va confier à ce qu'il appelle « l'imprimerie impérissable », en dehors de toute éphémère mise en scène.

C'est là-dessus que portera mon troisième point, qui sera plus polémique que les deux premiers. On n'a jamais reproché à François-Victor Hugo son manque de fidélité. Là-dessus, tout le monde s'accorde à rendre hommage à son scrupule et à sa compétence. Mais ce qu'on lui a reproché, c'est son manque de théâtralité. J'essaierai de montrer que la notion même de théâtralité est une notion relative, qui évolue avec le temps, et qu'il y a, en fait, une « théâtralité » du travail de François-Victor Hugo, mais qui n'est pas là où on l'attendrait aujourd'hui. Barthes disait que *la théâtralité c'est le théâtre moins le texte*, et je serais tentée de dire, de façon un peu rapide certes, que pour les Hugo, père et fils, *la théâtralité c'est le théâtre moins la scène*.

Venons-en à la *scène fondatrice* de cette entreprise. Elle est racontée par Victor Hugo — avec un sens certain de la mise en scène, du dialogue, et de la transformation de l'anecdote en légende. Rappelons que l'exil pour Jersey de toute la famille Hugo remonte à 1852, et que les quinze volumes des traductions s'échelonnent de 1858 à 1866. En 1864, lorsque François-Victor Hugo vient de terminer son travail, son père publie un long essai sur Shakespeare. Voici, extraite de cet essai, la scène. Elle se situe à Jersey, au tout début de l'exil.

« Revenons à Marine Terrace. Un matin de la fin de novembre, deux des habitants du lieu, le père et le plus jeune des fils, étaient assis dans la salle basse. Ils se taisaient, comme des naufragés qui pensent.

Dehors il pleuvait, le vent soufflait, la maison était comme assourdie par ce grondement extérieur. Tous deux songeaient, absorbés peut-être par cette coïncidence d'un commencement d'hiver et d'un commencement d'exil.

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

— Que penses-tu de cet exil ?

— Qu'il sera long.

— Comment comptes-tu le remplir ?

Le père répondit :

— Je regarderai l'Océan.

Il y eut un silence. Le père reprit :

— Et toi ?

— Moi, dit le fils, je traduirai Shakespeare. »

La première question qui se pose, c'est : pourquoi François-Victor Hugo est-il allé rejoindre son père à Jersey, et pourquoi est-il resté avec lui et toute la famille à Guernesey jusqu'en 1864 — date où il achevait son monumental travail ? Je répondrai : il pouvait difficilement faire autrement, et il y trouva son avantage. En 1856, Adèle, sa mère, dans une lettre à son mari, fait un premier bilan : « L'exil dans ces conditions a pu être lourd pour nos fils, mais il y a eu de si bons résultats pour eux qu'il leur est, à mon avis, profitable. »

Rappelons que François-Victor, qui a vingt-quatre ans, sort de prison quand son père part en exil pour s'être opposé au régime de Louis-Napoléon. Lui et son frère Charles avaient fondé un journal, *L'Événement*, avec pour gérant, leur ami Paul Meurice. François-Victor avait même renoncé au baccalauréat — diplôme qui à l'époque conférait un certain prestige — pour collaborer avec son frère à ce journal. Tous les deux, dignes fils de leur père, voulaient faire leurs premières armes d'écrivains (ou de « littérateurs » comme on disait à l'époque) et défendre la liberté par le journalisme politique. Résultat, Charles se fait mettre en prison en juillet 1851 pour un article contre la peine de mort. Quant à Victor, prison également pour un article où il défendait le droit d'asile pour les exilés allemands. Comme la théâtralité, la liberté d'opinion est une notion qui n'a rien d'absolu, et qui change avec l'air du temps. Victor est condamné le 15 septembre 1851 par la cour d'assises de la Seine à neuf mois de prison, il partagera la cellule de son frère à la Conciergerie. Par une lettre qui paraît dans le journal *Le Siècle*, il refuse sa grâce avec beaucoup de noblesse : « La situation faite à mon père, faite à mon ami Paul Meurice, qui expie encore sous les verrous la responsabilité d'un article signé de moi seul, m'empêche d'accepter une grâce que je n'ai provoquée en aucune façon. » Il sera malgré tout libéré avant l'expiration de sa peine, sur intervention personnelle du prince-président.

Si François-Victor est parti pour Jersey, c'est que son père ne lui a pas laissé le choix. Victor Hugo veut toujours avoir toute sa tribu autour de lui, son « goum » comme il disait, et pour obtenir cela tous les arguments sont bons. En particulier, le plus efficace, c'est qu'il tient les cordons de la bourse, avec une rigueur qui peut ressembler à de l'avarice, lui qui par ailleurs peut se montrer aimant et généreux. Pour tenir son monde, le mélange des deux est apparemment irrésistible. Même si on a lu Balzac et Maupassant, on mesure mal à quel point, jusqu'à une époque récente, le pouvoir dans les familles était entre les mains d'une personne unique, le *pater familias*. Tout le monde est sous tutelle, avec, chez les Hugo, des réactions diverses. Juliette, la maîtresse, avec une résignation de sainte et d'amoureuse. Adèle, la fille, en s'enfuyant mais avec les conséquences désastreuses qu'on sait. Les fils en se soumettant sans se laisser étouffer, en trouvant dans leur travail, surtout François-Victor, à la fois une fuite et un épanouissement. Adèle, leur mère, en sachant prendre sa part de liberté tout en restant solidaire de sa famille. Une phrase qu'elle écrit à son mari pour défendre la pauvre Adèle m'a frappée. Elle était au fond très lucide : « J'admets, écrit-elle, qu'avec ta célébrité, ta mission, ta personnalité, tu aies choisi un rocher où tu es admirablement dans ton cadre. Et je comprends que ta famille se sacrifie non seulement à ton honneur, mais aussi à ta figure. »

