



HAL
open science

L'influence du goût anglais sur la traduction de Corneille et Racine en Angleterre entre 1663 et 1714

Jeanne-Margot Chicard

► **To cite this version:**

Jeanne-Margot Chicard. L'influence du goût anglais sur la traduction de Corneille et Racine en Angleterre entre 1663 et 1714. Sciences de l'Homme et Société. 2024. dumas-04755476

HAL Id: dumas-04755476

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04755476v1>

Submitted on 27 Oct 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License



L'influence du goût anglais sur la traduction de Corneille et Racine en Angleterre entre 1663 et 1714

CHICARD Jeanne-Margot

Master 2 – Théâtre : Écritures et Représentations

Sous la direction de JEAN DE GUARDIA

Année scolaire 2023-2024

Dès 1637, le théâtre classique français est traduit et joué à la cour royale d'Angleterre et dans les théâtres de la capitale. La cour de Charles Ier est très francisée : son épouse, la reine Henriette-Marie de France, affectionne le théâtre et déjà en 1629, trois compagnies d'acteurs français se sont installées dans les trois théâtres de Londres. Une familiarité avec le jeu et les auteurs français se développe. La première traduction du *Cid* de Corneille est datée de l'hiver 1637-1638 et est signée par Joseph Rutter, un comte érudit, par deux fois ambassadeur à la cour de Louis XIII, à qui le Quatrième Comte de Dorset, Edward Sackville, avait passé commande¹. « *Le Cid* est joué à la cour par la troupe *Beeston's Boys* avant d'être reprise au *Cockpit Theatre* à Londres.² », ce qui marque l'entrée des pièces de Corneille sur la scène anglaise, non seulement à la cour mais aussi en ville. Athéna Efstathiou-Lavabre ajoute que :

Le Cid ouvre la voie à la traduction de toute une série de pièces cornéliennes, ce qui placera Corneille, comme le rappelle Line Cottegnies dans *L'Éclipse du regard : la poésie anglaise du baroque au classicisme*, « au rang des auteurs étrangers les plus traduits en Angleterre au XVII^e siècle, avec Molière ».³

¹ LANGBAINE, Gerard, *An Account of the English Dramatick Poet: Or, Some Observations and Remarks, On the Lives and Writings, of all those that have Publish'd either Comedies, Tragedies, Tragi-Comedies, Pastorals, Masques, Interludes, Farces, or Opera's in the ENGLISH TONGUE*, L. L. for George West and Henry Clements, Oxford, 1691.

² EFSTATHIOU-LAVABRE, Athéna, « *The Cid, A Tragicomedy, out of French made English: By Joseph Rutter : La traversée du Cid de Corneille en Angleterre : enjeux et défis de la traduction* », *Les théâtres anglais et français (XVI^e-XVIII^e siècle) : Contacts, circulation, influences*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2016.

³ *Ibid.*

Il est remarquable que l'origine et l'évolution du théâtre classique français aient été significatives des deux côtés de la Manche, en langue française et en langue anglaise, observées par deux publics distincts. Dès 1642, cependant, l'activité théâtrale peine à fonctionner correctement : la première révolution anglaise, aussi appelée Grande Rébellion, se déclare et, en 1649, après deux guerres civiles, le roi est condamné et exécuté. La monarchie est dissolue et le Commonwealth, ou République de Cromwell, est fondé¹. À la mort de Charles Ier, la République oblige la famille royale et ses courtisans à l'exil. Tout théâtre est censuré et aucune production n'est autorisée durant cette période. C'est en France que la royauté et l'aristocratie anglaise trouvent refuge. Elles y aiguisent leur goût pour le théâtre classique onze années durant et, à leur retour en 1660, partagent leur découverte des textes français et de la théorie dramatique du modèle classique français. La Restauration, sous le règne de Charles II (1660-1685), se fait alors « âge d'or des traductions de tragédies françaises² ».

Notre étude portera sur les traductions des textes dramatiques de Pierre Corneille et de Jean Racine, entre 1663, première traduction de *Pompée*, par Katherine Philips, et 1714, traduction d'*Iphigénie* par Charles Johnson. La période choisie est significative en ce qu'elle enveloppe le premier mouvement de traduction des classiques français, de ses véritables débuts à sa fin, puisqu'en 1725 est publiée la dernière traduction de ces deux auteurs, avant une pause de vingt-cinq ans, achevant nettement la première vague de traduction. L'analyse d'une phase encadrée naturellement par l'histoire nous permettra de penser le goût anglais sur l'ensemble de la période, puisque tel est notre objet. Notre première question sera celle du goût anglais pour le théâtre. Quel est-il ? Afin de travailler correctement sur les traductions, notre étude se concentrera un moment sur ce théâtre héritier des élisabéthains et des jacobéens, de Shakespeare mais aussi de Beaumont et Fletcher, qui renaît après plus de dix ans d'arrêt complet des écrits et productions théâtrales. Le public n'a pas été public depuis une décennie et son goût a changé, évolué, et doit s'aiguiser. Le travail des dramaturges sera de développer un théâtre de leur temps, pour un public renouvelé et parfois novice. De nouveaux théâtres sont construits à Londres, deux compagnies se partagent les écrits des nouveaux auteurs, la King's et la Duke's Company, le roi Charles II supporte en mécène les auteurs et les compagnies, et c'est ainsi que « les théâtres furent restitués à une place

¹ Vincent GOURDON, « RÉVOLUTIONS ANGLAISES - (repères chronologiques) », *Encyclopædia Universalis* [consulté en ligne le 26 octobre 2022].

² « golden period of translations from French *tragedies*. », CANFIELD, Dorothea Frances, *Corneille and Racine in England, A Study of the English Translations of the Two Corneilles and Racine, with Especial Reference to their Presentation of the English Stage*, Columbia University Press, New York, 1904. (Nous traduisons.)

importante dans le divertissement du peuple et de la Cour.¹ » Ainsi, enfin, se développe le théâtre de la Restauration, par le rétablissement du roi et, finalement, du rituel quotidien du théâtre, du déplacement au théâtre et de la découverte et redécouverte de chefs-d'œuvre du passé et du présent.

Le goût du public, celui des lecteurs, celui des théoriciens et des auteurs même, voilà ce qui nous intéressera dans l'optique d'une définition. Alors nous serons en mesure de réfléchir à l'influence que ce goût a pu avoir sur la traduction des classiques français. Tout d'abord, il faudra comprendre pourquoi certains auteurs décident de traduire des pièces françaises. L'intérêt qu'ils leur portent vient-il d'une curiosité pour le théâtre classique et ses théories ? D'un souhait de s'en inspirer afin de fonder une théorie anglaise du théâtre, puisqu'il n'en existe pas de formelle ? Alors en plein renouveau, le théâtre anglais chercherait des repères dans son passé mais aussi chez ses contemporains et notamment chez les théoriciens français.

La suite de notre travail sera analytique, puisque les traductions seront vectrices ou non du goût anglais. Tout d'abord, il faudra discerner l'inclination que les anglais pourraient avoir pour la lecture ou la vision des pièces françaises. Viennent-ils voir les pièces traduites ? Sont-elles publiées et lues ? Alors, notre réflexion deviendra transversale. Nous penserons les influences mutuelles des deux théâtres : le goût anglais influe-t-il sur la traduction dans l'écriture ou la mise à la scène ? Et enfin, le goût anglais est-il immergé de théâtre français et les traducteurs font-ils de leurs travaux un moyen de franciser la scène et la manière d'écrire des pièces anglaises ? Au contraire, choisissent-ils d'angliciser chaque pièce traduite et d'ôter ses caractéristiques françaises ? De toute évidence, les changements de goût ne se font ni rapidement ni uniformément. Notre analyse du goût anglais et son influence sur la traduction de Corneille et Racine sera donc fondée sur le caractère évolutif de cet objet et se démultipliera de façon à cerner ses mutations et variations. Notre examen s'étendra des débuts d'un nouveau théâtre à son établissement plein et complet et nous penserons les évolutions que le goût connaît ainsi que celles qu'il fait connaître au théâtre.

Nous étudierons alors le contenu des traductions et leur forme au prisme d'une analyse du goût du public anglais et de ses caractéristiques, en regard de celles du goût du public français. Il sera intéressant d'observer ce qu'un public aime ou n'aime pas, et comment cela

¹ « The theatres were restored to an important place in the entertainment of the populace at large and the Court. » (*The London Stage 1660-1800. A Calendar of Plays, Entertainments and Afterpieces Together with Casts, Box-receipts and Contemporary Comments. Compiled from the Playbills, Newspapers and Theatrical Diaries of the Period, Part I. 1660-1700*, Edited by William VAN LENNEP, Southern Illinois University Press, 1965.) (Nous traduisons.)

se traduit dans les textes et sur scène. Nous avons pour objectif notamment de découvrir et d'identifier, par des lectures de textes théoriques et dramatiques à la fois français et anglais, les disparités entre ces deux théâtres et ce qui les rend nationalement discernables. Pour ce faire, nous avons déterminé deux axes principaux d'analyse : la question historique et sociologique, et la question dramaturgique et littéraire. La première interroge l'influence de la société cible et de sa tradition théâtrale sur la traduction de textes étrangers. Nos premiers questionnements identifieront les acteurs de la création et de l'évolution des traductions de pièces française en Angleterre entre 1660 et 1714. Nous nous demanderons qui traduit et qui lit les traductions et s'ils sont eux-mêmes auteurs de pièces anglaises. Il sera intéressant d'observer notamment les habitudes textuelles et scéniques qui s'imposent aux traducteurs, *a priori* d'autant plus s'ils sont eux-mêmes dramaturges. Une fois les traducteurs et les auteurs identifiés, nous lirons les écrits para-textuels de chacun s'ils existent (préface, avis au lecteur...) afin de trouver des extraits de leur pensée théorique, puisqu'elle est ce qui nous permettra d'appuyer notre raisonnement sur le goût. Nos questionnements seront tels que l'appréhension de la pensée du traducteur quant à son travail et à la traduction en général nous guidera vers une catégorisation des types de traducteurs et de théories. Alors, dans ces textes ainsi que dans d'autres textes autour du théâtre, nous pourrons aussi lire les critiques faites sur des traductions publiées ou portées à la scène, de manière à, cette fois-ci, identifier les types de critiques observées mais aussi les types d'auteurs de critiques.

En ce qui concerne la question dramaturgique et littéraire, notre étude portera sur la traduction de l'alexandrin en langue anglaise, sur le vocabulaire employé et sur la forme globale de l'œuvre. Notre travail d'analyse du goût anglais se basera donc sur l'analyse comparée des textes originaux et de leur traduction ainsi que sur celle de deux traductions d'un même texte, afin d'observer à la fois le mouvement naturel de la traduction qui mène à des ressemblances et, *a contrario*, les spécificités, les dissemblances et les choix délibérés des traducteurs. Cette partie de notre étude nous mènera à des considérations linguistiques, poétiques, syntaxiques, lexicales... c'est-à-dire à un travail sur la traduction en tant que discipline. Nous envisagerons, de cette manière, les difficultés de traduction de l'alexandrin en langue anglaise et son équivalent trouvé dans les *heroic couplets*. Ces observations seront indispensables afin de comprendre et de reconnaître les différences fondamentales entre les deux langues. Notre connaissance de la langue anglaise, ses conventions et ses obligations, nous permettra d'envisager les choix faits par les traducteurs et de les analyser.

Un autre aspect fondamental de notre travail sera d'envisager la traduction en tant qu'elle répond à un souhait d'adaptation. L'adaptation, en théorie de la traduction, est une

technique qui vise le lecteur de la société cible en priorité par une fidélité au texte non pas dans la lettre mais dans le sens et le sentiment. La traduction n'est donc pas littérale mais fait place à l'idée et aux expressions idiomatiques. Nous identifierons d'autres techniques dans nos analyses, telles que le remplacement, la modulation, l'équivalence... À cette fonction adaptative textuelle s'ajoute l'adaptation générale d'une pièce, sa transformation formelle dans le but de correspondre aux attentes, aux habitudes et aux souhaits de la société cible. Elle est le moyen d'un passage d'une littérature vers une autre, au risque de perdre la spécificité de la première au profit de l'ajustement vers la deuxième. Le théâtre classique français impose nombre de conventions de forme et de contenu. Les modifications peuvent être adaptation de la forme de l'œuvre, de son nombre d'actes, de scènes ou encore de personnages. Elles peuvent aussi être adaptation du propos puisque deux sociétés différentes suggèrent des mœurs différentes également et il est possible que le caractère bienséant français ne soit pas adapté au théâtre successeur de Shakespeare. Il nous faudra alors être en mesure de repérer et questionner les signes du sentiment français d'une pièce : qu'est-ce qui rend une pièce typiquement française aux yeux des anglais ? Sont-ce les règles qui la régissent ? Ou encore les types de discours dont elle est composée ? Il nous faudra parvenir à répondre à ces questions afin de comprendre le point de vue anglais sur les pièces françaises et donc leur identification du sentiment français. Puisque si nous envisageons un goût anglais en tant que lecteur français, à l'inverse, les anglais sentent le caractère français d'une pièce. Enfin la question sera de savoir si les traducteurs anglais cherchent à traduire ce sentiment, ou s'ils cherchent à écrire une pièce anglaise lorsqu'ils traduisent. Cette dernière question nous intéressera plus particulièrement car elle élargit notre problématique sur l'influence du goût anglais à celle-ci : peut-on faire une tragédie anglaise d'une traduction d'un texte français ? Cette question nous vient d'une affirmation que donne Dorothea F. Canfield concernant la traduction de Thomas Otway de la *Bérénice* de Racine en 1677 :

D'un certain point de vue, il s'agit de la plus intéressante des traductions d'une tragédie de Racine et de Corneille. Une comparaison de la tragédie d'Otway avec celle de Racine est extrêmement éclairante sur la question des différences de goût entre les deux nations à cette époque. [...] Chaque vers emprunté au français, [Otway] l'a rendu tout à fait anglais. [...] Il a, inconsciemment et avec succès, accompli ce que les traducteurs du XVIIIe siècle ont tenté d'accomplir consciemment et sans succès, c'est-à-dire faire *une tragédie anglaise d'une tragédie française*, et pas simplement d'en présenter sa version anglaise.¹

¹ « From some points of view, this is the most interesting of all the translations made from the tragedies of Racine and Corneille. The comparison between Otway's tragedy and Racine's is extremely enlightening as to the difference between the taste of the two nations at that time. [...] [E]very line which he took from the French he made completely English [...]. [H]e did, unconsciously and successfully, what eighteenth century translators

Ces affirmations doivent être questionnées afin d'enrichir notre recherche et nous mener à d'autres considérations sociologiques. Il nous faudra en effet étudier ce qui vient avant la traduction, ce qui l'entoure et qui est créé avec elle, c'est-à-dire le goût anglais tel qu'il est reflété dans les théâtres, dans les journaux... en somme le goût du public anglais. Il s'agira alors de comprendre l'influence évidente de l'aristocratie de Londres et de Dublin notamment, influence de la cour des différents rois et reines. La mort de Charles II a, par exemple, été un tournant pour le théâtre et ainsi pour les traductions. Une fois le roi mécène et protecteur parti, qu'advient-il des auteurs et des théâtres de la ville ? Quels rois et reines encouragent le théâtre ? Et lesquels d'entre eux lisent-ils des traductions, en font la demande ou en sont mécènes ? Enfin, plus près des praticiens, nous lirons les théoriciens et auteurs de théâtre anglais tels John Denham (1615-1669), ou encore John Dryden (1631-1700), qui, dans leurs paratextes et autres publications, offrent leurs avis sur le théâtre français et sa théorie. Plus près du public cette fois, nous lirons notamment les journaux de Samuel Pepys (1633-1703) dans lesquels il relate toutes ses sorties au théâtre entre 1660 et 1669. Enfin, nous examinerons l'influence des critiques de journaux tels que le *Spectator*, quotidien produit du 1er mars 1711 au 6 décembre 1712, coécrit par Joseph Addison (1672-1719) et Richard Steele (1672-1729), et autres auteurs tels Alexander Pope (1688-1744) : que pensent-ils du théâtre français et des traductions anglaises ? Leur influence est-elle telle qu'ils puissent être à l'origine du succès ou de l'échec de certaines représentations ? L'apparition des publicités et annonces de spectacles dans les journaux est assez tardive relativement à notre période, et nous serons en mesure de penser l'impact que cela a pu avoir sur le public, sur sa composition et le nombre d'entrées. En effet, le public lui-même nous indiquera, par sa venue nombreuse ou peu nombreuse, si un spectacle et une traduction ont plu, s'ils continuent de plaire après plusieurs années et donc si le goût change, rapidement ou non, et si la traduction d'une œuvre classique française a pu faire advenir une œuvre classique anglaise.

Notre *corpus* comprend neuf traductions : deux traductions de *Pompée*, celle de Katherine Philips en 1663 et des *Persons of Honour* en 1664, deux d'*Horace*, de Katherine Philips et de Charles Cotton en 1665, deux *Andromaque*, celle de John Crowne en 1674 et de Ambrose Philips en 1712, une traduction de *Bérénice* par Thomas Otway en 1677, qui a valu le commentaire de D. F. Canfield que nous annotions plus haut, et enfin deux d'*Iphigénie*, d'Abel Boyer en 1700 et de Charles Johnson en 1714. Il nous a semblé intéressant de

consciously and unsuccessfully tried to accomplish, i.e, to make an English tragedy out of a French one, not simply to present an English version. » (CANFIELD, Dorothea Frances, *Corneille and Racine in England*, op. cit.) (Nous traduisons et soulignons.)

comparer les traductions et les réactions qu'elles ont obtenues afin de créer une définition du goût anglais. De plus, elles encadrent parfaitement la période et embrassent ainsi les différences et variations entre la Restauration et le règne d'Anne II.

Notre plan se déploie autour de la question du goût et de son influence, en s'appuyant plus précisément sur la question posée plus haut : peut-on faire une tragédie anglaise d'une traduction d'un texte français ? Nous développerons trois parties qui découlent l'une de l'autre. La première sera centrée autour de la question « Veut-on faire une tragédie anglaise d'une traduction d'un texte français ? ». Nous étudierons la question de l'adaptation textuelle chez les premiers traducteurs des classiques : Katherine Philips, Charles Cotton et les Persons of Honour. Notre questionnement glissera alors vers le « Doit-on faire une tragédie anglaise d'une traduction d'un texte français ? ». Nous penserons la formation d'une théorie dramatique anglaise pensée en accord ou en opposition avec la théorie classique française. Alors le goût sera au centre d'une interrogation à deux entrées : évolue-t-il en fonction du théâtre ou le théâtre évolue-t-il en fonction du goût ? Cette deuxième partie comprendra l'analyse de l'*Iphigénie*, d'Abel Boyer afin d'aborder l'idée d'intensification, ainsi que les deux traductions d'*Andromaque* : l'*Andromache* de J. Crowne pour la question du spectaculaire et la *Distrest Mother* d'Ambrose Philips afin d'entamer une réflexion sur le sentimental. Ces deux premières questions nous mèneront à la troisième partie qui développera finalement le questionnement premier : « Peut-on faire une tragédie anglaise d'une traduction d'un texte français ? ». Nous observerons les réussites et les techniques afin d'identifier ce qu'est une pièce anglicisée. Nous travaillerons alors sur la seconde traduction d'*Iphigénie*, celle de C. Johnson nommée *Achilles*, pour une nouvelle définition du sentimental avant de clôturer notre enquête par l'analyse de *Titus and Berenice* de Thomas Otway. Nos analyses linguistiques et recherches historiques et sociologiques se nourriront ainsi mutuellement et nous permettront de comprendre l'influence du goût anglais sur la traduction de Corneille et Racine en Angleterre de 1663 à 1714.

I. La question de l'adaptation textuelle chez les premiers traducteurs de Corneille

La première traductrice d'un texte de Corneille du règne de Charles II, est Katherine Philips (1631-1664). Elle publie *Pompée* en 1663 et *Horace*, posthume, en 1665. Elle n'est pas seule à s'intéresser à cette pratique, cependant, depuis que le roi et sa cour sont rentrés Londres en 1660, avec un goût plus affiné pour le théâtre classique français ; cette cour a lu, vu et entendu ce théâtre, lu et discuté ses théories... en somme, son goût s'est accoutumé quelque peu au goût français. Paraissent alors deux autres traductions des mêmes pièces, en 1664 et 1665, *Pompée* par les Persons of Honour et *Horace* par Charles Cotton. Les pièces de Corneille et Racine étaient fréquemment jouées à la cour de Charles Ier et Henriette-Marie de France, et la cours de Charles II est, elle, impatiente d'entendre une traduction en langue anglaise. Les traductions jouent même, métaphoriquement, un rôle politique dans l'affirmation du retour d'un roi à la tête du gouvernement. Catharine Gray explique en effet que la traduction était un moyen de « cultiver les formes littéraires et les modes françaises qui devenaient centrales dans la définition anglaise de la courtoisie de la Restauration¹ » et qu'à la Cour, « les styles français de mode vestimentaire, de musique et de théâtre [...] sont devenus un moyen de rétablir la culture royale après vingt ans de guerre et de gouvernement Parlementaire ou Cromwellien.² »

Il n'est pas inutile de remarquer alors que la traduction de Katherine Philips était en réalité une commande. Lors d'un voyage à Dublin, Philips rencontre Roger Boyle, Comte d'Orrery, homme d'État et dramaturge. Elle relate leur rencontre dans sa correspondance avec son ami et conseiller littéraire, Sir Charles Cotterell (1615-1701)³, et indique dans une lettre datée du 20 août 1662 :

¹ « cultivate the French literary forms and fashions that were becoming particularly central to English definitions of courtliness at the Restoration. » (GRAY, Catharine, « Katherine Philips in Ireland », *English Literary Renaissance*, Autumn, vol. 39, p.557-585, Chicago, 2009.) (Nous traduisons.)

² « French styles in fashion, music, and drama [...] became a central means for reestablishing royal culture after twenty years of war and Parliamentary or Cromwellian rule. » (*Ibid.*) (Nous traduisons.)

³ Courtisan et traducteur, Cotterell est maître de cérémonie à la Cour de Charles Ier et Charles II et se fera transmetteur des traductions de Philips auprès des Grands du Royaume. Les deux auteurs engagent leur échange épistolaire après s'être rencontrés lors d'une réunion de l'association de poètes, *The Society of Friendship* et sous les pseudonymes Orinda et Poliarchus.

Je ne sais comment, ma scène de *Pompée* tomba entre ses mains [celles de Lord Orrery], mais il l'apprécia tant qu'il m'envoya le texte original français ; et lors de la rencontre qui suivit, me pressa sincèrement de poursuivre ma traduction¹

Roger Boyle avait donné son soutien au gouvernement républicain durant la guerre civile et était néanmoins parvenu, en s'installant en Irlande, à jouir d'une position favorable lors de la Restauration et à acquérir le titre de Comte. La correspondance de Katherine Philips ne fait état que d'un enthousiasme littéraire de la part de Boyle mais il semble évident que son implication dans l'écriture et la production de cette traduction ait été motivée par le besoin de prouver son dévouement à la royauté réinstaurée. Katherine Philips, elle, n'avait traduit cette scène que par admiration pour l'acte III de *Pompée*, « qu'[elle] considère le plus noble et le mieux écrit du théâtre français.² » et non dans l'optique d'écrire une traduction complète. Son ambition de traductrice était nulle et son intention entièrement littéraire et personnelle. Nous comprenons donc que l'œuvre de Corneille était lue et appréciée en Angleterre et lisons dans une autre lettre que *Pompée* a été l'objet de multiples entreprises de traduction. Philips précise en effet que la tâche l'effraie « aussi bien à cause de [son] incapacité à la réaliser, que parce qu'elle a été entreprise par tant d'autres.³ » Les ébauches de traductions de *Pompée* sont apparemment nombreuses mais peu sont publiées ; le sont celle de Katherine Philips et celle des « Persons of Honour ». Ce petit nombre de publications dévoile le soin porté aux traductions avant leur publications ; beaucoup sont entreprises par plaisir, peu sont imprimées, encore moins sont jouées.

En effet, il est important de noter que la traduction n'est pas réalisée en vue de la scène en premier lieu ici. Il faudra alors se demander quel effet cela provoque sur un texte de théâtre de supposer qu'il ne doive pas être dit. Ce texte sera peut-être lu à voix haute dans un salon, lors d'une lecture privée, mais il semble bien que la visée première d'une traduction telle que celle de Katherine Philips est tout d'abord amplement littéraire. Ce qui compte pour K. Philips, c'est une publication sans faute, parfaitement lisible et d'un fort intérêt littéraire. Ses lettres adressées à Cotterell sont emplies de remerciements pour les relectures réalisées, de questionnements quant à tel ou tel vers, de rappels de modifications à porter sur la nouvelle impression... Philips sait que sa pièce sera lue avant tout, par les Grands du royaume

¹ « By some Accident or another my Scene of *Pompey* fell into his hands, and he was pleas'd to like it so well, that he sent me the French Original ; and the next time I saw him, so earnestly importun'd me to pursue that Translation » (PHILIPS, Katherine, *Letters from Orinda to Poliarchus*, *op. cit.*) (Nous traduisons.)

² « especially the third, which i take to be the most noble and best written in the French. », (*Ibid.*) (Nous traduisons.)

³ « as well because of my Incapacity to perform it, as that so many others have undertaken it : » (*Ibid.*) (Nous traduisons.)

notamment. L'impression de cinq cents copies à Dublin ne suffit pas pour en envoyer à la cour et Cotterell réalisera en effet, avec l'aide Mr. Herringman, une autre série de copies à Londres en avril 1663 afin de les distribuer au roi et à la reine mais aussi, et avant tout, à la Duchesse de York, sous la protection de laquelle Philips place sa pièce après que la Duchesse l'a lue et appréciée dès le mois de janvier 1663¹. Néanmoins, l'enthousiasme du Comte Orrery et son implication future dans la mise en scène de la pièce n'est pas inconnue de Philips lorsqu'elle écrit, et nous étudierons les chants et danses qu'elle ajoute à son texte afin que la représentation soit au goût des irlandais présents. D'autres traducteurs cependant travaillent sans même l'ambition de faire lire leur traduction à la cour. Nous pensons à Charles Cotton, qui traduit *Horace* en 1665 à la demande de sa sœur et pour son plaisir particulier². Sa traduction ne sera jamais jouée, contrairement à celle de Katherine Philips, publiée l'année précédente et jouée à partir de 1668. La soudaine mort de Philips en 1664 après sa première visite à Londres laisse cependant sa traduction inachevée³ et c'est le poète John Denham qui traduira le cinquième acte de la pièce afin qu'elle puisse être représentée à la cour.

La visée littéraire de telles traductions, celles de Cotton et de Philips, se lit également dans les textes, par le grand respect de la forme d'origine et le haut niveau de langue. Leurs traductions suivent le texte parfaitement sans exception : le nombre d'actes et de scènes est le même, les entrées et sorties sont similaires (sauf en deux points que nous évoquerons plus bas dans le *Pompée* de Philips), les vers sont respectés presque à la lettre... Rien ne diffère du texte de Corneille et l'attention à la langue ne laisse pas de place à l'adaptation. Nous pouvons penser alors que le goût du roi et des aristocrates anglais, que ce qui leur plaît à leur retour est bien le style néoclassique du théâtre français. Mais plus encore qu'une soumission artificielle au goût du roi, la traduction, notamment chez Katherine Philips, est l'exercice qui prouve, par la fidélité au texte et par le soin conscient qu'elle applique au sien, qu'elle traduit avec respect et admiration pour les auteurs et la théorie classique française⁴. Le texte français est donc au centre et sa mise en anglais est, à la fois, un exercice littéraire aristocrate auquel chacun s'essaie ainsi qu'une pratique sérieuse et presque professionnelle d'après les écrits de Katherine Philips.

Elle fait en effet partie des premiers traducteurs de Corneille et Racine et formule, sans peut-être l'ambition de la formuler concrètement, une théorie de la traduction. Tout d'abord,

¹ PHILIPS, Katherine, *Letters from Orinda to Poliarchus*, *op. cit.*

² CANFIELD, Dorothea Frances, *Corneille and Racine in England*, *op. cit.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

faisons une observation d'ensemble. Qu'est-ce que traduire un texte dramatique français en anglais en 1663 ? En latin, traduire vient du mot, du verbe, *verbum, i*. De ce mot découle l'idée de transfert, de passage d'une langue à l'autre, *transfero, fers, ferre* et enfin d'interprétation, d'explication dans une autre langue, *interpretor, aris, ari*. L'explication des signes d'une langue vers une autre suppose la création d'une passerelle culturelle, d'un accès vers l'autre sans le dénaturer. Certains traducteurs aiment penser cette passerelle comme une adaptation d'une culture à une autre, permettant l'adéquation des idées exprimées aux référents culturels d'un mot, c'est-à-dire une équivalence de sens et de culture. La traduction peut donc se faire non seulement transfert de mots mais aussi adaptation, du latin *apto, as, are*, ce qui dispose et prépare à remplir ses fonctions une fois à destination, ce qui lie convenablement les choses, de manière à ce qu'elles s'ajustent. Cette théorie veut que les mots soient pensés dans leur rayonnement sémantique et culturel : le traducteur doit identifier à la fois la connotation qu'ils portent dans la culture d'origine et leur équivalent dans la culture cible. Il doit également reconnaître la tradition littéraire dont il est extrait et les références culturelles auxquelles il est lié. Le travail du traducteur est de rendre le texte apte à être reçu dans une autre culture et une autre langue, sans le dénaturer. Une analyse poussée du texte source est indispensable.

