

## JOUER SHAKESPEARE EN ANGLAIS

### 1. LA LÉGITIMITÉ DES ACTEURS FRANCOPHONES

PAR CHRISTINE RAVAT-FARENC

Tout acteur ou spectateur d'un spectacle de Shakespeare en anglais est fasciné par la mobilité et l'expressivité plastique de cet anglais-là. De même, tout acteur francophone qui a abordé, ne serait-ce que partiellement, un rôle shakespearien dans les deux langues ressent un différentiel pénalisant. Par exemple, à la Comédie-Française, depuis Terry Hands de 1972 à 1974<sup>1</sup> jusqu'à Dan Jemmett en 2014, les comédiens ont eu un accès privilégié aux méthodes de travail britanniques. A ces occasions, les comédiens ont manifesté explicitement une certaine frustration de ne jamais accéder au Shakespeare original du fait de la langue. Ludmila Mikaël et Denis Podalydès, interrogés conjointement à l'occasion de la mise en scène de *La Tragédie d'Hamlet* par Dan Jemmett à la Comédie-Française en 2013 (dans laquelle D. Podalydès interprète le rôle-titre), évoquent la rapidité de pensée, la musicalité et la rythmique du jeu en anglais, inaccessible en français :

DP : L'anglais, contrairement au français, est une langue très charnelle. L'accentuation varie selon le sens que l'on veut donner à la phrase. [...] Le premier vers d'Hamlet « a little more than kin, and less than kind », qui est un jeu de mots sur la parenté, difficilement traduisible, est immédiatement musical.

LM : Ce que tu dis sur l'accent tonique est vrai. [...] En jouant le texte en français, j'ai ressenti une sorte de frustration dans cette approche qui ne pouvait être aussi exceptionnelle qu'en anglais. [...] Terry Hands] avait spécialement appris le français pour sa mise en scène à la Comédie-Française. Bien qu'il ait vite appris notre langue, il nous faisait parfois accentuer des mots à l'anglaise. On lui expliquait qu'en français le sens se perdait alors.

DP : Je suis frappé par la vitesse de pensée chez Shakespeare. Nous sommes bien en peine de reproduire la vitesse et le délié des acteurs anglais, car, si on le cherche, on arase tout. On se sent alors obligé de donner des accents, des coups dans la langue. Or, nous n'avons pas le choix : il faut jouer avec ces impossibilités. [...] <sup>2</sup>

Pourtant, ce renoncement au signifiant, menant aux impossibilités évoquées par Denis Podalydès, n'est pas insurmontable. **Les acteurs francophones peuvent jouer Shakespeare en anglais et, c'est notre thèse, peuvent contribuer légitimement à en renouveler l'incarnation, s'ils fournissent l'effort assidu qu'exige ce répertoire complexe et étrange pour les anglo-saxons eux-mêmes.** Car Shakespeare, c'est génial, mais c'est dur pour tout le monde.

---

<sup>1</sup> Terry Hands, jeune directeur artistique associé à la Royal Shakespeare Company, a dirigé les comédiens-français lors des mises en scène de Richard III, de Périclès, prince de Tyre et de La Nuit des rois.

<sup>2</sup> THOMAS Florence, article « Jouer Shakespeare : impressions de Comédiens-Français. Entretiens avec Ludmila Mikaël, Simon Eine, Denis Podalydès » in Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française, « William Shakespeare », L'Avant-scène théâtre, n° Jan. 2014, pp. 82-83.

## Préambule 1 : Shakespeare, c'est dur pour tout le monde !

La langue de Shakespeare est en effet « étrange » pour un acteur britannique aujourd'hui. Edward Kemp, directeur artistique à la *Royal Academy of Dramatic Art* (RADA)<sup>3</sup> à Londres estime que 50% du sens du texte shakespearien est perdu pour les oreilles anglaises contemporaines, celles des acteurs et celles des spectateurs. A cela deux raisons : d'abord la distance temporelle avec l'anglais de la Renaissance et ensuite, la distance avec l'anglais transculturel<sup>4</sup> singulier de Shakespeare qui n'est pas l'anglais des autres dramaturges élisabéthains. Par exemple, le lexique de Shakespeare est composé de 30000 mots. Le second dramaturge élisabéthain le plus prolifique est Ben Jonson, loin derrière avec 15000 mots, tandis que Jean Racine, au siècle suivant, pratiquera une ascèse de la langue française en n'utilisant que 2000 mots.

L'acteur (-trice) anglophone doit ainsi se familiariser avec une profusion sémantique, une orthographe ancienne et instable, avec les multiples élisions de mots, un lexique et une syntaxe<sup>5</sup> qui n'ont plus cours, au point qu'il (elle) aura souvent recours à des « traductions » du vieil anglais vers le moderne.

Cet aspect échappe aux acteurs (-trices) qui jouent Shakespeare en français, car ils (elles) le jouent dans une langue contemporaine. La traduction de *Macbeth* par Michel Garneau en « français du Québec », mise en scène par Robert Lepage en 1992, peut donner une idée aux francophones de France de ce que pourrait être une comédie de Shakespeare non modernisée. Cette traduction, si elle correspond en effet à une langue en usage au Québec, a conservé un lexique de vieux français, une orthographe ancienne et le goût de l'élision. Cette langue-là semble plus vieille, mais aussi plus charnelle et plus « rabelaisienne » à un locuteur du « français de France » d'aujourd'hui. Il se rapproche, en outre, de l'âpreté de l'anglais de la Renaissance et certains mots nous sont inconnus :

[...] Etes-vous des corps humains en vie ou ben des cadâbes ?  
 Avez-vous comme qui dira't eune parlure qu'on pourra's entendre ?  
 Vous m'avez l'air de comprendre de quoé c'est que j'dis.  
 R'gârd...Aveuc leus doigts tout effichés, ca s'touche les leuves  
 Chacun son tour.  
 Vous avez quasiment l'air d'ête des créatures,  
 Si que vous aviez pas d'barbes, j'en s'ras plusse çertain<sup>6</sup>.

La traduction en français contemporain restaure un accès linguistique complet au texte et fait mécaniquement basculer le travail de l'acteur vers une prise en charge du sens (et avec Shakespeare, il s'agit d'une hypertrophie du sens), là où le travail en anglais doit structurellement élaborer une stratégie des sens (sonorités, rythme, mouvement) afin de palier la distance linguistique avec l'anglais de Shakespeare.