Pour ce qui est de ce mélange chez Hugo de don et de contrôle, de tyrannie et de réel amour des siens et des autres, je citerai deux exemples. Dans une lettre à sa femme qui est à Paris, en 1861 : « N'oublie pas que dans le détail de tes 370 francs par mois, les timbres-poste sont à ta charge. » Deuxième exemple. Victor Hugo rentrant enfin à Paris, en 1871, acclamé par la foule, assailli par les solliciteurs, note dans un de ses carnets, le 8 janvier : « Récapitulation de ce que j'ai donné depuis mon arrivée à Paris, en sommes de 5, 10 et 15 francs : 4 965 francs. »

François-Victor était en tutelle. La preuve ? N'osant pas affronter son père directement, il vient d'écrire à Charles pour réclamer 50 francs par mois. Son père lui en accorde 25 (c'est en avril 1852). Lettre du père : « Ne dis pas que tu es en tutelle. Ne suis-je pas frère autant que père ? Je suis votre aîné dans la vie. Je vous conseille, c'est tout simple. Mais tout ce qui est à moi est à vous, chers enfants. »

Ce statut prolongé de mineur permet à François-Victor d'être un éternel étudiant, dégagé de tous soucis matériels. Tant qu'il consent à ne pas s'éloigner, la vie lui est facile, et il est soutenu, moralement, intellectuellement, affectivement, dans son entreprise.

Shakespeare, il n'y a personne qu'Hugo admire plus. Que les deux noms puissent dans l'esprit des Français être associés durablement grâce à la traduction des œuvres complètes par son fils, c'est un projet qui lui tient à cœur, et il fait tout pour le faciliter. Si Victor veut des livres, s'il veut faire des voyages à Londres, à Stratford ou en Ecosse pour ses recherches, qu'à cela ne tienne. Là, tout d'un coup, Hugo a de l'argent. Mais qu'il veuille rester à Paris au lieu de venir rejoindre son père à Jersey, et on lui coupe les vivres. Un exemple tardif de cette tutelle prolongée. En 1864, François-Victor vient de terminer son dernier volume, son père lui écrit pour lui proposer un voyage, il dit : « Je t'offre ce petit voyage belge comme une récompense de ton admirable et vaillant travail. » La récompense de sa compagnie, certes, mais aussi la prise en charge de ses dépenses.

Cette année-là, 1864, François-Victor qui est né le 21 octobre 1828, a trente-six ans ! On se frotte les yeux. Deux ans plus tard, son père lui écrit encore : « Je te verserai ta pension complète. » Quand François-Victor Hugo meurt à quarante-cinq ans, le 26 décembre 1873, de tuberculose, il ne s'est pas marié, et tout indique qu'il n'a pas échappé à la tutelle paternelle.

Ces considérations ne sont pas hors de mon propos. Les transactions d'argent éclairent un des aspects importants de la relation entre François-Victor et son père. Elles restituent tout un contexte familial et social. *Liberté d'expression, autorité parentale, un sou est un sou*, tous ces termes recouvrent des réalités qui se sont éloignées de nous. On est moins étonné du coup de découvrir que le rapport à la traduction, le rapport entre traducteur et auteur se soient eux aussi modifiés. *Fidélité, obéissance, exactitude*, il ne faudrait pas s'étonner que ces termes-là, eux aussi, recouvrent des réalités différentes.

Revenons à 1852. Quand Victor Hugo quitte Bruxelles pour aller s'installer à Jersey, tout le monde l'accompagne, sauf François-Victor. Il vit une idylle passionnée avec une actrice des Variétés (c'est une des façons qu'ont les hommes de cette époque-là d'aimer le théâtre), une jeune femme qui s'appelle Anaïs Liévenne. Victor Hugo veut son fils auprès de lui, parce qu'il veut tout le monde auprès de lui, et aussi, reconnaissons-le, parce qu'il va faire paraître *Napoléon le Petit* et qu'il pense qu'il ne fera pas bon être le fils de Victor Hugo sur la place de Paris. En juillet 1852 il écrit : « Mon pauvre Toto serait tué en duel ou jeté à Cayenne avant quinze jours. » Le 28 juillet 1852, Victor Hugo, qui va quitter Bruxelles le 31, écrit à son fils : « Ecoute, mon Victor, je prends acte de ta promesse, tu seras près de nous à Jersey au plus tard le 5 août. Je t'accorde, avec le cœur bien serré, le délai, peut-être fatal, que tu me

demandes. Mais n'oublie pas que de ton côté, c'est un engagement sacré pour le 5 août à Jersey. » Signalons que le 5 août, c'est exactement le jour où Victor Hugo débarque à Jersey, autant dire qu'il ne laisse à François-Victor aucun délai. Quand son fils ne vient toujours pas, il dépêche sa femme à Paris pour aller le chercher, il n'hésite pas à utiliser l'argument de sa santé, lui qui ne mourra que trente-trois ans plus tard, quatorze ans après l'aîné de ses fils et douze ans après le second — « Je n'ai moi-même peut-être que peu de temps devant moi. Viens, viens tout de suite. » Une autre fois « Viens tout de suite, je t'en prie, cher enfant, au besoin *je te le commande* ». Ou encore : « Ta présence ici est absolument nécessaire. » Comment résister ? Victor obtient d'amener Anaïs avec lui, Hugo explique aussitôt à la jeune femme que Jersey est épouvantable, qu'elle va gâcher sa carrière et on charge Charles de la raccompagner à Paris, en enfermant François-Victor dans sa chambre — l'histoire ne dit pas si c'est au pain sec.

Les deux garçons sont sous la coupe de leur père, mais c'est un père qu'ils admirent infiniment, on en a mille preuves, un père qui veut leur réussite, qui joue sur l'émulation. De Bruxelles, en avril 1852, il écrivait à sa femme qui était à Paris : « Dis à Victor que Charles travaille. Allons ! Course au clocher entre Victor et Charles ! »