Cependant, l'adaptation est un procédé double et discutable. Le traducteur doit choisir : il peut adapter tout à fait et donner à lire une transposition du texte dans la société cible, à travers des équivalences qui font sens pour elle, au risque que sa traduction perde toute connexion au texte d'origine ; il peut aussi transmettre en priorité le sentiment d'origine, c'est-à-dire faire ressortir le caractère premier, authentique — national peut-être — du texte, en ne pratiquant pas l'adaptation et, au contraire, en choisissant de plier la langue d'arrivée aux exigences de la langue d'origine. Citons ici Antoine Berman, qui décrit ce problème constant pour les traducteurs : « traduire, comme le dit Rosenzweig, c'est « servir deux maîtres » : l'œuvre et la langue étrangères, le public et la langue propres. Il faut donc ici une double fidélité, qui est sans cesse menacée par le spectre d'une double trahison.¹ » Ce questionnement langagier est permanent et central dans toute la théorie de la traduction et nous pensons ici notamment aux mots de Jean-Michel Déprats, qui traduit Shakespeare en français et écrit que « l'enjeu de la traduction shakespearienne est moins de rechercher une autonomie d'écriture en français que de tenter de saisir le geste qui institue l'œuvre et

¹ BERMAN, Antoine, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984.

commande la parole théâtrale.¹ » Il nous semble que la même chose pourrait être dite de la traduction des classiques français. Le respect des règles classiques du théâtre français dans une traduction en anglais par exemple, est un choix de fidélité à la culture d'origine et un refus d'adaptation aux mœurs et formes du théâtre anglais. Ce respect, observé par Katherine Philips notamment, prouve également, et en premier lieu, une compréhension profonde du travail d'écriture des dramaturges classiques et un entendement de l'intelligence du texte français. Car que traduirait une traduction qui ne conserve pas ces règles alors même qu'elles régissent tout le processus d'écriture des pièces ? Elle ne prétendrait qu'à une utilisation de la forme et du déroulement généraux de la pièce, sans en avoir saisi l'âme, ou encore comme le dit Eloi Recoing dans son essai « Poétique de la traduction théâtrale² » : « Il [Le traducteur] considère l'original comme un simple matériau disponible pour une extrapolation de son écriture. » L'adaptation à outrance court donc le risque de nier l'originalité du texte d'origine et son encrage culturel et littéraire. Loin d'avoir recours à une mise en adéquation d'une culture vers une autre, qui reviendrait à supprimer la première au profit de la deuxième, le traducteur doit savoir laisser s'affirmer dans une autre langue, par sa traduction, l'expression et la culture d'origine.³

La traduction étant une pratique avant tout littéraire et aristocrate en 1663, et compte-tenu de l'influence française sur les mentalités anglaises, il semble que les traducteurs anglais puissent traduire sans s'inquiéter d'incompréhensions sur la forme ou le contexte d'écriture des pièces et donc n'utiliser que peu d'adaptation. Alors qu'en font-ils ?

¹ DEPRATS Jean-Michel, « Traduire Shakespeare pour le théâtre », in « Traduire le dialogue, traduire les textes de théâtre », *Palimpsestes*, n°1, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1987.

² RECOING, Éloi, « Poétique de la traduction théâtrale », Traduire [En ligne], 222 | 2010, mis en ligne le 12 novembre 2013, consulté le 11 septembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/traduire/450>.

³ DEPRATS Jean-Michel, « Traduire Shakespeare pour le théâtre », in « Traduire le dialogue, traduire les textes de théâtre », *Palimpsestes*, n°1, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1987.

A. Une première théorie de la traduction, au plus près du texte français : la théorie du traducteur de Katherine Philips

1) *Les techniques de traduction de Katherine Philips : respect, déviations*

Notre analyse du processus de traduction des classiques français débute ainsi avec Katherine Philips, Charles Cotton et les Persons of Honour. Nous ne procéderons pas à un échelonnage des traductions de la meilleure à la moins réussie mais il apparaîtra néanmoins que certaines techniques ou certains passages sont plus justes que d'autres, dans une perspective comparative. Du vers à la forme du texte, les traductions diffèrent parfois beaucoup et ne s'attachent pas toutes au même respect scrupuleux du texte français. La plus respectueuse du texte originel et la plus attentive au rythme et au vers dans sa traduction est Katherine Philips. En 1664, soit un an après la publication de la traduction de K. Philips, paraît une autre traduction de *Pompée*, écrite à plusieurs mains, celles d'Edmund Waller, Sir Charles Sackville, Sir Edward Filmore, Sidney Godolphin et Lord Buckhurst, autrement appelés les Persons of Honour. Ces hommes influents de la cour de Charles II s'essayent à la traduction comme à un plaisir littéraire, contrairement à Katherine Philips qui en fait son occupation principale. Philips se tient très informée de l'avancée de la traduction intitulée *Pompey the Great*, et effectue même une critique de la pièce dans sa correspondance avec Charles Cotterell. Cette précieuse analyse offre non seulement des remarques sur la traduction des Persons of Honour mais aussi sur le travail d'un traducteur, et ses devoirs. Si ce mot ne se trouve pas chez Philips, il apparaît cependant qu'elle établit une esquisse de théorie de la traduction :

Je pense que l'on ne doit pas faire usage d'une traduction comme des musiciens le font d'une basse avec toute la liberté de discourir au-dessus, mais comme des peintres lorsqu'ils copient ; et la règle que j'avais apprise sur la traduction, avant que ces gentilshommes ne me corrigent, était d'écrire selon le sentiment de Corneille, comme on imagine que Corneille l'aurait fait, s'il avait été anglais, sans se confiner à ses vers ou ses syllabes (à moins de pouvoir le faire volontiers) mais en se confinant toujours à ses idées.¹

K. Philips utilise d'abord l'idée de mimésis pour expliquer sa méthode de traduction : il ne s'agit pas de créer mais de copier. Philips travaillerait donc à une traduction dont la portée adaptative doit être minimale.

¹ « I think, a Translation ought not to be used as Musicians do a Ground with all the Liberty of Descant, but as Painters when they copy ; and the Rule that I understood of Translations, till these Gentlemen inform'd me better, was to write to Corneille's Sense, as it is to be suppos'd Corneille would have done, if he had been an Englishman not confin'd to his Lines, nor his Numbers, (unless we can do it happily) but always to his meaning; » (PHILIPS, Katherine, *Letters from Orinda to Poliarchus*, op. cit.) (Nous traduisons.)

Qu'en est-il des Persons of Honour et de leur traduction ? Les critiques que formule Philips se fondent sur la forme et sur la qualité de la traduction. Elle remarque des mauvaises et des doubles rimes, des fautes de compréhension et de savoir historique, des contresens... Elle lit également avec effroi les modifications effectuées sur le texte lui-même :

Je ne peux m'empêcher d'être surprise de la grande liberté qu'ils [Persons of Honour] ont prise sur l'original par des ajouts, des omissions et des altérations, selon leur gré : je considère que c'est une liberté impardonnable pour des traducteurs, et inappropriée compte tenu de la modestie de leur activité.¹

Ces analyses ne nous seront utiles et compréhensibles que si nous ouvrons les textes ; débutons alors notre analyse. Notons que nous établirons et mettrons en parallèle des analyses faites par Philips sur le *Pompée* des Persons of Honour, ainsi que sur le *Horace* de Charles Cotton, qui présente des effets et techniques de traduction similaires.

a) *Les rimes et mauvaise rimes*

Philips traduit l'alexandrin par un type de vers héroïque, le pentamètre iambique, équivalent du décasyllabe en français, ancien vers héroïque français². Cette forme poétique n'était alors que rarement utilisée dans le théâtre anglais, et s'installera pour devenir la forme conventionnelle des tragédies héroïques au courant du siècle³. Philips adopte avec lui les rimes plates, ce qui lui permet de suivre le système français : la rime forme des couples de vers qui sont des capsules de sens. La langue anglaise est moins riche en rimes que d'autres langues dont le français fait partie ; le soin que prend Philips dans la mise en rimes du texte est donc à souligner. Les difficultés qu'elle rencontre se lisent notamment dans plusieurs rimes visuelles, comme par exemple dans *Pompée*, Acte I, scène 3 v. 331-332 :

Cleopatra
Whose steel or poyson I still fear'd. But Know, [nəʊ]
Pompey of Caesar will secure me now; [naʊ]

¹ « I cannot but be surpriz'd at the great Liberty they have taken in adding, omitting and altering the Original as they pleas themselves : This I take to be a Liberty not pardonable in Translators, and unbecoming the Modesty of that Attempt » (Ibid.) (Nous traduisons.)

NB : Les remarques de K. Philips se portent tout d'abord sur le premier acte de la pièce, traduit par Edmund Waller, mais le présent extrait de la lettre datée du 17 septembre 1663 est résultat d'une lecture de la traduction dans son intégralité.

² MOTHERÉ, Jean, *Les théories du vers héroïque anglais et ses relations avec la versification française*, extrait de la *Revue de l'enseignement des langues vivantes*, Imprimerie du Journal Le Havre, Havre, 1886.

³ RUSSELL, Anne, "Katherine Philips as Political Playwright: "The Songs Between the Acts" in *Pompey*", *Comparative Drama*, Fall 2010, p. 299.

Acte II, scène 3, v. 621-622 :

Ptolomy

*But now your Beauty Caesars heart does wound, [wu:nd]
Tagus and Ganges must your Empire bound. [baond]*

ou encore Acte II scène 4, v. 655-656 :

Ptolomy

*And she o're him her boasted Empire have, [hæv]
Her Brother and her King must be her Slave.¹ [slerv]*

Ces rimes non sonores mais visuelles soulignent, par ailleurs, le fait que cette pièce traduite du français se prête à la lecture plus qu'au jeu.

Observons la scène d'exposition du *Pompée* des *Persons of Honour*, traduit par Edmond Waller. Dans sa critique, Philips parle tout d'abord de mauvaises (« bad ») et de doubles rimes (« double Rhymes »). Ces dernières sont peu fréquentes, l'une d'entre elle se trouvant dans la réplique de Photinus :

Photinus

*With Feasts and Triumphs then we had receiv'd him,
'Tis his own Fate, not we that have deceiv'd him,²*

Il s'agit ici d'une rime équivoquée. Elle s'étend non seulement sur les derniers « him » qui forment une rime pauvre par son caractère répétitif, mais sur la forme verbale dans son ensemble. Le verbe est presque identique, l'unique modification étant sa première lettre : *receiv'd* / *deceiv'd*, et il est construit avec le past perfect puis le present perfect, deux formes très similaires modifiant uniquement le temps de l'auxiliaire « have » au prétérit ou au présent. Les mauvaises rimes, à l'inverse, ne sont ni visuelles ni sonores, elles forcent une connexion entre deux mots qui ne riment pas *a priori*. Voici deux exemples extraits de l'Acte I, scène 1 :

¹ PHILIPS, Katherine, *Poems by the Most Deservedly Admired Mrs. Katherine Philips, the Matchless Orinda. To Which Is Added Monsieur Corneille's Tragedies of Pompey and Horace, with Several Other Translations Out of French*. London, Printed for Jacob Tonson, within Grays-Inn Gate next Grays-Inn Lane, 1710.

² *Persons of Honour, Pompey the Great a tragedy as it was acted by the servants of His Royal Highness the Duke of York / translated out of French by certain persons of honour*, London, Printed for Henry Herringman, 1664. (Tous les vers seront extraits de cette édition.)

Ptolomey
From putrid Corps exhaling Poysonous airs, [eəz]
Enough to plague the guilty Conquerours; [ˈaʊəz]

[...]

Photinus
Tis the Prerogative of Kings to spare [speə]
Nothing when they their own Destruction fear; [fiə]

La première rime semble uniquement fondée sur les consonnes « rs » en fin de mot et non sur les dernières voyelles accentuées puisque « eə » et « aʊə » ne sont pas deux sonorités propres à former une rime. De la même manière, « spare » et « fear » ne se rejoignent que par leur dernière consonne « r » et non par une syllabe complète. Ces rimes qualifiées de mauvaises par K. Philips paraissent en effet peu respectueuses des standards fondés sur la ressemblance typographique ou phonétique.

b) Les inversions et la caractérisation des personnages

Utilisons cette première entrée dans les textes afin d'analyser plus profondément les techniques de traduction de Katherine Philips. Le respect complet et total des mots du texte français, des vers et de leur forme, dans la traduction est tout à fait impossible et, s'il ne l'était pas, ne pousserait qu'à produire un texte incompréhensible. Ainsi, la langue d'accueil du texte se doit de rester suffisamment en elle-même pour être compréhensible, malgré une ouverture à la langue source, de façon à la laisser transparaître sous elle. La traduction se doit alors de rendre le rythme du texte originel puisque, comme le dit Eloi Recoing, « ce dont la forme témoigne, c'est d'un rythme. », tout en supprimant les tournures trop idiomatiques, car « La concordance ne relève pas d'un fétichisme du mot, mais révèle encore une fois un souci du rythme. Car le jeu des répétitions et des variations participe du rythme. Or ce que le rythme change, c'est le mode même de signifier.¹ » Par exemple, nous trouvons un nombre important d'inversions dans le texte de *Pompée* : de l'inversion de deux vers à celle de deux parties d'un vers à l'hémistiche. Il s'agit parfois d'inversions simples qui rappellent le souci et l'obligation de la rime telles que, *Pompée*, acte III, sc. 2, v. 816 :

César
Et la haine du nom, et le mépris du sang,

¹ RECOING, Éloi, « Poétique de la traduction théâtrale », éd. cit.

Caesar

To sleight the Rank, and to abhor the Name.

Le chiasme se double d'une mise en verbes des noms français, « haine » devient « to abhor » et « mépris », « to sleight ». Il existe également un grand nombre d'inversions de sujet qui changent le fondement de l'action. Observons l'exemple exposé précédemment pour sa rime visuelle acte II, sc. 3, v. 621-622 :

Ptolomé

Mais César, à vos lois soumettant son courage,
Vous va faire régner sur le Gange et le Tage.

Ptolomy

*But now your Beauty Caesars heart does wound,
Tagus and Ganges must your Empire bound.*

Philips fait de Cléopâtre, ou plutôt de sa beauté, l'actrice de sa gloire future, tandis que Corneille place César comme souverain soumis mais puissant par son Empire étendu. Non seulement ce choix de traduction encre la traduction dans la langue anglaise et non dans un calque du français en anglais, mais il convient également parfaitement au caractère de Ptolémée, ce « *rex pueris*¹ », enfant roi intéressé par l'empire amoureux de sa sœur uniquement parce qu'il est synonyme de conquête d'un empire territorial pour l'Égypte. Dans un autre passage cependant, acte IV, scène 2, v. 1183-1184, K. Philips pratique une inversion qui porte préjudice au caractère plus qu'il ne l'élève :

Ptolomé

Vous êtes généreuse ; et j'avais attendu
Cet office de sœur que vous m'avez rendu.

Ptolomy

*I never could expect an Act less kind
From you who bear so generous a Mind.*

Philips omet « office de sœur » au profit d'une inversion des deux vers, de l'ajout d'une négation, « never could », et du glissement de l'adjectif « généreuse » qui ne désigne plus Cléopâtre entièrement mais son esprit. La traduction ajoute donc ici une métonymie absente du texte original. La négation semble être un remplacement : elle appuie le propos de

¹ CORNEILLE, Pierre, « Examen » de *Pompée*, Théâtre Complet de Corneille, Gallimard, Paris, 1950, p.1047.

Ptolomée par la négation absolue « never », ce qui prend la place du poids émotionnel du nom « sœur » dans le vers de Corneille. Néanmoins, le manque reste présent puisque l'adresse de Cléopâtre deux vers auparavant était :

Cléopâtre

J'ai vu César, mon frère,

Cleopatra

Brother, I have Caesar seen,

Ainsi, l'adresse au frère ne connaît pas de réponse chez Philips. Néanmoins, la traduction s'engage ici à ne pas faire souffrir la caractérisation première, celle du texte de Corneille, en créant un équilibre grâce aux modifications subies. L'exemple présent montre que lorsqu'une figure est ôtée, une autre la remplace. Ainsi la désignation « sœur » n'est pas rendue mais une métonymie est ajoutée et la négation se fait absolue afin de compenser l'apport poétique dans la traduction.

2) *Les critiques de Katherine Philips : les libertés et « fautes » de traduction*

a) *Le personnel*

Katherine Philips évoque des « libertés » prises dans la manière de traduire des Persons of Honour. De quelles libertés Philips parle-t-elle ? Il est aisé de remarquer tout d'abord que dans la construction de la pièce et des actes des Persons of Honour certains personnages ne sont pas intégrés dans des scènes ou bien qu'ils y sont ajoutés. Dans l'Acte III notamment, Lépide disparaît du plateau dès la scène 3 alors qu'il lui restait deux scènes, Antoine est présent dans la scène 2 quand il ne devrait pas, tandis qu'Achillas n'est pas là et devrait l'être. Les Romains ne sont pas indiqués comme étant sur scène non plus dans la scène 2. L'auteur n'a pas saisi l'occasion de faire de la scène un moment spectaculaire par l'apparition de nombreux figurants. Si l'action spectaculaire est ce qui plaît le plus aux anglais sur la scène, comme les chants et les danses de K. Philips semblent le prouver, pourquoi ne pas embrasser ce que le texte original offre déjà ? De plus, les Romains sont bien présents dans l'acte IV, scène 3, tels qu'ils devraient l'être. Erreur de notation ? Choix délibéré ? Cette traduction étant une congrégation de travaux séparés, la continuité à la fois dramatique et éditoriale est mise en doute. Remarquons par exemple que l'acte II ne possède aucune notification de changements de scène : les entrées et sorties sont indiquées de manière à délimiter ce

qu'auraient été ces scènes mais le lecteur ne peut faire référence à une scène en particulier. Nous pouvons penser alors que la traduction de cet acte a été réalisée soit comme une activité intellectuelle sans visée de publication, soit comme une traduction sans visée de publication mais à visée scénique.

Remarquons que K. Philips elle-même modifie quelque peu la disposition du personnel dans la scène 2 de l'acte IV. Charmion et Achorée, la dame d'honneur et l'écuyer de Cléopâtre, sont, chez Philips, absents de la scène : n'ayant originellement aucune réplique n scène, ils ont été rejetés. Déjà dans l'acte II, scène 3, Charmion n'accompagnait pas la reine et Cléopâtre paraissait seule à la vue de son frère. Si Corneille fait apparaître ses deux personnages auprès de la reine, c'est qu'une reine est toujours accompagnée où qu'elle aille, même lors d'un entretien avec son frère. Par ailleurs, Philips fait reparaître Charmion et Achorée dans la scène qui suit, aux côtés de César, Antoine, Lépide et des Romains, comme s'ils venaient du même endroit et les accompagnaient. Naturellement, les suivants de Cléopâtre n'ont aucune raison d'apparaître auprès de César à moins d'obéir à un ordre connu des spectateurs. Ce n'est pas le cas ici et les deux personnages devraient être auprès de leur maîtresse dès la scène 2.

b) Les fautes et incompréhensions

Mrs Philips note aussi des « faults », c'est-à-dire des fautes, et notamment l'erreur historique qu'est la nomination de Pompée « consul » dans le vers d'Achillas, alors même qu'il était accompagné des deux consuls en place lors de la bataille de Pharsale :

Achillas

A Conquer'd Consul is so great a thing

Il existe également des fautes de compréhensions du texte. Elles sont rares mais existent néanmoins. Observons tout d'abord une « faute » de John Denham dans sa traduction du cinquième acte d'*Horace* — les quatre actes précédents ayant été traduits par Katherine Philips. Nous remarquons dès les premières répliques que Denham n'applique pas le même soin que Philips à sa traduction. Il ne traduit pas chaque vers : il les omet parfois tout à fait, comme les vers 1409-1410, et les résume d'autres fois, de manière à ce que la compréhension globale de la réplique et de la scène reste aisée. La faute à proprement parler se trouve dans la première réplique du Vieil Horace, après l'assassinat de Camille par son frère, qui va à l'inverse du sens donnée par Corneille v.1411-1414 :

Vieil Horace

Je ne plains point Camille : elle était criminelle ;
Je me tiens plus à plaindre, et je te plains plus qu'elle :
Moi, d'avoir mis au jour un cœur si peu romain ;
Toi, d'avoir par sa mort déshonoré ta main.

Old Horace

*I cannot think my poor Camilla free
From blame, yet her I less accuse than thee,
Whose honor such a barbarous Act should blot ?*

D'après le *Royal Dictionary Abridged* d'Abel Boyer, « accuse » signifie bien « accuser, dénoncer, blamer¹ » et « blot », « tacher, ternir ». L'honneur terni d'Horace est donc bien présent, comme il l'est chez Corneille dans « d'avoir par sa mort déshonoré ta main. » v.1414 mais la plainte, elle, n'existe pas et est remplacée par une accusation. Or, ces deux termes ne sont pas synonymes, et Old Horace ne prend pas ici le parti de son fils mais plutôt l'accuse, avec l'idée, sûrement, que l'honneur entier de sa lignée était ainsi taché. Cette incompréhension suit certainement une première mésentente du vers 1413, « Moi d'avoir mis au monde un cœur si peu romain ; » : il semble que Denham a identifié le « cœur si peu romain » comme celui d'Horace et non comme celui de Camille. Or, il s'agit bien du « cœur » de la jeune femme, qui a renié et insulté Rome à l'acte précédent, et auquel réfère l'adjectif possessif « sa » dans « sa mort » au vers 1414. Il semble donc qu'une incompréhension en ait engendré une autre dans cette traduction.

c) *Les « étirements explicatifs »*

Enfin, parmi les « erreurs » que relève Philips, nous pouvons sans doute inclure les fautes techniques, telle que celle notifiée dans la lettre du 17 septembre 1663 :

Ce qui me répugne surtout, c'est que le sens languit en règle générale sur trois ou quatre vers, puis s'achève au milieu du cinquième : et je suis d'opinion que le sens devrait toujours se confiner au distique, autrement les vers deviennent apathiques et ennuyeux.²

Dans la traduction de Philips, les distiques sont en effet l'unité de sens. Cette règle est appliquée par les dramaturges classiques français et le travail de Philips est d'autant plus

¹ BOYER, Abel, *The Royal Dictionary Abridged, in Two Parts*, London, 1700.

² « what chiefly disgusts me, is, that the Sense most commonly languishes through three of four Lines, and then ends in the middle of the fifth : for I am of opinion, that the Sense ought always to be confin'd to the Couplet, otherwise the Lines must needs be spiritless and dull » (PHILIPS, Katherine, *Letters from Orinda to Poliarchus*, *op. cit.*) (Nous traduisons.)

attaché au texte d'origine qu'il s'en rapproche par sa forme et par son rythme. Le sens y est encadré de la même manière. Ce respect de forme n'est pas dû uniquement à l'attention que Philips porte à l'œuvre mais aussi à sa propre qualité de poétesse et de traductrice. La traduction de *Pompée* par le groupe londonien ne possède pas la régularité et la cadence originales des distiques comme unité de sens, qui soutiennent l'attention du spectateur.

i) La perte des distiques comme unité de sens

Tout d'abord, la toute première réplique de Ptolomée chez les Persons of Honour n'est pas découpée comme celle de Corneille. Le texte original présente quarante-huit vers, partagés en dix phrases, elles-mêmes sous-découpées par une ponctuation abondante. Cette même réplique en anglais compte cinquante vers, ce qui est deux de plus que Corneille, et n'est partagée qu'entre deux phrases, la première étant longue de deux vers et la seconde de quarante-huit. La ponctuation est nombreuse elle aussi et il semble que les points-virgules remplacent les points et donc le découpage en phrases. Cela n'exclut pas que le sens soit partagé en distiques à certains endroits, comme dans l'acte I, sc.1, v. 35-37 :

Ptolomée

S'il couronna le père, il hasarde le fils ;
Et, nous l'ayant donnée, il expose Memphis.

Ptolomey

*He Crown'd the Father, Threatens now the Son,
Memphis he gave, and hazards what h' has done;*

Il est clair ici que le sens est bien encadré dans les deux vers. La traduction est linéaire et suit le texte dans ses intentions et dans ses choix de mots. L'opposition entre le père et fils est présente au vers 35, avec une séparation en milieu de vers, tandis que le vers 36 voit un chiasme dans sa construction par rapport au vers français, inversion comme nous en avons vu dans la traduction de Katherine Philips. Néanmoins, il est plus difficile de lire ce distique, et *a fortiori* la réplique dans son ensemble, lorsque la phrase semble s'étendre infiniment et être formée de multiples unités de sens accolées.

Nous remarquons également une tendance aux rejets et contre-rejets dans les traductions, absents chez Corneille. L'écriture classique veut que le vers fasse sens en lui-même et plus encore que le distique rimé soit une construction complète. Ainsi, lorsque Victor Hugo décide de briser certains codes classiques en 1830 dans *Hernani*, il commence par introduire le rejet de l'« escalier / dérobé ». Dans une traduction classique, il semble donc

malaisé de placer des rejets et contre-rejets ; et, bien que les contemporains de Corneille et Racine ne les aient pas encore envisagés comme « classiques », un travail des textes les aura, *a priori*, familiarisé avec les distiques rimés comme unités de sens. Nous regrettons donc, chez Denham notamment, de voir de tels rejets, acte V, scène 1 et 2 :

Old Horace
[...] *let my concernments clear*
This doubt ; but stay the Kings approach I hear.

[...]

King
----- *Rise Father, rise, the grace*
I now perform, is what becomes my place.

Dans le premier cas, le verbe « clear » est placé avant son complément d'objet « This doubt » et laisse le lecteur sans repère ; et dans le deuxième, c'est le groupe verbal subordonné « I now perform » qui se place après le contre-rejet « the grace ». Plutôt que d'affirmer que le roi de John Denham manque d'éloquence, nous envisagerons d'abord la réplique en imaginant qu'elle ne possède pas d'antécédent français. À notre habitude, nous lisons chaque vers et chaque distique en nous attendant à ce qu'ils englobent le sens. Cependant, cette mise à la rime de « the grace », en anglais, peut tout à fait être un choix théâtral de la part de Denham, visant à mettre en avant et même à mettre l'accent sur ce sujet, afin qu'il soit projeté par l'acteur. Toutefois, nous savons que les auteurs anglais n'apprécient pas particulièrement la rime, et ne l'utilisent que très peu dans leur théâtre. Alors, nous sommes en droit de questionner le choix présent de mettre en exergue le mot rimé.

ii) La création de tercets

Quelle forme prend alors le sens répandu que déplore Mrs Philips dans les traductions ? Celle d'une élongation du propos, lorsque le traducteur n'a su le condenser en un distique. Cette élongation est ce que Jean-Michel Déprats nomme les « étirements explicatifs¹ ». Déprats en parle dans une étude sur la traduction de l'anglais vers le français mais il se trouve que son analyse fonctionne dans le cas inverse également. Ces « étirements » sont particulièrement fréquents dans l'acte IV des *Persons of Honour*, acte dont la traduction est par ailleurs réussie, selon les critères de Philips : le sens est parfaitement gardé, les vers

¹ DEPRATS Jean-Michel, « Traduire Shakespeare pour le théâtre », éd. cit.

sont clairs et la forme générale est respectueuse de l'original. Cependant, la traduction a tendance à faire advenir trois vers au lieu de deux et ainsi à étendre le sens hors du distique vers un tercet. Observons par exemple les premiers vers de la scène 5 de l'acte IV, échangés par César et Cléopâtre suite à l'annonce de Cornélie :

César

Son courage m'étonne autant que leur audace.
Reine, voyez pour qui vous me demandiez grâce !

Cléopâtre

Je n'ai rien à vous dire : allez, seigneur, allez
Venger sur ces méchants tant de droits violés.

Caesar

*Her noble Rage and their bold Crime alike
My Soul with Wonder and Amazement strike.
Are these the Men great Queen you'd have me save ?*

Cleopatra

*Your gracious pardon for my Self I crave,
Your Justice I no longer will prevent,
Go Sir, and give them their due Punishment.*

Le premier vers de chaque réplique semble dupliqué. Le traducteur ajoute des adjectifs absents chez Corneille : « noble Rage », « bold Crime », « great Queen ». Il amplifie également la réplique de Cléopâtre par un vers de demande de pardon que le texte originel ne connaît pas. Il y ajoute également la notion de justice. Celle-ci vient compenser l'absence de traduction des « droits violés » qui achevaient la phrase de Cléopâtre chez Corneille. Ainsi, tout est traduit – il existe même un ajout – mais la traduction occupe plus de vers. Deux exemples nous montreront que d'autres passages occupent même plus de vers. Observons tout d'abord la fin de cette même réplique de Cléopâtre, v. 1435-1436 :

Cléopâtre

Le saurez-vous, seigneur ? et pourrai-je obtenir
Que ce cœur irrité daigne s'en souvenir ?

Cleopatra

may I hope again

*To tempt your Pity and this Sute obtain
That when just Rage inflames your noble Breast,
You would Distinguish Him from all the rest ?*

Une nouvelle fois, l'usage d'adjectifs étoffe les deux vers : « just Rage », « noble Breast », mais remarquons que ces adjectifs qualifient des noms qui n'étaient pas présents à l'origine, ils métamorphosent le « cœur irrité » du vers 1436. Ces deux vers de Cléopâtre ont été transformés afin de faire advenir le sens avec plus de *pathos*. Cleopatra se présente en sœur et en amante afin de faire céder Caesar, elle demande pitié, « tempt you Pity » et flatte un grand guerrier, « when just Rage inflames your noble Breast ».

Notre deuxième exemple se trouve à la fin de la scène 4 de l'acte IV, et fait partie d'une réplique de Cornélie aux vers 1375-1376 :

Cornélie

Ne le présume plus ; le sang de mon époux
A rompu pour jamais tout commerce entre nous.

Cornelia

no, the deplored Fate

*Of my Dead Lord, so just a cause of Hate,
Shall ever be of Force to Disallow
All terms of Reconcilement 'twixt us two.*

Deux vers produisent une traduction de trois vers et demi. Le sens est en tout point similaire mais s'étire longuement. « Ne le présume plus » n'est pas une cause de rallongement puisqu'il est humblement traduit par « no ». Cependant, le « sang » de Pompée n'est plus et est remplacé par « deplored Fate », c'est-à-dire un sort déplorable, qui est une juste cause de haine « so just a cause of Hate ». « Ever » et « all », tous deux absolus, l'un dans sa durée et l'autre dans sa quantité, signifient l'irrévocabilité de l'affirmation. Ces ajouts accentuent la haine de Cornélie, que le traducteur semble avoir voulu affirmer intensément. Cette technique est différente de la froideur du distique de Corneille, puissant de son efficacité. Les vers du traducteur et ceux de Corneille, nous le sentons bien à la lecture, n'appelle pas du tout au même jeu, puisque la réalité théâtrale veut en effet que l'on pense le jeu. Corneille veut une Cornélie froide et grande, tandis que les *Persons of Honour* en font une veuve remplie de douleurs et prête à déverser sa haine, dans de plus nombreux vers. Katherine Philips désapprouve sans doute cette pratique d'étirements par admiration pour la précision de l'écriture de Corneille et par conviction que le traducteur doit faire de son travail une mise en anglais de l'œuvre originale et doit la respecter autant que possible y compris dans sa forme plutôt que de la modifier. La traduction des *Persons of Honour* privilégie plutôt la

transmission du sens, qu'elle intensifie et détaille. Ils effectuent donc un travail d'adaptation tel que nous le définissons dans son acception théorique textuelle.