<sup>3</sup> Opinion formulée au cours des auditions de troisième tour du concours d'entrée 2008/2009.

<sup>4</sup> Nous expliciterons ce point plus loin.

<sup>5</sup> Par exemple la conjugaison des verbes (*hath* pour *has*, *doth* pour *does*) ou les pronoms personnels et possessifs (*thou, thee, thine* pour *you, you* et *your*, respectivement) ;

<sup>6</sup> SHAKESPEARE William, *Macbeth*, trad. Michel Garneau, VLB éditeur, Montréal, 1978, acte I, scène 3, Banquo, pp. 20-21 cité in FERAL Josette, *Théorie et pratique du théâtre – Au-delà des limites*, Editions L'Entretemps, Montpellier, 2011, p. 366.

## Préambule 2 : « L'anglais, c'est trop dur » ou l'autocensure française

Autant le dire d'emblée, parler anglais pour des acteurs francophones qui ne dépendraient que de l'enseignement en langues qui leur a été prodigué au collège et au lycée, sans l'occasion de le pratiquer en terre anglo-saxonne, est difficile et ressenti comme insurmontable. Un surmoi considérable a tendance à bloquer beaucoup d'entre eux au début du travail et la peur de l'articulation râtée, de l'incompréhension, la perte des repères linguistiques brident l'imaginaire, la spontanéité et les corps.

Pourtant, jouer Shakespeare en anglais, c'est d'abord et surtout jouer, et la virtuosité nécessaire s'acquiert même si l'on ne parle pas l'anglais couramment. On ne peut nier cependant les difficultés linguistiques observables chez les jeunes acteurs francophones pour qui l'anglais est au mieux une seconde langue. Analysons-les d'entrée, afin de poursuivre ensuite avec les techniques de jeu qui permettent de dépasser sinon de transcender cette difficulté réelle, mais temporaire.

L'obstacle principal pour le locuteur francophone provient de ce qu'il est sourd (en didactique des langues, on nomme cela la « surdité phonologique »<sup>7</sup>) à l'accentuation de mot et aux phonèmes qui n'existent pas en français. Cette « surdité » le conduit ensuite à produire des « erreurs » phonétiques en compensation. Si prononcer incorrectement certains sons peut altérer leur réception, l'absence d'accent de mot, elle, dénature la motricité de la langue. Dans la parole shakespearienne, l'accent de mot (aussi appelé accent tonique) est un véritable outil de jeu. Il est malheureusement négligé dans l'apprentissage académique de l'anglais en France. Le travail de l'acteur francophone doit commencer là.

Qu'est-ce que l'accent de mot en anglais ? Le français, langue non accentuée (plate, pourrait-on dire) ne prévoit aucune accentuation de nature à modifier la compréhension du mot, ni sa signification, contrairement à l'accent de mot anglais. Ainsi, par exemple, suivant que le locuteur anglophone accentue la première ou la seconde syllabe du mot « present », il s'agira (premier cas) du substantif « **present** » (un présent, un cadeau), ou (second cas) du verbe « to **present** » : présenter. Or, contrairement à d'autres langues accentuées<sup>8</sup>, l'anglais ne marque pas ses syllabes accentuées par un signe écrit. Seule la transmission orale permet de s'appropriier l'accent de mot.

---

<sup>7</sup> La « surdité phonologique », définie par le Cercle Linguistique de Prague dès les années 1930, désigne en linguistique le défaut de perception qui atteint les locuteurs natifs d'une *Langue 1* lorsqu'ils entendent une *Langue 2*. Or ce défaut de perception entraîne le plus souvent un défaut de production vocale dans la L2, perception et production étant liées. Il semblerait par ailleurs que l'apprentissage d'une L2 soit altéré par la concurrence au niveau des représentations mentales de l'apprenant avec la L1 (Ce transfert linguistique a été théorisé par exemple par Brian MacWhinney qui décrit l'influence de la langue maternelle en tant que « Unified Competition Model » du fait des « self-organizing maps » de l'apprenant.). Les représentations mentales d'origine sont responsables d'erreurs personnelles, mais aussi universelles, tendant vers l'incapacité à entendre et à reproduire ce qui diverge fondamentalement de la langue de référence. Cf. l'article de synthèse de Dan Frost, « La surdité accentuelle : d'où vient-elle et comment la guérir ? Stress Deafness : what causes it and can it be cured ? », in Vol. XXIX N° 2 | 2010 : Phonétique, phonologie et enseignement des langues de spécialité - Volume 1, 2010, p. 25-43. Ou en ligne <http://apliut.revues.org/684>.

<sup>8</sup> L'arabe, l'espagnol.

C'est là que réside l'une des faiblesses caractéristiques des locuteurs francophones en anglais : sourds à cet accent, il leur est difficile de le reconnaître et de le reproduire spontanément. Les phonologues<sup>9</sup> ont montré que l'accentuation en anglais est un phénomène de hauteur musicale<sup>10</sup> ; l'accent de mot peut être efficacement abordé avec les outils du chant. Un travail de notation systématique de la partition textuelle, dans laquelle les syllabes accentuées sont identifiées, est une première étape.

En ce qui concerne les phonèmes problématiques, on peut recenser tous ceux impliquant des sons qui n'existent pas en français comme le « h » aspiré et le « th » de « the » ou de « think », les diphtongues (about, tour, my), les monophongues longues (see, leave), entre autres. C'est là que la surdité phonologique s'avère la plus tenace, parce qu'elle s'accompagne souvent d'une inadéquation articuloire. Un training labial, lingual et maxillaire, spécifique à l'anglais, permet d'ouvrir l'articulation non pas par l'audition mais par la sensation kinesthésique.

Enfin, les locuteurs francophones éprouvent des difficultés avec le *hiatus* en anglais, c'est-à-dire l'enchaînement entre un mot à terminaison vocalique suivi d'un mot commençant également par une voyelle. Par exemple, dans « my arm », le réflexe du francophone est de placer entre les deux mots un « h » aspiré, identifié par le cerveau comme typique de la langue anglaise, d'où des erreurs auto-correctives parfois problématiques pour le sens, puisque « I ate » (« j'ai mangé ») devient « I h-ate » (« je déteste »).