L'arrivée à Jersey, c'est 1852. Le début des traductions, c'est quatre ans plus tard, 1856. En mars, Hugo écrit à Paul Meurice : « La fameuse caisse est enfin arrivée. Toto est ravi de son Shakespeare — le voilà qui grâce à vous va pouvoir confronter Lesoumeur, Laroche et Guizot à Shakespeare, les trahisseurs au trahi. Il partira de là pour faire mieux, et il fera mieux, je vous le garantis. » Ceci semblerait indiquer que François-Victor ne s'est pas mis tout de suite à cette traduction, il a d'ailleurs d'abord écrit un livre sur *La Normandie inconnue*, et une *Histoire de Jersey*. Je pense que, même avec ce projet en tête, il s'est donné le temps d'apprendre l'anglais. Une des raisons du choix de Jersey par Victor Hugo, c'était : « A Jersey on parle français, ce qui est précieux, *aucun de nous ne sachant l'anglais*. » « Aucun de nous » cela inclut sans nul doute Victor. Victor et son frère ont appris les langues anciennes, Charles a même eu un premier prix de version latine au Concours général, et Victor un premier accessit de thème grec. Les bons élèves à l'époque, non seulement *lisaient à livre ouvert*, mais *écrivaient* en grec et en latin. Quand le jeune Victor a quinze ans, son père lui écrit « Fais-tu exactement tes vingt vers de Virgile chaque matin ? » Son apprentissage des langues étrangères passe depuis toujours, remarquons-le, par la traduction. Je le vois apprenant l'anglais par étude comme, à

notre époque, Beckett a pu apprendre l'italien en lisant Dante dans le texte. À la fin du volume intitulé *Les Amis*, François Victor présente, traduite par lui, une nouvelle italienne du XIV^e siècle, *Les Aventures de Gianetto*, qui a servi de cadre, comme il dit, à la pièce de Shakespeare *Le Marchand de Venise*. C'est le latiniste qui sait traduire un texte italien du XIV^e siècle. Un latiniste, un helléniste sait évaluer le poids des mots, à la fois dans leurs rapports entre eux dans une phrase, dans leurs rapports entre eux dans la langue, et dans leur pedigree. J'ai lu des lettres de Victor en anglais, des lettres que son père lui demandait d'écrire pour tirer sa sœur du mauvais cas où elle s'était mise, ce sont des bijoux, on dirait du Lord Chesterfield, ce qui est presque un peu excessif pour écrire à un notaire.

Ajoutons qu'il a eu, pendant la plus grande partie de son travail, une collaboratrice. Il s'était trouvé à Guernesey une très chère amie, une « fiancée », la fille d'un architecte de Saint-Pierre-Port. C'est à elle qu'il dédiera le volume XIV des *Œuvres complètes* : « A Miss Emily (avec un y de Putron, humble souvenir d'un ami. » Il pensait l'épouser, ce que la dédicace (qui date de 1864) ne laisse pas deviner, mais cette malheureuse jeune fille mourra en janvier 1865 de phtisie galopante. Comme on avait enfermé Victor, cette fois on l'éloigne, pour l'épargner, et il ne remettra plus jamais les pieds à Guernesey. Tout donne à penser que cette Emily était anglophone ou bilingue et j'imagine son aide en amont (pour le mot à mot) et en aval (pour recopier les manuscrits). J'imagine aussi qu'une relation amoureuse, en tout cas sentimentale, devait beaucoup soutenir Victor dans sa laborieuse vie quotidienne. Mais le rôle d'Emily dut rester modeste puisque son nom n'apparaît nulle part sur les livres publiés, ni dans la première édition, ni dans la seconde. « Humble souvenir d'un ami », voici la seule trace, ô combien pudique, de la reconnaissance du traducteur.

Résumons. François-Victor était dans la situation idéale pour travailler. Il avait le vivre et le couvert assurés, il était protégé contre toutes sollicitations extérieures, il n'avait aucune vie publique, il était dans une retraite studieuse, comme s'il était dans un monastère, et en plus, dans une île (symboliquement c'est important), une île qui était comme un lieu intermédiaire entre l'Angleterre et la France. Il bénéficiait des conversations quotidiennes avec un des plus grands esprits de son temps, avec un homme qui, à chaque instant, le soutenait dans ses efforts. Il recevait sur place la documentation nécessaire, et il pouvait se déplacer — Bibliothèque nationale à Paris, British Museum à Londres, Cambridge — pour ses recherches. Plus, sur place, une jeune personne dont il était amoureux et qui avait l'heur de plaire à sa

famille. *Last but not least*, il avait un contrat avec un éditeur, à Paris, Pagnerre, rue de Seine, qui était aussi l'éditeur de Victor Hugo. Cet éditeur le talonnait, situation que nous connaissons bien, et il était obligé de remettre les pièces aux dates prévues : quinze volumes de 1858 à 1865, en huit ans, soit presque deux volumes par an, avec pour chaque volume une longue introduction de soixante à cent pages. Plus, en fin de volume, des notes érudites, et en appendice, des documents supplémentaires qui sont surtout, je le rappelle, des œuvres, traduites de l'espagnol, de l'italien, ou de l'anglais, ayant servi de source à Shakespeare.

J'ai pu consulter sur microfiches à la Bibliothèque nationale la toute première édition. Et grâce à une amie, Marie-Rose de Noirmont, que je remercie vivement, j'ai eu en main la deuxième édition, celle qui fut publiée, toujours chez Pagnerre, à partir de 1865 — ce qui prouve le succès de la première, puisque la seconde lui succède immédiatement. Et là, une énigme s'est présentée à moi, et j'ai failli rendre mon tablier. Heureusement que, dans notre métier de traducteurs, nous sommes habitués à des méthodes de détectives privés par rapport à nos auteurs. J'avais commencé par lire la préface de Victor Hugo en annexe à son *Shakespeare*, et c'est là que j'avais appris qu'existaient toutes ces préfaces de François-Victor : « A côté de cette première tâche, reproduire Shakespeare (vous remarquerez l'expression « reproduire »), il y en avait une deuxième, le commenter. L'une, on vient de le voir exige un poète, l'autre, un bénédictin. Ce traducteur a accepté l'une et l'autre... Œuvre de critique, œuvre de philologie, œuvre de philosophie, œuvre d'histoire, qui côtoie et corrobore la traduction. » Fort bien, mais quand je trouve, dans la première édition, un avant-propos de François-Victor, j'y lis : « Notre traduction sera nouvelle par l'association de deux noms. Elle offrira au lecteur cette nouveauté dernière : l'auteur de *Ruy Blas* commentant l'auteur d'*Hamlet*. » Et la toute dernière phrase figure (je rappelle que c'est signé de février 1858) en tête du tout premier volume, c'est donc plutôt une déclaration d'intention qu'autre chose : « Un monument a été élevé dans l'exil à Shakespeare. L'étude en a posé la première pierre (sous-entendu moi). Le génie en a posé la dernière (sous-entendu : mon père). Il ne reste plus qu'à le consacrer. La France le voudra-t-elle ? »