Bien que ces ajouts aient un but, ils restent des élongations non nécessaires. Déprats écrit que « Pour éviter les étirements explicatifs où se distend le ressort théâtral, la traduction doit être nette, résolue, cinétique, concise et procéder d'une grande économie rhétorique.¹ » Nous mettrons ici l'accent sur « où se distend le ressort théâtral » qui rappelle qu'un texte théâtral est fait pour être dit et entendu et ainsi qu'il ne vit que selon son rythme, et que le sens qu'il partage n'est lui-même perçu qu'à travers ce rythme. Dans les mots de Déprats : « La perception des rythmes et des sons prime la saisie intellectuelle. Ou plutôt la seconde ne s'effectue qu'à travers la première.² ». Déprats, plus tard, cite également Maurice Gravier, qui dit que « L'objet d'une traduction, s'agissant de poésie, n'est pas seulement de communiquer un sens, [...] c'est aussi de reproduire un objet, un rythme, une forme, un volume ». Or, dans cette traduction du quatrième acte de *Pompée*, le traducteur ajoute un sens au-dessus de celui donné par Corneille, voire en dépit de celui-ci, il ajoute bien plus qu'il ne reproduit un rythme ou une forme, puisque cette forme et ce rythme mêmes sont abandonnés. Un dernier exemple, ici d'une autre traduction et un peu différent des deux précédents, nous permettra alors d'illustrer le manque de respect du rythme du texte. L'annonce à Curiace et Horace du choix des guerriers choisis par Albe se déroule dans l'acte II scène 2, v.409-411, et voici la traduction de Charles Cotton :

Curiace
Albe de trois guerriers a-t-elle fait le choix ?
Flavian
Je viens pour vous l'apprendre.
Curiace
Eh bien, qui sont ces trois ?
Flavian
Vos deux frères et vous.
Curiace
Qui ?
Flavian
Vous et vos deux frères.

Curiace
Has Alba yet made choice of her three men?

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

Flavian
I come to tell you.

Curiace
Say, who are they?

Flavian
They've pitch'd on you, and your two Brothers.

Curiace
Who?

Flavian
On your two Brothers they have pitch'd, and you.

Le rythme est similaire dans les deux premiers vers et la découpe du vers 410 entre les deux personnages est conservée puis, sans que nous puissions comprendre la motivation derrière ce choix, Cotton décide d'inverser l'ordre de l'annonce et surtout d'en faire une phrase complète, composée d'un sujet, d'un verbe et d'un complément. Ainsi, le rythme que donnait Corneille à cette annonce tragique, en un unique vers partagé en trois, avec une répétition très claire des sujets, dans un sens puis dans l'autre, qui doivent résonner une première puis une deuxième fois ; ce rythme, ce temps donc que Corneille accordait au tragique pour s'installer, dans un vers qui peut être dit très vite ou être étiré à l'infini selon que l'acteur de Curiace réponde avec « Qui ? » dès l'audition de la première moitié ou bien qu'il prenne le temps d'appréhender l'annonce ; ce temps, ce rythme, n'existe plus dans la traduction de Cotton. L'annonce et sa reprise sont longues, elles sont fastidieuses à cause de la prononciation des abréviations et notamment de « pitch'd on », et la répétition du verbe ne permet pas de porter l'attention uniquement sur les sujets pathétiques mais aussi sur un « they » vague, qui désigne Albe mais ne la représente pas en termes clairs. Ainsi, le sens est communiqué en soi, mais, dans les mots de Déprats, la saisie de ce sens ne se fait pas ici grâce à la perception des rythmes et des sons mais en dépit de ceux-ci.

iii) La précipitation et l'amoncellement de vers

Un exemple contraire se confronte à cette élongation, celui de la précipitation et de l'amoncellement des vers. Observons le récit de la mort de Pompée dans la scène 2 de l'acte II. Achorée conte longuement les événements qui se sont déroulés sur le port et rapporte notamment les dernières paroles de Pompée. La citation prend fin et Achorée reprend son récit au vers 477, voici les vers qui suivent :

Achorée

Tandis que leur amour en cet adieu conteste,
Achillas à son bord joint son esquif funeste.
Septime se présente, et lui tendant la main,
Le salue empereur en langage romain ;
Et comme député de ce jeune monarque,
« Passez, seigneur, dit-il, passez dans cette barque,
Les sables et les bancs cachés dessous les eaux
Rendent l'accès mal sûr à de plus grands vaisseaux. »
Ce héros voit la fourbe et s'en moque dans l'âme ;

Achoreus

*Thus whilst their Loves contest, the fatal Bark
Makes towards them: Septimius as a mark
Of Service gives his hand, in his own Tongue
Salutes him Emperour, as from the Young
Aegyptian Monarch, Step, great Sir, he said,
Into this Boat, Quick-sands and Shelves have made
Our Ports unsafe for greater Ships; even then
Our Heroe saw the baseness of the Men,*

La traduction ne compte pas plus de vers que la version originale mais un de moins. La traduction a condensé l'expression, ce qui provoque sa précipitation. Cette précipitation, causée par le démembrement du deuxième vers en deux hémistiches répartis à la fin du premier et au début du deuxième, provoque un décalage du sens dans les vers, et force, soit une lecture prosaïque, proche de la prononciation de la prose, soit très hachée et interrompue. En effet, de nombreux enjambements séparent les verbes des sujets (« the fatal Bark / Marks towards »), les compléments des objets (« a mark / Of Service »), les verbes des compléments (« have made / Our Ports »). De plus, ces enjambements ne permettent pas de distinguer d'une part le récit et de l'autre le discours direct rapporté. Ce dernier démarre et se termine en milieu de vers, sans ponctuation pour le notifier. Le sens des groupes de mots est ainsi ballotté d'un vers sur l'autre et les principales et subordonnées sont peu distinctes. La limite des distiques n'existe donc plus puisque chaque phrase s'impose dans l'autre et que les unités de sens créées par Corneille ne sont plus distinguables. Le sens se précipite donc et s'achève au milieu d'un vers. Par comparaison, voici la traduction du même passage par Katherine Philips :

Achoreus

*While their contest, on this, was sad and kind;
Achilla's fatal boat their Vessel Joyn'd:
Septimius then, to get him in his Pow'r,
I'th Roman Language call'd him Emperour;
And as deputed from th'Egyptian Prince,
Let, Sir, says he, this bark convey you hence;
The Shelves and Sands, which under water lye,
To greater Vessels an Access deny.
The Hero saw, and smil'd at this abuse;*

La traduction est sans fantaisie et suit le texte à la ligne près. Il ne s'y trouve aucun enjambement ni groupe de sens brisé, le passage est fidèle et cohérent. Remarquons que nous avons choisi ce passage dans la traduction des *Persons of Honour* précisément pour sa maladresse et que le reste de la réplique d'Achoreus est plus réussie et plus fidèle à la forme du texte d'origine.

D'autres exemples d'enjambements malheureux se trouvent dans le texte, comme ce verbe détaché de son complément, suspendu à la fin du vers de Ptolomey, acte I, sc.1 :

Ptolomé

*Devient un grand exemple, et laisse à la mémoire
Des changements du sort une éclatante histoire.*

Ptolomey

*Is made a great example, and has left
The world a pattern of her Rowling Wheel,*

Cette maladresse ne porte pas préjudice à la traduction des vers de Corneille néanmoins, puisque le sens est respecté et le vers d'origine sans particularité.

d) L'affadissement des maximes ou sentences

Les traductions, et plus particulièrement celle des *Persons of Honour*, montrent parfois un manque de force et de vivacité par rapport aux vers français. Dans la scène d'exposition de *Pompée*, les trois conseillers de Ptolomé sont réunis par leur roi et formulent leur avis sur le sort à réserver à Pompée ; leurs répliques sont toutes trois des plaidoiries qui usent de procédés rhétoriques. Photin par exemple, fait usage de sentences, de maximes sur le pouvoir, l'État et le Roi. Or, nous remarquons par deux fois dans la traduction d'Edmond Waller, que la vigueur de ses sentences a été amoindrie par une traduction peu réactive, et, pour l'une d'elle, par un enjambement acte I, sc.1, v. 107-108 :

Photin

Le droit des rois consiste à ne rien épargner :
La timide équité détruit l'art de régner.

Photinus

*Tis the Prerogative of Kings to spare
Nothing when they their own Destruction fear;*

Nous avons déjà utilisé ces vers lors de notre travail sur la rime et ne commenterons pas celle-ci. Ce qui nous intéresse ici est le rejet du « Nothing » au deuxième vers, enjambement qui place le sens de la principale auprès de la subordonnée. Le lecteur est arrêté dans sa lecture et désorienté. Une tension forte est créée entre les deux vers puisque l'entrée du second provoque un renversement de sens. Cependant, cela ne travaille pas le vers pour former une sentence véritablement. Remarquons que les vers de Corneille forment même deux maximes et donc deux principales coordonnées uniquement par les deux points et un chiasme du vocabulaire de la royauté, dans le premier hémistiche puis dans le second. La puissance de ces deux maximes semble donc perdue dans une phrase répartie sur un distique. Il apparaît en fait que la traduction a créé un autre effet que celui de Corneille en provoquant la surprise par le rejet de la négation absolue et ainsi l'apparition de la cruauté de Photin. Les répliques trop sentencieuses sont peut-être moins appréciées et le traducteur cherche à surprendre au milieu de longs discours tels que ceux des conseillers dans cette scène. Dans son ouvrage théorique, *La Pratique du Théâtre*, l'abbé d'Aubignac commente la présence de ce qu'il appelle les « *Discours Didactiques* ou *Instructions*, ces Maximes et ces propositions générales qui renferment des vérités commune, et qui ne tiennent à l'Action Théâtrale que par application et par conséquence¹ ». Son développement rejette tout d'abord ces maximes avant de leur trouver une application raisonnable spécifique. Lisons et observons en quoi il complète notre réflexion sur le goût anglais :

Tous ces *Discours Instructifs*, sont ordinairement défectueux sur le Théâtre, parce qu'ils sont de leur nature froids et languissants ; et que ce sont des Maximes générales qui, pour instruire, vont seulement à l'esprit et ne frappent point le cœur ; ils éclairent et n'échauffent pas ; et quoiqu'ils soient souvent assez beaux et bien exprimés, ils ne font que toucher l'oreille, sans émouvoir l'âme : de sorte que l'Action du Théâtre, où nous cherchons quelque chose qui remue nos affections, et qui fasse quelque impression sur notre cœur, nous devient peu sensible et conséquemment peu capable de nous divertir.²

¹ Abbé D'AUBIGNAC, *La Pratique du Théâtre* [1657], [éd. H. Baby], Champion, coll. « Littératures », Paris, p.437-447.

² *Ibid.*

Voilà tout d'abord un avis négatif sur les Maximes, qui veut que leur caractère instructif les rende inaptes à toucher la sensibilité du spectateur. Alors indifférent, il n'est pas diverti ; et cette évocation par d'Aubignac du caractère divertissant ou non du discours rappelle la problématique première de notre questionnement sur les traductions françaises en Angleterre : l'impossibilité de divertir le public anglais par le discours français, soit le trop-plein de texte pour trop peu de divertissements. Mais l'abbé d'Aubignac n'écrit pas pour le public anglais, il pense un goût français qui irait à l'encontre des discours instructifs, à moins qu'ils ne soient si parfaitement liés à l'action qu'ils perdent leur aspect sentencieux. Enfin, dans l'avant-dernier paragraphe de son chapitre, d'Aubignac écrit sur un type de personnage qui n'ennuie pas tout en philosophant :

J'ai aussi remarqué que les vérités communes en style Didactique font un assez bel effet au Théâtre dans la bouche d'un Fourbe et d'un méchant homme, quand le Spectateur le connaît pour tel ; car on prend plaisir de voir ce trompeur employer adroitement les Maximes de la probité, et les propos d'un homme de bien à des dessins tout contraires ; les discours qu'il fait, quoiqu'ils portent un caractère instructif, font une espèce de figure en sa personne et un jeu du Théâtre qui n'est pas désagréable ;¹

Appliqué à notre exemple de Photin le conseiller cruel, nous comprenons que l'application de maximes politiques par Corneille fonctionnait parfaitement pour le public français qui jouit de l'ironie de telles maximes dites par un personnage malfaisant. Le public anglais, sans doute non adepte des maximes, aurait pu cependant apprécier la sournoiserie d'un personnage mauvais qui influence par la flatterie.

Analysons alors une deuxième sentence de Photin afin d'appréhender son effet en comparaison avec la première, acte I, scène 1, v. 104-105 :

Photin

Laissez nommer sa mort un injuste attentat :
La justice n'est pas une vertu d'Etat.

Photinus

*Which though the World should reckon as a Crime
Is but a Just compliance with the time;*

La traduction lui fait perdre sa vivacité mais surtout son sens. Le Photin anglais affirme que le crime que serait l'assassinat de Pompée n'en est pas un mais seulement une « juste complaisance au temps », c'est-à-dire à ce temps de guerre mais aussi à ce temps présent

¹ *Ibid.*

guidé par les dieux, qu'identifie Ptolémée acte I, sc.2, v. 261 « *'Tis what the Gods inspired us to do* ». Le Photin cornélien, lui, pense l'État, la justice et la vertu dans leurs fondements et non pas dans le temps et ses fluctuations. Il assure ce qu'il pense être une vérité fondamentale absolue. Son vers est percutant dans sa simplicité, sa maxime digne d'une devise et le caractère de son personnage, défini par le mal. Le vers anglais est plus fluide et fait de Photin un personnage fourbe et enjôleur, peut-être digne d'un Iago¹, quoique sans doute moins adroit. En cela, il répond de toute évidence plus au caractère idéal du méchant sur le théâtre anglais, comme nous en faisons l'hypothèse plus haut. La traduction modifie ici la caractérisation du conseiller et pratique en ceci une importante modification de l'atmosphère de la scène. Remarquons également que cette maxime voit sa réponse chez Achilles au vers 209 :

Achillas

Seigneur, je crois tout juste alors qu'un roi l'ordonne.

Achillas

Sir, What a King commands is always just.

Traduite fidèlement, cette réplique montre l'hypocrisie des conseillers et en particulier celle d'Achillas qui se voit soumis à l'autorité de son roi après que celui-ci a été persuadé par Photin de commettre un crime. La réplique semble bien une réponse chez Corneille, rappelant cette sentence si forte de Photin. Malheureusement, malgré la répétition de « just » dans les deux vers anglais, aucune maxime ne résonne aux oreilles du lecteur ou du spectateur et la correspondance semble perdue.

Cependant, un contre-exemple à cette tendance d'affadissement des maximes se trouve dans la traduction de Charles Cotton, dans la scène 3 de l'acte III, opposant Sabine et Camille. Dans la dernière réplique de Sabine, nous avons repéré deux vers qui, sans passer tout à fait pour des sentences chez Corneille, en deviennent chez Cotton, v.901 et v.904 :

Sabine

La nature en tout temps garde ses premiers droits ;

Sabine

Nature still keeps her Laws inviolate.

¹ Personnage de William Shakespeare dans sa pièce *Othello*, jouée pour la première fois en 1604.

Chez Corneille, le contenu du vers n'est qu'une clause dans une phrase plus longue, qui débute au vers 897 et se termine au vers 904. Or, chez Cotton, cette clause se referme sur elle-même et devient une phrase, ce qui lui octroie une plus grande force sentencieuse. Notons cependant que le « still » rapporte la phrase à une temporalité entamée dans les vers précédents, et ainsi la place dans un contexte précis et non intemporel, comme le demande *a priori* les sentences. Observons alors le second exemple v.904 :

Sabine

Et tous maux sont pareils alors qu'ils sont extrêmes.

Sabine

All ills are equal, when they are extream.

Ici, c'est le « Et » chez Corneille qui empêche l'alexandrin d'obtenir un statut de sentence, tandis que Cotton fait de sa fin de phrase une conclusion, placée après deux points, qui doit parfaire toute discussion par sa force sentencieuse. Peut-on alors penser que Cotton souhaitait encourager les sentences dans *Horace* ? Il ne procède pas à leur élimination du moins, et ne les élide pas, au contraire des *Persons of Honour*.

e) *Les omissions et ajouts*

Cette analyse nous permet de faire une transition vers une analyse des omissions et des additions faites par les traducteurs sur le texte d'origine. Les modifications effectuées sur le texte s'apparentaient jusqu'alors à des altérations de vers, des omissions de sens... mais il existe des retraits et des ajouts de texte plus importants dans les traductions, y compris celles de Katherine Philips. Elle les déplore, dans son rejet des modifications sur le texte : « Je ne peux m'empêcher d'être surprise de la grande liberté qu'ils [*Persons of Honour*] ont prise sur l'original par des ajouts, des omissions et des altérations, selon leur gré.¹ » mais on en observe de multiples dans sa traduction d'*Horace*. Notons biens cependant que cette traduction n'a pas été achevée par Philips et donc n'a sans doute pas été relue par elle autant qu'elle l'aurait souhaité. Il est clair toutefois qu'une attention particulière à été apportée à la cohérence des distiques et des rimes : les omissions allaient soit par deux (v.85-86 ; v.281-282 ; v.555-556 ; v.863-864) soit, s'il s'agissait d'un vers seul, l'omission d'un vers était rattrapée par l'étrécissement d'un autre. Voyons l'acte IV, scène 5, v.1274-1275 :

¹ « I cannot but be surpriz'd at the great Liberty they have taken in adding, omitting and altering the Original as they please themselves: » (PHILIPS, Katherine, *Letters from Orinda to Poliarchus*, *op. cit.*) (Nous traduisons.)

Horace

Ne me fais plus rougir d'entendre tes soupirs ;
Tes flammes désormais doivent être étouffées ;

Horace

Remove my blushes, and thy flame suppress.

Les deux vers ont donc été pressés l'un contre l'autre de manière à ne plus former qu'un unique vers, reprenant les idées du français. Le vers anglais, par son aspect condensé, exprime plus directement le lien entre les rougissements et les flammes, malgré l'utilisation de « and » et non d'un mot de liaison impliquant la conséquence.

De plus importantes omissions sont cependant à déplorer dans les traductions de Cotton, Denham et des Persons of Honour. En ce qui concerne ces derniers, la première grande omission du texte est dans la réplique de Septime, dans l'acte I, scène 1. Dernier des trois conseillers à s'exprimer, Septime use aussi d'un procédé rhétorique, il procède par élimination. Il expose la situation, présente chaque option à Ptolomé, avant de les examiner. Voici le début de sa réplique acte I, sc.1, v. 161-166 :

Septime

Seigneur, je suis Romain, je connais l'un et l'autre.
Pompée a besoin d'aide, il vient chercher la vôtre :
Vous pouvez, comme maître absolu de son sort,
Le servir, le chasser, le livrer vif ou mort.
Des quatre le premier vous serait trop funeste ;
Souffrez donc qu'en deux mots j'examine le reste.

Les cinq derniers vers sont supprimés de la traduction. Pourquoi les supprimer ? L'auteur dut considérer inutile de rappeler quelles décisions s'offraient au choix du roi dans la deuxième moitié de la scène, après les interventions de deux autres conseillers. Il gagne alors en dynamisme en engageant Septime directement dans un discours nouveau, mais perd en précision dans sa scène d'exposition. Voici le début de la réplique anglaise :

Septimus

*Dread Sir, I am a Roman, and do know,
Both these Commanders and their Interest too.
To succour Pompey were a dangerous part,
To chace him hence would gain but half the heart
Of mighty Caesar, and make him your foe.*

Le premier vers de Corneille est étendu sur deux vers ici, les cinq vers sont supprimés au profit d'un vers présentant l'idée de chasser Pompée puis Septimus avance ses arguments contre l'idée de le livrer vivant à César. Nous remarquons une anaphore avec « *To succour* » et « *To chace* », qui rappelle l'énumération dans le texte français. Cette anaphore n'existe pas dans le texte originel, il s'agit d'un ajout stylistique. Cette anaphore aurait été plus justifiée si elle avait couru sur plus de deux vers, mais aussi si elle avait été initiée par l'énumération qui aurait pu la précéder.

Pour terminer notre analyse des omissions, observons qu'au sein des traductions d'*Horace* par Denham et par Cotton, les importantes coupes de texte se trouvent toutes dans l'acte V, scène 2 — et scène 3 dans le cas de Cotton. Unique acte traduit par Denham, l'acte V entre en contradiction avec les actes précédents dans sa manière d'approcher le texte de Corneille et d'envisager l'acte de traduire. L'acte V est composé de très longues répliques argumentatives et les deux traducteurs décident d'en ôter certaines parties afin de les simplifier, et d'englober le sens bien plus que le rythme. Or, comme nous l'indiquions précédemment dans notre analyse à ce sujet, une bonne traduction ne peut pas s'établir comme appareil de sens en dépit du rythme. Ici, notre travail de comparaison entre le texte et sa traduction est devenu plus difficile de par ces modifications. Les textes anglais ne se confrontent plus aux vers de Corneille, celui de Denham en particulier, mais proposent une reddition du sens, sens lui-même modifié puisqu'il n'est plus mis en forme de la même façon. Nous prendrons comme seul exemple le début de la réplique d'Horace en réponse au roi et à Valère, acte V, scène 2, v.1535-1554 par Denham :

Horace

À quoi bon me défendre ?

Vous savez l'action, vous la venez d'entendre ;
Ce que vous en croyez me doit être une loi.
Sire, on se défend mal contre l'avis d'un roi,
Et le plus innocent devient soudain coupable,
Quand aux yeux de son prince il parait condamnable.
C'est crime qu'envers lui se vouloir excuser :
Notre sang est son bien, il en peut disposer ;
Et c'est à nous de croire, alors qu'il en dispose,
Qu'il ne s'en prive point sans une juste cause.
Sire, prononcez donc, je suis prêt d'obéir ;
D'autres aiment la vie, et je dois la haïr.
Je ne reproche point à l'ardeur de Valère
Qu'en amante de la sœur il accuse le frère :

Mes vœux avec les siens conspirant aujourd'hui ;
Il demande ma mort, je la veux comme lui.
Un seul point entre nous met une différence,
Que mon honneur par là cherche son assurance,
Et qu'à ce même but nous voulons arriver,
Lui pour flétrir ma gloire, et moi pour la sauver.

Horace

----- You know the fact,

*And I believe your justice so exact,
That the least conscious man can hardly clear
Himself, when to his Prince his crimes appear.
Why should I plead, when what I should defend,
Onely on your disposal must attend;
And mine own innocence I dare not trust,
When you believe my accusation just ?
'Tis but my Life which freely I resigne,
Let others ask, but I that suit decline:
Nor seek for that, which I would gladly lose;
Nor blame my Sisters Lover, to accuse
Her Brother: for her death, my voice conspires
With his, and we have both the same desires;
In this only we differ, he would stain,
My honor with a death I would maintain.*

Nous choisissons un extrait relativement long, de manière à montrer à la fois les coupures de textes et la déconstruction progressive du rythme et du sens dans ce début de réplique. Vingt vers français font face à seize vers anglais, dans lesquels une majorité des « fautes » évoquées plus haut sont détectables. Nous trouvons en effet une incompréhension au sujet de la mort. Denham écrit « her death » pour celle de Camille mais Horace parlait bien de « ma mort » chez Corneille. De plus, les vers sont, il nous semble, plutôt mauvais et loin d'égaliser la clarté de Corneille et de Philips. Non seulement ils sont difficiles à comprendre, en particulier les deux derniers vers de notre extrait, mais aussi ils s'étirent et nous retrouvons les rejets et enjambements analysés plus haut. La réplique devient alors de plus en plus floue, perd son sens et sa droiture et paraît se désagréger. Achéons donc notre analyse avec les mots de D.F. Canfield au sujet de Denham :

En réalité, sa méthode de traduction n'était pas adaptée pour continuer le travail de Mrs Philips. Elle est lisse et sans encombres mais beaucoup moins exacte et fidèle. Il ne se donne

pas la peine de traduire un passage difficile, et l'omet plutôt, ou utilise des généralités qui étoffent mais qui ne reproduisent en rien la vigueur et la précision de l'original.¹

Enfin, examinons les ajouts. Si les omissions sont *a priori* des choix de ne pas traduire un passage difficile considéré inutile à la compréhension de la scène, les ajouts sont des choix délibérés de surcroûts, de compléments de sens. Il existe des ajouts de taille variable cependant. La plus grande modification d'un texte se trouve dans le dialogue de César et Cornélie dans l'acte III de *Pompée* par les Persons of Honour. L'apparition sur scène de ces personnages est très tardive : César entre à la scène 2 de l'acte III et Cornélie à la scène 4 de ce même acte. Bien que fortement adaptée textuellement par le traducteur, la première réplique de César ne présente pas de modification de sens majeure. Les variations arrivent dès la réplique de Cornélie. Dans le texte de Corneille, le personnage apparaît, délivre une longue réplique de quarante-six vers, écoute la réponse de César longue de quarante-quatre vers, et sort de scène après un dernier vers. Cette scène montre deux romains ennemis mais vertueux, et la noblesse de cette rencontre vient à la fois des sentiments élevés et de la clarté du propos qu'ils tiennent. Trois répliques suffisent à la compréhension d'enjeux fondamentaux pour la pièce et l'appréhension des personnages : le deuil de la mort de Pompée, l'orgueil romain de Cornélie, sa vertu et son respect pour César, bien qu'il soit encore son ennemi, et enfin la bonté de César et sa promesse de vengeance. La traduction semble amenuiser ces effets. Elle ajoute des vers et deux répliques, l'une de César au milieu des vers de Cornélie et une autre de Cornélie au milieu des vers de César. Que disent ces répliques et pourquoi sont-elles ajoutées ? Comment se déroule la suite de la tirade ? La réplique de César intervient à la fin du vers 1002 du texte de Corneille et se déploie ainsi :

Cornelia

*Death were my Glory, That your Captive I
Live, is the last Degree of Misery.*

Caesar

*The Nature of your Grief so Violent,
Does to your Thoughts through a Dark Veil present
All black like Egypt's Monsters, this belief
Of them were Just, not where a Roman's chief.*

¹ « As a matter of fact his method of translation was not suitable for a continuation of Mrs. Philips's work. It is smooth and flowing, but very much less exact and faithful. He gives himself no trouble to find a rendering of a difficult passage, but either omits it or uses swelling generalities which reproduce in no way the vigor and precision of the original. » (CANFIELD, Dorothea Frances, *Corneille and Racine in England*, op.cit.) (Nous traduisons.)

Cornelia

*O Heav'n upon my Birth what Planets shin'd
That I must praise their Clemency to find
My greatest Foe Rule here, rather than one
My Husbands hand Restor'd to his lost Throne?*

Dans sa réplique, César explique qu'il n'est pas aussi cruel que les Égyptiens et la tirade de Cornélie reprend au vers 1006, c'est-à-dire trois vers après la coupure. Que sont devenus ces trois vers ? Ils n'ont pas été supprimés, ils ont été transformés afin de former la réplique de César :

Cornélie

*Je dois bien toutefois rendre grâces aux dieux
De ce qu'en arrivant je te trouve en ces lieux,
Que César y commande, et non pas Ptolomée.*

Par les mots de César, Cornélie apparaît incapable de distinguer la violence d'un ennemi comme Ptolomée de la justesse d'un ennemi comme César, alors qu'elle était à l'origine même de cette réflexion dans le texte de Corneille. Son caractère de reine intelligente et noble s'éteint devant celui de veuve. Enfin, analysons la deuxième intervention du traducteur. Elle se trouve entre les vers 1055-1056 du texte français :

Caesar

*And with it gain'd Romes Alienated heart,
When she had known I had in his a part.*

Cornelia

*Caesar, great Promises are safely made,
Where the performance is but to a Shade,
The way's too Common, and we easily find
Men to the Ashes of their Rivals kind;
Be still your self, for we receive your Hate
With better Welcome, than a Love so Late.*

Caesar

*Yet, Madam, since with him these Hopes must Dye,
And Envious Fates so great a Joy deny,
To what is left of him, that is, to You,
Caesar shall render what to Both is due.*

Dans cet exemple, l'ajout n'est pas le fruit d'une transformation mais celui de l'imagination du traducteur, c'est une création. Elle reproche à César de modifier ses sentiments envers Pompée et son camp maintenant qu'il est mort. La tirade de César reprend alors sans

modification permettant de lier le texte de Cornélie au sien. « Yet » en tête de vers paraît étrangement placé, tout comme « these Hopes » ensuite puisqu'ils font tout deux référence aux dernières paroles de César et pas à celles de Cornélie. Ces six vers ne sont pas intégrés activement dans le texte. De plus, ils font apparaître le caractère de Cornélie incohérent. Elle hait César, cela ne change pas. Mais elle l'estime du moins et l'indique dans sa dernière réplique, qui est gardée dans la traduction :

Cornélie

O ciel ! que de vertus vous me faites haïr !

Cornelia

O Cruelty of Fate !

That I such Virtue should be forc't to Hate.

Or, quelle cohérence y a-t-il entre cette réplique et celle qui la précède ? Comment peut-elle être forcée de haïr des vertus qu'elle accuse d'être fausses aux vers 1 à 4 de sa réplique ? Chez Corneille, une telle réplique pour terminer un acte est une confession. Elle montre la grandeur d'âme de César, reconnue par sa plus grande ennemie. Elle montre aussi la grandeur d'âme de cette ennemie, qui reconnaît les vertus même dans la haine. Dans la traduction, la réplique ajoutée de Cornélie donne soit une dimension ironique à ce vers final, Cornélie ne croit pas à ces vertus qu'elle dit difficiles à haïr, soit un caractère fluctuant à Cornélie qui change d'avis sur César en l'espace de quatorze vers. Il semble alors que cet ajout n'ait pas été pertinent. Il rappelle néanmoins la réplique que Cornélie adresse à Philippe dans l'acte V, scène 1, v. 1537-1556, et en particulier les vers 1537-1542 :

Cornélie

Ô soupirs ! ô respect ! oh ! qu'il est doux de plaindre
Le sort d'un ennemi, quand il n'est plus à craindre !
Qu'avec chaleur, Philippe, on court à le venger,
Lorsqu'on s'y voit forcé par son propre danger,
Et quand cet intérêt qu'on prend pour sa mémoire
Fait notre sûreté comme il croît notre gloire !