Il va de soi que l'apprentissage précoce d'une seconde langue, avant que les structures cérébrales du langage ne se figent (au début de l'adolescence), constitue un avantage indéniable. Cependant, les trois catégories de surdité phonologique décrites ici peuvent être améliorées significativement grâce à un entraînement ciblé.

Il faut le répéter : ce n'est pas parler l'anglais couramment et sans défaut qui permet de « jouer Shakespeare en anglais », ce sont 1- la capacité au jeu et 2- la maîtrise *actorale* de la langue de Shakespeare. Découvrons donc les modalités de cette maîtrise.

### **A la conquête de la langue de Shakespeare – Modalités techniques**

Il est un appui sensoriel de jeu fondamental et la traduction en français le fait disparaître, c'est le pentamètre iambique (iambic pentameter) : vers shakespeareien par excellence.

#### *Déchiffrer le pentamètre iambique et incorporer la mobilité du vers*

Lorsque l'acteur s'aventure dans une autre langue que sa langue maternelle, il lui faut retrouver le corps, son corps dans cette langue autre. C'est toute une économie corporelle qui est en jeu : respiration, souffle, tonalité, hauteur, timbre vocal, configuration des résonateurs crâniens et thoraciques, mouvement du voile du palais, placement linguaux, centre de gravité, appuis au sol, rapport au mouvement et à l'espace.

---

<sup>9</sup> Dwight Bolinger fut le premier à le théoriser à la fin des années 1950.

<sup>10</sup> Nommé « *pitch accent* », cf. BOLINGER Dwight, *Forms of English: Accent, Morpheme, Order*, Isamu Abe & Tetsuya Kanekiyo editors, Cambridge, Harvard University Press, Tokyo, Hokuou, 1965.

Or le pentamètre iambique conditionne tous ces paramètres. Le déchiffrer est le premier enjeu qui se présente à l'acteur (-trice) francophone jouant Shakespeare en anglais. En quoi consiste-t-il ?

Scansion basée sur l'accent de mot que nous évoquions plus haut, le « code iambique »<sup>11</sup> définit une véritable partition du souffle, un parcours rythmique. Il renseigne par ses variations sur la corporéité de la parole et l'état du rôle. La tradition britannique impose cette scansion spécifique comme première strate de l'interprétation du texte shakespearien, bien loin d'un phrasé naturaliste.

Le pentamètre iambique est un vers alternant syllabes non accentuées et accentuées. Lorsqu'il est régulier, il comporte cinq *bits* (syllabes accentuées) et au moins cinq syllabes non accentuées (parfois plus). Il est généralement composé de cinq iambes : *Di-Dum Di-Dum Di-Dum Di-Dum Di-Dum*. L'iambe (*iamb*), pied hérité de la poésie latine, est un pied de deux syllabes. La première est atone ou courte (*Di*), la seconde est accentuée ou longue (*Dum*). Quand le pentamètre est régulier, l'acteur(-trice) respire à la fin du vers. Quand il est irrégulier, il(elle) peut être amené(e) à enjamber. La prise de souffle doit être anticipée en fonction des cas de figure. Jouer le pentamètre consiste à consommer tout l'inspir, de préférence en *legato*<sup>12</sup>, afin de créer l'effet de rythme iambique.

D'autres pieds peuvent composer le pentamètre et l'« irrégulariser » : le trochée (*trochee*), une syllabe accentuée suivie d'une syllabe non accentuée et le spondée (*spondee*), alliance de deux syllabes accentuées. Ces pieds-là, plus minoritaires, sont une subversion du code iambique utilisée par le poète, comme accidents signifiants, altérations de la fluidité rythmique, outils subtils marquant les ruptures.

Par exemple, dans le vers célèbre ci-dessous, le pentamètre est composé d'une suite de trois iambes (x —) + un trochée (+ un iambe à terminaison féminine (*feminine ending*)), c'est-à-dire une syllabe supplémentaire non accentuée dite faible (*weak*) :

To **be** or **not** to **be**, **that** is the **question**  
 x — x — x — — x x — x  
 iamb- iamb – iamb – trochee – iamb + feminin ending

Le trochée après la césure et la terminaison « faible » sont des indications nous informant sur l'« état » rythmique irrégulier d'Hamlet<sup>13</sup>. La finale féminine surnuméraire, sorte de onzième syllabe, porte à enjamber et continuer sans reprise de souffle.

Ce solfège, une fois déchiffré, peut être « mis en corps » grâce à la métaphore corporelle de la marche. L'iambe est en effet un « pied », c'est-à-dire un pas, constitué d'un *levé* (*Di*) et d'un *frappé* (*Dum*) dans une marche qui avance et *va-vers*. En d'autres termes, le pentamètre se conçoit comme une marche régulière, altérée parfois par des retours en arrière (trochées) ou des stationnements (spondées), interrompue par des reprises de souffle (la fin du vers avant le retour à la ligne).

<sup>11</sup> Suivant la formule de Leslie O'Dell in O'DELL Leslie, *Shakespearean language : a Guide for Actors and Students*, Greenwood Press, Westport, 2002.

<sup>12</sup> C'est-à-dire en liant les mots, sans tenir compte de la ponctuation même forte (le point). Le staccato (découpe par groupe de mots avec pauses) est bien-sûr possible.

<sup>13</sup> Les sorcières de Macbeth s'expriment, elles, en trochées : un rythme inversé pour des créatures exclues de l'humanité.

Dans la métaphore corporelle de la marche que nous proposons, le parcours d'Hamlet est le suivant :

-pas en avant pied droit, *levé-frappé* (to be) + pas en avant pied gauche, *levé-frappé* (or not) + pas en avant pied droit, *levé-frappé* (to be) + pas en arrière pied droit, *levé sans frappé* (that is) + pas en avant pied droit, *levé-frappé* (the quest-) + pas en avant pied gauche, *levé sans frappé* avec respiration mais chute (-ion) ou pas en avant pied gauche *levé* (-ion) et enjambement pour éviter la chute mais sans respiration (vers suivant).