En somme, le père dit que c'est le fils qui a fait les introductions, et le fils dit que c'est le père. Voilà une famille bien sympathique, mais peu obligeante pour les chercheurs. L'éditeur ne fait rien pour arranger les choses, car quand j'ai enfin en main les volumes de la deuxième édition, en quatrième de couverture, je lis : « Œuvres complètes de W. Shakespeare, traduites

par François-Victor Hugo, avec une introduction par Victor Hugo. » Evidemment, on ne peut pas faire une confiance aveugle à l'éditeur, qui a intérêt à monter en épingle le nom du « célébrissime périssime ». Alors, qu'en est-il ?

J'ai eu le fin mot de l'affaire, et cela se résume à une rivalité entre éditeurs. Le projet initial de Victor Hugo, nous l'avons vu, était d'introduire le travail de son fils par un essai de son cru intitulé *Shakespeare* que leur éditeur commun, Pagnerre, aurait publié. Finalement, comme on pouvait le prévoir, c'est devenu tout un livre. À Bruxelles, Hugo trouve un éditeur, Lacroix, que son livre intéresse, et il lui propose de s'entendre fifty-fifty avec Pagnerre. Aucun des deux éditeurs n'accepte cette solution, Pagnerre ayant peur de perdre dans cette opération ses droits sur la traduction, qu'il a déjà payée, ou, comme il le dit avec des circonvolutions : « Par peur de devoir faire don aux acheteurs de votre volume de la traduction de monsieur votre fils. » De son côté, Lacroix refuse de céder, en guise de préface, un chapitre du volume et s'oppose au sous-titre que proposait Hugo : « Publié à l'occasion du jubilé de Shakespeare en Angleterre et de la nouvelle traduction de Shakespeare en France. » Argument : « Les malveillants diront : c'est une œuvre d'occasion. » Les deux éditeurs sont donc d'accord sur une chose : que Victor Hugo rédige une préface inédite pour Pagnerre. Lacroix lui écrit : « Il n'y a pour vous qu'à puiser dans votre fonds, il est si riche. Ecrire seize pages, c'est quelques heures, avec ce don merveilleux de style que vous avez... » Victor Hugo, « avec ce don merveilleux » (« que ne l'eussé-je », dirait Beckett), écrit donc la préface inexactement baptisée, en quatrième de couverture, « introduction ».

Et l'éditeur Pagnerre, pour la deuxième édition, qui publie cette préface en tête du premier volume, modifie la fin de l'avant-propos. On supprime « la France le voudra-t-elle ? » et la fin devient : « Elle offre au lecteur cette nouveauté suprême : une préface de l'auteur de *Ruy Blas*. Victor Hugo contresigne l'œuvre de son fils et la présente à la France. » Il y a un petit tour de passe-passe puisque François-Victor qui parlait en son nom jusque-là pouvait difficilement écrire « Victor Hugo contresigne l'œuvre de son fils ».

Après ces deux éditions, les traductions de François-Victor seront constamment rééditées, mais seules. On peut comprendre pourquoi. Elles sont savantes, trop savantes pour le grand public, et trop personnelles, trop hugoliennes, pour les savants. Les universitaires vont préférer faire leurs propres éditions savantes, et puis les études shakespeariennes évoluent. Sans avoir compétence pour juger du bien-fondé du point de vue de Victor quand il entre dans

des polémiques avec les spécialistes anglais ou irlandais du XVIIIe siècle — Edward Capell, Edmund Malone, George Steevens ou, au XIXe, John Payne Collier, je peux attester qu'il les a consultés, étudiés avec scrupule et intelligence. Mais sur ce plan-là, il est, forcément, daté.

Les pièces sont regroupées deux par deux ou trois par trois, pas du tout par ordre chronologique, mais de façon thématique. Le premier volume s'intitule *Les Deux Hamlet*, et donne une première version de la pièce, « sur le texte de l'exemplaire in-quarto découvert en 1825 et appartenant au duc de Devonshire ». Je n'entre pas dans la polémique entre spécialistes pour savoir si cette première version est de Shakespeare ou non. Dans son introduction, François-Victor Hugo évoque Shakespeare âgé de dix-neuf ans, en 1583, faisant lire tout haut par son frère, Gilbert, en famille, le récit de Belleforest qu'il vient d'acheter à un colporteur. Et il y a là comme un écho tout naturel de la famille Hugo où on se faisait, pendant les soirées communes, beaucoup la lecture à haute voix. Ce volume est dédié « à ma mère, respectueuse offrande ». Deuxième volume : *Féeries* avec *Le Songe d'une nuit d'été* et *La Tempête*. Troisième : *Les Tyrans*. Et sans faire de commentaire, je ne peux pas m'empêcher de remarquer que c'est ce volume-là qui est dédié à son père. Ensuite deux volumes sur *Les Jaloux* (avec naturellement *Othello*). A la fin de son introduction sur *Les Jaloux*, il rattache l'univers de Shakespeare à la situation de la France sous Napoléon le Petit. « Pourquoi Othello et Desdémone sont-ils morts de cette mort cruelle ? Ils étaient nés dans un monde... où les Socrate boivent la ciguë, où les Brutus se suicident, où les Dante sont proscrits (toujours l'exil en fond de tableau), et où règnent les Tibère. » Ensuite *Les Comédies de l'amour, Les Amants tragiques*, avec naturellement *Roméo et Juliette*. L'introduction est datée du 10 août 1860. C'est au moment de la guerre entre l'Autriche et l'Italie, et l'introduction se termine par un vibrant appel à Garibaldi. « Espérons, espérons. Le fils d'un pêcheur de la côte subalpine s'embarquera dans l'ouragan pour aller délivrer la terre de Masaniello. » François-Victor s'indigne à l'idée que l'armée autrichienne occupe Vérone. « Songez qu'une sentinelle tudesque garde le monument où fut inhumée la fille des Capulet ! » C'est le journaliste politique qui se réveille chez le traducteur. Ensuite *Les Amis* (avec *Comme il vous plaira*), *La Famille* (avec *Coriolan* et *Le Roi Lear* : pourquoi pas...) *La Société* (*Mesure pour mesure, Timon d'Athènes, Jules César*), *La Patrie* (qui regroupe les pièces historiques, sauf *Richard III* qui était dans *Les Tyrans*), enfin *Les Farces* (avec trois comédies).