Cornelia

*Alas, 'tis no intolerable pain
They feel, who for a Rivals loss complain ;
Well may he spend a Sigh upon this Urn,
Whose restless fears to softer pity turn;
Well may he run to his Revenge with haste,*

*When his own Danger spurrs him on as fast,
Since the Concern he puts on for our Fate,
Both gains him Glory, and secures his State:*

Cette résurgence du jugement de Cornélie sur César et sa vertu intéressée et facilitée par la mort de son ennemi, peut être perçue comme moyen d'affirmer une constance de caractère chez Cornélie, ou bien simplement être perçue comme une redondance textuelle.

Il existe des ajouts plus petits et plus discrets que ceux-ci néanmoins, et si nous observons la traduction de Charles Cotton, nous trouverons qu'il a ajouté nombres de petites expressions à *Horace*, qui, d'après nous, sont présentes pour appuyer l'aspect tragique de la pièce, le soutenir et le renforcer. Nous trouvons ainsi un « extream despair » contre « mon désespoir » v.187 et une « fatal Battel » pour un « combat général » v.211, un « alas! » à la fin du vers 205, ou encore un ajout très classique avec « thy generous love » lorsque Corneille écrit « que vous aimiez » v.239. Cotton va jusqu'à ajouter un vers dans la réplique de Curiace v.396 : « *This combat must in my affliction end.* » qui renforce l'expression du désespoir de Curiace de voir mourir Horace ou de voir Albe asservie.

Que penser de ces ajouts et omissions ? Ils dépassent les limites des vers de Corneille et sont déjà, en ce sens, des variations d'un texte vers un autre, d'une langue vers l'autre et une adaptation d'un théâtre vers un autre. Ces choix opèrent de plus ou moins importantes modifications et adaptations. Mais jusqu'où peut-on envisager ces variations comme des décisions adaptatives éclairées de la part des traducteurs ? Une traduction très adaptative telle que celle de Denham fait connaître de telles variations au texte de Corneille qu'il n'est pas possible de nier leur effet sur le spectateur anglais ; l'action de acte V aura sans aucun doute été perçue différemment de celle des quatre premiers. Puisque, comme l'écrit Eloi Recoing, « Toute traduction qui ne vise et n'atteint que le sens est déjà une adaptation¹ » et « ce que le rythme change, c'est le mode même de signifier.² » Cependant, Denham avait-il lui-même envisagé son travail comme une pratique d'adaptation ? Il semble que non puisqu'il inscrit son travail dans la suite de celui de Katherine Philips et non afin de publier sa propre traduction. John Denham était déjà un poète de renom à la cour et la traduction avait plus besoin de lui pour être achevée que lui n'avait besoin de la traduction comme essor pour son travail de traducteur³. C'est donc d'abord inconsciemment que le goût anglais se fait sentir

¹ RECOING, Éloi, « Poétique de la traduction théâtrale », éd. cit.

² *Ibid.*

³ Canfield note d'ailleurs que « the publishers of that time undoubtedly thought themselves very fortunate in securing his name for their edition of Mrs. Philips's complete works. » (CANFIELD, Dorothea Frances, *Corneille and Racine in England*, op.cit.) (Nous traduisons.)

dans les traductions. Il transpire dans la manière même de traduire les textes. Les vers anglais plus libres se frottent avec la rigidité des vers français et naturellement la fluidité reprend le dessus si une théorie de traduction ne soutient pas le geste du traducteur. Il est donc à nous de découvrir quels choix adaptatifs les auteurs ont consciemment mis en place.

B. L'adaptation : une pratique anglaise dans les années 1660 ?

1) Comment se passer d'adaptation ? Les équivalences syntaxiques et thématiques

La traduction ne peut pas tout à fait se passer d'ajustements, bien que le souhait de Katherine Philips soit de produire une traduction libre de transpositions. Si dans la forme et le rythme, elle affirme la nature française du texte, qu'en est-il du vocabulaire et des figures ? Est-il possible de traduire sans dénaturer si l'on définit la nature du texte par son vocabulaire, sa syntaxe et par la culture dont il provient ? L'adaptation est-elle une trahison par son travail d'équivalences ? *A contrario*, peut-on penser que traduire un texte sans tenter de produire, d'ajouter du sens dans la langue qui le reçoit soit intéressant ?

a. Les concrétisations

Nous avons constaté que de nombreuses inversions avaient lieu dans des exemples se trouvant chez Philips, analysons maintenant l'explicitation, la concrétisation des idées et des métaphores. Tout en ne dépassant pas le cadre d'une traduction proche du texte au vers près, Philips explique parfois une action que Corneille élude avec poésie, ou encore nomme les personnages lorsqu'ils sont appelés par leur fonction, leur rang... Voici un exemple IV, 3, v. 1353 :

César
Ne vous donnez sur moi qu'un pouvoir légitime,

Cæsar
Govern your Cæsar, as a lawful Queen,

César s'adresse ici à Cléopâtre et décline sa demande d'épargner Photin et Achillas. Il argumente afin de refuser correctement ce vœu et apparaît d'abord en homme politique chez Corneille avant d'être amoureux, comme le veut son caractère d'Empereur. Corneille insiste notamment sur l'adjectif « légitime » qu'il place à la rime, ce qui l'accentue. Il forme

également le vers sur un impératif négatif et exclusif, avec « qu'un », plus autoritaire que l'impératif positif de la réplique anglaise. En effet, Philips ajoute un puissant caractère amoureux à cette réplique. César se désigne lui-même à la troisième personne et la qualification « Reine » est ajoutée là où Corneille parlait de pouvoir. Elle joint les amoureux en les présentant tout deux dans le même vers et fait même dire à César qu'il appartient à Cléopâtre : « your Cæsar », « votre César ». Cette soumission amoureuse de César alors que leur discussion porte sur la mort de deux traîtres semble ici presque déplacée, même lors d'un travail de persuasion, notamment alors que la reine Cléopâtre est caractérisée par Corneille lui-même comme étant une femme aux amours politiques : « Je ne la fais [Cléopâtre] amoureuse que par ambition, et en sorte qu'elle semble n'avoir point d'amour qu'en tant qu'il peut servir à sa grandeur.¹ » Prenons alors un peu de recul sur le texte afin d'identifier dans cet usage d'un langage amoureux, sinon une critique, peut-être une allusion de Philips à la cour de Charles II qui fut, dès 1662, l'objet de satires pour ses affaires amoureuses². Catharine Gray écrit que ce langage et cette position d'amants propose « la romance de cour comme lieu commun légitime définissant l'identité publique royale.³ » Remarquons alors l'ingéniosité du vers anglais qui fait de César un amoureux serviteur d'une Reine, c'est-à-dire qui use de la métaphore du pouvoir royal pour signifier la soumission amoureuse et ainsi convaincre par glorification. Il n'oublie point qu'il est empereur, même dans ses amours.

Nous évoquerons ici rapidement une technique de traduction qu'est la « littéralité », rarement utilisée, par peur de donner la sensation que la traduction n'est qu'un calque, mais dont nous avons trouvé un exemple chez Katherine Philips. La littéralité va, en quelque sorte, dans la même direction que la concrétisation, sauf qu'elle ne nécessite pas de modification du texte : elle le traduit très directement, littéralement. Cette pratique est évoquée par Jean-Michel Déprats, qui ne la déplore pas, mais au contraire, souhaite la réhabiliter lorsqu'elle est utile. Et quand est-elle utile ? Notamment lors des traductions d'images et de métaphores. Déprats écrit, entre autres, ces deux choses :

On ne peut pas banaliser l'étrangeté violente d'une image par souci de la compréhension intellectuelle.

Mieux vaut une métaphore discordante (l'anglais parle plus justement de *mixed metaphor*) qu'un étirement explicatif.

¹ CORNEILLE, Pierre, « Examen » de *Pompée*, Théâtre Complet de Corneille, Gallimard, Paris, 1950, p.1047.

² GRAY, Catharine, "Katherine Philips in Ireland", *op. cit.*

³ « court romance as a legitimate defining trope of royal public identity. » (*Ibid.*) (Nous traduisons.)

Le texte traduit n'est pas une explication du texte originel, et la littéralité sert à donner à lire le texte tel qu'il fut donné, les incompréhensions originelles y comprises. On pense souvent que le sens d'une traduction doit être absolument clair mais le texte d'origine l'était-il pour ses propres lecteurs ? Le texte était-il tout à fait lisse ? La littéralité peut alors se révéler importante et intéressante. Voyons donc l'exemple chez Katherine Philips, dans *Horace*, acte I, scène 2, v.181 :

Camille
Et combien de ruisseaux coulèrent de mes yeux !

Camilla
And from my Eyes how many Rivers fell,

Les « ruisseaux » sont « Rivers », ils « coulèrent » ou « fell » — qui veut même plus littéralement dire tomber — des « yeux », « Eyes » de Camille. Rien de plus clair dans cette transcription, et rien de plus respectueux de l'acte d'écriture de Corneille. Le rythme est même parfaitement assimilé puisque l'alexandrin est traduit dans un pentamètre iambique parfait alors même que les mots centraux du vers de Corneille sont duo-syllabiques et appellent presque, eux aussi, un accent sur la deuxième syllabe. Dans un exemple tel que celui-ci, la littéralité peut donc s'avérer utile au traducteur soucieux non seulement du rythme du texte mais aussi de son esprit.

b. Les deux métriques : jeux de rythmes

La langue de Katherine Philips prend forme de manière à rendre la compréhension parfaite sans s'éloigner du texte français. Par un discret usage d'équivalence, sa traduction s'emplit de vers ingénieux élaborés avec des formulations idiomatiques anglaises, non copiées sur le français. Certains vers suivent mot à mot ceux de Corneille, sans jamais néanmoins perdre le sens, comme au vers 1234, acte IV, sc. 2 :

Cléopâtre
Il n'a ni refusé, ni souffert ma prière.

Cleopatra
He neither does refuse, nor grant my Prayer:

D'autres vers sont parfois moins proches de la formulation d'origine, mais gardent pourtant le rythme souhaité par Corneille. La métrique de la poésie anglaise se fonde sur

l'accentuation de syllabes tandis que la métrique française ne prend en compte que leur nombre *a priori*. Prenons ici deux exemples. La première réplique de Cornélie dans l'acte IV, scène 4, possède deux vers à rythme ternaire, le vers 1357 et le vers 1362. Corneille pratique la répétition au sein du vers et crée une découpe en trois temps grâce à l'usage des virgules :

Cornélie
Ta mort est résolue, on la jure, on l'apprête ;
[...]
L'auteur de l'attentat, et l'ordre, et les complices :

Ces deux vers sont découpés ainsi : un premier hémistiche complet puis un deuxième coupé en deux : le vers 1357 compte 6 - 3 - 3 syllabes et le vers 1362, 6 - 2 - 4. Que fait K. Philips face à ces deux vers ? Sa traduction conserve parfaitement le rythme ternaire de notre second vers avec :

Cornelia
The Author, Order, and the Actor too.

Elle allie rythme ternaire, anaphore en [o] et allitération en [r], ce qui ne manque pas l'effet du vers français et même le perfectionne. Le premier vers ne semble pas, quant à lui, conserver la structure ternaire :

Cornelia
For Traytors have against thy Life Combin'd,

Cependant, une analyse plus précise de l'accentuation nous apprend que la découpe du vers est respectée et que le jeu ternaire y est présent. En effet, Philips use de deux anapestes — l'anapeste étant formé de deux syllabes non-accentuées suivies d'une syllabe accentuée — à l'entrée du vers avec « For Traytors / have against » puis de deux iambes pour « thy Life Combin'd » — le iambe correspondant à une syllabe non-accentuée suivie d'une syllabe accentuée —. Remarquons alors que le vers est coupé en deux, tel qu'il l'était à l'hémistiche en français, et que la première partie du vers est plus lente et la deuxième plus en levée. En effet, l'anapeste comme l'iambe est un pied dit montant (« rising feet »¹) mais l'anapeste, par son caractère ternaire et non binaire, est plus long. Le vers semble donc, comme en français, être partagé entre la lenteur dans un premier temps, et la rapidité dans un second. La vitesse est provoquée par la découpe du deuxième hémistiche en 3 - 3 syllabes chez Corneille et par

¹ FRASER, George Sutherland, *Metre, Rhyme and Free Verse*, Methuen, 1970.

les deux iambes à la suite chez Philips, leur accent sur la deuxième syllabe provoquant une avancée vers la fin du vers. Cette technique est aperçue encore dans sa traduction d'*Horace*, à l'acte III, scène 3, v.854 :

Camille

Qui n'y voit rien d'obscur, doit croire que tout l'est.

Camilla

Who thinks all is clear, must know that all is dark.

Ici, la traduction conserve à la fois le choix de mots monosyllabiques, ce qui renforce le rythme d'origine, mais aussi la division du vers en deux hémistiches de longueur presque équivalente. Or, le pentamètre anglais ne tend pas à se diviser en deux obligatoirement ; Philips choisit alors de débiter son vers avec un anapeste, de rompre momentanément le ronronnement des iambes et de donner un élan à son vers, qui prend plus de temps à démarrer de par ses deux syllabes non accentuées, avant de se briser après « clear », comme chez Corneille.

Cette pièce a-t-elle donc plu ? La confirmation que nous cherchions est présente dans l'entrée de Popys : les anglais de classe moyenne attendent les divertissements plus que les vers traduits du français, tandis que la bourgeoisie, la « gentry », se plaît à venir écouter Corneille mis en français. Nous pensons que non seulement les aristocrates ayant fréquenté la France mais aussi toute l'aristocratie et la bourgeoisie anglaise sont intéressées par le théâtre classique français. Dans les mots de Canfield :

Malgré ce qui a été dit de l'éducation française de beaucoup de nobles durant l'exile de Charles II, il est évident que le peuple du temps de Pepys, à l'exception d'une fine couche de la population, n'était pas moins anglais que le peuple, selon les mêmes classes sociales, durant le règne d'Elizabeth. La bourgeoisie a peut-être, et a sans doute été, sincère dans son admiration des tragédies traduites du français, mais le public de la classe moyenne n'était pas moins sincère lorsqu'il ne les aimait pas.¹

La traduction de *Pompey* de Philips plaît en effet aux Grands puisque, nous l'indiquions plus haut, le Duc Orrery et les Gens de Qualité de Dublin souhaitaient voir la pièce montée et que, d'après la lettre du 15 avril 1663, elle plut à la Reine : « Je te remercie de

¹ « In spite of what has been said of the French 50 CORNEILLE AND RACINE IN ENGLAND training of many of the nobility, during the exile of Charles II., it is evident that people in Pepys's station in life, except for a thin veneer were no less English than the similar class during the reign of Elizabeth. The gentry might be, and probably were, sincere in their admiration for translated French tragedy, but the people of the middle class no less sincerely disliked. » (*Ibid.*) (Nous traduisons.)

la réponse favorable que tu as obtenu pour moi de son Altesse Royale.¹ » Notons également que la pièce fut imprimée peu de temps après sa représentation, à Dublin comme à Londres, ce qui laisse penser qu'elle fut fort appréciée du public.² Elle fut jouée le 10 février 1663 à Dublin, et bien que K. Philips ne décrive pas le résultat de la production, elle confirme son succès dans sa lettre du 8 avril 1663 à Cotterell : « J'ai reçu beaucoup de lettres et de copies de vers, certaines de connaissances et d'autres d'inconnus, qui complimentent *Pompey*, [...] elles sont si remplies de flatteries que je n'ai pas le courage de vous les envoyer »³.

Ainsi, à la question : « la traduction doit-elle se soumettre aux règles qui régissent un théâtre étranger ? », Katherine Philips semble répondre qu'il ne s'agit pas d'une soumission mais d'un respect naturel de la volonté de l'auteur et de la forme originelle. La traduction de Philips ne semble pas avoir pour but de construire une pièce forgée sur les critères anglais du théâtre tels que ceux de Shakespeare ou de Beaumont et Fletcher, ni d'apparaître comme une tragédie anglaise. Elle assume entièrement la paternité de Corneille et son rôle de traductrice, non de créatrice.

Il ne faut pas oublier que le théâtre élisabéthain et jacobéen n'a pas disparu, ni de la scène ni des imaginaires :

Tout comme la présence de l'horreur et des thèmes sexuels étranges n'était pas due à l'influence de Corneille ou de Racine, mais, empruntée à l'exemple Elisabéthain, travaillait en opposition directe avec l'influence française, aussi la multiplicité d'action, les innombrables personnages et la liberté de jouer des scènes émouvantes *coram populo*, étaient résolument tous des ingrédients Anglais⁴

L'influence de Shakespeare sur ses successeurs pèse lourdement, sur les dramaturges comme sur leur public, qui attend un théâtre libre de ses mouvements et non contraint par une règle de liaison des scènes, libre dans ses thèmes, dans ses termes... Nous apprenons en effet que *Pompey The Great* reçut une réception positive du public londonien et que cette traduction fut, en réalité, plus populaire que celle de Katherine Philips : « Le *Pompée* de Mrs Philips fut

¹ « Accept my Thanks likewise for the favourable Return you have obtained me from her Royal Highness. » (PHILIPS, Katherine, *Letters from Orinda to Poliarchus*, *op. cit.*) (Nous traduisons.)

² RUSSELL, Anne, « Katherine Philips as Political Playwright: "The Songs Between the Acts" in *Pompey* », *op. cit.*

³ « I have had many Letters and Copies of Verses sent me, some from my Acquaintance, and some from Strangers, to compliment me upon *Pompey* [...] they are so full of Flattery, that i have not the Confidence to send them to you » (PHILIPS, Katherine, *Letters from Orinda to Poliarchus*, *op. cit.*) (Nous traduisons.)

⁴ « Just as the presence of the horrors and peculiar sex themes was not due to the influence of Corneille or of Racine, but, taken from earlier Elizabethan example, was working in direct opposition to the French influence, so the multiplicity of action, the innumerable characters and the licence of stirring scenes acted *coram populo*, were all decidedly English ingredients » (NICOLL, Allardyce, *A History of English Drama 1660-1900, Volume I, Restoration Drama 1660-1700*, Cambridge University Press, 1961.) (Nous traduisons.)

le premier, mais le *Pompée* écrit par Waller, Buckhurst et Sedley — peut-être d'autres encore — était plus renommé.¹ » Quelle conclusion pouvons-nous tirer de ce constat ? Il semble que le public anglais soit plus apte à recevoir les pièces françaises sur scène lorsqu'elles ont connues un plus grand travail d'adaptation. Allardyce Nicoll, dans son *History of English Drama*, indique que les « [traductions de Corneille] dans leurs formes originales non adaptées étaient incontestablement trop formelles pour être populaires sur la scène [anglaise].² » Ce succès influencera peut-être les prochaines traductions et fera pencher vers de plus grandes adaptations du texte. Katherine Philips choisit néanmoins la fidélité au texte français, non seulement par admiration pour les français mais aussi afin de se séparer, délibérément, des critères post-élisabéthains ainsi que du caractère parfois grossier du théâtre anglais de l'époque. Son écriture se contraint à suivre celle de Corneille, dans la forme tout d'abord puisque les distiques rimés ne sont pas naturels au théâtre anglais, et dans le sens, en tout point, puisque nous relevons ici les particularités de son texte et non ses régularités. Observons ici une remarque particulièrement adéquate d'Allardyce Nicoll quant aux deux types de traducteurs durant la période de Restauration :

L'assimilation et la popularisation de ce théâtre sérieux français fut accompli de deux manières — par la traduction directe et par la libre adaptation dans les vers habituels de la Restauration. La première permit d'établir le distique rimé comme médium tragique attitré pour une période de quatorze ans environ ; l'autre, à une ou deux exceptions près, était destinée largement à intensifier les éléments repris de la scène pré-Commonwealth.³

Nous identifions donc bien les traducteurs adoptant l'une ou l'autre technique chez nos traducteurs et de toute évidence, Katherine Philips fait partie des traducteurs qui ne choisissent pas l'adaptation mais la « traduction directe », c'est-à-dire la copie de la forme et du rythme original du texte, par l'usage des distiques rimés notamment.

¹ « Mrs Philips's *Pompey* was the first, but the *Pompey* written by Waller, Buckhurst and Sedley — perhaps a few others as well — was more famous » (NICOLL, Allardyce, *A History of English Drama 1660-1900, op.cit.*) (Nous traduisons.)

² « [Translations of Corneille] unquestionably in their unadapted forms were too chill to be popular on the stage. » (*Ibid.*) (Nous traduisons.)

³ « The assimilation and popularisation of this French serious drama was accomplished in two ways-by direct translation and by free adaptation on the usual Restoration lines. The first was to aid in establishing the rimed couplet as the chief tragic medium for a period of some fourteen years; the other, with one or two exceptions, was destined largely to intensify the elements taken over from the pre-Commonwealth stage. » (NICOLL, Allardyce, *A History of English Drama 1660-1900, op.cit.*) (Nous traduisons.)

2) *L'adaptation par l'ajout de chansons, ou comment adapter Pompée au goût anglais sans dénaturer le texte français*

Cependant, Katherine Philips a compris que si sa pièce doit être mise sur la scène, il faudra effectuer un travail, même minimal, d'adaptation. Elle choisit de le faire en ajoutant des chansons entre les actes. Elles sont ajoutées une fois la traduction terminée puisque la lettre d'Orinda datée du 10 janvier 1663 énonce à la fois que la pièce est bien arrivée aux mains de la Duchesse de York par l'intermédiaire de Charles Cotterell, et qu'elle est dorénavant plus longue : « Je me suis risquée à allonger la Pièce en ajoutant des Chansons dans l'intervalle de chaque Acte, qui me paraissent ne pas être mauvaises.¹ » Cette pratique n'est pas courante encore et Curtis A. Price note dans ses commentaires aux partitions des chansons de *Pompey* que non seulement ce sont « les premiers exemples de chansons dans une pièce de la Restauration qu'il nous reste, mais elles lient effectivement les actes [...] d'une manière qui est singulière au théâtre de cette période. »²

a) *Les caractéristiques des chansons*

Ces chants créent des « interludes³ », moyen d'une liaison entre les actes, les paroles portant l'attention des spectateurs à la fois sur la scène passée et sur l'acte à venir. Cette liaison est réalisée par de nouveaux personnages tels que deux prêtres Egyptiens après l'acte II et l'acte V, ou encore le fantôme de Pompée chantant à Cornélie endormie après l'acte III, dans ce que l'on appelle alors un « masque », c'est-à-dire l'intervention chantée et dansée d'un groupe de personnages masqués et costumés, qui se présentent lors d'un rassemblement mondain, ici sur le théâtre, pour converser avec les invités (ou les personnages en scène) lors d'une scène sur un thème mythologique, allégorique ou symbolique⁴. Ces masques sont donc

¹ « I have ventur'd to lengthen the Play by adding Songs in the Intervals of each Act, which they flatter me here are not amiss » (PHILIPS, Katherine, *Letters from Orinda to Poliarchus*, *op. cit.*) (Nous traduisons.)

² « earliest extant songs for a Restoration play, but they effectively link the acts ... in a way unique to the drama of this period. » (PRICE, Curtis A., « The Songs for Katherine Philips' *Pompey* (1663) », *Theatre Notebook* 33, 1979, p. 61-66. cité dans RUSSELL, Anne, « Katherine Philips as Political Playwright: "The Songs Between the Acts" in *Pompey* », *op. cit.*) (Nous traduisons.)

³ RUSSELL, Anne, « Katherine Philips as Political Playwright: "The Songs Between the Acts" in *Pompey* », *op. cit.*

⁴ « A typical masque consisted of a band of costumed and masked persons of the same sex who, accompanied by torchbearers, arrived at a social gathering to dance and converse with the guests. The masque could be simply a procession of such persons introduced by a presenter, or it could be an elaborately staged show in which a brief lyrical drama heralded the appearance of masquers, who, having descended from their pageant to perform figured dances, reveled with the guests until summoned back into their pageant by farewell speeches and song. The theme of the drama presented during a masque was usually mythological, allegorical, or symbolic and was designed to be complimentary to the noble or royal host of the social gathering. » (*Britannica Academic*, "Masque.", Encyclopædia Britannica, 26 Aug. 2008. academic.oup.com/levels/collegiate/article/masque/51282. Accessed 11 Oct. 2023.)

l'occasion d'un intermède pensé pour les spectateurs et les acteurs. En effet, la liaison entre les actes se fait aussi par l'écoute de personnages de la pièce qui « hearken », « prêtent l'oreille » à ces chansons : Photin et Ptolémée après l'acte I et Cléopâtre après l'acte IV. Katherine Philips introduit une notion de vocalité et d'expression directe de signification grâce aux paroles des chants, écrites de sa main. Il existe donc, de fait, une nouvelle caractérisation des personnages que l'on voit chanter ou écouter. De plus, le public voit son appréhension des chansons-mêmes modifiée par la vision de personnages les écoutant : une grande attention est portée aux paroles et à leurs significations puisqu'elles atteignent certains personnages en particulier. L'intensité de l'écoute est donc importante pour les personnages en scène, comme pour le public, qui reconstitue mentalement l'écoute de ces personnages. Par exemple, la chanson qu'écoute Cléopâtre entre l'acte IV et l'acte V semble être une entrée dans son esprit, un reflet de ses pensées. Composée de sept couplets sans refrain parlé, la chanson débute par l'expression d'inquiétudes quant à l'avenir de l'Etat et de l'Egypte, glisse vers un questionnement sur l'ambition des hommes et finalement examine la coexistence de l'amour et de l'honneur. Remarquons ainsi, entre la première et la dernière strophe, la différence de focalisation, du politique au personnel, du macro au microscopique :

Proud Monuments of Royal Dust!

Do not your old Foundations shake?

And labour to resign their trust?

For sure your mighty Guests should wake,

Now their own Memphis lies at Stake.

Fiers Monuments de Poussière Royale !

Vos vieilles Fondations ne tremblent-elles pas ?

Et ne s'appliquent-elles pas à céder leur confiance ?

Sans doute vos puissants Invités devraient s'éveiller,

Maintenant qu'il y va de leur propre Memphis.

Though Love does all the heart subdue

With gentle, but resistless sway,

Yet Honour must that govern too:

And when thus Honour wins the Day,

Love overcomes the bravest way.

Bien que l'amour soumette tout le cœur

Par une emprise délicate, mais sans défense

L'Honneur doit aussi le gouverner :

Et lorsque l'Honneur alors triomphe,

L'amour surmonte la voie la plus brave.

L'acte IV se terminant sur la nouvelle d'un complot contre César et l'Acte V s'ouvrant sur Cornélie tenant l'urne de Pompée entre ses mains, le dernier couplet de la chanson semble refléter à la fois les pensées de Cléopâtre sur scène et méditer l'action future. Les chansons se placent donc comme une réflexion sur l'action passée et une méditation sur l'action future.

De plus, les formes poétiques variées prises par les paroles permettent de commenter implicitement l'action dramatique¹. Les couplets héroïques sont abandonnés pour des vers libres en rimes croisées dans les chansons une, deux et quatre, des sizains en rimes embrassées (aa b cc b) dans la dernière chanson et enfin en tercets à rime unique dans le récitatif de Pompée. Ces changements de forme complètent l'appréhension de l'intrigue et du caractère des personnages par les spectateurs² ; un renouvellement poétique apportant toujours un éclairage nouveau. Plus prosaïquement, ces chansons sont également un moyen de rendre la pièce mémorable : les mélodies s'apprennent et se retiennent. Philips l'écrit à Cotterell le 10 janvier 1663 : « Philaster a déjà joliment mis en musique l'une d'elle, et nombre de personnes l'apprennent.³ »

b) *Les chansons, un ajout qui plaît au goût anglais*

Pour quelle raison Katherine Philips a-t-elle complété sa pièce avec cinq chansons ? Il est écrit dans le mot de l'imprimeur au lecteur (« The Printer to the Reader ») au début de la pièce que « *Pompey* étant une traduction du français de *Monsieur Corneille*, la main qui la fit n'est responsable que de l'Anglais, et des chansons entre les Actes, qui ne furent ajoutées que pour allonger la pièce et l'accommoder davantage à la scène.⁴ » Cette précieuse information nous indique que la pièce de Corneille, dans une traduction fidèle au texte, n'est pas adaptée à la scène anglaise du début des années 1660. K. Philips précise même dans une lettre datée du 31 janvier 1663, que ces chansons « ont été la principale raison pour laquelle Lord Orrery s'est résolu à mettre en scène *Pompey* ici [à Dublin]⁵ » et que « toutes les autres Personnes de Qualité ici envisagent également sérieusement sa mise en scène⁶ ». Nous ajouterons donc aux

¹ *Ibid.*

² RUSSELL, Anne, "Katherine Philips as Political Playwright: "The Songs Between the Acts" in *Pompey*", *op. cit.*

³ « Philaster has already set one of them very agreeably, and abundance of People are learning it. » (PHILIPS, Katherine, *Letters from Orinda to Poliarchus*, *op. cit.*) (Nous traduisons.)

⁴ « *Pompey* being a translation out of the French of *Monsieur Corneille*, the hand that did it is responsible for nothing but the English, and the Songs between the Acts, which were added only to lengthen the Play, and Make it fitter for the Stage » (*Ibid.*) (Nous traduisons.)

⁵ « they have been the chief reason that has made my Lord Orrery resolve to have *Pompey* acted here » (PHILIPS, Katherine, *Letters from Orinda to Poliarchus*, *op. cit.*) (Nous traduisons.)