S'ajoutera ensuite au déchiffrement du code iambique et à sa mise en espace, la prise en compte de l'alternance de vers et de prose dans une même scène, de la ponctuation (même si son authenticité fait question<sup>14</sup>) et des majuscules à l'intérieur du vers : autant d'indices supplémentaires.

Les écoles d'art dramatique britanniques proposent un travail vocal et corporel approfondi sur le pentamètre dans l'espace. Parmi les exercices les plus pratiqués, initiés par la *voice coach* historique de la *Royal Shakespeare Company*, Cicely Berry, les vers sont « marchés »<sup>15</sup>, puis lorsque cette ligne rythmique est acquise, un second exercice consiste à changer de direction dans l'espace de la marche à chaque élément de ponctuation, afin d'élaborer le mouvement organique de la pensée.

On le voit : tout un arsenal technique corps-voix préside au « jeu shakespearien ». Une grande partie de l'interprétation se joue dans le déchiffrement et l'incorporation d'une partition qui laisse bien-sûr une marge interprétative à l'acteur (-trice), mais seulement dans la mesure où il (elle) joue le jeu, ou plus exactement « joue le code ». Le pentamètre iambique, dont la mobilité est intrinsèque, est injouable en français, langue non accentuelle.

A cette mobilité s'ajoute la rapidité de l'anglais saxon, composé majoritairement de mots monosyllabiques (« frog ») quand le français est polysyllabique (« grenouille », « batracien »). Toute traduction française du texte shakespearien<sup>16</sup> est de 20 à 30% plus longue. La langue anglaise est plus vélocité. Elle est pressée d'agir.

Bien qu'il soit souvent plus rapide, le vers shakespearien nécessitera pourtant davantage d'énergie phonatoire. L'acteur (-trice) francophone doit s'ajuster à cette demande énergétique.

#### *Ajuster son énergie phonatoire à la dépense anglaise*

La langue anglaise d'aujourd'hui, et le vieil anglais de Shakespeare en particulier, nécessitent un investissement articulatoire et respiratoire supérieur aux besoins phonatoires du français.

L'anglais est une langue consonantique, davantage consommatrice en souffle et en énergie maxillaire et labiale que le français, langue vocalique. Certains sons anglais caractéristiques accentuent ce phénomène. Il suffit de prononcer le mot anglais « home » avec son « h aspiré » pour mesurer le différentiel respiratoire avec la phonation du mot français « heaume ». La production de l'accent de mot augmente également le besoin en souffle.

Par ailleurs, la phonation du français (vocalique) est nettement moins favorable au mouvement que l'anglais (consonantique) et tend à minimiser la dépense énergétique. On observe en effet que les voyelles nécessitent un

<sup>14</sup> Le Folio de 1623 fait référence.

<sup>15</sup> Voir les ouvrages de Cicely Berry : *Voice and the Actor, Your Voice and How to Use It, The Actor and his Text, Text in Action*.

<sup>16</sup> Sauf dans les traductions d'André Markowicz en décasyllabe, mais parfois au prix de sacrifices sur le signifié.

souffle régulier et une posture stable pour garantir leur qualité auditive. Cela se vérifie dans le chant lyrique qui est essentiellement vocalique et empêche une trop grande mobilité de l'artiste lyrique. La phonation des consonnes, en revanche, autorise davantage le mouvement sans que cela nuise à l'audibilité. En pratique, cela signifie que le corps de l'acteur (-trice) associé à l'anglais produit et dépense structurellement davantage d'énergie et de puissance motrice que le corps associé au français. L'entraînement vocal et la musculation des consonnes sont donc primordiaux pour la parole shakespearienne qui ne libère sa puissance performative qu'à partir d'un certain niveau de « combustion » énergétique.

### *Jouer la performativité de la métaphore shakespearienne*

La densité métaphorique de la parole shakespearienne demande à l'interprète une capacité d'incarnation spécifique. Sans cette capacité d'incarnation, la parole sera déclamée et non performative. Or la parole shakespearienne, par le truchement de la métaphore, *est action*<sup>17</sup>, soit qu'elle l'inspire (comme l'exhortation de Jeanne d'Arc, ralliant le duc de Bourgogne aux troupes du Dauphin, par la métaphore de la mère allaitante<sup>18</sup> ou celle de Henri 5 encourageant ses hommes à l'exploit guerrier avec la métaphore du tigre<sup>19</sup>), soit qu'elle accomplisse l'acte (d'union par exemple, avec la métaphore du pèlerin<sup>20</sup> lors de la rencontre de Roméo et Juliette au bal).

Comment nourrir et déclencher l'imaginaire corporel à partir des tropes du texte ? Comment « incorporer » une métaphore, et pas seulement la « dire »<sup>21</sup> ? La métaphore shakespearienne, hautement poétique, est surtout très concrète et imagée. Cette dimension est souvent perdue dans la traduction de Shakespeare en français. La métaphore concrète exige un sens de l'espace et des situations que la pédagogie et le répertoire français ne privilégient pas toujours, du fait d'un rapport différent à la poésie qu'il faut expliciter.

Ainsi, la poésie française (et par conséquent la traduction de la poésie anglaise vers le français) tend à davantage privilégier les images abstraites que celles plus incarnées d'une réalité concrète. Pour bien comprendre l'écart de vision du monde des deux systèmes, il est utile de l'observer dans les deux sens : du français vers l'anglais, puis l'inverse.

Dans son ouvrage *Racine et Shakespeare*<sup>22</sup>, Michael Edwards analyse plusieurs traductions en anglais de deux vers de *Phèdre* de Racine, au moment où Thésée décrit sa captivité douloureuse, aux mains du « Tyran de l'Épire » qui a fait périr son ami Pirithoos :

Moi-même il m'enferma dans des Cavernes sombres,  
Lieux profonds, et voisins de l'Empire des Ombres<sup>23</sup>.

M. Edwards remarque comment les traducteurs anglophones, de culture shakespearienne, se croient souvent obligés de faire des sauts considérables

<sup>17</sup> Au sens d'Austin, cf. AUSTIN John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, traduction Gilles Lane, Seuil, Paris, 1970.

<sup>18</sup> Henri 6, partie 1, acte III, scène 3.

<sup>19</sup> Henri 5, acte III, scène 1.

<sup>20</sup> Roméo et Juliette, acte I, scène 5.