Une idée bizarre de François-Victor Hugo, c'est de renoncer à la division en actes des pièces, au motif que cette division est postérieure à l'écrivain. « Cette division uniforme, écrit-il, si contraire au libre génie du grand Will, a été improvisée après sa mort par deux comédiens obscurs de l'époque. » (Il s'agit de Heminge et Condell.) « Cette division, écrit-il ailleurs, a l'immense inconvénient de scinder arbitrairement l'action... Nous avons fait comme les protestants : plein d'une fervente admiration pour le texte sacré, nous en avons supprimé toutes les interpolations posthumes et, au risque d'être taxé d'hérésie, nous avons fait disparaître dans notre édition ces indications d'actes qui rompaient arbitrairement l'unité profonde de l'œuvre. » C'est méconnaître, semble-t-il, la nature d'une œuvre faite pour la scène où tout n'est qu'interruptions, dialogues, entrées, sorties, ruptures, passage d'un lieu à l'autre, coupure dans le temps. C'est bien dire que le Shakespeare qu'il nous offre est *un Shakespeare de lecture*. Ce choix n'a pas été retenu dans les éditions ultérieures. François-Victor Hugo « accepte » dans son édition la division par scènes, « pour donner plus de clarté à l'œuvre que nous traduisons ». C'est ce que j'appellerai du « purisme », je ne pense pas que les metteurs en scène y trouvent leur compte ¹.

Les Anglais présentent le travail de François-Victor Hugo comme « une traduction en prose de Shakespeare », c'est apparemment ce parti pris de traduction en prose qui les frappe le plus. Et c'est un des reproches qu'on lui fait aujourd'hui, de ne pas avoir traduit en vers les passages qui sont en vers, que ce soit en vers rimés, pour un peu plus d'un dixième des vers, ou non rimés, la prose ne représentant chez Shakespeare (je m'abrite sous l'autorité d'Henri Suhamy), qu'un peu plus d'un quart du volume total. Le vers shakespearien, qu'il soit rimé ou non, est le pentamètre iambique. Le parti le plus courant chez les traducteurs d'aujourd'hui est d'opter pour le vers libre, l'alexandrin non rimé, ou même le décasyllabe, en jouant sur l'économie au maximum, le resserrement, par souci pour ce que Jean-Michel Déprats appelle « la physique de la langue », « l'énergie du texte », le « geste théâtral que porte la phrase ». A l'inverse, avant François-Victor Hugo, on adaptait Shakespeare *pour la scène française*, on l'appropriait en alexandrins, on « l'arrangeait », on représentait « des imitations en vers français ». Ducis faisait de *Macbeth* une tragédie « remise au théâtre », il n'hésitait pas à édulcorer l'intrigue elle-même, avec une prédilection pour le *happy end*.

¹ Jean-Michel Déprats m'explique que les shakespeariens sont eux-mêmes très critiques par rapport à la division en actes, arbitraire et ne correspondant pas à un découpage cohérent de l'action. Dont acte.

En 1828, on joue *Le Roi Lear* imité de Shakespeare par Jules Lacroix.

En 1830, à l'Odéon, *Le Marchand de Venise*, comédie en trois actes et en vers imitée de Shakespeare par M. Lamaule.

En 1847, *Hamlet*, drame en cinq actes et huit parties en vers. Pour raisons d'amitié, François-Victor salue « la belle traduction de Paul Meurice d'*Hamlet*, si habilement disposée pour la scène française par Alexandre Dumas ».

C'est donc cela la situation de la traduction shakespearienne quand François-Victor Hugo entre en lice. Pourquoi décide-t-il de traduire en prose ? En rupture avec ce qui précédait. Pourquoi ne pas avoir adopté, comme on le fait aujourd'hui, une versification libre ? Je crois que ce n'était pas pensable à l'époque. Dieu sait que, dans la famille Hugo, on respirait en alexandrins, l'alexandrin rythmait la vie de cette famille comme le bruit des vagues rythmait leurs nuits. Mais l'alexandrin tel qu'il était pratiqué à l'époque était rimé ou il n'était pas. François-Victor Hugo tombe parfois dessus sans même s'en rendre compte, sinon il aurait cassé le rythme, comme on casse le pas cadencé des soldats quand ils passent sur un pont. Par exemple, dans *La Comédie des erreurs* :

Hopeless and helpless does Aegeon wend.

Sans espoir sans ressource Egéon se retire.

Ou encore (acte II, scène 2) :

I live unstained, thou undishonoured.

Alors je vis sans tache et toi sans déshonneur.

Mais la raison majeure reste le fait que François-Victor est le fils de son père. L'alexandrin, c'est papa. Signer Hugo des alexandrins qui ne soient pas de Victor, ce serait un crime de lèse-majesté. Soit ils seraient moins bien, soit, si par malheur ils étaient aussi bien, ce serait pire. L'alexandrin sent le roussi.

On sait qu'à Jersey la famille Hugo et leurs amis, pour se distraire dans leur exil, pour passer magiquement les frontières, évoquaient les esprits en faisant tourner les tables. Après tout, les fantômes étaient comme eux des proscrits, des hors-la-loi, on se faisait une obligation d'accueil. Naturellement, un des premiers qu'on convoque, c'est Shakespeare. Shakespeare

annonce : « Ce sont des vers que je veux vous dire. » On lui demande : « En anglais ou en français ? » Fort obligeamment, Shakespeare répond : « La langue anglaise est inférieure à la langue française. » Et lui qui n'a pas de problème de lèse-majesté par rapport à Victor Hugo s'exprime tout naturellement en alexandrins. Au bout de deux quatrains — rimés — il dit :

O mon Dieu, j'agenouille à tes pieds mes victoires,
Hamlet, Lear, à genoux ! à genoux, Othello !
Courbez-vous, mes drapeaux, devant le dieu des gloires.