⁶ « All the other Persons of Quality here are also very earnest to bring it upon the Stage » (*Ibid.*) (Nous traduisons.)

caractéristiques du goût anglais une envie de divertissement complet : « Un plateau vide indiquait d'ordinaire la fin d'un acte. [...] Les théâtres, cependant, se sont rapidement saisis des plateaux vides pour introduire des divertissements entre les actes¹ ». Le souhait de Philips est donc de présenter à la fois une traduction intacte et des vers proches de ceux de Corneille, et une adaptation vers la société cible en se pliant au penchant anglais pour le spectacle et le spectaculaire. Veut-on faire une tragédie anglaise d'une tragédie française ? Pas encore ici, mais on pense le sentiment français trop fort et pas tout à fait adapté au goût des anglais, alors on fusionne les deux sans altérer le premier.

c) *Les chansons comme moyen d'allonger la pièce*

L'auteur de la note au lecteur, ainsi que Katherine Philips elle-même, semblent trouver important que ces chansons rendent la pièce plus longue. Quel intérêt y a-t-il à allonger la pièce ? En France, les après-midis au théâtre sont composées de façon à ce que huit actes soient joués, cinq actes d'une tragédie, trois actes d'une comédie *a priori*. Les tragédies ne durent en général que deux heures ou deux heures trente. La pratique à Londres comme à Dublin est d'aller au théâtre l'après-midi, pour une durée de trois heures.² Une seule pièce est jouée, à moins qu'elle ne soit suivie d'une « Afterpiece », mais celles-ci sont rares puisque les spectacles sont de plus en plus entrecoupés d'« entr'acte entertainments³ », c'est-à-dire de divertissements durant les entractes. Une pièce française ne dure donc pas trois heures à l'origine et les chansons de Katherine Philips sont donc un moyen de remplir le temps d'un après-midi.

Cette pratique des divertissements, initiée par Sir William Davenant, devient courante dès les premières années de la Restauration. Les « Songs between the Acts » de Philips sont néanmoins particulières. En 1663, les entractes étaient principalement emplis de danses sans rapport particulier avec le thème de la pièce : « beaucoup de ces danses n'ont que peu de lien, thématique ou substantiel, avec la pièce.⁴ » Or, Katherine Philips choisit d'écrire des chansons, ce qui est encore inhabituel au théâtre : « la chanson comme divertissement entre les actes n'est pas établie aussi fermement que la musique instrumentale.⁵ » Quelles sont les

¹ « A bare stage ordinarily indicated the end of an act. [...] The theatres, however, soon seized upon the bare stage to introduce entr-acte entertainments » (*The London Stage 1660-1800*. Part I. 1660-1700, Edited by William VAN LENNEP, *op. cit.*) (Nous traduisons.)

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ « many of these dances had little relationship, in theme or substance, to the play. » (*Ibid.*) (Nous traduisons.)

⁵ « the song as an entr'acte entertainment was not so firmly established as instrumental music between the acts » (*Ibid.*) (Nous traduisons.)

caractéristiques de ces chansons ? Qu'apportent-elles à la pièce ? Tout d'abord, elles sont mises en musique et la première, la troisième et la dernière sont accompagnées de danses. Elles occupent donc la scène de manière active contrairement au reste de la pièce qui contient peu d'actions au plateau. Cet ajout est ainsi une mise en adéquation avec les goûts en évolution du public et à « la théorie qui veut que les spectateurs soient divertis durant les trois heures passées à l'intérieur du théâtre.¹ »

Nous noterons que le principe même des chansons plaît tant que Charles Cotton, lorsqu'il traduit *Horace* pour sa sœur, sans l'ambition de voir sa traduction paraître ou être jouée, écrit des chansons entre les actes. Les paroles n'en sont pas très subtiles, elles font principalement état des actions passées et futures et reprennent certains vers de Corneille. Cependant, l'idée est bien la même que chez Philips, de faire un lien entre les actes. Malheureusement, les chansons ajoutées au *Horace* de Philips n'ont pas été écrites de sa main et sont très différentes, dans leur fond et dans leur forme, de celles proposées dans *Pompée*. Masques ou danses antiques, comme dans *Pompey*, elles n'ont cependant plus aucun lien avec le texte ni la pièce ; elles correspondaient, en 1669, à de typiques divertissements de scène, comme en témoignent les écrits de Samuel Pepys dans son journal, relatés par D.F. Canfield :

Pepys, cependant, dans son rapport, fait des remarques sur la pièce et les hors-d'œuvres avec lesquels elle fut servie, qui sont délicieusement imagées dans leur esquisse d'un homme anglais qui n'était pas sous la domination du goût français. L'image qu'il donne, non seulement de ses propres idées mais des concessions faites au goût anglais est tout à fait amusante. [...] il écrit succinctement : « Une tragédie idiote ; Lacy a fait une farce de plusieurs danses, une entre chaque acte ; ses paroles sont idiotes et d'aussi peu d'invention que les danses ; quelques Néerlandais sont sortis de la bouche et de la queue d'une truie de Hambourg. En conclusion, pas très satisfait de la pièce. » Il n'existe probablement pas de meilleure représentation du public anglais commun de cette période que celle contenue dans ces quelques remarques. Pepys est leur représentant alors qu'il décrit [les spectateurs] cédant aux goûts français de la bourgeoisie, au point de considérer que la chose à faire est d'aller écouter des tragédies, mais d'accueillir volontiers, telle une pause dans la monotonie d'un chef-d'œuvre tel qu'*Horace*, les clowns qui dansent.²

¹ « the theory that the spectators are to be entertained during their three hours in the theatre. » (*Ibid.*) (Nous traduisons.)

² « Pepys, however, in his account makes remarks on the play and the hors-d'œuvre with which it was served up, which are deliciously graphic in their delineation of one Englishman who was not under the domination of French taste. The picture he presents not only of his own ideas but of the concessions made to English taste is amusing beyond expression. [...] he says succinctly : " A silly tragedy ; but Lacy hath made a farce of several dances, between each act one ; his words are but silly and invention not extraordinary as to the dances ; only some Dutchmen came out of the mouth and tail of a Hamburg sow. Thence not much pleased with play." Probably no better picture of the common English audience of the period could be drawn than is shown by these few remarks. Pepys is unmistakable when he shows them thus yielding to the French tastes of the gentry to the extent of considering it the proper thing to go to hear tragedies but welcoming gladly, as a rest from the monotony of a masterpiece like *Horace* the antics of clowns. » (CANFIELD, Dorothea Frances, *Corneille and Racine in England*, op.cit.) (Nous traduisons.)

Notre première approche des traductions des dramaturges classiques français nous amène à proposer une conclusion nuancée. Le travail mené par Katherine Philips est en tout point respectueux du texte français, et nous avons d'abord pensé que ce respect était une tendance générale dans les années 1660. Ce qui s'est révélé à nous petit à petit a été d'abord que d'autres traducteurs ne menaient pas leur travail avec les mêmes enjeux, et que la théorie proposée par Katherine Philips n'avait eu d'influence que sur ceux qui pouvaient la lire, or elle n'a pas été publiée mais a été donnée par bribes dans sa correspondance. Enfin, il est important de remarquer que le respect du texte s'accompagne toujours d'une adaptation à la scène, ce qui sous-tend l'idée que les tragédies classiques françaises ne pouvaient, sans altération, être mises sur scène en Angleterre et que chaque mise à la scène devait être le moyen d'une recreation, d'une renaissance de la pièce. Cette tendance première prévient les écarts plus grands encore que nous découvrirons par la suite.

II. La formation d'une théorie dramatique anglaise pensée en opposition avec la théorie classique française

A. Traduire Racine au début du XVIII^e siècle : une théorie de l'intensification dans l'*Iphigénie* d'Abel Boyer, *Achilles* (1700)

1. État des lieux du théâtre anglais en 1700

a. La crise morale post-Restauration

Ainsi la longue querelle entre la théorie française et la pratique anglaise était maintenue sur la scène anglaise avec de presque incessantes fluctuations des tendances dans la bataille. De fait, le produit dramatique final était souvent un inconscient compromis entre les deux extrêmes.¹

Cette remarque de George Henry Nettleton sur les traductions anglaises de Corneille et Racine du début du XVIII^e siècle nous informe de l'évolution du travail des traducteurs dans un pays où l'influence française est encore grande. Non seulement nos deux auteurs sont toujours traduits, mais leur pratique du théâtre est toujours une source de questionnements pour les auteurs, traducteurs et critiques d'outre-Manche. G.H. Nettleton note que l'influence de Racine sur la tragédie anglaise du début du XVIII^e siècle est prépondérante : une *Phèdre* apparaît en 1707 sous la plume d'Edmund Smith, une *Andromaque* en 1712 nommée *The Distrest Mother* par Ambrose Philips, dont le grand succès conduit à d'autres traductions de Corneille et Racine, notamment une adaptation du *Cid* en 1712 par Colley Cibber, une autre de *Cinna* en 1713 et plusieurs *Iphigénie*, dont celle de Charles Johnson en 1714, intitulée *The Victim*. La traduction d'Ambrose Philips aurait donc séduit le public anglais et il est intéressant de se demander pourquoi.

Douze ans avant cette publication s'achève le XVII^e siècle, et le théâtre anglais fait face à une crise morale. Les mœurs libertines du théâtre de la Restauration et le reste de méfiance envers le théâtre développé pendant le Commonwealth sont la cause d'un renforcement de critiques moralisatrices à la fin du siècle. En effet, on lit que « toutes sortes d'attachement moral, toute sorte de décence avait disparu. [...] pendant la période de la Restauration, l'amour du plaisir qui était apparu comme réaction aux restrictions du régime puritain, a mené à une recrudescence de brutalité.² » Le théâtre était devenu un lieu de

¹ « Thus the long strife between French theory and English practice was maintained on the English stage with almost incessant fluctuations in the tide of battle. In point of fact, the actual dramatic product was often an unconscious compromise between two extremes. » (NETTLETON, George Henry, *English Drama of the Restoration and Eighteenth Century (1642-1780)*, The MacMillan Company, New-York, 1914 [1932].) (Nous traduisons.)

² « All sort of moral ties, all sense of decency had gone. [...] in the period of the Restoration, the love of pleasure which had come as a reaction to the restrictions of the Puritan régime, led towards a recrudescence of brutality. » (NICOLL, Allardyce, *A History of English Drama 1660-1900*, op. cit.) (Nous traduisons.)

badinages, de disputes et de duels ; les pièces, et notamment les comédies de mœurs, font état d'un langage parfois outrancier et souvent relâché, reflet des interactions quotidiennes de société, en couple, entre amis...¹

L'accession de Guillaume III et de la reine Mary en 1689 marqua une rupture à la fois avec le régime de Jacques II, déposé lors de la révolution de 1688, et, plus largement, avec le luxe et le libertinage associés notamment avec le règne de Charles II. Dans le nouveau climat créé par la présence sur le trône d'un roi calviniste, ces excès furent perçus comme responsables de la dégénérescence des mœurs, privées et publiques, dont les théâtres, qui fonctionnaient sous licence royale, constituaient une des causes majeures. L'impulsion d'une réformation des mœurs fut donnée par le roi lui-même à travers une série de proclamations et dans une lettre à l'évêque de Londres datant du mois de février 1690, dans laquelle il signalait son désir de promouvoir « une réforme générale des vies et des mœurs de tous nos sujets ». La première *Society for the Reformation of Manners* (Société pour la réforme des mœurs) fut fondée à Londres en 1691 afin de traduire ces vœux en pratique.²

Suite à cette décision de Guillaume III, les auteurs, acteurs, imprimeurs et gérants de théâtre ont reçu de multiples attaques et menaces.

La première mention d'un acteur effectivement poursuivi pour blasphème date de 1699 : d'autres suivirent entre 1700 et 1702 lorsque douze acteurs du théâtre de Lincoln's Inn Fields furent condamnés pour blasphème suite à une mise en scène de *The Provok'd Wife* de Sir John Vanbrugh.³

La censure motivée par les clercs, soutenue et instiguée par le roi ici, est très puissante. De telles attaques, portées sur l'activité théâtrale dans son ensemble, de la scène au public, n'ont pu être ignorées. De 1660 à 1700, « l'autorité de ces chefs d'État [les rois et reines d'Angleterre] était d'une importance cruciale afin de protéger les dirigeants et les dramaturges des forces hostiles à la scène, car il restait un fort sentiment anti-dramatique à Londres.⁴ » L'absence de protection royale guida les menaces et força les théâtres à modifier leurs productions et à évoluer vers un théâtre plus moral. Les dramaturges furent amenés à faire advenir la vertu sur scène comme le remarque John Dryden, dans son essai *Of Heroique Plays*, qui « souligne [...] l'importance de la vertu parfaite, des exemples de vertu morale, de

¹ *The London Stage 1660-1800. A Calendar of Plays, Entertainments and Afterpieces Together with Casts, Box-receipts and Contemporary Comments. Compiled from the Playbills, Newspapers and Theatrical Diaries of the Period*, Part 2. 1700-1729, Edited by Emmett L. AVERY, Southern Illinois University Press, 1965.

² HOPES, Jeffrey, « *La défense du théâtre anglais contre les attaques de Jeremy Collier et des Sociétés pour la réforme des mœurs entre 1698 et 1702* », *Les théâtres anglais et français (XVIe-XVIIIe siècle) : Contacts, circulation, influences*, op. cit.

³ *Ibid.*

⁴ « The authority of these rulers was also of prime importance in protecting managers and playwrights from forces inimical to the stage, for there remained in London a strong anti-stage sentiment. » (*The London Stage 1660-1800*, Part I. 1660-1700, Edited by William VAN LENNEP, op. cit.) (Nous traduisons.)

la parfaite vertu et de la tension entre honneur et amour¹ » dans les pièces de ses contemporains.

Notons ceci concernant les détracteurs du théâtre :

Ces opposants n'étaient pas foncièrement intéressés par le théâtre en tant que forme artistique ; leur point de vue mettait en emphase l'effet d'actions et de discours possiblement licencieux sur un public pensé extrêmement sujet aux influences immorales.²

C'est à ce moment que l'influence de Racine s'étendit sur le théâtre anglais, car peu de pièces présentent plus de qualités vertueuses que l'*Andromaque* ou l'*Iphigénie*. La nécessité de faire advenir la vertu sur le théâtre guida les dramaturges et traducteurs vers le théâtre classique français. La *Distrest Mother* d'Ambrose Philips s'est inscrite dans cette lignée de pièces honnêtes, au langage soutenu et chaste. Nettleton écrit que « Philips doit sans doute une grande part de son succès initial à la popularité du sentiment moral, mais en suivant Racine, il a contribué au renforcement de l'influence classique.³ » Peut-être pouvons-nous alors envisager notre questionnement premier du goût anglais autrement. Ces pièces sont le moyen d'influencer le public et de faire changer ses mœurs. Alors, ce public, que Jeremy Collier et ses pairs pensaient si influençable et influencé par le théâtre, n'aurait en effet pas vu, à cette époque, le théâtre évoluer en fonction de son goût, comme nous le pensions jusqu'ici, mais son goût changer en fonction du théâtre. Les pièces classiques seraient alors devenues à la fois un objet d'attention particulière de par l'évolution morale de la scène anglaise mais aussi un moyen de création de ce même sentiment moral. Le goût anglais a alors suivi une évolution morale guidée et influencée par les pièces de Racine et Corneille au début du XVIIIe siècle.

¹ TEULADE, Anne, « Migrations et fictionnalisation : Dryden et la plasticité de la théorie cornélienne », *Les théâtres anglais et français (XVIe-XVIIIe siècle) : Contacts, circulation, influences*, op. cit.

² « One dominant theme, especially strong in the first fifteen years of the century, concerned the morality of the theatres, an old problem which had been given new currency in 1698 by Jeremy Collier. Some writers—Defoe, the Reverend Arthur Bedford, the propagandists for the Societies for the Reformation of Manners—kept alive an attack upon the stage. These critics had no genuine interest in the drama as a form of art; their stand emphasized the effect of presumably licentious actions and speeches upon the audience thought to be extremely susceptible to immoral influences. » (*The London Stage 1660-1800*, Part 2. 1700-1729, Edited by Emmett L. AVERY, op. cit.) (Nous traduisons.)

³ « Philips doubtless owed much of his initial success to the popular tone of moralizing sentiment, but in following Racine he contributed to the strengthening of classical influences. » (NETTLETON, George Henry, *English Drama of the Restoration and Eighteenth Century (1642-1780)*, op. cit.) (Nous traduisons.)

b. *L'après-midi au théâtre après 1700*

Le succès et l'influence de l'adaptation d'*Andromaque* par Ambrose Philips en 1712 sur le théâtre londonien semblent confirmer notre hypothèse. Certains critiques tendent à minimiser son succès¹ mais il apparaît tout de même que la pièce est jouée treize fois l'année de sa parution et est encore programmée plusieurs années après sa première représentation :

The Distrest Mother n'est pas seulement restée programmée pour un public nombreux lors de sa première parution, elle a continué de tenir l'affiche durant tout le XVIII^e siècle, presque sans interruption. Toutes les grandes actrices du siècle ont joué Hermione plusieurs fois, et la pièce était continuellement représentée par les meilleures compagnies de Londres lorsqu'elles visitaient Liverpool, Manchester, Bath et autres « tribunes » provinciales ; et était particulièrement appréciée à Dublin, qui a toujours eu un penchant pour les chefs-d'œuvre français.²

Or, il est rare qu'une traduction soit jouée à nouveau après son premier lot de représentations : les traductions des tragiques français ne font en général pas date. Néanmoins, *The Distrest Mother* est encore représentée, et notamment le lundi 9 mai 1715, première date à laquelle sa représentation fut suivie d'une autre pièce. Il s'agissait alors d'une « tragi-comi-pastorale farce » écrite par John Gay, *The What d'Ye Call It*. Pourquoi ne pas jouer la pièce seule ? Qu'implique cet ajout ? Tout d'abord, il signifie que les après-midis au théâtre qui ne présentaient qu'une pièce unique, comme nous les étudions dans notre première partie, ont changé. Ils sont devenus de longues soirées, qui s'étendent de dix-huit heures à vingt-deux heures. En effet, l'une des évolutions du théâtre au début du XVIII^e siècle fut la saturation des soirées par la multiplication d'événements en leur sein. Ainsi, une pièce n'est plus jouée seule mais est suivie d'une autre pièce plus courte, le plus souvent, « une farce, une pantomime ou un court *ballad opera*³ »⁴. Entre ces deux pièces sont insérés des concerts, des danses, des

¹ « Contrairement à ce que le *Spectator* essaya de faire croire à ses lecteurs, la pièce eut un succès mitigé. » (HOPES, Jeffrey, « *The Distrest Mother (1712) d'Ambrose Philips : De la tragédie racinienne à la tragédie domestique anglaise* », *op. cit.*)

² « Now the *Distrest Mother* had not only large audiences and a long run when it first appeared, but it continued during the whole of the eighteenth century to hold the stage with only infrequent intervals of absence. Every great actress of the century played the title role of Hermione many times, and it was continually represented by the best companies in the kingdom. It was one of the favorites in the provinces as well as in London, was played by the London troupes in their visits to Liverpool, Manchester, Bath, and other provincial "stands" ; and was especially liked in Dublin, which seems always to have been partial to French masterpieces » (CANFIELD, Dorothea Frances, *Corneille and Racine in England*, *op.cit.*) (Nous traduisons.)

³ « a farce, a pantomime or short ballad opera » (*The London Stage 1660-1800*, Part 2. 1700-1729, Edited by Emmett L. AVERY, *op. cit.*) (Nous traduisons.)

⁴ Le « ballad opera » est une forme Anglaise, créée pour faire concurrence à l'opéra italien très en vogue au XVII^e et XVIII^e siècle. Il « fait appel à des dialogues parlés ; les chœurs proviennent de chansons populaires ou sont empruntés à des compositeurs célèbres », (WEBER, Edith, « BALLADE, musique », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 6 mars 2023. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/ballade-musique/>)

chants, des démonstrations de « rope-dancing » c'est-à-dire des danses et acrobaties effectuées à l'aide d'une corde... Ces activités ne sont pas nouvelles, elles composaient déjà la majeure partie des programmations de spectacles de rue et de « fairs », c'est-à-dire de fêtes foraines, durant le XVIIIe siècle. Elles ponctuaient également les entre-actes dans les théâtres durant la Restauration.

La nouveauté tient dans la systématisation de leurs apparitions entre deux actes ainsi que dans la multiplication des spectacles et soirées composés en majeure partie de ces divertissements. Certaines pièces sont raccourcies afin de leur laisser place, certaines scènes phares sont extraites et utilisées pour illustrer des concerts, etc¹. Il est dit que « l'objectif du producteur [de théâtre] devint graduellement de composer un programme de théâtre, musique, danse, et spécialités qui attirerait et plairait à la palette entière des goûts à Londres.² » Ainsi le théâtre de la capitale anglaise se transforma petit à petit en dispositif de divertissements et voilà peut-être l'une des représentations du goût pour le spectaculaire qu'ont les anglais.

Cette évolution est en effet due au public, contrairement à l'apparition du ton moral et moralisant dans les pièces. La composition du public diffère, en 1712, de celle de 1660 au retour de Charles II. Elle accueille « une plus grande diversité de classes et de goûts³ ». La royauté, et particulièrement la reine Anne entre 1702 et 1714, se présente moins dans les théâtres de la ville – qui s'ouvrent alors à tout le peuple – et préfère faire produire les spectacles à la Cour⁴. Et puisque, suite à l'abolition de l'Acte de Censure (« Licensing Act ») en 1695, abrogeant l'Ordonnance Scélérate de 1643 (« The Regulation of Printing Act »), les journaux se multiplient ainsi que les affiches et tracts, et l'information circule librement. Un public plus large est averti de l'activité des théâtres de la capitale. Cette plus grande diversité dans la composition du public semble alors influencer les productions, et nous lisons en effet, dans *The London Stage*, qu'« avant la fin du siècle, les annonces de journaux rendaient évidente la position dominante des chansons et des danses comme divertissements d'entre-acte, position qu'elles sécuriseraient durant la première moitié du dix-huitième siècle.⁵ » La grande popularité de ces performances à l'intérieur des entre-actes à même entraîné de nouvelles manières de penser et de produire le théâtre. En effet, les acteurs ont pris l'habitude

¹ *The London Stage 1660-1800*, Part 2. 1700-1729, Edited by Emmett L. AVERY, *op. cit.*

² « the producer's aim gradually came to be a fully rounded program of drama, music, dance, and specialties that would attract and please the whole range of taste in London. » (*Ibid.*) (Nous traduisons.)

³ « a greater diversity of classes and tastes » (*Ibid.*) (Nous traduisons.)

⁴ *Ibid.*

⁵ « By the end of the century the newspaper announcements made it evident that song and dance as entr'acte entertainments had begun to assume the dominant position which they were to make secure in the first half of the eighteenth century. » (*The London Stage 1660-1800*. Part I. 1660-1700, Edited by William VAN LENNEP, *op. cit.*) (Nous traduisons.)

de se spécialiser dans une activité ou une autre, les pièces sont écourtées au profit des performances ou ne sont plus l'activité principale de la soirée... Le travail de l'acteur comme celui du producteur ont donc été grandement modifiés durant la Restauration et le XVIIIe siècle.

Ces ajouts ont aussi bouleversé le travail des dramaturges de qui l'on attend des pièces capables de soutenir des divertissements et des scènes de chant et de musique. Les auteurs de cette période doutent à la fois du goût du public et de leur propre travail littéraire. On lit en ces termes et en d'autres au sens similaire que « le goût [a] décliné ; la qualité d'écriture [s'est] amoindrie¹ ». Un autre avis répandu est que l'aspect langagier et littéraire n'intéresse plus le public, que le théâtre n'est plus qu'un lieu de présentation de machines et de divertissements. Le Prologue à *The Beggar's Wedding*, énoncé le 29 mai 1729 note précisément ce désintéressement pour l'écriture :

Fruitless has Nature join'd the Poet's Art,
Vice to suppress, and Virtue to impart;
A good Machine alone can win the Heart.

What, please the Mind! No, rather take the Eye,
On Carpenters, not Poets we rely.

*La Nature a rendu infructueux l'Art du Poète
À supprimer le Vice, et transmettre la Vertu ;
Une bonne machine seule peut gagner le Cœur.*

*Quoi, plaire à l'Esprit ! Non, prenez plutôt l'Œil,
Des charpentiers, et non des poètes nous dépendons.²*

Dans un théâtre saturé de spectacles divers, le texte n'intéresse plus, il n'est plus entendu que pour le récit qu'il véhicule. La poésie n'est plus au centre du théâtre anglais et la virtuosité littéraire n'est pas une performance en tant que telle, elle n'est pas spectaculaire selon les critères anglais de l'époque, puisqu'elle n'est pas mouvement.

Le spectaculaire s'affirme finalement comme un élément à part entière de la création théâtrale dès la fin du XVIIe siècle et s'intègre dans la définition du goût anglais et dans leur rejet de l'esthétique et du sentiment français. Nous définissons donc le goût pour le spectaculaire comme une envie de scènes à voir et non à entendre, d'effets visuels frappants

¹ « Taste had declined; the quality of writing had lessened » (*Ibid.*) (Nous traduisons.)

² *The London Stage 1660-1800*, Part 2. 1700-1729, Edited by Emmett L. AVERY, *op. cit.* (Nous traduisons.)

qui influencent l'histoire et les personnages par le jeu des actions, et non pas uniquement par le verbe, comme en français. Il se traduit aussi par l'envie de spectaculaire en dehors de l'histoire, c'est-à-dire de divertissement par les spectacles, acrobaties et danses que nous évoquions.

Par contraste avec ce théâtre spectaculaire, le sentiment français se distingue par son besoin de paroles et de discours, parfois très longs. Pour les anglais, une pièce française est identifiable par la prépondérance des dialogues et la pompe verbale ainsi que l'économie scénique, autrement pensée comme appauvrissement visuel. Racine pousse l'économie jusqu'au bout dans *Bérénice*, où il affirme dans sa « Préface » que « l'invention consiste à faire quelque chose de rien »¹. Voilà le sentiment français pour les anglais : des pièces construites autour de rien, un peu vides *a priori* donc, supportées par cinq actes de dialogues autour d'une action unique et rétrécie, concentrée à telle point qu'elle occupe à peine l'espace scénique. Cet espace n'est rien de nécessaire dans la pièce, il n'apporte ni ne change rien, n'influence pas les personnages. Cela manque sur les scènes de Londres ; le goût anglais est d'abord un goût pour la scène, et ce que nous désignons comme « spectaculaire », est scénique. Leur théâtre veut voir advenir le mouvement sur la scène et faire vivre les personnages dans l'animation, et non dans la parole. Finalement, il ne s'agit pas que d'une envie de machines qui émerveillent ou de divertissements qui impressionnent ; il s'agit d'une envie de voir le monde sur scène. Or les unités classiques contraignent le théâtre français à explorer les mondes intérieurs, chaque mouvement de l'âme humaine, dans un espace et un temps fixe et restreint. Seulement le spectateur anglais de la fin du XVIIe siècle ne vit pas le théâtre comme un observatoire des passions intimes, mais comme une exploration du monde, libre dans le temps et dans l'espace. La réflexion naît évidemment chez Shakespeare qui pense « all the world's a stage » et qui ouvre tous les possibles au théâtre en Angleterre.

Il nous semble pertinent d'affirmer l'existence et l'importance d'un goût du spectateur anglais pour un type d'œuvres et de théâtre, celui qui envisage et utilise le plateau comme un moyen d'ouverture à des possibilités infinies de représentations. Or, ce goût forgé par les élisabéthains n'est pas adapté aux pièces classiques françaises et c'est dans ce contraste que naît chez les anglais une identification d'un sentiment français. L'altérité a forgé ces deux entités de reconnaissance et d'exploration pour l'un et l'autre public. Comment des

¹ « Il y en a qui pensent que cette simplicité est une marque de peu d'invention. Ils ne songent pas qu'au contraire toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien, et que tout ce grand nombre d'incidents a toujours été le refuge des poètes qui ne sentaient dans leur génie ni assez d'abondance ni assez de force pour attacher durant cinq actes leurs spectateurs par une action simple, soutenue de la violence des passions, de la beauté des sentiments et de l'élégance de l'expression. » (RACINE, Jean, Préface de *Bérénice*, à Paris chez Claude Barbin, 1671 [éd. Richard Parish, Gallimard, 1995].)

traductions de Corneille et Racine parviennent-elles alors à capter l'attention des spectateurs, et plus, à leur plaire ? Le public se déplace-t-il uniquement par curiosité pour le théâtre français ? Quel travail d'adaptation les traducteurs doivent-ils effectuer afin de plaire à ce public du XVIII^e siècle ?

2. *L'Iphigénie de Racine traduite par Abel Boyer en 1700*

a. *Contexte d'écriture de la pièce en France en 1674*

Rappelons succinctement le propos de la pièce de Racine. Agamemnon a réuni vingt rois grecs afin d'attaquer Troie et défendre l'honneur de son frère Ménélas. La flotte est cependant retenue au port d'Aulis par l'absence de vent. L'oracle Calcas annonce alors à Agamemnon que sa fille Iphigénie doit être sacrifiée afin de faire lever les voiles. La pièce fait état de l'hésitation d'un père, de l'obéissance d'une fille et de la colère d'une mère, Clytemnestre, et d'un amant, Achille. La tragédie ne se conclut pas par la mort d'Iphigénie puisqu'elle est finalement remplacée sur l'autel par la jeune princesse Ériphile, prisonnière d'Achille et fille cachée d'Hélène, se révélant porter elle aussi le nom d'Iphigénie. Le personnage d'Ériphile n'est pas présent chez Euripide, dont Racine tire le thème de sa tragédie, mais chez Stésichore et Pausanias, deux historiens grecs. Cet ajout permet à Racine de ne pas avoir recours au merveilleux et aux machines, que nécessiterait l'intervention de la déesse Diane pour sauver Iphigénie sur l'autel et lui substituer une biche, comme le veut la pièce antique. Racine exauce donc un souhait de se « [distinguer] expressément de l'esthétique contemporaine des tragédies à machines et des opéras à la mode qui multiplient sur la scène les effets merveilleux.¹ ». Il écrit ainsi dans sa Préface à *Iphigénie* :

Et quelle apparence encore de dénouer ma tragédie par le secours d'une déesse et d'une machine, et par une métamorphose, qui pouvait bien trouver quelque créance du temps d'Euripide, mais qui serait trop absurde et trop incroyable parmi nous ?²

Le théâtre anglais n'est donc pas seul à se plaire dans les machines et le travail des charpentiers ; les pièces à machine sont partout de grand succès auprès du public, y compris en France. Cela rend complexe le travail des dramaturges classiques qui ne souhaitent pas s'y complaire car il semble difficile d'engendrer un plaisir du spectateur dans la simplicité voire le dépouillement scénographique tels que l'esthétique classique les recherche.