<sup>21</sup> Il peut y avoir débat sur la prééminence du dire sur l'incarnation, en général. S'agissant de Shakespeare, l'écriture exige l'incarnation.

<sup>22</sup> EDWARDS Michael, *Racine et Shakespeare*, Presses Universitaires de France, Paris, 2004, pp. 43-46.

<sup>23</sup> RACINE Jean, *Phèdre*, Acte III, scène 5.

pour que la poésie racinienne ne paraisse pas trop simpliste. La traduction de Ted Hughes, en 1998, confirme le désarroi de la poésie anglaise, de sensibilité saxonne, devant l'ascétisme spatial et sensoriel de la poésie française classique :

For me he had a pit, a steep cavern  
Foetid with stench from the underworld  
I lay under the showering dung of bats<sup>24</sup>.

Traduisons cette traduction. Le premier vers répond à la gravité du français, mais pourvoit la « caverne sombre » d'une dénivelée, littéralement : « Pour moi il avait une fosse, une caverne aux pentes raides ». Le deuxième vers trouve nécessaire de substituer aux ténèbres raciniens un univers sensoriel : « fétide de la puanteur des enfers », où « stench » renchérit sur smell (odeur) et « foetid with stench » suggère une infection encore plus grande par un pléonasme. Le troisième vers, inventé (initiative sacrilège de Hughes pour les Français), est une sorte de « caricature de l'attachement de la poésie anglaise au corps, au monde matériel et au détail frappant »<sup>25</sup> : « Je couchais sous une grêle d'excréments de chauves-souris. ». Ce qui nous rapproche davantage des *Plaideurs*<sup>26</sup> que de la tragédie classique française.

Dans l'autre sens, de l'anglais vers le français, la tendance de la traduction en français à supprimer ces images concrètes se vérifie régulièrement, parfois un niveau non apparent immédiatement. Prenons un seul vers de Shakespeare dans le monologue d'Hamlet « To be or not to be... »<sup>27</sup>. Hamlet décrit le rêve et l'entrée dans le « sommeil de la mort » dans un vers extrêmement évocateur :

When we have shuffled off this mortal coil,

Le verbe « to shuffle off », est un verbe signifiant littéralement « partir en traînant les pieds ou en raclant les pieds sur le sol », et aussi « évacuer, rejeter ». Il évoque un déplacement laborieux. D'autre part, « coil » signifie « bobine, rouleau, anneau » et évoque une forme à spirale et un mouvement enroulé. Que devient ce vers en français ?

Voici six traductions élaborées entre 1946 (André Gide) et 2012 (Daniel Mesguich)<sup>28</sup> :

- Car échappés des liens charnels (André Gide, 1946)<sup>29</sup>
- Quand nous aurons chassé de nous – Le tumulte de vivre (Yves Bonnefoy, 1962)<sup>30</sup>
- Une fois dépouillée cette enveloppe mortelle (Jean-Michel Déprats, 2002)<sup>31</sup>

<sup>24</sup> HUGHES Ted, *Jean Racine: A New Translation*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1998.

<sup>25</sup> EDWARDS, op. cit.

<sup>26</sup> Unique comédie de Jean Racine.

<sup>27</sup> SHAKESPEARE William, *La tragédie d'Hamlet*, acte III, scène 1.

<sup>28</sup> Rappelons tout de même celle de François-Victor Hugo (1865) : « Quand nous sommes débarrassés de l'étreinte de cette vie ».

<sup>29</sup> SHAKESPEARE William, *Hamlet*, trad. A. Gide, Gallimard, Paris, 1946, p. 58.

<sup>30</sup> SHAKESPEARE William, *Hamlet*, trad. Y. Bonnefoy, Mercure de France, Paris, 1962, p. 90.

<sup>31</sup> SHAKESPEARE William, *Hamlet*, in *Tragédies I / Shakespeare* ; préf. par Anne Barton ; éd. publ. sous la dir. de Jean-Michel Déprats ; avec le concours de Gisèle Venet, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 2002, p. 807.

- Une fois dépouillée cette écorce mortelle (Luc de Goustine, 2003)<sup>32</sup>
- Lorsque nous rejetons – Notre chaos charnel (André Marcowicz, 2009)<sup>33</sup>
- Lors que nous serons dépouillés de notre enveloppe mortelle (Daniel Mesguich, 2012)<sup>34</sup>

Globalement, on remarque que les verbes dynamiques en français, comme le « chasser » d'Yves Bonnefoy ou le « rejeter » d'A. Marcowicz, doivent être euphémisés par un complément abstrait (le « tumulte de vivre » ou le « chaos charnel ») pour conserver une valeur poétique à l'ensemble en français, faisant basculer la phrase dans son versant figuré, abstrait. Étonnamment, ce sont les propositions les plus anciennes (Gide et Bonnefoy) de « shuffle off » (échapper, chasser) qui restituent le plus l'idée de mouvement, mais en faisant glisser le sens vers une rapidité absente de « shuffle off » (qui évoque la lenteur et la maladresse). La traduction de J-M. Déprats associe le verbe « dépouiller » à « enveloppe mortelle » et crée une expression poétique fonctionnant très bien en français, avec le mérite supplémentaire d'évoquer la mise à vif de l'animal dont on enlève la peau, à condition de se souvenir du sens rare de « dépouiller ». Le « une fois dépouillée cette écorce mortelle » de Goustine propose explicitement une matière concrète (écorce).

Les traductions « Quand nous aurons pelé notre enveloppe mortelle » ou « une fois épluchée notre spirale de peau » seraient peut-être moins poétiques en français, mais sans doute plus opératoires pour l'acteur (-trice) dans son processus d'incarnation. Les métaphores concrètes de Shakespeare permettent en effet un travail de l'imaginaire corporel : se relier à la matière (terre, air, eau, feu) et/ou au mouvement de la métaphore dans un esprit « bachelardien »<sup>35</sup>.

En dépit de tous les obstacles linguistiques et culturels que les francophones rencontrent en abordant Shakespeare en anglais, ils bénéficient d'atouts non négligeables qu'il est temps d'aborder.

### **L'atout des francophones : la francité de la langue de Shakespeare**

Si l'acteur francophone (non bilingue, mais suffisamment anglophone) surmonte ses appréhensions et acquiert les techniques précédemment décrites, il peut alors bénéficier d'une réelle familiarité avec la langue de Shakespeare et opérer un rattrapage par rapport à l'acteur anglo-saxon. De quoi s'agit-il ?