Victor Hugo lui dit : « Sais-tu que nous sommes bien plus tes compatriotes que les Anglais ? »

Toujours aussi courtois pour ses hôtes, Shakespeare répond : « Oui ».

Pour marquer l'opposition entre vers et prose, François-Victor Hugo trouve une solution qu'on peut juger aujourd'hui naïve, et qui a été supprimée dans les éditions modernes. Voici ce qu'il en dit : « Ne pouvant donner le rythme du vers shakespearien (là, j'accorde qu'il abandonne un peu vite), nous avons du moins tenu à en indiquer la *coupe*. Nous avons essayé de traduire le texte vers par vers, et nous avons mis un tiret entre chaque vers. » Aujourd'hui on irait plutôt à la ligne, mais aller à la ligne après des lignes de longueur inégale, c'était une transgression qui n'allait devenir possible qu'après Rimbaud et Apollinaire. Le résultat est parfois peu heureux, les coupes en question ne respectent pas toujours le souffle du vers, il n'y a même pas des effets voulus d'enjambements, la phrase apparaît comme tronquée. Pour quelqu'un qui voulait préserver « l'unité profonde de l'œuvre », il y a par ce procédé des interruptions maladroites. Parfois François-Victor découpe les phrases un peu comme les Anglais découpent les poulets : à la scie. Je donne un exemple, au hasard, dans *Othello* :

Voici l'homme ; c'est ce More que paraît-il
tiret votre mandat spécial a pour des affaires d'Etat
tiret appelé ici.

Mais, tirets mis à part, le parti de traduire « vers à vers » se révèle d'une fidélité exemplaire. Je vais en donner un échantillon tout simple, dans *Antoine et Cléopâtre*. C'est dans la scène 5 de l'acte II. Le messager annonce à Cléopâtre qu'Antoine a épousé Octavie.

Cléopâtre se met dans une colère épouvantable, elle menace : « Je te ferai fouetter avec le fer, étuver dans la saumure, et confire à la sauce ardente. » (On frémit.) Le messager, sans s'émouvoir, répond :

Gracious madam,

I that do bring the news made not the match.

Dans la traduction de Gide, dans la Pléiade, cela donne : « Gracieuse madame, j'apporte la nouvelle du mariage, mais ce n'est pas moi qui l'ai fait. »

François-Victor Hugo : « Gracieuse madame, si j'apporte la nouvelle, je n'ai pas fait le mariage. »

La plus moderne des deux, c'est bien celle qui cloue l'information, qui la clôt avec le mot *match*, mariage, qui poignarde Cléopâtre. On perd ce coup de poignard avec le « mais ce n'est pas moi qui l'ai fait ».

Et puisque nous en sommes à la fidélité, à la fin de l'acte, toujours dans les menaces de Cléopâtre :

I'll give you bloody teeth.

Le plus fidèle, le plus hardi des deux traducteurs dit : « Je te ferai saigner les dents », alors que l'autre (Gide), plus timoré, plus « français », plus *classique*, dit : « Je te briserai les dents. »

Dans *Coriolan*, François-Victor Hugo montre une fidélité hardie, moderne, à la Jean-Michel Déprats, lorsque, à l'acte I, scène 4, il traduit :

You souls of geese that bear the shapes of men.

par :

Ames d'oies qui assumez figure d'hommes.

(Plus « resserré », Déprats dit : âmes d'oie à forme humaine) .

Ou encore, pour préserver la force contenue dans les associations, les échos, lorsque Shakespeare « joue avec un tout petit orchestre » :

Comédie des erreurs, acte II, scène 2 :

Wrong not that wrong with a more contempt.

N'outrerez pas cet outrage par un surcroît de mépris.

Victor Hugo a dit sur le rôle des traducteurs une phrase importante dont je m'étonne qu'elle ne soit pas plus souvent citée :

Les grands écrivains font l'enrichissement des langues. Les bons traducteurs en retardent l'appauvrissement.

Je crois que nous en sommes conscients dans notre travail de traducteurs, nous allons quelquefois repêcher des mots qui remontent à notre enfance, ou à nos lectures, nous leur donnons une survie. Nous avons le sentiment, non pas de « fixer » la langue, mais de porter témoignage. Ce qui est très beau chez Hugo, c'est qu'il dise l'enrichissement des langues au pluriel, et pas de *la* langue, comme un écrivain français qui ferait le tour du propriétaire.

Lire François-Victor Hugo, traducteur de Shakespeare, c'est bien avoir ce sentiment qu'il retarde l'appauvrissement de la langue. Il a à sa disposition les ressources de la langue de son temps, qui est très riche, qui peut se déplacer vers les archaïsmes du XVII^e siècle, qui peut, plus facilement que la nôtre, épouser les tournures syntaxiques de la langue latine, ce qui, dans les pièces romaines de Shakespeare, *Jules César*, *Coriolan*, ou *Antoine et Cléopâtre*, est d'un heureux effet. La langue dont il dispose est parfois éloignée de nous, parfois étonnamment proche. Quelques exemples qui montrent que la langue a doucement dérivé, comme les continents.

Pour traduire, dans *La Mégère apprivoisée*, *I am dog-weary*, François-Victor dit « je suis échiné ». En français moderne on peut encore *s'échiner*, mais on ne peut plus *être échiné*.

Pour traduire *Avaunt perplexity*, il trouve « Arrière, logogriphe ! »

Un logogriphe, c'est une « sorte d'énigme consistant en un mot dont les lettres, diversement combinées, forment d'autres mots qu'il faut également deviner » (*Dictionnaire de l'Académie* de Charles Nodier, Firmin-Didot, 1855). C'est aussi, en langage littéraire, un « discours obscur, inintelligible » (*Petit Robert*).

Dans *La Comédie des erreurs*, insultant Luce qui ne veut pas lui ouvrir, Antipholus dit : *Thou baggage, let me in*. François-Victor Hugo traduit par : « Allons bagasse, laisse-nous entrer. » On se dit c'est trop beau, il l'a inventé, et puis on vérifie, ça existait parfaitement, avec le sens de « femme de mauvaise vie ». Ailleurs on trouve « ruffian », on croit que cela traduit *ruffian*, bandit. Eh bien non, le sens de l'époque c'est « souteneur », et François-Victor l'utilise à bon escient pour traduire *bawd*.