¹ GUYOT, Sylvaine, notice de Jean Racine, *Iphigénie* [1674], Classiques Garnier, Paris, 2013.

² RACINE, Jean, Préface à *Iphigénie, tragédie par M. Racine*, C. Barbin, Paris, 1675.

Racine y trouve aussi certainement un moyen de contrer les Modernes dans la Querelle des Anciens et des Modernes. Ces partisans d'un théâtre d'époque, non basé sur l'Antiquité, s'ils ne voient bien sûr pas, dans les pièces à machine, le futur du théâtre français, sont néanmoins de grands amateurs du merveilleux, notamment leur chef de file, Charles Perrault, inventeur du conte de fée tel que nous le connaissons aujourd'hui. Le choix de Racine est donc délibéré, il a supprimé intentionnellement machines et merveilleux dans le souhait de se détacher de l'esthétique grandissante qui accompagne l'essor de la tragédie lyrique, ancêtre de l'opéra français, que Lully et Quinault introduisent au même moment, et qui sera, sur le long terme, le concurrent du genre de la tragédie classique. Ce rejet-même de Racine est bien entendu contraire au goût anglais de 1700 et notre travail consistera en partie à repérer les modifications effectuées par les traducteurs afin de complaire à nouveau à ce goût.

Abel Boyer, en 1700, aborde sa traduction d'*Iphigénie* avec un lieu, une distribution d'acteurs et une situation initiale identiques. Le plan de sa traduction est en tout point similaire à celui de la pièce française également, à deux exceptions près, l'apparition d'un chant au début de l'Acte IV et la modification de la scène finale. Ces deux scènes nous intéresseront en particulier. Ériphile se voit donner une chanson au milieu de la pièce et le récit d'Ulysse à Clytemnestre de ce qui s'est passé sur l'autel est remplacé par une mise en scène des événements. Dans ce final, les expressions, initialement rapportées, sont mises en bouches et les personnages ne s'animent plus par l'hypotypose racinienne mais devant les spectateurs, sur la scène. On y voit un chœur, des prêtres, une éclipse, la foudre et l'éclair... La déesse Diane apparaît ensuite sur une machine comme l'indique cet extrait de didascalie : « Diane, dans une machine, traverse la scène¹ ». Le désir visuel est donc trop fort pour ne pas faire advenir, après quatre actes de dialogues, la scène décisive de la pièce, quitte à ne pas respecter l'esthétique classique racinienne expressément dénuée de machinerie, ou au contraire, afin de contrer cette esthétique. Nous reconnaissons ici l'envie de spectacle qui nous apparaissait typique du goût anglais jusqu'ici, et qui s'est révélée exister aussi sur le continent dès 1674 puisque les machines sont déjà objets d'intérêt lorsque Racine écrit sa Préface.

¹ « Diana, in a Machine, crosses the Stage » (BOYER, Abel, *Achilles: Or, Iphigenia In Aulis A Tragedy. As It Is Acted At the Theatre Royal In Drury-Lane. Written By Mr. Boyer*, London : Printed for Tho. Bennet etc., 1700.) (Nous traduisons.)

b. *Le choix d'Iphigénie ou l'apparition du goût « sentimental »*

Notre préambule concernant l'évolution du goût anglais vers la vertu a explicité en quoi *Iphigénie*, tout comme *Andromaque*, est une pièce pertinente à traduire au début du XVIIIe siècle : elle présente la vertu d'une fille, le dilemme d'un père, un vocabulaire impeccable... Unique pièce de théâtre traduite par Boyer, elle dut lui apparaître particulièrement adaptée ou adaptable à la scène anglaise de 1700. Remarquons qu'elle présente une fin presque heureuse et que cela a sans doute beaucoup plu au public anglais. Pourquoi ? Le goût pour les tragi-comédies était très fort à Londres dans les années 1580 et ce jusqu'au début du XVIIe siècle¹. Tanya Pollard fait en effet remarquer le potentiel comique des tragédies grecques dans son analyse de leur présentation sur la scène shakespearienne :

Les pièces grecques les plus populaires pendant cette période étaient les tragédies — en particulier les tragédies d'Euripide qui présentent des protagonistes féminines en deuil et en rage — mais leurs réparations partielles d'une perte, tel que le sauvetage d'Iphigénie, suggèrent des potentialités tragicomiques.²

Cette tendance ne touche pas que les pièces grecques puisqu'a également été modifiée la fin de *Roméo et Juliette*, par James Howard, laissant les amants en vie afin d'en faire une tragi-comédie³.

Un siècle plus tard, le goût n'est plus tant tragi-comique que « sentimental⁴ » mais le résultat sur la pièce est similaire. Canfield l'écrit à plusieurs endroits dans son anthologie des traductions de Corneille et Racine en Angleterre : les anglais sont sentimentaux et modifient singulièrement les fins des tragédies françaises afin de les rendre joyeuses⁵. Ainsi, la *Distrest Mother* de Philips plaît parce que c'est une pièce touchante : « Une veuve malheureuse qui cherche à rester fidèle à son mari et à protéger son fils — quel thème pourrait être mieux accueilli par le public sentimental du dix-huitième siècle ?⁶ » Et *Le Cid* de Colley Cibber, paru en 1712 également, va jusqu'à ressusciter le père de Ximena afin que les deux amants

¹ DÉLÉRIS, Alban, « *De la théorie à la pratique : Conceptions et représentations du théâtre dans les arts poétiques de Laudun d'Agaliers et Sir Philip Sidney* », *Les théâtres anglais et français (XVIe-XVIIIe siècle) : Contacts, circulation, influences*, op. cit.

² «The Greek plays most popular in the period were tragedies — especially tragedies by Euripides featuring grieving and raging female protagonists — but their partial restorations of loss, such as Iphigenia's rescue from sacrifice, suggested tragicomic possibilities.» (POLLARD, Tanya, *Greek tragic women on Shakespearean stages*, Oxford University Press, Oxford, 2017.) (Nous traduisons.)

³ *The London Stage 1660-1800*. Part I. 1660-1700, Edited by William VAN LENNEP, op. cit.

⁴ CANFIELD, Dorothea Frances, *Corneille and Racine in England*, op.cit.

⁵ *Ibid.*

⁶ « An unhappy widow struggling to remain faithful to her husband and to protect her child — what theme could be more welcome to the sentimental audiences of the eighteenth century? » (*Ibid.*) (Nous traduisons.)

soient réunis et que la fin soit tout à fait heureuse. Une part du goût anglais se tourne donc plutôt vers les comédies, en règle générale, et les tragédies dites sentimentales.

L'attrait pour une pièce tragique qui finalement ne voit pas advenir la mort de sa vertueuse héroïne est donc puissant. Iphigénie ne meurt ni chez Euripide, qui voulait que la jeune fille soit sacrifiée et métamorphosée en biche, ni chez Racine qui lui substitue Ériphile sur l'autel. Les traducteurs envisagent ainsi une pièce dans laquelle il semble, certes, que le comique soit absent, puisque les personnages sont tous de haut rang et qu'aucun dispositif comique n'est présent, mais qui possède une forte charge émotionnelle attendrissante. Cependant, il est difficile de penser que la fin imaginée par Racine, par l'évacuation de la mort d'Iphigénie, avait pour but d'ouvrir vers le comique ou le pathos émotionnel. Racine fait advenir une mort, et, outre le souhait de faire disparaître le merveilleux, il effectue cet échange par bienséance, par adaptation aux mœurs françaises. Étrangement, malgré les mœurs différentes des deux populations, cet échange s'adapte également aux mœurs anglaises du XVIIIe siècle. Racine répond de ce choix à plusieurs reprises dans sa Préface. Il pose d'abord l'impossibilité de faire tuer Iphigénie : « Quelle apparence que j'eusse souillé la scène par le meurtre horrible d'une personne aussi vertueuse et aussi aimable qu'il fallait représenter Iphigénie?¹ » En effet, Iphigénie est représentée, selon son type, en jeune femme amoureuse ainsi qu'obéissante envers son père, sans rancune et prête à se sacrifier pour le bien commun. Racine n'a pas d'autre choix que de la peindre ainsi puisque le public français possède cette image de la jeune princesse. Or, sa disparition à la fin de la pièce aurait semblé trop cruelle. La pitié et la compassion ressenties par les spectateurs auraient été trop fortes et un sentiment d'injustice se serait élevé, la mort d'un héros ne devant advenir que s'il est à la fois innocent et coupable de quelque chose. Par excès d'innocence, Iphigénie est une victime trop précieuse. *A contrario*, « cette autre Iphigénie, que j'ai pu représenter telle qu'il m'a plu, et qui, tombant dans le malheur où cette amante jalouse voulait précipiter sa rivale, mérite en quelque façon d'être punie, sans être pourtant tout à fait indigne de compassion.² » déclare Racine. Ériphile est donc la victime parfaite : orpheline enlevée de son pays, elle trahit son amie par jalousie.

L'inversion des deux jeunes femmes et la mort d'Ériphile n'est en rien comique si l'on envisage la définition moliéresque du genre, qui voudrait que le but de la comédie soit le rire. Cependant, si l'on prend une définition plus ancienne, plus cornélienne, la comédie devrait provoquer l'attendrissement. Alors cette fin, heureuse pour la famille des Atrides, peut être

¹ RACINE, Jean, Préface à *Iphigénie, tragédie par M. Racine*, C. Barbin, Paris, 1675.

² *Ibid.*

considérée comme une fin de comédie, dans laquelle les amants se retrouvent et se marient. Elle correspond également, ainsi définie, aux attentes du public anglais qui abhorre les fins tragiques. Peu enclin à voir disparaître le spectaculaire de la pièce tout à fait, et souhaitant finalement voir ces deux amants réunis et une famille heureuse après la mort de l'ennemi, Abel Boyer met sur scène cette fin. Le goût anglais parvient donc à mêler, au XVIII^e siècle, non plus grotesque et sanglant mais attendrissant et sanglant, c'est-à-dire encore, sentimental et spectaculaire. Le jeu sur les définitions des genres dramatiques permet de mieux comprendre ces variations et de noter que le goût ne change pas sans raison mais par glissements.

c. « *L'intensification des couleurs et des actions* »

Vingt-cinq ans ont passé depuis la publication d'*Iphigénie* lorsque Boyer traduit et le goût français a donc changé lui aussi. Or, Abel Boyer est un historien et traducteur non pas anglais, mais français. Protestant né en 1667, il quitte la France après la Révocation de l'édit de Nantes par Louis XIV en 1685 et réside en Angleterre pour le reste de sa vie. Il traduit beaucoup de textes (peu de pièces de théâtre cependant) et écrit un dictionnaire bilingue, le *Dictionnaire royal françois-anglois, et anglois-françois*, qui fut réédité plus de quarante fois entre sa publication en 1702 et la quarante-et-unième édition en 1860 à Paris¹. L'attachement qu'a Boyer pour la France et sa langue laisse penser qu'il puisse être au fait des évolutions du théâtre français sur scène et dans ses textes, de l'avancée des Modernes dans la Querelle avec les Anciens et ainsi de la mort progressive du classicisme en ce début de XVIII^e siècle.

La modification de la scène finale semble alors une mise au goût du jour de la pièce de Racine, goût anglais et français à la fois. Racine se défend de faire apparaître machine et merveilleux afin de contrer les Modernes, Boyer les ajoute afin d'être moderne. Cet ajout fut une réussite auprès du public puisque la traduction de Charles Johnson que nous étudierons par la suite, contient la même variation. Néanmoins, ce type de changement est nouveau en 1700 et Boyer est le premier, après John Crowne en 1674 dans son *Andromache*, à effectuer une telle transformation. Les précédentes traductions des classiques cherchaient à traduire le texte le plus fidèlement possible et même « l'idéal avait toujours été de faire paraître la pièce sur la scène anglaise comme elle avait paru sur la scène française.² » Ici, D. F. Canfield ajoute que « Boyer introduit le système d'intensification des couleurs et actions pour convenir aux

¹ CANFIELD, Dorothea Frances, *Corneille and Racine in England*, op. cit.

² « The ideal had always been to put the play on the English stage as it had been on the French. » (*Ibid.*) (Nous traduisons.)

goûts anglais moins raffinés.¹ » Cette invention est donc à l'initiative d'un français qui a observé le théâtre anglais, le goût du public et ses évolutions afin de s'y adapter.² L'expression « intensification des couleurs et des actions » définit alors le travail adaptatif que réalise Boyer et que d'autres réaliseront après lui.

Pensons les deux théâtres et envisageons quelles caractéristiques pourraient être qualifiées d'intenses. Le public anglais, nous le savons maintenant, aime le spectaculaire, aime observer les actions sur scène et, en cela, son théâtre est intense. Qu'est-ce que les dramaturges français définiraient comme intense dans leurs pièces ? Certainement l'intrigue d'abord, par son rétrécissement à une action unique et centrale. Sans doute le langage également, qui formule à lui seul les émotions et actions les plus violentes³. Enfin, les auteurs cherchent à insuffler la grandeur d'âme et d'esprit dans leurs personnages et par là, à créer l'intensité des discours et des actions. Le classicisme est une esthétique de l'admiration de la grandeur, qu'elle soit intensément mauvaise ou intensément vertueuse comme l'indique Corneille dans ses *Discours sur le Poème Dramatique*⁴. Or, cette admiration n'est suscitée que par la présence et le discours de personnages illustres, qui font déjà spectacle. L'« intensification des couleurs et des actions » par Abel Boyer et ses successeurs sera donc un enrichissement de ces caractéristiques françaises sous-entendues dans les « couleurs », une amplification de ces grandeurs à l'origine de l'admiration, au risque de faire advenir, par un trop plein d'actions, l'incroyable ou le fabuleux en lieu de sublime.

i) *Violence et monstration dans Achilles*

Nous reconnaissons le goût, encore présent, pour la violence et la monstration, comme influencé par le drame élisabéthain. Ce théâtre n'est pas mort, et les trois chefs-d'œuvre que sont *Othello*, *Macbeth* et *Hamlet* sont joués chaque saison dans les théâtres de la capitale⁵. Or, dans *Iphigénie*, la vertu est partout présente mais la mort et le sang aussi. Ils le sont dans la scène finale de toute évidence, mais aussi tout au long de la pièce, transportés par la parole. Tout d'abord, les personnages sont des guerriers et chefs de guerre : ils partent pour Troie pour se battre, Achille se présente en Aulis après avoir ravagé Lesbos et fait Eriphile

¹ « Boyer introduced the system of heightening the color and action to fit the less refined English » (*Ibid.*) (Nous traduisons.)

² *Ibid.*

³ Voir *supra*.

⁴ « Cléopâtre, dans *Rodogune*, est très méchante [...] ; mais tous ces crimes sont accompagnés d'une grandeur d'âme qui a quelque chose de si haut, qu'en même temps qu'on déteste ses actions, on admire la source dont elles partent. » (CORNEILLE, *Discours sur le poème dramatique*, [1660], Théâtre Complet de Corneille, Gallimard, 1950.)

⁵ *The London Stage 1660-1800*, Part 2. 1700-1729, Edited by Emmett L. AVERY, op. cit.

prisonnière... La pièce anglaise prend même le nom d'Achille, aveu d'un goût plus prononcé pour les histoires de héros guerriers. De plus, le nœud étant le sacrifice d'Iphigénie sur l'autel, nombre de passages évoquent celui-ci dans un vocabulaire sanglant, de façon parfois détaillée. Ces passages ne sont pas atténués par Abel Boyer dans son *Achilles*. Il aura perçu, à juste titre il nous semble, une porte d'entrée vers l'appréciation du public anglais. Observons par exemple la fureur d'Achille dans l'acte V, scène 2, vers 1599-1607 :

Achille

Si de sang et de morts le ciel est affamé,
Jamais de plus de sang ses autels n'ont fumé :
À mon aveugle amour tout sera légitime;
Le prêtre deviendra la première victime,
Le bûcher, par mes mains détruit et renversé,
Dans le sang des bourreaux nagera dispersé,
Et si dans les horreurs de ce désordre extrême,
Votre père frappé tombe et périt lui-même,
Alors de vos respects voyant les tristes fruits,
Reconnaissez les coups que vous aurez conduits.

Achilles

*If th'angry Gods are fond of Death and Murder,
Their Altars did ne'er reek with so much Blood
As I shall spill; My angry Love shall cancel
All Duty and Respect; the Priest shall first
Be sacrific'd, and satisfy the Gods.
The funeral Pile broke down with my own Hands
Shall swim adrift amidst your Murderer's Gore.
And if in this wild havock, your own Father
Should fall, you'll see th'effect of your rash Duty,
And know the fatal Blow your Honour Guides.—*

La destruction est au cœur de cet extrait, tout comme le « sang », présent à trois reprises chez Racine, à deux reprises dans la traduction et sous deux formes différentes : « Blood » et « Gore ». « Gore » est sans doute plus illustratif que « Blood » dont la familiarité atténue la violence. En français cependant, la répétition de « sang » n'est pas sans importance, tout comme son utilisation imagée au vers 1604, « Dans le sang des bourreaux nagera dispersé », n'est pas sans puissance. Racine détourne l'interdiction de montrer de la violence sur scène en la faisant naître dans les mots. La métaphore d'une rivière de sang est forte en elle-même du massacre qu'elle suppose et est relevée par le vers qui suit et qui en fait l'une des « horreurs

de ce désordre extrême ». De plus, le vers est découpé en quatre fois trois syllabes : « Dans le sang / des bourreaux / nagera / dispersé », ce qui lui donne un rythme d'anapeste qui pousse la voix vers la dernière syllabe de chaque groupe et finalement vers la dernière syllabe du vers. Ce rythme rappelle les flots qui bercent, dans un mouvement de retour continu. Ce vers est repris par Boyer qui réutilise la métaphore et écrit « Shall swim adrift amidst your Murderer's Gore. ». Les anapestes supposés de Racine sont remplacés par des iambes jusqu'à « your Murderer's Gore », que l'on peut penser comme un iambe suivi d'un anapeste. L'iambe et l'anapeste étant tout deux des pieds montants¹, l'effet est supposément similaire. Néanmoins, le rythme ternaire trouvé chez Racine n'est pas présent, il est remplacé par la binarité des mots dissyllabiques de Boyer, jusqu'à « Murderer » qui, si l'accent n'était pas placé sur la première syllabe, serait un point d'appui du vers par sa longueur. Finalement, l'attention n'est pas portée sur « Murderer » mais sur « Gore », ce monosyllabique accentué en fin de vers. La violence et le sang sont donc bien mis en avant dans la traduction une fois repérés dans le texte de Racine.

Enfin bien sûr, nous devons penser cette décision d'Abel Boyer de mettre la mort sur scène. Cette mort est inévitable puisque le nœud même de la pièce est le sacrifice d'Iphigénie, nous l'avons dit. Le dénouement est donc caché à la vue des spectateurs français, mais pas des spectateurs anglais. Au lieu de traduire le récit d'Ulysse, Boyer le met en scène et fait donc mourir Ériphile à la vue de chacun. Or, en Angleterre, les avis quant à l'apparition de la mort sur scène sont partagés. La réflexion sur la mort au théâtre excite les penseurs anglais, notamment ceux qui considèrent l'influence française sur leur théâtre. Certains pensent la mort acceptable, d'autres la pensent grotesque. Abel Boyer, lui, choisit de la faire advenir. Éliminons d'abord une raison pour laquelle la mort serait repoussée, en remarquant que si cette scène n'est choquante ni pour le public de 1700 ni pour celui de 1714 à la représentation de *Iphigénie* de Charles Johnson, c'est qu'elle n'aurait alors probablement jamais tout à fait choqué le public anglais habitué au théâtre élisabéthain. La nature du questionnement n'est donc pas celle du choc ou du dégoût. Ce qu'interrogent les critiques anglais, c'est la vraisemblance de la mort sur scène. Joseph Addison, le co-créateur du journal *Spectator*, exprime dans le numéro 44 du dit journal, un avis fort classique français et très critique envers les habitudes théâtrales anglaises. De 1711 à 1712, ce journal populaire de Londres est un repère dans la critique théâtrale et Addison est connu pour son goût français affirmé : « Addison était un classiciste confirmé. Il avait l'affection française pour les unités, le dégoût

¹ Voir *supra*, page 21.

de la tragi-comédie, la répugnance non seulement de la violence sur scène mais de l'excès d'attraits émotionnels¹ ». Voyons ce qu'il écrit sur la mort :

De toutes nos méthodes de création de pitié et de terreur, il n'en existe aucune plus absurde et barbare, et qui, de plus, nous expose au mépris et au ridicule de nos voisins, que celle de ces épouvantables massacres des uns les autres, si fréquente sur la scène anglaise.²

Reprenant les termes d'Aristote et des classiques français, Addison considère la capacité que la violence et la mort à vue auraient à exciter la pitié et la terreur dans la tragédie. Il conclut que la méthode est « absurde et barbare » ainsi que « [méprisable] et [...] ridicule ».³ Cet avis est partagé par l'un des quatre critiques inventés par John Dryden dans son *Essay of Dramatic Poesy*. Dans un essai défenseur du théâtre anglais — Dryden écrit dans *To the Reader* : « La raison première du discours qui va suivre fut surtout de défendre l'honneur de nos auteurs anglais de la censure de ceux qui leur préfèrent injustement les français.⁴ » — un critique nommé Lisideius représente les penseurs de l'époque ayant un goût pour le théâtre français. Loin d'être dépeint comme n'ayant aucune légitimité, son propos est étendu et argumenté, et porte tout d'abord sur le public face aux morts sur scène :

J'ai observé que dans toutes nos tragédies, le public ne peut s'empêcher de rire lorsque les acteurs meurent ; c'est la partie la plus comique de la pièce. Toutes les *passions* peuvent être représentées avec animation sur la scène, [...] mais il y a beaucoup d'*actions* qui ne peuvent jamais être imitées avec assez de grandeur : mourir particulièrement n'a pu être joué sur une scène naturellement que par un gladiateur romain lorsqu'il ne l'imitait ou ne la représentait pas mais mourait de fait ; ainsi, il est mieux d'omettre sa représentation. [...] Les mots d'un bon auteur qui la décrit avec intérêt nous frapperont d'un effet de croyance plus profond qu'aucun acteur ne saura insinuer lorsqu'il fera mine de tomber mort devant nous.⁵

¹ « Addison was at heart a confirmed classicist. He had the French fondness for the unities, the distaste for tragi-comedy, the dislike not merely of stage violence but of excess of emotional appeal » (NETTLETON, George Henry, *English Drama of the Restoration and Eighteenth Century (1642-1780)*, op. cit.) (Nous traduisons.)

² « Among all our methods of moving pity or terror, there is none so absurd and barbarous, and what more exposes us to the contempt and ridicule of our neighbours, than that dreadful butchering of one another, which is so very frequent upon the English stage » (Addison, *Spectator*, n°44, 1712 cité dans DRYDEN, John, *Essay of Dramatic Poesy*, London, 1693. [Dryden's *Essay of Dramatic Poetry*, éd. D. Nichol Smith, Blackie & Son, London, 1900.]) (Nous traduisons.)

³ Cela ne l'empêche pas de convenir, dans la suite de sa critique, d'un excès français pour la bienséance en évoquant Horace, pris comme référence pour établir la convention française d'interdiction de violence et de mort : « les français ont trop affiné la règle d'Horace qui n'a jamais eu l'intention de bannir tous types de mort de la scène » : « the French have refined too much upon Horace's rule, who never designed to banish all kinds of death from the stage » (*Ibid.*) (Nous traduisons.)

⁴ « The drift of the ensuing discourse was chiefly to vindicate the honour of our English writers from the censure of those who unjustly prefer the French before them. » (*Ibid.*) (Nous traduisons.)

⁵ « I have observed that in all our tragedies the audience cannot forbear laughing when the actors are to die ; 'tis the most comic part of the play. All *passions* may be lively represented on the stage, [...] but there are many *actions* which can never be imitated to a just height: dying especially is a thing which none but a Roman gladiator could naturally perform on the stage when he did not imitate or represent, but do it; and therefore it is better to omit the representation of it. » (*Ibid.*) (Nous traduisons.) (Le soulignement est dans le texte.)

Les morts ne seraient donc pas croyables, risibles mêmes et devraient être ôtées au profit de leur récit. Nous reconnaissons là la technique classique française de mise en récit. Cet avis n'est probablement pas partagé par Dryden lui-même mais il nourrit sa réflexion, et l'énonciation claire de cette remarque par l'un des plus importants dramaturges et poètes de la Restauration signifie qu'elle fait partie intégrante des questionnements sur le théâtre. Lorsque Dryden écrit par la voix de Lisideius qu'« il y a beaucoup d'actions qui ne peuvent jamais être imitées avec assez de grandeur », nous pensons à « l'intensification des [...] actions » évoquée par Canfield. La mort est une action qui ne peut être imitée vraisemblablement, sauf à véritablement mourir et qui, éliminée du théâtre français, réapparaît dans la traduction d'Abel Boyer par processus d'amplification et de monstration.

L'évocation du rire du public est notamment frappante si l'on pense que ces scènes de mort sont ajoutées *a priori* en vue du plaisir tragique du dit public. Supposons que le public aime le mélange de comique et de tragique à la scène, comme il l'aime dans le drame shakespearien et dans les Prologues et Épilogues aux pièces de la Restauration, généralement de nature comique ; nous pourrions alors imaginer que le comique de la mort soit accepté, voire attendu. Cependant, il paraît peu plausible que chaque auteur dramatique souhaite que la mort de son héros soit comique en elle-même dans sa tragédie. Ainsi la distorsion entre le tragique et le comique est créée par un phénomène d'invraisemblance et de détachement de l'attention du spectateur à l'illusion fictionnelle.

L'envie de montrer ce qui est caché et ainsi de faire advenir des actions *a priori* inutiles à la tragédie française est autrement critiquée par Lisideius lorsqu'il dit :

C'est une grande erreur de notre part de croire que les français ne présentent aucune partie de l'action sur la scène ; toute altération ou récusation d'un dessein, toute nouvelle passion, et ses renversements, font partie de l'action, et des plus nobles, sauf que nous [les anglais] ne concevons rien comme étant une action si les acteurs n'en viennent aux coups ; comme si le portrait de l'esprit du héros n'était pas plus exactement le travail du poète que la force de son corps.¹

Il reproche le besoin arbitraire d'actions violentes sur scène et dénonce la critique faite aux français d'un manque d'actions scéniques comme un défaut de compréhension du travail même du dramaturge, son argument étant que ces actions ne sont pas physiques mais mentales et donc, au théâtre, verbales. Nous pensons alors à notre réflexion précédente sur

¹ « 'Tis a great mistake in us to believe the French present no part of the action on the stage; every alteration or crossing of a design, every new-sprung passion, and turn of it, is a part of the action, and much the noblest, except we conceive nothing to be action till the players come to blows; as if the painting of the hero's mind were not more properly the poet's work then the strength of his body. » (DRYDEN, John, *Essay of Dramatic Poesy*, London, 1693. *op. cit.*) (Nous traduisons.)

l'intensification des actions et des couleurs qui pousse le langage, actif par essence dans la tragédie classique, à devenir un appareil sur une scène qui montre et fait.

ii) *L'efficacité dramatique*

Le terme d'intensification peut prendre alors un second sens si on le pense comme notion de rapidité ou d'efficacité dramatique. Que reprochent les anglais lorsqu'ils critiquent le manque d'actions ? C'est le trop de dialogues, c'est la prépondérance de la parole. Cette critique est présente chez Dryden effectivement, dans une répartition de Neander, personnage auquel Dryden prête sa voix et ses opinions :

Je confesse que leurs vers sont pour moi les plus froids que j'ai lus. Il est impossible en effet pour eux, dans leur façon d'écrire, d'exprimer la passion puisque cet effet doit apparaître en relation avec le public, et leurs discours sont tant de déclamations qui nous fatiguent de leur longueur, qu'au lieu de nous persuader de pleurer pour leurs héros imaginaires, nous sommes intéressés par notre propre embarras, comme nous le sommes durant de pénibles visites d'une mauvaise compagnie ; nous souffrons jusqu'à leur départ.¹

Cette comparaison d'une tirade ou d'un monologue à une situation sociale pénible illustre le reproche et en offre une plus grande appréhension au lecteur français. Le trépidement d'impatience n'est pas loin face aux longueurs dans le discours dramatique français. Plus loin, Neander, « lorsqu'il décrit les froides passions de la tragédie française, [...] conçoit qu'elles puissent être adaptées à l'esprit français² » Ainsi, l'intensification est sans doute ce que l'on repère dans les traductions anglaises aux interruptions de longues répliques, comme nous l'avons observé dans la scène entre César et Cornélie dans *Pompée*³, mais aussi à la densification de ces tirades. Si les tirades leur paraissent froides, il faut alors les modifier directement. En cela, nous pouvons alors parler d'intensification des « couleurs ». La couleur est comprise ici comme l'accent d'une réplique, comme la tonalité d'un dialogue : est-il froid ? paraît-il vide et ennuyeux ? au contraire, est-il vif et plein d'esprit ? Abel Boyer a justement accordé la notion d'actions avec celles de couleurs, et il semble que l'une ne peut aller sans l'autre puisqu'elles concernent la scène et la parole. Ici, la parole est bien le moyen d'une intensification puisque les dialogues qui s'étirent en tirades sont réécrits, comme ici

¹ « I confess their verses are to me the coldest I have ever read. Neither indeed is it possible from them, in the way they take, so to express passion as that the effect of it should appear in the concernment of the audience, their speeches being so many declamations, which tire us with the length; so that instead of persuading us to grieve for their imaginary heroes, we are concerned for our own trouble, as we are in tedious visits of bad company; we are in pain till they are gone. » (DRYDEN, John, *Essay of Dramatic Poesy*, *op. cit.*) (Nous traduisons.)