#### *Shakespeare, cet auteur latin*

La langue de Shakespeare associe constamment un lexique saxon et un lexique issu du vieux français. Cette co-présence lexicale s'enracine d'abord dans l'histoire de la langue anglaise du fait des guerres de conquête : en devenant roi d'Angleterre, Guillaume le Conquérant infiltre ses usages

<sup>32</sup> SHAKESPEARE William, *Hamlet, prince de Danemark*, trad. L. de Goustine, L'Arche, Paris, p.79.

<sup>33</sup> SHAKESPEARE William, *Hamlet : l'histoire tragique d'Hamlet, prince de Danemark*, trad. A. Marcowicz, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2009, p. 121.

<sup>34</sup> SHAKESPEARE William, *Hamlet*, trad. D. Mesguich, A. Michel, Paris, 2012, p. 146.

<sup>35</sup> Nous évoquons ici les travaux sur l'imaginaire de la matière du philosophe Gaston Bachelard, développés notamment dans la formation et le jeu de l'acteur en France par Jacques Lecoq. Voir notamment BACHELARD Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté* et *La terre et les rêveries du repos*, Corti, 2004, et *L'Air et les Songes, essai sur l'imagination du mouvement*, Corti, 194,3 réédité chez Livre de poche – biblio essais.

linguistiques normands au 11<sup>ème</sup> siècle et fait de sa langue romane la langue de cour, puis les prétentions d'Edouard Plantagenêt en Guyenne déclenchent la guerre de cent ans (14<sup>ème</sup> et 15<sup>ème</sup> siècles) et occasionnent d'autres frottements linguistiques.

La coexistence de deux systèmes linguistiques très différents (le saxon et le *françois*) à l'intérieur d'un troisième (l'anglais) a engendré une concurrence qui s'est soldée par des attributions territoriales distinguant entre le concret et l'abstrait, le tout et la partie, l'objet et la substance. Par exemple, les mots saxons « *ox* », « *lamb* » et « *calf* » désignent les animaux en tant qu'unités organiques, tandis que les mots romans « *beef* », « *mutton* » et « *veal* » qualifient respectivement la viande de bœuf, de mouton et de veau<sup>36</sup>. La concurrence sémantique s'est poursuivie ensuite avec le creusement des niveaux de langue : le populaire et le familier sont d'abord saxons, le soutenu est souvent latin/francophone. Les vers suivants de Macbeth sont exemplaires à cet égard :

[...]No, this my hands will rather,  
The multitudinous seas incarnadine,  
Making the green one red<sup>37</sup>.

[...]Non, c'est plutôt cette main  
Qui empourprera les multitudes marines  
Faisant de tout ce vert un rouge<sup>38</sup>.

Les deux derniers vers ont un sens extrêmement proche sans être absolument équivalents. Mais tandis que le second vers, composé majoritairement de mots romans multisyllabiques, est adressé au théâtre aux aristocrates de la galerie, le troisième, constitué de mots monosyllabiques saxons, est destiné au *groundling*, le parterre où les classes populaires se pressent debout. Le vers « the multitudinous seas incarnadine » est particulièrement opaque pour un locuteur anglophone contemporain et les éditions contemporaines de la pièce destinées aux anglophones annotent fréquemment les deux termes problématiques. Le substantif « *multitudinous* » évoquera pourtant immédiatement au francophone le *multiple*, tandis qu'« *incarnadine* », rappellera au latiniste l'*incarnat*, la couleur qui partage son étymologie avec « *carne* », la viande.

Mais la francité de la langue de Shakespeare tient aussi à l'exceptionnelle francophilie linguistique et intellectuelle de Shakespeare, très supérieure à celle de ses collègues élisabéthains. Sa contribution à l'enrichissement de la langue anglaise est sans précédents, par importation de mots étrangers, notamment français. Un des exemples les plus frappants en est le vers 67 de de la scène 1 à l'acte I de *As You Like It* (*Comme il vous plaira*) : « Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything. », absolument

---

<sup>36</sup> Le linguiste français Raoul de la Grasserie, auteur de l'étude *Du Phénomène psychologique de l'hybridité linguistique et du bilinguisme*, nomme *doublets* les mots équivalents d'origine différentes et note que « les synonymes nés de ces doublets ont été ensuite employés à exprimer les nuances des idées. » in Raoul de la Grasserie, article « Des mouvements alternants des idées révélées par les mots », in *Revue philosophique*, n°48, pp. 391-416 et 495-504, 1899.

<sup>37</sup> *Macbeth*, Acte II, scène 2.

<sup>38</sup> Traduction Jean-Michel Déprats in SHAKESPEARE, Œuvres complètes II, Gallimard, La Pléiade, 2002, p. 356.

incompréhensible des anglophones contemporains, qui ignorent que le français « sans » signifie « without ».

Le dramaturge n'emprunte d'ailleurs pas que du lexique au français. On trouve par exemple un extrait du « Des cannibales » des *Essais* de Montaigne dans une tirade de Gonzalo<sup>39</sup> dans *La Tempête*. L'anagramme « Caliban » pour « Canibal » y a sans doute puisé son inspiration pour nommer le monstre de la pièce. Il s'agit certes des *Essais* traduits pour la première fois en anglais en 1603 par l'italo-anglais John Florio<sup>40</sup>, qui a adapté la sobriété rationnelle de Montaigne au goût anglais avec une opulence métaphorique<sup>41</sup> toute ... shakespearienne. Mais l'influence philosophique du Français reste entière dans l'interrogation de Shakespeare sur la condition du « sauvage ».

On comprend alors pourquoi les jeunes acteurs se formant à la langue de Shakespeare dans les écoles d'art dramatique britanniques éprouvent d'abord une étrangeté, une sensation de distance, face à ce grand auteur national qui consume tout. Pour les mêmes raisons, les acteurs francophones peuvent en revanche trouver une légitimité linguistique et culturelle à jouer Shakespeare en anglais, dans cet anglais si *françois*.