Les insultes, les menaces, c'est toujours, pour l'écrivain comme pour le traducteur, un exercice de style, qui demande qu'on tire parti de toutes les ressources de la langue. Dans *La Mégère apprivoisée*, c'est un festival, en particulier lorsque Petruchio, au début de l'acte IV, feint d'être de fort méchante humeur.

Voici, rapidement, une petite série d'exemples qui montreront à la fois fidélité, naturel, et inventivité.

where be these knaves :

« où sont ces drôles »

you rogues, you villains :

« chenapans, gueux que vous êtes »

you peasant swain! you whoreson malt-horse drudge! :

« manant ! fils de putain ! cheval de bât ! bête de somme ! »

you logger-headed and unpolished grooms :

« têtes de bûches ! grossiers palefreniers que vous êtes ! »

a whoreson, beetle-headed, flap-eared knave!

« fils de putain ! tête de maillet (c'est un des sens de *beetle*) ! coquin à longues oreilles »

Dernier exemple :

you heedless joltheads and unmannered slaves :

« étourneaux butors manants malappris que vous êtes »

(On remarque une prédilection qui se défend pour le renforcement par « que vous êtes »).

Je voudrais maintenant donner quelques exemples qui montrent François-Victor moderne, avec un naturel qui étonne, proche de nous, surtout dans la langue familière.

A la fin de la cérémonie, dans *La Mégère apprivoisée* : « Et qu'a dit la pauvrete, quand le prêtre s'est relevé ? »

Dans la scène 1 de l'acte II du *Songe d'une nuit d'été*, on lit (c'est Puck qui parle) : *for Oberon is passing fell and wrath*. Dans ce que j'appelle « le Shakespeare illustré », c'est-à-dire une édition populaire en images, du XIXe siècle, sans mention ni de date, ni d'éditeur, ni naturellement du moindre traducteur, on lit : « car Obéron est en proie à une colère sans mesure ».

François-Victor Hugo : « car Obéron est dans une rage épouvantable ».

Il utilise des mots qu'on n'attendrait pas chez lui, des mots comme « houspiller », ou comme « des sornettes ». Dans *La Comédie des erreurs*, le poil « biscornu » (pour *forked*), ou encore « il divague » (*he is distract*), « je te fendrai la caboche ».

Voici maintenant, toujours dans le ton direct, léger, moderne, un exemple de salutation familière. C'est dans *The Taming of the Shrew*, *La Mégère apprivoisée* (François-Victor Hugo dit : *La Sauvage apprivoisée* et le Shakespeare illustré *La Mégère domptée*).

How now Grumio ?

How now, old lad?

Shakespeare illustré :

« Eh bien, comment ça va, Grumio ?

Eh bien, comment ça va-t-il, mon vieux compère ? »

François-Victor :

« Comment va, Grumio ?

Comment va, vieux ? »

Mais toute traduction du XIXe siècle, par la distance même, a son charme. Pour citer un mot qui s'appliquait à un autre contexte : *When it's good it's very good, when it's bad, it's still good*.

Un exemple : *continual plodders*. François-Victor Hugo dit « piocheurs assidus ». Jean-Michel Déprats dit « bûcheurs assidus ». Que dit le Shakespeare illustré ? « Vos culs-de-plomb assidus. » Un cul-de-plomb, au XIXe siècle, c'était un homme « laborieux et sédentaire ». Quel malheur que l'expression ait disparu, avec d'autres expressions tout aussi parlantes, telles que (je les ai relevées dans le même dictionnaire de Charles Nodier) : « être à cul » (sans ressources), « aller de cul et de tête » (s'y prendre avec ardeur mais sans précaution et sans mesure), « jouer cul levé » (celui qui perd s'en va). « Notre langue s'est drapée de décence, comme dit Victor Hugo. Nous sommes une nation de demoiselles. Il faut s'observer dans notre pensionnat. Cambronne en a été expulsé dernièrement. »

Et je voudrais déjà suggérer (c'est, rappelez-vous, mon dernier point) qu'il y a dans cette écriture du XIXe siècle telle que nous la lisons dans les traductions de François-Victor Hugo une théâtralité — qui n'a rien à voir, c'est vrai, avec l'économie propre à la scène telle que la pratique aujourd'hui un Jean-Michel Déprats. Mais qui a du moins le mérite, du coup, de ne pas porter la marque des conventions théâtrales de l'époque — à l'inverse des traductions que j'évoquais « en vers français », « arrangées », « remises au théâtre », « disposées pour la scène française » — qui sont tributaires de la déclamation de l'époque, de la façon dont on proférait le texte : ces traductions-là nous tombent des mains. François-Victor Hugo, lui, ne tient aucun compte des conventions de son pays et de son époque. Nous n'avons d'ailleurs pratiquement pas de traces de ses expériences de spectateur, ni en France ni même en Angleterre. C'est une théâtralité qui surgit du pouvoir de suggestion des mots eux-mêmes. Mon sentiment d'ensemble, à l'avoir fréquenté par la seule lecture, c'est qu'il y a chez lui un goût très sûr et très ardent pour ce trésor qu'est la langue, un sens du rythme — peut-être plus lyrique ou narratif que purement dramatique, c'est vrai —, un ton littéraire qui est aussi celui de Musset, ou de Théophile Gautier dans *Le Capitaine Fracasse*. Un ton vif, qui volontiers donne à voir. J'en prendrai un seul exemple, que je trouve probant, c'est dans *La Mégère apprivoisée* (acte III, scène 2). Petruccio revient de son mariage avec l'allure de don Quichotte sur Rossinante, chère Aline. Voici le « morceau ». C'est Biondello qui raconte :

Eh bien Petruccio arrive avec un chapeau neuf et un vieux justaucorps, de vieilles culottes trois fois retournées, une paire de bottes ayant servi d'étui à chandelles, l'une bouclée, l'autre lacée ; une vieille épée rouillée tirée de l'arsenal de la ville, avec la poignée brisée, et sans fourreau, les ferrets de ses deux aiguillettes rompus. Son cheval

est affublé d'une vieille selle vermoulue dont les étriers sont dépareillés ; il est de plus atteint de la morve, avec le dos pelé comme celui d'un rat, affligé d'un lampas, infecté de farcin, criblé d'écorchures, accablé d'éparvins, marqué de jaunisse, couvert d'avives incurables, perdu de vertigos, rongé de mites, l'échine rompue, les épaules disloquées, tout à fait fourbu....