² TEULADE, Anne, « *Migrations et fictionnalisation : Dryden et la plasticité de la théorie cornélienne* », *op. cit.*

³ Voir *supra* page 41.

avec les interruptions. Prenons le premier exemple que nous donne le texte, dès la première scène entre Alcas et Agamemnon : Boyer suit le texte et y ajoute des répliques d'un vers ou deux de la part d'Alcas, répondant toujours à ce que le roi exprime. Ici les vers 108 à 111 de l'acte I, scène 1 et leur traduction par Boyer :

Agamemnon

Achille va combattre et triomphe en courant ;
Et ce vainqueur, suivant de près sa renommée,
Hier avec la nuit arriva dans l'armée.
Mais des nœuds plus puissants me retiennent le bras.

Agamemnon

*Achilles Fights and Triumphs as he runs,
And vying with the swiftest Wings of Fame,
Return'd last Night to join our wondering Army.*

Arcas

And has he learn'd what Fate attends his Bride?

Agamemnon

*He has not —.
But still a stronger motive holds my Arm:*

L'ajout de la réplique d'Arcas peut être compris comme intensification de l'action parce qu'elle propose une interaction au milieu d'une tirade par une interrogation dans le développement. Des exemples de ce type se répartissent tout au long de la pièce.

Il semble également que ces ajouts soient une façon de rendre les tirades plus vraisemblables, ainsi qu'une critique de Neander nous en informe :

Les discours et répliques courts sont plus aptes à soulever des passions et à faire naître de l'inquiétude en nous que le contraire ; car il n'est naturel pour personne, dans un élan de passion, de parler si longuement, ou pour un autre que nous dans cette même condition de le souffrir sans interruption.¹

La question du vraisemblable apparaît donc comme essentielle ici puisque, non seulement les répliques longues apparaissent ennuyeuses au public anglais, mais elles provoquent également une invraisemblance fictionnelle. Dans la traduction d'Abel Boyer, nous remarquons qu'Ériphile semble régulièrement couper la parole à son interlocuteur, et notamment à sa suivante Doris. Nous l'observons dans l'acte II, scène 1, à leur apparition en scène :

¹ « Short speeches and replies are more apt to move the passions and beget concernment in us than the other; for it is unnatural for any one in a gust of passion to speak long together, or for another in the same condition to suffer him without interruption. » (DRYDEN, John, *Essay of Dramatic Poesy*, *op. cit.*) (Nous traduisons.)

Doris
The Oracle foretells, for in your Cradle,
You Name was chang'd—

Eriphile
Of all the Circumstances of my Fate,
This is the only one I e'er could learn,

[...]

Doris
She has engag'd her Promise—

Eriphile
What! If of all my Woes
This fatal Marriage were the cruellest?

[...]

Doris
Of unregarded Love—

Eriphile
'Twas my Design; but tho my Rivals Triumph

Les interruptions d'Ériphile, absentes du texte de Racine, se traduisent par à la fois l'apparition d'un tiret en fin de vers pour Doris, signifiant qu'elle ne termine pas sa phrase, mais aussi simplement par la coupe du pentamètre avant sa fin. Le vers n'est pas repris et achevé par l'interlocutrice, il est laissé inachevé, ce qui crée d'autant plus l'illusion d'une conversation naturelle, loin des répliques ininterrompues chez Racine.

Nous évoquions plus haut une densification, une réduction des répliques. Que cela signifie-t-il ? La technique est utilisée par A. Boyer à plusieurs reprises et notamment à l'acte II, scène 1, v. 412-416 :

Doris
Vous vouliez voir l'Aulide, où son père l'appelle.
Et l'Aulide vous voit arriver avec elle.
Cependant par un sort que je ne conçois pas,
Votre douleur redouble, et croît à chaque pas.

Doris
You long'd to come to Aulis, and your Wishes
Are all accomplish'd, yet your Grief redoubles.

Ce premier passage exemplifie ce que nous nommons densification : Boyer traduit quatre vers par deux, et retire ce qu'il pense être superflu. Les deux vers anglais sont en quelque sorte un

résumé des vers français. Nous pourrions penser d'abord à une pratique de l'économie ainsi que la définissent Vinay et Darbelnet : « Une langue procède avec économie quand elle réussit à exprimer la même chose qu'une autre langue avec des moyens plus réduits¹ ». Cependant ici, la pratique de Boyer ne porte pas uniquement sur la réduction syntaxique mais aussi formelle, puisqu'il ôte quatre hémistiches au total et forme une unique phrase à partir des trois de Racine. La répétition de l'Aulide disparaît ainsi que l'évocation d'Iphigénie et de son père et elles sont remplacées par un enjambement répétant, lui, l'idée de vœux déjà associé à « long'd ». Le chiasme de Racine basé sur le souhait de voir l'Aulide et d'être ensuite vue par elle au vers 412 et 413 est également abandonné. Enfin, un hémistiché suffit à Boyer pour indiquer que la tristesse d'Eriphile étonne Doris. Textuellement, le « yet » traduit « cependant » mais est aussi une marque d'étonnement qui compense pour le retrait de la fin du vers « par un sort que je ne conçois pas ». De fait, les vers 415 et 416 sont résumés par Boyer qui ôte chaque fin de vers pour accoler « Cependant » et « Votre douleur redouble » dans un « yet your Grief redoubles ».

De plus flagrants exemples se trouvent encore par la suite. Observons notamment la réplique d'Iphigénie dans l'acte II, scène 3, v. 597-608 :

Iphigénie

Mais de lui-même ici que faut-il que je pense ?
 Cet Amant, pour me voir brûlant d'impatience,
 Que les Grecs de ces bords ne pouvaient arracher,
 Qu'un Père de si loin m'ordonne de chercher,
 S'empresse-t-il assez pour jouir d'une vue
 Qu'avec tant de transports je croyais attendue.
 Pour moi, depuis deux jours, qu'approchant de ces lieux
 Je l'attendais partout, et d'un regard timide
 Sans cesse parcourant les chemins de l'Aulide,
 Mon cœur pour le chercher volait loin devant moi,
 Et je demande Achille à tout ce que je vois.
 Je viens, j'arrive enfin sans qu'il m'ait prévenue.

Iphigénie

*Yet, What must I believe of this fond lover?
 Who seem'd to burn with longing expectation
 To meet me here? What keeps him from my Sight?
 I have, for these two Days, upon our Journey,
 Sought him with trembling Looks, but all in vain.*

¹ VINAY, J.-P., DARBELNET, J., *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Les Éditions Didier, Paris, 1958 [Nouvelle édition revue et corrigée 1977].

La réduction ici est plus importante encore. La réplique complète d'Iphigénie est longue de trente-deux vers chez Racine, et uniquement de dix-huit chez Boyer, elle fut donc réduite de moitié. Ce passage en particulier est très condensé, cinq vers anglais traduisant douze vers français. Le premier vers est similaire, bien que le sujet « Amant » du deuxième vers soit déjà inscrit dans « fond lover » alors qu'il n'était que « lui-même » chez Racine. Le sujet n'est ensuite pas répété dans le second vers, vers qui fait suivre une question à une autre comme si elles découlaient l'une de l'autre. Ces deux vers résument les cinq vers d'Iphigénie énonçant les raisons qu'elle avait d'attendre une arrivée plus prompte d'Achilles. L'accumulation de vers servait à faire ressentir le poids de son attente mais servait également à définir le caractère de la très jeune femme comme impatient et encore enfantin dans cette impatience qui se précipite et ressent le besoin de s'exprimer plus longuement. Les denses vers anglais, par leur trois questions à la suite, font entendre davantage son empressement, qui apparaît plus mature, plus encadré, comme si son attente avait déjà été raisonnée par la jeune femme.

La deuxième moitié de l'extrait est traitée identiquement, avec deux vers anglais pour six vers français, ôtant le caractère très amoureux et un peu enfantin d'Iphigénie, jeune fille qui cherche son amant dans la nature, utilise des absolus tels que « partout », « sans cesse », « tout », qui appuient son discours passionné et achève sa réplique par un vers déceptif. Ce vers adopte un rythme binaire et saccadé en premier lieu, découpé ainsi entre « Je viens / j'arrive / enfin », avant que le deuxième hémistiche ne se déroule dans un flot continu « sans qu'il m'ait prévenue. » De toute évidence, le vers anglais ne se base pas sur les répétitions, c'est particulièrement celles-ci qu'il cherche à éviter. L'Aulide traversée par le « cœur » et le regard d'Iphigénie se résume en « our Journey », notre périple, et le vers déceptif est retranscrit par deux iambes finaux : « but all in vain. » Ces deux pieds s'appuient sur l'accentuation de « all » et « vain », résumant de fait les absolus français et la déception.

Nous observons également l'ajout de didascalies tout au long du texte. Le texte classique français, pris comme entité à part entière, ne contient pas de didascalie *a priori*. On en compte une dans *Bérénice*, par exemple, qui a son importance puisqu'elle indique que la reine se relève afin d'achever la pièce par sa décision, plusieurs dans *Rodogune* concernant les déplacements de la coupe empoisonnée ; les autres sont des didascalies internes, tel « Prends un siège, Cinna » chez Corneille. Dans son *Achilles*, Abel Boyer indique régulièrement des pleurs, des embrassades ou des intentions de jeux. Voici quelques exemples : Agamemnon dans la scène inaugurale « [Points] to the Navy », à l'arrivée d'Ulysse et d'Achilles à la fin de cette même scène, on entend « A flourish of Trumpets. », lors de la rencontre entre Agamemnon et Iphigénie à l'acte II, scène 2, le père déclare « Yes—you may embrace a

Father » et Boyer note « Embraces her. », comme il notifie, deux scènes plus loin que Clytemnestre entre « with a Letter in her Hand. »

Ces multiples didascalies illustrent le plus souvent des didascalies internes. Nous remarquons néanmoins l'ajout de trompettes : ce qui sous-tend le texte racinien et laisse à l'imagination son travail, est ici une indication scénique sonore. La simplicité scénographique française du XVIII^e siècle est déjà adaptée par le texte anglais, par des ajouts de musique ici ou d'accessoires tels que la lettre que tient Clytemnestre. Ces ajouts font partie intégrante de l'intensification des actions scéniques car, si nous n'avons pas de gravures de la représentation, nous avons une idée plus claire des placements d'acteurs et de la mise en scène, très illustrative. Le spectaculaire tant apprécié par les anglais commence ici par le réalisme à la scène et l'ajout d'accessoires et de musique. Nous trouvons également des indications d'intention de jeu tel que « In an Ironical Tone. » pour Iphigénie à la scène 5 de l'acte II. L'emportement d'Iphigénie est caractérisé par l'usage de l'ironie ; Abel Boyer choisit de le notifier afin de persuader le lecteur et l'actrice de la pertinence de cette lecture.

iii) *L'ajout d'une chanson ou l'intégration du spectaculaire*

Enfin, et pour terminer notre analyse concernant l'« intensification des couleurs et des actions », nous analyserons la présence d'une unique chanson dans la pièce, celle d'Ériphile au début de l'acte IV. Au XVIII^e siècle, la majorité des acteurs se forment et se spécialisent dans un domaine d'activité spectaculaire autre que le théâtre : la danse, le chant, la gymnastique...¹ L'actrice d'Ériphile lors de la première, Mrs Erwin, a ainsi entonné une chanson de la main d'Henry Purcell, le célèbre compositeur anglais de la seconde moitié du XVII^e siècle. Purcell est mort depuis quatre ans lorsque la traduction de Boyer est mise en scène, la chanson utilisée est donc extraite d'un travail antérieur du compositeur. Nous pourrions nous demander pourquoi ne pas avoir choisi d'employer le travail du compositeur pour le final plutôt que d'ajouter une chanson soliste au personnage d'Ériphile. En 1680, Purcell débute sa carrière avec, notamment, une grande scène de sacrifice dans le *Theosodius* de Nathaniel Lee : n'aurait-elle pu convenir au sacrifice dans *Achilles* ? Il semble que Boyer ait souhaité porter l'attention sur le personnage d'Ériphile alors seule avec Doris, plutôt qu'à sa mort, entourée de ceux qu'elle abhorre. Son acte suicidaire est avant tout un acte de haine, des autres et d'elle-même, et il eut été difficile de bénéficier du caractère émotionnel et pathétique de la scène finale si l'attention était portée sur la nouvelle victime et non sur celle

¹ En cela, ils sont comparables aux acteurs de notre théâtre contemporain qui est en grande partie multidisciplinaire.

qui fut sauvée. Abel Boyer choisit de placer la chanson au début de l'acte IV de manière à relancer l'action en la centrant sur Ériphile, ce qui prépare le dénouement dont elle est la clef. La chanson est également placée en milieu de pièce afin de maintenir la tension dramatique.

Elle est composée de trois couplets tous chantés par la princesse ; le premier est un appel désespéré à Morphée, dans une envie de disparaître. Alors la tristesse glisse vers la réalisation de sa jalousie furieuse contre Iphigénie dans le deuxième couplet, avant d'éclater tout à fait dans le troisième, lorsque son âme se réveille et demande vengeance par la mort de sa rivale. Le développement mène ainsi à la question de Doris qui n'avait pas de précédent dans la scène de Racine qui débute *in medias res* v.1085-1086 :

Doris

Ah ! que me dites-vous ? Quelle étrange manie
Vous peut faire envier le sort d'Iphigénie ?

Doris

*Madam, what blind Fury
Can make you envy Iphigenia's Fate?*

La chanson est donc incluse tout à fait dans le développement de l'intrigue puisque le personnage auprès d'Ériphile en est témoin et y réagit. Cet ajout n'est donc pas similaire aux divertissements spectaculaires des entre-actes sans lien avec le texte. Au contraire, à l'instar des chansons ajoutées par Katherine Philips dans sa traduction de *Pompée*, celle d'Abel Boyer présente deux personnages en scène, témoin ou acteur de la chanson.

Cependant, deux différences non négligeables sont à noter entre ces deux ajouts. Tout d'abord, les chansons de Katherine Philips font bel et bien partie des entractes et établissent toujours un lien entre un acte et l'autre, tandis qu'ici Boyer la place en début d'acte, non comme un intermède, mais comme une entrée en matière, une affirmation, sans préparation préalable. Dans le *Pompée* de Katherine Philips, chaque entre-acte est comblé d'une chanson, ce qui systématise le procédé contrairement à ce que nous trouvons ici. De plus, les chansons et danses chez Philips étaient introduites soit comme un rêve, pour le récitatif de Pompée à Cornélie, soit comme une activité religieuse rituelle ; ces mises en scène justifient la présence de chant et de musique au sein d'une tragédie française qui, autrement, les trouverait invraisemblables.

Il est d'ailleurs intéressant de se demander s'il faut penser qu'une modification comme celle-ci était perçue comme un ajout invraisemblable au cœur d'une tragédie traduite, même par les Anglais. Certainement encore dans l'Angleterre de 1664 qui cherche l'imitation et la

recréation stricte des mises en scène de la cour française. Mais ce n'est plus le cas en 1700, alors même que le classicisme français décline, que l'ajout de chants et danses se fait en France depuis Lully et Quinault, en Angleterre depuis Shakespeare, et que la scène anglaise voit venir des danseurs et chanteurs de toute l'Europe, en particulier de France et d'Italie¹. Le théâtre anglais aime l'hybridité, et il semble qu'en 1700, les traducteurs du français n'essaient déjà plus de présenter leur pièce comme une copie exacte, mais d'en faire un spectacle, à l'anglaise. Ce chant ne témoigne donc pas d'une quelconque extravagance de la part d'Abel Boyer, mais d'un désir d'inclure un spectacle de chant et de danse pour le plaisir du public. Cependant, l'arrivée d'un chant est plus abrupte que chez Philips où ils apparaissent mécaniquement à chaque fin d'acte, et le discours d'Ériphile aurait pu s'accommoder d'une simple diction puisqu'il est en pentamètres iambiques comme le reste de la pièce. Cependant, il est rimé, ce qui lui donne une articulation plus poétique, et offre le repère sonore en fin de vers que prévoit une chanson. Pour Boyer, les enjeux sont donc bien d'accroître le plaisir du public en proposant une intensification de l'action scénique, tout en établissant le personnage d'Ériphile comme un personnage central, voire comme véritable personnage principal auquel on accorde la seule partie chantée. En cela, Boyer aurait pu nommer la pièce après ce personnage, et remplacer Iphigénie par son *doppelgänger* Ériphile, et non par son amant Achilles.

B. Deux caractéristiques du goût anglais amplifiées et exemplifiées dans les traductions d'*Andromaque* : le « spectaculaire » et le « sentimental ».

1. *Faire spectacle : la violence et le « spectaculaire » dans le dernier acte d'Andromache de John Crowne (1675).*

a. *La bienséance ou le rejet français de la violence.*

La théorie du théâtre classique français impose nombre de règles mais aussi de conventions à la scène. Certaines d'entre elles sont rejetées par les traducteurs anglais qui, face au texte, pensent les effets spectaculaires en termes de jeu et d'action plutôt qu'en termes d'impact verbal. L'exemple qui nous intéresse ici est celui de l'interdiction de répandre du sang et de tuer sur scène. Le théâtre antique, sur l'imitation duquel se fonde toute la théorie classique du XVIIe siècle français, ne connaît aucune interdiction formelle de montrer. Horace déclare tout d'abord dans son *Art Poétique* que : « l'esprit est moins frappé par ce qui

¹ NICOLL, Allardyce, *A History of English Drama 1660-1900*, op. cit.

lui parvient par l'oreille que par ce qui est mis sous les yeux, organes fiables » (« Segnius irritant animos demissa per aurem quam quae sunt oculis subiecta fidelibus », v. 180-181).¹ La violence est un moyen de faire impression sur le spectateur par le regard, car la violence fait spectacle. Le théâtre classique français refuse cependant l'effet spectaculaire de la violence physique et lui préfère l'effet spectaculaire d'une violence verbale noble, suivant la mise en garde qu'Horace présente quelques vers plus tard : « Que Médée n'égorge pas ses enfants devant le public, que l'abominable Atrée ne fasse pas cuire devant tous des chaires humaines [...]. Tout ce que vous me montrez de cette sorte ne m'inspire qu'incrédulité et révolte. »². L'interdit n'a donc jamais été placé en règle mais fonctionne comme telle. Les dramaturges français se voient forcés de trouver d'autres moyens d'action qui remplaceront la monstration. Forts de leur ingéniosité, les classiques français usent de ruses, comme celles identifiées par François Lecerclé :

Chez Corneille, à la fin de *Rodogune* (V, 4), Cléopâtre avale le poison sur scène et sort en s'appuyant sur sa suivante, pour tomber dès qu'elle aura franchi le seuil de la coulisse. Chez Racine, dans *Bajazet*, le meurtre essentiel se fait en coulisse : Roxane peut se contenter de lancer à Bajazet un simple « sortez » (V, 4), car le spectateur sait que les muets du sérail attendent celui-ci derrière la porte, pour l'étrangler.³

La mort est envoyée hors scène une fois le spectateur informé et certain de son imminence. L'exemple de la mort de Bajazet est particulièrement puissant puisque Racine parvient, en un mot, à la faire advenir : la préparation de la situation est à ce point parfaite qu'un mot porte le coup et qu'aucun récit ne sera nécessaire pour assurer le spectateur de cette mort.

En effet, le récit est un autre moyen de faire advenir la mort, la violence, le sang sur scène. De multiples exemples s'offrent à nous, du récit de la mort d'Hippolyte par Thérémène dans *Phèdre* (V,6), à celui de la mort de Pompée, en mer, dans *La Mort de Pompée* de Corneille (III,2). Les récits permettent non seulement de faire état de la situation après, par exemple, une ellipse temporelle telle que celle entre deux actes, mais aussi de stimuler l'imagination des spectateurs privés de la vue, lors d'une mort en coulisse, par exemple. F. Lecerclé écrit que « dans ce cas, supprimer la vue, c'est rendre l'écoute encore plus intense »⁴.

¹ LECERCLE, François, « La violence de la représentation », *Spectacle de la violence, Comparatismes en Sorbonne*, n°2, 2011.

² LECERCLE François [dir.], LAURENCE Marie [dir.], SCHWEISTER Zoé [dir.], *Introduction, « Réécritures du crime : l'acte sanglant sur la scène (XVIe-XVIIIe s.) »*, *Littérature Classiques*, n°67, H. Champion, Paris, 2009.

³ LECERCLE, François, « La violence de la représentation », éd. cit.

⁴ *Ibid.*

Cependant, la tradition outre-manche n'a jamais fait reposer de règle ou d'interdit sur le précepte d'Horace. Et même, il est coutumier à l'époque de penser que les anglais sont attirés par la violence et les spectacles de violence :

L'un des préjugés auquel les Anglais faisaient face lors de leurs voyages sur le continent était une blessante supposition qu'ils avaient été retardataires dans l'histoire de la civilité en Europe. [...] Le plus troublant était celui qui voulait qu'ils aient une tendance à la violence gratuite et disproportionnée. Renier cette violence était de la plus haute importance pour ceux qui défendaient le caractère du citoyen anglais. Cela n'était pas toujours aisé. En Angleterre même il existait une tradition patriotique de glorification de cette réputation. Dans les années 1690, le Huguenot Misson remarquait : « Toute chose qui ressemble à un combat est délicieux pour un Anglais. »¹

Au théâtre, on remarque en effet que la violence n'est pas un problème : les dramaturges élisabéthains notamment représentent les crimes sur scène, aux yeux du spectateur et ne s'importunent pas avec de multiples récits, au contraire des français. Nous l'avons dit, en effet, les Anglais reconnaissent le sentiment français d'une pièce à la quantité et la longueur des dialogues et des monologues. Cependant, dans la deuxième partie du XVIIe siècle, les deux théâtres, français et anglais, commencent à connaître l'influence l'un de l'autre. Les réflexions des dramaturges anglais sont partagées à la lecture des français :

Ces écrits français ont rapidement été lus en Angleterre : le livre de Hédelin est paru en 1684 sous le nom *The Whole Art of the Stage* et celui de Boileau en 1683, *The Art of Poetry*. Sans surprise, compte tenu de l'estime dans laquelle on tenait les intellectuels parisiens, beaucoup de leurs idées ont pris racine à Londres. Sous leur influence par exemple, Thomas Rymer a produit *The Tragedies of the Last Age Considered* (1678) et *A Short View of tragedy* (1692-93), dans lesquels les pièces de Shakespeare étaient testées et prises en défaut. Shakespeare restait cependant un dramaturge populaire [...].

Cependant, une théorie dramatique anglaise commence à se dessiner, en opposition avec la théorie classique française :

La critique anglaise correspondante, largement soutenue par le génie reconnu de Shakespeare, était bien plus dure et plus puissant. La forte figure de John Dryden se tient comme symbole fondamental. Malgré sa reconnaissance des doctrines néoclassiques, il était toujours prêt, honnêtement, à trouver des qualités qui ne pouvaient pas être entièrement justifiées par les

¹ « One of the prejudices that the English encountered on their Continental travels was an irritating assumption that they were latecomers in the history of European civility. [...] The most disturbing was said to be a tendency to disproportionate and gratuitous violence. Disowning such violence was a high priority for those who defended the character of the Englishman. This was not always easy. In England itself there was a patriotic tradition of glorifying in this reputation. In the 1690s the Huguenot Misson remarked 'Any Thing that looks like Fighting is delicious to an Englishman.' » (LANGFORD, Paul, *Englishness identified: manners and character, 1650-1850*, Oxford University Press, 2000.) (Nous traduisons.)

« règles », et, de manière encore plus significative, il évitait d'énoncer des « lois » dans ses propres écrits critiques, et préférait discuter de certains travaux littéraires plutôt que de s'attarder dans le monde des généralisations.¹

La particularité des textes de Dryden, comme nous avons pu le voir plus haut, est en effet de ne pas imposer de règles en vue de créer des doctes pour le théâtre anglais. Un théâtre plus libre donc, que certains théoriciens français, durant la première moitié du XVIIIe siècle, à la mort du classicisme, envieraient et élèveraient même au rang de « modèle ». Eux aussi partagés, ils envisagent le théâtre voisin afin de renouveler le leur :

Quelques années plus tard, quand l'idéal du poème éloquent commence à donner des signes de faiblesse, le paradigme franco-anglais s'impose, que Saint-Evremond développe dans « Sur les tragédies », où il critique la cruauté et la confusion des spectacles anglais, leur prédilection pour le meurtre et le sang, tout en déplorant le peu de profondeur des passions françaises. Au début du siècle suivant, le paradigme s'inverse : le public français se lassant des beautés du récit, la dramaturgie active des Anglais devient un modèle. L'abbé Dubos aspire à un théâtre moins éloquent et plus actif et, dans son *Second discours à l'occasion de la tragédie de Romulus* (1730), Houdar de la Motte préconise une imitation tempérée des Anglais qui substituerait l'action au récit et exploiterait le spectaculaire, comme l'une des « beautés essentielles » du théâtre.²

Le récit était donc destiné à s'éteindre, déprécié de part et d'autre de la Manche, pour laisser place à l'action, au *drama*. La violence tragique peut alors prendre toute sa place sur scène puisque les scènes jusqu'alors racontées se développeront aux yeux des spectateurs, dans une « imitation tempérée des Anglais ».

b. La transformation des scènes de récit en scènes d'actions : l'acte V d'Andromache

Que deviennent alors ces récits de violences que l'on décide de traduire en actes ? Au XVIIIe siècle, la plupart des traducteurs n'osent pas encore toucher aux récits, par respect pour le texte français. Cependant, John Crowne, en 1675 déjà, ajoute une scène d'action dans sa traduction d'*Andromaque*, en traduisant en actes la scène de meurtre de Pyrrhus au temple,

¹ « These French writings soon became known in England: Hédelin's volume appeared in 1684 as *The Whole Art of the Stage* and Boileau's in 1683 as *The Art of Poetry*. Not surprisingly, in view of the esteem in which Parisian intellectuals were held, many of their ideas took root in London. Under their influence for example, Thomas Rymer could produce his *The Tragedies of the Last Age Considered* (1678) and *A Short View of tragedy* (1692-93), wherein Shakespeare's plays were tested and found wanting. Shakespeare, however, was still a popular dramatist. ». « the corresponding English critical trend, largely supported by Shakespeare's acknowledged genius, was far firmer and more potent. The mighty figure of John Dryden here stands as a prime symbol. Despite his acceptance of the neoclassic doctrines, he constantly was prepared, honestly, to recognize excellencies which could not be fully vindicated in reference to the 'rules', and, even more significantly, he avoided in his own critical writings enunciation of any 'laws', preferring to discuss certain selected literary works rather than dwell in a world of generalization. ». (ALLARDYCE, Nicoll, *The Theatre and Dramatic Theory*, George G. Harrap & Co, London, 1962). (Nous traduisons.)

² LECERCLE, François, « La violence de la représentation », éd. cit.

avant, malgré tout, de traduire le récit qu'Oreste en fait à Hermione. Ce choix étonne et questionne : pourquoi mettre les deux techniques côte à côte, au risque de perdre la force de chacune, et ne pas choisir l'une ou l'autre ? Quels effets sur le spectateur sont à prévoir ? Crowne semble penser que son choix est pertinent et écrit même que : « ce qui est simplement récité de façon terne dans la pièce française, est là représenté, ce qui n'est pas un mince avantage¹ ». F. Lecercle donne les motivations de cette modification :

Crowne entend ainsi répondre aux attentes du public anglais qui, même si quelques doctes défendent les vertus de la dramaturgie à la française, continue de préférer l'action aux excès d'éloquence. Il réécrit Racine pour se plier à une demande de spectaculaire à laquelle il ne pense pouvoir résister. L'opposition est nette entre la dramaturgie de l'action qui s'impose à Londres et celle du discours qui prévaut à Paris.²

Le besoin de faire spectacle pousse donc à transformer les scènes de récits en scènes d'action ou bien ici à ajouter une scène afin que le récit s'appuie sur une visualisation de la scène apogée. Cependant, cet effort d'anglicisation par le spectaculaire et la monstration est une incise dans la pièce classique et le résultat d'une telle superposition de deux traditions théâtrales n'est pas toujours conclusif. Il semble que l'une ou l'autre devrait prendre le dessus, et que l'ajout de l'une sur l'autre ne soit pas tout à fait satisfaisant ou bien ne le soit que dans son caractère expérimental.

Pensons tout d'abord les problèmes techniques. Dans les deux exemples de récit donnés plus haut, nous trouvons la mort d'Hippolyte, qui nécessite l'apparition d'un monstre marin et le démembrement du corps du jeune prince par ses chevaux ; enfin, la décapitation de Pompée, elle, se déroule sur un bateau et son corps est jeté dans la mer une fois sa tête tranchée. Ces deux scènes semblent particulièrement complexes à créer sur un plateau. Les récits sont ainsi pratiques pour raconter le fabuleux et faire voir autrement aux spectateurs ce qui ne peut être mis à la scène. La solution la plus probante est alors celle de mettre des machines sur scène ; elles sont aimées à Londres et cet engouement permettra la mise en scène concrète de récits, par le merveilleux, des fins tragiques³. Finalement, cette superposition de deux traditions théâtrales – voire trois si l'on considère que le théâtre à

¹ « what is only dully recited in the French Play is there represented ; which is no small advantage ». (CROWNE, John, « The Epistle to the Reader », *Andromache, a Tragedy as it is acted at the Duke Theatre*, Londres, T. Ratcliffe & N. Thompson for R. Bentley, 1675, f. 3: cité dans LECERCLE, François, « Réécriture racinienne du crime et réécriture d'un crime racinien : *Andromaque* et ses adaptations anglaises », *Littératures classiques*, n°67, 2008, pp. 147-162.)

² LECERCLE, François, « Réécriture racinienne du crime et réécriture d'un crime racinien : *Andromaque* et ses adaptations anglaises », op. cit., pp. 147-162.

³ L'analyse du merveilleux et de son rejet par les classiques se trouvant dans l'analyse de l'*Iphigénie* d'Abel Boyer, placée en amont de notre présente remarque, justifie l'absence de développement ici.

machines est, en Angleterre comme en France, un type de théâtre particulier – mène parfois à des superpositions de techniques et ainsi, comme l'illustrera notre exemple, à des scènes à caractère double et pléonastique.

c. La satisfaction supposée du public

Crowne procède de manière à ce que la mort de Pyrrhus soit divisée scéniquement entre la parole directe, la mise en action et le récit, c'est-à-dire qu'une parole de Pyrrhus rapportée par Oreste chez Racine, est mise dans la bouche de Pyrrhus ; un vers de Racine indiquant : « Nos Grecs n'ont répondu que par un cri de rage, » (V, 3 v. 1550) est mis en scène par un cri de figurants : « *All the Greeks run with a great shout from the several parts of the temple where they were disperst* ». De plus, au-dessus de ces voix, existe encore celle d'Oreste qui narre ce qui se déroule sur scène.