#### *Perspectives expérimentales*

Face à cette difficulté du texte shakespearien pour les anglophones, du fait notamment du lexique latin et francophone, se dessine une sorte d'extra-territorialité de la langue de Shakespeare, ou pourrait-on dire de transculturalité linguistique, dans laquelle les francophones peuvent se prévaloir d'une appartenance indéniable.

Surtout, et ce point est fondamental, une fois transcendées les difficultés d'approche de ce matériau exigeant, l'acteur de langue maternelle française, et suffisamment anglophone, bénéficie d'une familiarité apte à lui ménager le lien affectif, viscéral avec cette langue. Il se produit alors un rattrapage en termes de mémorisation et d'incarnation. Ce phénomène est observable chez les jeunes acteurs qui, à l'ESAD, parviennent par le travail à transcender les difficultés techniques.

En mettant en œuvre un entraînement assidu, on pourrait même parier sur un apport des acteurs francophones qui combindraient deux atouts.

D'abord, on observe que le jeu en anglais des acteurs francophones déplace la langue de Shakespeare dans une phonation mixte : accentuelle dans le lexique saxon et non-accentuelle dans le lexique roman (latin, vieux français). Cela introduit des chutes accentuelles propices à une « autre » incarnation. C'est, si l'on veut, donner à entendre la compétition interne que les deux systèmes linguistiques ont pu se livrer dans l'histoire de la langue anglaise, et que

<sup>39</sup>39 Acte II, scène 1.

<sup>40</sup> FLORIO John, *Essays on Morall, Politike, and Millitarie Discourses of Michaell de Montaigne*, publiés en folio en 1603.

<sup>41</sup> Nick Myers relève le talent métaphorique de Florio qui flatte un peuple passionné par sa propre conquête maritime. Lorsque Montaigne écrit « ...qui n'ont d'appuy que... », Florio utilise « ...have no other anker (anchor)... » (« n'ont pas d'autre ancre ») et pour « depuis qu'on y est, il faut aller ou crever... », on trouve « Being once embarked, one must either go on or sinke... » (« Etant à bord, il faut aller ou couler... ») in MYERS Nick, article « Montaigne en Angleterre au XVIIème siècle », in *La traduction à la Renaissance et à l'âge classique*, (dir.) Marie Viallon, Publications de l'université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 2001.

Shakespeare donne à voir dans son anglais particulièrement transculturel et les nombreuses pièces où il met en *drame* la rivalité franco-anglaise<sup>42</sup>.

D'autre part, si la traduction en français occasionne la perte des ressources du signifiant anglais pour le jeu, les acteurs francophones bénéficient en revanche d'un rapport au texte shakespearien peut-être plus ouvert et plus renouvelé en France, du fait notamment de l'effort de traduction que les anglo-saxons n'ont pas, par définition, à accomplir. C'est l'idée qu'avancait Daniel Mesguich dans notre entretien à propos des différentes traditions de jeu :

[...] les Anglais et les Américains n'ont pas comme nous la passion des recherches formelles, non de la forme, disons, pour la forme, mais parce que le signifiant a partie liée au signifié. Et cela m'étonne, puisque Shakespeare et Joyce écrivent peut-être plus encore que Racine. [...] Si je devais caricaturer : les acteurs anglais vont jouer magnifiquement l'intrigue, la psychologie, et s'en tenir là. [...] Une autre chose est la suprématie de la langue anglaise qui fait qu'elle n'a pas besoin d'être traduite. Comment on traduit leur langue dans d'autres langues n'intéresse pas les Anglais, tandis que nous, quand nous jouons Shakespeare, nous avons besoin de traduire. Et traduisant, nous avons besoin encore plus d'entendre la lettre du texte et d'en imaginer les possibilités. Pourtant à cause de la distance, nous pouvons peut-être mieux entendre certains sens que les Anglais. Certes, nous ratons l'essentiel : le signifiant ! [...] Je pense que la traduction et l'écart qu'elle crée sont une piste sérieuse de l'apport français. Pour les Anglais, le « pouvoir-dire », (presque infini comparé au « vouloir-dire » qui n'est en somme qu'idéologique) d'un texte compte peu. J'ai beaucoup parlé avec des Anglais qui disent « Shakespeare, c'est génial » pour la connaissance de l'âme humaine et pour l'intrigue, mais qui ne se demandent pas pourquoi Hamlet rencontre un spectre sur des remparts. Ils ne vont pas se demander non plus pourquoi Hamlet-fils est né le jour où Fortinbras père est mort, etc... En France, nous sommes plus analytiques. La tradition anglaise n'ouvre généralement pas le texte comme nous pouvons le faire<sup>43</sup>.

Ce commentaire préfigure ce que pourrait apporter une interprétation de Shakespeare en anglais du point de vue des qualités linguistiques francophones et du rapport au texte de la tradition française.

Prenons un exemple. Dans *Henri 6 - partie 3*, les deux vers suivants de la Reine Margaret (épouse de l'Anglais Henri 6, mais française) qui met à mort son ennemi le Duc d'York sur le champ de bataille, est typique de la présence romane dans l'anglais, avec l'adjectif *unpardonable* au lieu du saxon *unforgivable* :

O, 'tis a fault too too unpardonable  
Off with the crown ; and with the crown, his head.

(Oh, c'est une faute vraiment, vraiment impardonnable  
Allons, à bas cette couronne, et avec la couronne, à bas cette tête.)

L'accentuation iambique académique sur le premier vers donnerait :

<sup>42</sup> *Henri 5* et la trilogie *Henri 6*.

<sup>43</sup> Notre entretien avec Daniel Mesguich, 26 janvier 2007, in FARENC Christine, Thèse d'études Théâtrales « Penser l'acteur français – prologue à toute pédagogie », sous la dir. De Jean-Pierre Ryngaert, soutenue à l'Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, oct. 2012.