On ne sait plus forcément ce que c'est que *lampas*, *farcin*, *éparvins*, *avives*, *vertigos*. Les effets d'archaïsme sont dus à la précision technique des termes, empruntés au registre vétérinaire. Mais, même si le sens n'est pas toujours perçu, l'effet d'accumulation comique est intact.

La théâtralité de François-Victor Hugo, comme celle de son père, aujourd'hui encore, c'est celle, hors scène, du *All the world's a stage*. Une théâtralité visionnaire qui voit l'univers entier comme une perpétuelle mise en scène. Hugo a choisi un rocher où il est « admirablement dans son cadre ». De là il regarde « la France à l'horizon et la république dans l'avenir ». Il va voir son fils à Londres. Et dans son *Shakespeare*, il écrit : « Voir Londres est un saisissement. C'est une rumeur sous une fumée. Analogie mystérieuse ; la rumeur est la fumée du bruit. »

Et François-Victor Hugo, qui est vraiment le fils de son père, voit comme lui les allégories en marche. Pour lui, tout se fait vision : les siècles, les âmes, les vices et les vertus, les complots, les noces. En un sens, cela se manifeste de façon plus éclatante dans ses introductions où il transforme les pièces en récit. Dans ses traductions et dans ses notes, il est savant, modeste, et scrupuleux. Dans ses introductions, il est romantique, il est orateur, il est en chaire, il est à la tribune. Le présent de narration, l'impératif, l'interrogation et l'exclamation sont ses modes d'expression favoris. Il apostrophe ses contemporains, il les prend au collet. Il voit l'univers shakespearien comme s'il était là, sous ses yeux, comme il voit l'histoire de sa propre époque :

« Regardez bien, et par cette froide nuit d'hiver, vous verrez passer — armé de pied en cap, le bâton de commandement à la main — ce spectre en cheveux blancs qui s'appelle le devoir. »

« Sortons de ce sombre XIII^e siècle où les monarchies s'improvisaient par la trahison. Traversons vite le XIV^e siècle, car il est trop funèbre encore. Laissons derrière nous tout le Moyen Age et arrêtons-nous à l'aube des temps modernes. »

A propos de *Richard III*, il évoque le mariage de Richard et d'Anne, veuve du fils d'Henri VI :

« Les voyez-vous d'ici, ce roi et cette reine ? Les voyez-vous marcher sur le long drap rouge, de la grande salle de Westminster à la chapelle Saint-Edouard ? Voici Suffolk qui chancelle sous le sceptre, voici Lincoln qui trébuche sous le globe, voici Norfolk qui ploie sous la couronne... tout cela resplendit de pierreries, de pourpre et d'or. Maintenant détournons-nous de cette parade éblouissante... Dirigeons-nous vers ce sombre édifice qui domine la cité. Nous voici à la tour de Londres... Entendez-vous comme des cris étouffés ? Ce sont les enfants d'Edouard qui se débattent... »

(Je pourrais vous en lire des pages. Ce sont de ces lectures comme en font les enfants, quand les enfants lisent, en vacances chez leurs grands-parents, et où ils se plongent dans un univers qui les transporte, littéralement, et bien souvent ils en émergent avec l'envie de se déguiser et de jouer au roi et à la reine.)

Ce pouvoir de suggestion, c'est ce qu'on demande au théâtre, par les moyens qui sont les siens. Peter Brook a bien expliqué qu'un texte de Shakespeare bénéficie d'un plus grand pouvoir d'illusion au théâtre qu'au cinéma, à cause de la pauvreté même des moyens, grâce au fait que le bâton peut signifier l'arbre et l'arbre la forêt. En poussant le paradoxe, j'irai jusqu'à dire que la scène s'efforce de retrouver le *pouvoir de suggestion illimité de la lecture*.

Et j'invoquerai brièvement deux metteurs en scène contemporains qui vont dans ce sens de la suggestion illimitée. Antoine Vitez, d'abord : « Le texte de théâtre n'aura de valeur pour nous qu'inattendu et proprement injouable... Qu'avons-nous à faire d'auteurs chevronnés prévoyant les effets d'éclairage et la pente des planchers. »

Claude Régy, qui cherche moins à « accomplir » les textes qu'à les entraver le moins possible : « Il ne faut rien faire sur la scène qui entrave en quoi que ce soit la liberté fantasmatique du spectateur. »

A se tenir en dehors des contingences de la scène, à faire preuve d'un scrupule et d'une ferveur studieuse de bénédictin, François-Victor Hugo préserve, aimerais-je dire, une *théâtralité virtuelle du texte shakespearien*. Sa vertu est une vertu d'obéissance. Je voudrais faire avec Victor Hugo l'éloge de cette fidélité modeste et sûre. « Obéir c'est là qu'éclate la puissance du traducteur. Il se subordonne à l'original, et se subordonne avec autorité. Le traducteur excellent obéit à la lumière en vous renvoyant l'éblouissement. Plus de fidélité produit plus de rayonnement. »

En début de parcours, j'ai dit que je me privais du suspense. Si j'osais, je le récupérerai en fin de parcours en adoptant le mode très XIXe siècle du feuilleton et je terminerai en disant : ...une autre fois, j'aimerais vous parler du métissage des cultures par la traduction tel qu'Hugo en formait le vœu. Très en avance sur son temps, il est proche de ce que dira Benjamin, en 1923, sur « la tâche du traducteur ». Affirmant par exemple que *les traductions sont utiles à la transformation des langues*. Que, « à condition de ne pas aller jusqu'à la déchirure, cette traction sur l'idiome le développe et l'agrandit ». Ce sera pour une autre fois...