O, 'tis a fault too too unpardonable  
 x — x — x — x — x — x

Une accentuation plus proche de l'anglais moderne donnerait :

O, 'tis a fault too too unpardonable  
 x — x — — — x — x x x

Et un hybride franco-saxon, appréhendant l'adjectif français à peine anglicisé *unpardonable*—impardonnable sur le mode non accentué :

O, 'tis a fault too too unpardonable  
 x — x — — — x x x x x

Ce qui « irrégularise » le pentamètre, comme Shakespeare le fait parfois lorsqu'il subvertit le « code iambique »<sup>44</sup> avec quatre « bits » au lieu de cinq. La chute accentuelle de cinq syllabes à la fin du vers crée un effet de crise démultiplié qui se résout avec le vers suivant en une mise à mort sans appel : saxonne, mono-syllabique et accentuée. Le pentamètre et le cours naturel des choses sont restaurés :

Off **with** the **crown** and **with** the **crown** his **head**  
 x — x — x — x — x —

Une scansion hybride discrète, franco-saxonne, fait coexister deux corporalités différentielles : l'anglophone et la francophone et ouvre structurellement des possibilités. D'autant que le français a ses qualités intrinsèques. Comme il n'impose pas le rapport entre les hauteurs de sons ni le rythme, qui en anglais conditionnent le sens des mots et de la phrase, il laisse davantage de marge vocale interprétative à l'acteur (-trice).

### Breaking News<sup>45</sup> : Shakespeare n'était peut-être pas (qu') anglais

Jouer Shakespeare en anglais quand on est un(e) acteur (-trice) francophone dont la vocation est de jouer en français sur les scènes françaises pourra faire figure de purisme dérisoire. Nos « perspectives expérimentales » d'hybridation franco-saxonne pourront être perçues comme iconoclastes, voire sacrilèges, compte-tenu du poids de siècles d'interprétation britannique admirable.

Les perspectives expérimentales que nous décrivons ne sont pourtant pas utopiques et doivent être envisagées sur deux plans. D'abord, il s'agit de convaincre les acteurs francophones du bénéfice pratique en termes de mobilité et de puissance linguistiques qu'il y a à jouer Shakespeare en anglais (comme entraînement) précisément parce qu'il est si différent (ressources d'une langue accentuée, du pentamètre et de la métaphore concrète) et parce qu'il est si proche (lexique latin et vieux français). D'autre part et surtout, parce que Shakespeare en anglais est tout le contraire d'un purisme linguistique et culturel et que sa langue inédite appelle intrinsèquement l'hybride, si on la regarde non pas comme le parangon d'une écriture anglaise qui serait l'affaire des Anglais (et des anglophones), mais comme ce qu'elle est : un métissage inédit et unique dans le paysage dramaturgique élisabéthain.

<sup>44</sup> Cf. notre paragraphe « Décipherer le pentamètre iambique ».

<sup>45</sup> Information de dernière minute.

Cette hybridation procède par importation dans l'anglais de plusieurs langues européennes, à la fois du point de vue lexical, syntaxique, des références culturelles et des représentations mentales. Ce sont précisément ce talent protéiforme et cette transculturalité de Shakespeare qui fondent son mystère et son génie : des emprunts érudits à l'antiquité gréco-latine et aux auteurs notoires ou plus confidentiels de la Renaissance italienne lus dans le texte, des situations et des dialogues subversifs qui ont appris du scepticisme de Montaigne et de la contestation de l'héliocentrisme par son contemporain italien Giordano Bruno tout en promouvant le monarchisme anglais, une connaissance manifestement vécue du mode de vie et des usages aristocratiques et royaux autant que des mœurs les plus populaires, une misogynie et un antisémitisme (d'époque) patentés côtoyant une défense sans précédents du droit des femmes et des juifs, une maîtrise intériorisée des rites et théologies antagonistes catholique, protestante et hébraïque, une connaissance intime de l'Italie où sont situées plus d'un tiers des 37 pièces qui lui sont attribuées sans jamais tomber dans la peinture caricaturale et sensationnelle qu'en font les autres élisabéthains.

Ces éléments factuels du génie de Shakespeare (littéralement « secouer – la lance », c'est-à-dire « secouer – la plume », donc révolutionner l'écriture et la langue) ont toujours animé la controverse séculaire à propos de son identité. Nombreux sont ceux qui ont mis en doute l'histoire officielle, de Charles Dickens et Henry James à Sigmund Freud, Orson Welles ou encore Lawrence Olivier. Car l'acteur-impresario de Stratford-upon-Avon, de parents gantiers analphabètes, autodidacte, n'ayant laissé aucun manuscrit, et n'ayant jamais quitté son île natale, du nom de William *Shackspeare*<sup>46</sup> ne peut être *Shakespeare* qu'à condition de fermer les yeux sur beaucoup de manques et d'incongruités biographiques. Après avoir éliminé les candidatures de Francis Bacon et de Christopher Marlowe, le débat s'est cristallisé autour des Stratfordiens (partisans de l'homme de Stratford) et des Oxfordiens (soutenant qu'Edward de Vere, Comte d'Oxford se cachait derrière le pseudonyme).

Une énième thèse, datant de 2008, traduite en français en 2016, celle de Lamberto Tassinari<sup>47</sup>, est la plus convaincante à ce jour. Parce qu'elle explore et assume la transculturalité shakespearienne, son versant latin et italien, parce qu'elle approfondit la prégnance du *leitmotiv* de la fuite et de l'exil chez Shakespeare, parce qu'elle fait émerger la figure d'un anglais de cœur mais italien d'ascendance, fils d'un moine franciscain florentin en fuite devenu pasteur calviniste exilé en Angleterre où il naquit, petit-fils de juifs toscans convertis au christianisme, lexicographe auteur de dictionnaires, précepteur dans de nombreuses familles d'aristocrates proches de la cour, et aussi premier traducteur des *Essais* de Montaigne en anglais, connaissant le latin, le grec, l'hébreu, le français, l'italien, l'espagnol. Il s'agit de John Florio, acteur connu de la vie culturelle élisabéthaine et jacobéenne au plus haut niveau, mais tenu dans l'ombre depuis. On peut alors imaginer les raisons de l'anonymat du dramaturge qu'il aurait organisé lui-même : l'ambition affichée de révolutionner la langue anglaise et de passer à la postérité, tout en contournant l'opprobre et la censure que n'aurait pas manqué de susciter un théâtre si « anglais » écrit par un immigré italien, d'ascendance juive.

---

<sup>46</sup> C'est l'orthographe utilisée dans le testament attribué à l'illustre auteur.

<sup>47</sup> TASSINARI Lamberto, *John Florio alias Shakespeare*, trad. Michel Vaïs, Editions Le Bord de L'eau, Lormont, 2016.