Il est important de noter que cette scène du meurtre possède une spécificité : elle ne provoque pas la satisfaction paroxystique voulue puisqu'Oreste ne porte pas la main sur Pyrrhus mais raconte qu'ils voient les grecs se ruer sur lui. La violence atteint son paroxysme, chez Racine, durant le récit d'Oreste. Le meurtre est donc vu de tous et conté ensuite par un témoin direct : que cela apporte-il aux spectateurs ? Il nous semble que la scène, impressionnante dans sa monstration violente d'un assassinat, perd un peu de force à être racontée par un tiers. En effet, le brouhaha supposé et le cri annoncé devraient couvrir les vers d'Oreste, prononcés durant l'attaque :

Oreste

*See with what hunger to the prey they go,
I not the favour gain to give one blow.*

Oreste ne fait que décrire ce qui se déroule et n'ajoute rien à l'action scénique. Cependant, son point de vue n'est pas tout à fait celui du spectateur, puisqu'il exprime sa vision d'un crime qu'il devait commettre mais ne fait qu'observer. Il se fait tiers d'un événement spectaculaire auquel il devrait participer et dans lequel le spectateur a souhaité le voir. L'envie du spectateur est d'accéder à l'action du crime d'un amant par un autre, mais elle ne lui est pas donnée.

L'action est doublée d'une narration, et l'insatisfaction serait alors peut-être compensée par le récit donné à Hermione. À première vue, ce qui était récit, et souvent chez Racine, hypotypose, c'est-à-dire exposé intense d'une action passée qui mène à la recreation,

par le langage, du moment raconté, devient ici un commentaire, une paraphrase de l'action¹. Le récit de Racine portait en lui une violence suffisante et parvenait à rendre Hermione folle de rage et en retour, « la violence verbale d'Hermione [était] d'autant plus impressionnante qu'elle [palliait] l'absence du meurtre »² :

un récit qui vient pallier l'absence de la scène sanglante : Oreste rend compte à Hermione de sa mission en racontant la mort de Pyrrhus (V, 3). Ce récit est un modèle du genre puisque, comme le veut d'Aubignac, le récit n'est pas une simple description de faits passés, c'est un acte à part entière : Oreste use, à son insu, d'une arme d'autant plus efficace qu'il est inconscient de sa portée, qu'il ne découvre qu'avec la réaction hyperbolique d'Hermione. Le récit ne se borne donc pas à rendre compte, il transfère : la violence sanglante interdite est remplacée par une violence verbale paroxystique.³

Ici, le récit rapporté ne contient plus de suspension, puisque le spectateur connaît le dénouement, et n'a plus rien à dévoiler puisque le meurtre est vu. Finalement, la réaction et le désespoir d'Hermione doivent suffire à susciter de l'intérêt pour la scène. Or, cette scène est l'une des seules qui soit versifiée et rimée, la presque totalité de la pièce ayant été traduite en prose. Le choix nous paraît alors étrange : comment faire soutenir un récit versifié rimé à un public anglais qui vient d'observer les faits racontés et aime peu les rimes et les vers trop réguliers ? Il est difficile de trouver une justification aux choix de traduction de cette fin.

Peut-être finalement que l'intérêt doit être porté à celui qui raconte autant qu'à celle qui reçoit ici : le récit se fait alors moyen d'accès à la vision particulière d'Oreste. Pensé ainsi, il ne s'agirait plus seulement d'une redite du déroulé des événements sur scène mais aussi d'une compensation, par une parole violente d'Oreste, du manque d'action violente de sa part. Il est cependant difficile d'envisager la puissance du dit récit une fois les images données et non créées par l'imagination. Enfin, le désir anglais de faire voir et leur goût de l'exhibition des morts ont mené Crowne à trahir les règles de la dramaturgie française jusqu'au bout, puisque les corps de Pyrrhus et d'Hermione sont apportés sur scène durant la scène de folie d'Oreste. Or, il semble encore une fois que cette scène était particulièrement puissante d'images violentes créées par la parole et que l'ajout des corps sur scène ne fera qu'interrompre une folie hantée.

Finalement, nous remarquons que le spectaculaire prend une dimension violente surtout lorsqu'il est intégré à la pièce à proprement parler, et non lorsqu'il s'agit uniquement d'un spectaculaire de divertissement d'entre-acte. Les pièces françaises étant fondées sur des

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

mythes et histoires antiques, il n'est pas étonnant qu'elles soient emplies de meurtres et de trahisons violentes. Et, si les Français choisissent la bienséance, il est naturel que les Anglais retournent à la violence originelle, selon leur tradition théâtrale, en passant outre la forme classique intermédiaire. Cependant, que faire des questions de traduction, du respect de la forme et de la lettre française ? Pourquoi ne pas passer directement par la traduction des Anciens et garder un modèle plus sanglant ? Il semble que l'objectif du traducteur commence ici à changer : il passe de l'envie de traduction du texte français pour ce qu'il apporte de nouveau et d'étranger, à l'appréhension de la diégèse comme moyen vers un résultat de pièce « à l'anglaise ». Nous repensons alors à la remarque de George Henry Nettleton qui servait d'ouverture à cette deuxième partie dans notre réflexion¹.

En définitive, il est difficile d'appréhender la réussite de cette fin mais nous remarquons qu'il faudra attendre la traduction d'*Iphigénie* par Abel Boyer en 1700, c'est-à-dire vingt-cinq ans, pour qu'une telle technique de monstration et d'adaptation d'un récit soit remise en place. Elles se populariseront alors tout à fait pour devenir une norme, bien que les motivations de ces modifications soient différentes.

2. La perfection morale ou l'apogée du « sentimental » dans *The Distrest Mother* d'Ambrose Philips (1712).

a. Un succès médiatique : l'influence des idées classiques de Joseph Addison et Richard

Nous avons introduit *The Distrest Mother* plus haut comme étant une traduction qui a fait date, dont le public anglais ne se lassait pas au XVIIIe siècle, et qui s'est inscrite au cœur de l'élan moral que connaissait le goût anglais. Certains critiques jugent bon de préciser que le succès de l'*Andromaque* d'Ambrose Philips, nous l'avons énoncé également, était tout d'abord lié à la libération de la presse suite à la Glorieuse Révolution de 1688 qui permît, notamment, la publicité qu'en a faite le journal *The Spectator*, tenu par Joseph Addison et Richard Steele. Ces deux partisans du classicisme français étaient très influents au début du XVIIIe siècle. Ambrose Philips, tout comme ses amis Addison et Steele, avait, en écrivant du théâtre, « un désir d'améliorer les mœurs, une croyance dans la vertu de la classe moyenne, et une opposition au pur formalisme.² » *Andromaque* avait donc été choisie comme traduction

¹ Cf. *supra*.

² « a desire to improve morals, a belief in middle-class virtue, and an opposition », PARNELL, Paul E., « *The Distrest Mother*, Ambrose Philips' Morality Play » (*Comparative Literature*, Spring, Vol. 11, No. 2, pp. 111-123, 1959.) (Nous traduisons.)

exemplaire, qui devait correspondre à cette théorie du théâtre ainsi qu'au goût des Anglais pour les personnages et histoires vertueuses :

Leur homme [Philips, à Addison et Steele] avait choisi de traduire une tragédie plus que tout autre calculée pour plaire aux goûts anglais. Une veuve malheureuse luttant pour demeurer fidèle à son époux et protéger son enfant – quel thème aurait été mieux reçu par le public sentimental du dix-huitième siècle ?¹

Et, en effet, la pièce a plu si longtemps qu'elle continua d'être jouée tout le dix-huitième siècle durant, à Londres et en province. Cela « prouve que les acteurs et manageurs des meilleurs théâtres du pays étaient convaincus de sa popularité auprès du public fréquentant les théâtres.² » Le critique Genest écrit même, en 1820, que « C'est une tragédie comme les autres, et pourtant elle est encore programmée aujourd'hui.³ » Il semble donc que son succès ne peut pas être amoindri, sous prétexte que la première représentation de la pièce a sans doute dû son succès à la publicité qu'en faisait le *Spectator* et à la présence du cercle littéraire qui entourait le journal. Canfield écrit que « la pièce d'Ambrose Philips avait sans doute séduit un goût sincère et bien défini du dix-huitième siècle, et sa popularité était solide⁴ » et en effet, quelque chose de cette traduction plut particulièrement aux Anglais et convint à leur goût. Le succès de cette pièce ne montre-t-il pas que le public anglais peut à la fois apprécier une tragédie formelle française, et ce durant un siècle, comme en rejeter d'autres qui avaient pourtant souhaité s'adapter à lui, telle celle de Crowne ?

Car la traduction de Philips reste très proche de la pièce d'origine, tout en en faisant une lecture qui plaît aux Anglais, tant dans la langue que dans l'appréhension des personnages et leur évolution morale. « Selon le prologue de Steele, Philips respecte les unités de temps et de lieu et cherche à préserver l'intégrité de ses personnages « avec l'exactitude des Français et le feu des Anglais », « *With French Correctness and with British Fire* ». ⁵ » Ce feu se caractérise par l'élan et la direction donnés à chaque réplique, la clarté des propos et la concision lorsqu'elle paraît nécessaire. Il est clair que le texte d'Ambrose Philips n'est pas

¹ « their man had chosen for translation the tragedy above all others calculated to appeal to English tastes. An unhappy widow struggling to remain faithful to her husband and to protect her child — what theme could be more welcome to the sentimental audiences of the eighteenth century? » (CANFIELD, Dorothea Frances, *Corneille and Racine in England*, op.cit.) (Nous traduisons.)

² « gives proof that actors and managers of the best theatres in the country were convinced of its popularity with the theatre-going public. » (*Ibid.*) (Nous traduisons.)

³ « This is an indifferent Tragedy, and yet it has continued on the acting list till the present times. », *Ibid.*

⁴ « Ambrose Philips's play must have appealed to a well-defined and sincere taste of the eighteenth century, and its popularity was a solid one. » (*Ibid.*) (Nous traduisons.)

⁵ HOPES, Jeffrey, « *The Distrest Mother (1712) d'Ambrose Philips : De la tragédie racinienne à la tragédie domestique anglaise* », *Les théâtres anglais et français (XVI^e-XVIII^e siècle) : Contacts, circulation, influences*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2016.

aussi proche dans l'écriture que celui de Katherine Philips, par exemple, qui, elle, avait souhaité donner au texte français une traduction exacte, impeccable, et non traduire avec l'idée de séduire le public anglais. Chez Ambrose Philips, l'ajout d'un « feu anglais » ne laisse pas le texte indemne tout à fait, il l'adapte. Pour le critique du XXe siècle Paul E. Parnell, la réussite de Philips est entièrement basée sur l'adaptation, puisqu'il déclare que

S'il semble aujourd'hui que l'adaptateur [Ambrose Philips] ne soit pas parvenu à s'emparer des qualités particulières de l'original, il faut comprendre qu'il a cependant rempli ses objectifs : une caractérisation simplifiée, une augmentation du sentimentalisme et une emphase didactique affutée. Le résultat fut de faire de l'*Andromaque* de Racine une sorte de moralité [*morality play*]. La popularité de cette adaptation tout au long du dix-huitième siècle montre à quel point ces modifications étaient en accord avec le goût anglais.¹

Parnell pense la traduction de Philips réussie du point de vue de l'adaptation et non de la traduction littéraire ; Philips est même nommé « adaptateur » et non traducteur. Philips modifierait donc le texte de Racine par « une caractérisation simplifiée, une augmentation du sentimentalisme et une emphase didactique affutée ». Pour Parnell, l'adaptation signifie la perte de sens et de profondeur. Le « sentimentalisme » est ce que nous appelions goût pour le « sentimental », ce terme négativement connoté par Parnell qui le pense comme un appauvrissement du tragique lié à un appauvrissement de la profondeur psychologique des personnages. L'« emphase didactique affutée », quant à elle, montre que ce que Steele nommait le « feu des Anglais » peut se traduire dans le texte comme parole théâtrale directe et compréhensible par chacun – que Parnell considère peut-être plus simple que celle de Racine qui, dans l'épure, est encore complexe. Or, il semble que le texte ait pour caractéristique, en effet, de séduire le lecteur et le spectateur anglais ou angliciste par l'aisance de la lecture et de l'audition du texte. Cette facilité de compréhension du langage n'est pas un hasard. Elle résulte à la fois de cette vivacité du propos théâtral qui ne s'étend pas en de longues tirades et de la concision d'un texte que le peuple doit entendre et comprendre pour en être instruit. Puisque ce qu'entend Parnell par « didactique » est le fruit d'une réflexion des classicistes anglais. Le souhait du groupe d'Addison est de faire du théâtre anglais un théâtre qui élève l'esprit des spectateurs, toutes classes sociales confondues. La simplicité langagière est donc

¹ « If it now seems that the adaptor did not grasp the peculiar qualities of the original, it must be understood that he succeeded in his aims: a simplified characterization, an increase in emotionalism, and a sharpened didactic emphasis. The result was to change the *Andromaque* of Racine into something like a morality play. The popularity of the adaptation throughout the eighteenth century shows how much these changes accorded with English taste » (PARNELL, Paul E., « *The Distrest Mother, Ambrose Philips' Morality Play* », éd. cit.) (Nous traduisons.)

de mise ; mêlée à la vertu de personnages impeccables et à la psychologie simplifiée, elle devient un outil de transmission précieux.

Il semble en fait qu'Addison a fait de la traduction d'Ambrose Philips une sorte d'instrument lui permettant de juger du goût anglais et de la force de ses arguments classicistes, de leur cohérence et de leur logique. Il écrit notamment un rapport de sa sortie avec Sir Roger de Coverley, qui ne s'était pas rendu au théâtre depuis vingt ans, et qu'il emmène voir *The Distrest Mother*. Il récolte les pensées de Sir Roger pendant et après le spectacle et récupère ainsi des informations susceptibles de lui servir d'arguments dans la bataille des classicistes contre les partisans d'un théâtre anglais. « Le rapport complet est un plaidoyer arrangé avec art par Addison, calculé pour contrecarrer toutes les objections que l'Anglais moyen pourrait soulever contre une tragédie si formelle et française dans son esprit.¹ » Dans ce rapport, Addison note les remarques de Sir Roger, son soulagement qu'aucun sang ne soit répandu, son envie de voir Astyanax paraître auprès de sa mère – qui semble être un axe de lecture sentimental – mais aussi ses remarques sur la langue. Sir Roger aurait demandé à Addison : « En tragédie, vos gens parlent-ils toujours pour être compris d'habitude ? Eh bien, il n'y a pas une seule phrase dans cette pièce dont le sens m'ait échappé !² » Addison cherche donc bien à prouver, que l'objectif didactique est atteint, que la langue tragique anglaise peut être aussi simple, claire, épurée, que celle de Racine, et peut ainsi toucher toutes les classes du public qu'ils cherchent à faire s'élever par la grandeur morale des pièces. En réalité, il est difficile de savoir si le public a connu une quelconque élévation au XVIIIe siècle en Angleterre, mais il faut envisager tout de même que le public a été si séduit par cette traduction que les théâtres en ont fait un texte à mettre en scène et à jouer chaque année. En quelque sorte, la pièce est devenue un « classique » des salles anglaises. Elle est jouée, reprise, plaît au public comme aux acteurs qui choisissent un des quatre personnages principaux comme rôle fard pour débiter ou faire un grand retour sur les planches, ... La pièce est donc traitée comme une pièce du répertoire anglais.

b. Une traduction classique : adapter au goût anglais au moyen des règles classiques françaises

Nous comprenons donc ici « classique » dans deux sens distincts et complémentaires : non seulement la traduction devient un classique des théâtres anglais pendant un siècle, une

¹ « The whole account is a very artfully contrived piece of special pleading on Addison's part, calculated to forestall all of the objections which the average Englishman would raise to tragedy so formal and Gallic in its spirit. » (CANFIELD, Dorothea Frances, *Corneille and Racine in England*, op.cit.) (Nous traduisons.)

² « Should your people in tragedy always talk to be understood? Why, there is not a single sentence in this play that I do not know the meaning of! » (*Ibid.*) (Nous traduisons.)

pièce du répertoire, mais elle est aussi une traduction qui, dans l'adaptation, n'a pas perdu la régularité classique française. Ambrose Philips conserve les aspects classiques raciniens et même respecte les règles lors de modifications adaptatives. Nous devons alors nous demander comment la pièce a pu plaire autant au public anglais. Ne démontrions-nous pas jusqu'ici que le goût anglais se définissait à l'encontre du sentiment français, et ce depuis les derniers traducteurs de la Restauration ? Comment Philips adapte-il *Andromaque* classiquement par certains aspects tout en plaisant aux anglais ? Nous envisagerons tout d'abord le texte en lui-même avant d'envisager les modifications classiquement réalisées par Philips.

La diction est simple et sans ornements, le texte est versifié, en pentamètres iambiques, sans rimes et subit peu de modifications formelles, à l'exception des tirades, qui sont raccourcies. Philips n'est évidemment pas le premier à faire cette modification, nous l'avons observé très tôt dans nos lectures. Il est cependant rare que le traducteur ne parvienne à rendre le dialogue naturel suite à l'ajout de ces interventions. Philips y parvient, avec une certaine logique, notamment dans l'acte III, scène 3, v.839 à 855 :

Hermione

Tu crois que Pyrrhus craint ? Et que craint-il encor ?
Des peuples qui dix ans ont fui devant Hector,
Qui, cent fois effrayés de l'absence d'Achille,
Dans leurs vaisseaux brûlants ont cherché leur asile,
Et qu'on verrait encor, sans l'appui de son fils,
Redemander Hélène aux Troyens impunis ?
Non, Cléone, il n'est point ennemi de lui-même ;
Il veut tout ce qu'il fait ; et s'il m'épouse, il m'aime.
Mais qu'Oreste à son gré m'impute ses douleurs :
N'avons-nous d'entretien que celui de ses pleurs ?
Pyrrhus revient à nous. Hé bien ! chère Cléone,
Conçois-tu les transports de l'heureuse Hermione ?
Sais-tu quel est Pyrrhus ? T'es-tu fait raconter
Le nombre des exploits... Mais qui les peut compter ?
Intrépide, et partout suivi de la victoire,
Charmant, fidèle enfin, rien ne manque à sa gloire.
Songe...

Hermione

*Doest thou think Pyrrhus capable of Fear?
Whom should the intrepid Pyrrhus fear? The Greeks?
Did he not lead their harassed Troops to Conquest,
When they despaired; when they retired from Troy,*

*And sought for Shelter in their burning Fleets?
Did he not then supply his Father's Place?
No! My Cleone; he is above Constraint:
He Acts unforced; and where he weds, he loves.*

Cleone

*Oh, that Orestes had remain'd in Greece!
I fear to-Morrow will prove Fatal to him.*

Hermione

*Wilt thou discourse of nothing, but Orestes?
Pyrrhus is mine again! – Is mine for ever!
Oh my Cleone! I am wild with Joy! –
Pyrrhus, the Bold! The Brave! The Godlike Pyrrhus!
– Oh, I could tell thee numberless Exploits,
And tire thee with his Battels! – Oh, Cleone –*

Hermione, amoureuse, se convainc et convainc Cléone que Pyrrhus l'aime puisqu'il l'épouse, elle parle de lui avec emphase, idéalise le soldat et l'homme que Philips va jusqu'à qualifier de « Godlike », divin. Dans la tirade racinienne, Hermione s'interrompt pour parler d'Oreste durant deux vers puis se concentre à nouveau sur Pyrrhus ; chez Philips, la réplique est interrompue par Cléone qui évoque Oreste parce qu'elle craint ses malheurs – comme Phénice craignait la dureté du renvoi d'Antiochus par Bérénice – et Hermione réplique qu'elle ne veut pas parler d'Oreste et poursuit sa rêverie amoureuse sur Pyrrhus, en mettant son nom à l'attaque du second vers. Dans le cadre de l'adaptation « sentimentale » que fait Philips de la pièce, cet ajustement est calibré parfaitement : l'inquiétude de Cléone provoque un sentiment de compassion envers Oreste tandis que le caractère d'Hermione se plaît à être celui d'une jeune amoureuse, que la pensée d'un amant délaissé n'avait même pas effleurée tant elle était subjuguée par son amour présent.

L'adaptation formelle la plus importante et la plus classique se trouve dans l'acte IV. Chez Racine, l'acte s'ouvre sur Andromaque et Céphise à leur retour du tombeau d'Hector, alors qu'Andromaque a annoncé à Céphise, durant l'entracte, qu'elle épouserait finalement Pyrrhus. Nous apprenons alors qu'elle ne le fait que pour se suicider une fois le mariage contracté. Philips, lui, décide de ne pas donner cette information et de laisser un grand suspens autour du choix d'Andromaque et sur sa grande tristesse. Le placement de la déclaration à la fin de l'acte IV crée une attente, donc une tension chez le spectateur qui n'existe pas dans l'originale mais qui est ajoutée ici avec justesse pour maintenir l'attention du public anglais, friand d'action et de spectaculaire, durant l'acte entier. Le suspens, dans

une tragédie classique est habituellement placée en fin d'acte et non en début, de manière à ce que le spectateur ne parte pas pendant l'entracte et prenne plaisir à voir revenir les acteurs sur scène. Cette pratique est pensée notamment par Corneille qui l'utilise dans ses pièces, qu'il s'agisse du *Cid*, de *Rodogune* ou encore de *Cinna*. L'utilisation d'un suspens similaire au sein du même acte, qui empêche de voir et d'entendre la suite à cause de l'arrivée d'un autre personnage, ici Hermione, frustre la curiosité du spectateur et lui fait attendre la suite avec envie. Finalement, Philips a bien compris que le public anglais n'est pas tant intéressé par ce qui se dit sur scène que par ce qui se déroule entre les actes, par les divertissements et son but n'est pas que les spectateurs restent pendant l'entracte mais pendant la pièce.

Philips place la déclaration d'Andromaque après la dernière scène de Racine, qui voit Phoenix et Pyrrhus sortir après un entretien avec Hermione. La technique utilisée par Philips pour passer de l'une à l'autre scène est alors absolument classique : il fait sortir Pyrrhus en premier, crée une scène-tampon pendant laquelle Phoenix présente ses inquiétudes avant de voir venir Andromaque et de déclarer :

Phoenix
– *But see, the Queen,*
Magnificent in royal Pride appears.

Philips n'utilise rien d'autre ici que la règle de liaison des scènes. Ce respect d'une des règles les plus contraignantes du théâtre classique français est surprenant, même si l'on sait que Philips est un classiciste : sa traduction est à bien des égards une adaptation, et ici le public anglais non habitué aux règles françaises n'aurait rien trouvé à redire si Andromaque et Céphise étaient apparues sans mention de leur arrivée. Non seulement le public mais aucun docte n'aurait menacé l'auteur de malfaçon puisqu'il n'existe pas d'Académie anglaise qui fixerait les règles du théâtre et les ferait respecter. Et pourtant, Philips fait usage à la fois de la liaison des scènes et du suspens, qui donnent toute la place pour admirer la grandeur d'âme d'Andromaque. Il use donc de ces techniques au service du goût pour le vertueux et du moral qu'ont les anglais. Très intelligemment, Philips fait usage des techniques d'une tradition pour répondre au goût de l'autre.

c. Beaucoup de bons sentiments : faire d'Andromaque une moral tragedy ?

Le théâtre français, dès la deuxième moitié du XVII^e siècle, connaît une séparation nette entre le théâtre populaire et le théâtre savant dit classique. Les classiques rejettent le merveilleux populaire, comme nous le montrions plus haut avec l'exemple de l'*Iphigénie* de

Racine, et les Académiciens ne formulent pas leur travail théorique pour qu'il s'impose aux auteurs de théâtre à machine ou de théâtre de foire, mais bien pour régler les pièces des auteurs de la cour. En Angleterre, au contraire, tout semble se mélanger, et une traduction de Racine ou Corneille peut s'accompagner de divertissements et d'un épilogue humoristique. Et même, les règles de la tragédie définies par les doctes français, appliquées en Angleterre, empêcheraient toute représentation des tragédies anglaises, notamment élisabéthaines. Nous évoquons la permission britannique de mettre les meurtres à la scène et de montrer le sang et les corps, mais tout dans le vocabulaire employé par les rois, dans la rencontre de personnages de catégories sociales différentes, dans la déchéance morale et la folie qui emportent tout et mènent à la fin tragique, tout serait un choc complet pour le public de la cour française, telle une plongée dans les bassesses d'un réel que l'on cherche à éviter. La tragédie française, elle, cherche au contraire à produire une élévation par la vision d'âmes splendides et si grandes, dans le mal comme dans le bien, qu'elles provoquent l'admiration et non l'horreur. Corneille disait ceci de la terrible Cléopâtre de *Rodogune* : « Tous ces crimes sont accompagnés d'une grandeur d'âme qui a quelque chose de si haut, qu'en même temps qu'on déteste ses actions, on admire la source dont elles partent.¹ » Or, la tentative de Philips, soutenue par les classicistes anglais, a été de faire advenir sur le théâtre anglais spécifiquement une pièce française qui élèverait l'âme des spectateurs et les rendrait meilleurs moralement. C'est ce que pense également Canfield, qui cite et commente Steele, qui écrit dans le *Spectator* pour promouvoir la traduction après l'avoir lue :

« La ville a l'opportunité de se faire justice en soutenant la représentation de la passion, de la tristesse, de l'indignation, et même du désespoir dans la limites des règles de la décence, de l'honneur et de la bonne éducation. » Dans cette dernière phrase, nous entendons l'exposé de la lutte du camp classique contre la licence de la tragédie shakespearienne.²

Tout cela se fait en réponse aux attaques de Jeremy Collier contre les pièces immorales et ce que permet « la licence de la tragédie shakespearienne » c'est-à-dire le mélange des genres théâtraux, la cruauté et l'horreur de l'Histoire. Les classicistes profitent de cet élan pour promouvoir le théâtre qui se veut le plus décent et bienséant, le théâtre classique français.

¹ CORNEILLE, Pierre, « Discours sur le poème dramatique », [1660], *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, 1987.

² « "The town has an opportunity of doing itself justice in supporting the representation of passion, sorrow, indignation, and even despair itself within the rules of decency, honour, and good breeding." In this last sentence is heard the note of the classical side of the struggle against the license of the Shakespearian tragedy. » (CANFIELD, Dorothea Frances, *Corneille and Racine in England*, op.cit.) (Nous traduisons.)

Steele écrit encore dans *The Spectator* « que la tragédie lui est apparue surtout comme un “drama of sensibility”¹ » :

Nous avons rarement vu de détresse féminine sur la scène qui n’ait pas été perçue, avec un peu d’imagination, comme venant de la faiblesse et non du malheur de la personne représentée ; [...] le personnage qui donne son nom à la pièce agit avec une vertu héroïque dans les occurrences les plus importantes de la vie d’une femme, celle d’une épouse, une veuve et une mère. [...] Les vertus domestiques concernent le monde entier et il n’existe pas une personne qui ne soit pas concernée par le fait qu’*Andromaque* soit un personnage à imiter.²

L’apparition du « domestic » ici est intéressante et cette remarque nous pousse à nous interroger sur l’idée d’une *Andromaque* devenue une « moral tragedy ».

Philips aurait adapté *Andromaque* au goût moral anglais jusqu’à en faire une « moral tragedy » et à faire disparaître le sublime racinien au profit du sentiment à l’excès, du sentimental, de la « sensibilité³ ». Nous trouvons en effet une récurrence de l’amour pour se substituer à un autre sentiment. Le mot « Love » et ses déclinaisons apparaissent cent-huit fois contre quatre-vingt-onze fois dans le texte français, et ils remplacent parfois une expression moins forte ou qui n’était pas d’ordre amoureux à l’origine. Par exemple, aux vers 865-66 :

Andromaque

Ma flamme par Hector fut jadis allumée ;
Avec lui dans la tombe elle s’est enfermée ;

Andromache

*Hector first taught me Love; which my fond Heart
Shall ever cherish, till we meet in Death.*

Le vocabulaire est ici plus amoureux que chez Racine, avec l’apparition de « Love » et de « Heart » ainsi que de « cherish ». L’image même de la rencontre dans la mort est pleine d’espoir, tandis que celle de Racine, sublime, veut que la lumière du flambeau amoureux se soit éteinte à la mort d’Hector et donc qu’*Andromaque* vive dorénavant dans les ténèbres pour toujours, ayant enseveli la lumière, la vie, avec son amour. Il semble ici que cette modification fasse perdre à la réplique son caractère tragique et lui donne un aspect

¹ « the tragedy appealed to him chiefly as a drama of sensibility » (WHEATLEY, Katherine, *Racine and English Classicism*, University of Texas Press, 1956, mis en ligne en 2016, consulté le 08 janvier 2024.) (Nous traduisons.)

² « We have seldom had any female distress on the stage which did not, upon cool imagination, appear to flow from the weakness rather than the misfortune of the person represented; [...] the character which gives name to the play, is one who has behaved herself with heroic virtue in the most important circumstances of a female life, those of a wife, a widow, and a mother. [...] Domestic virtues concern all the world, and there is no one who is not interested that *Andromache* should be an imitable character. » (*Ibid.*) (Nous traduisons.)

³ « sensibility » (*Ibid.*) (Nous traduisons.)

sentimental. En effet, l'association de l'amour et de l'espoir est lumineuse, tandis que chez Racine, le fatum et son fatal engrenage font avancer l'histoire et aucun amour ne peut espérer trouver la lumière. Autre part, au vers 908, nous avons l'exemple d'un pur ajout de la mention d'amour :

Pyrrhus

J'étais aveugle alors : mes yeux se sont ouverts.

Pyrrhus

I was your Lover then: I now am free.

Il semble que l'un comme l'autre ait choisi une image galvaudée aujourd'hui, celle de l'amant aveuglé par l'amour ou enchaîné par lui. La libération et la clairvoyance se fondent alors sur le départ de l'amour et l'arrivée de la raison. Un dernier exemple montrera que le mot « amour » n'est pas toujours le plus puissant moyen de prouver la présence d'un tel sentiment, celui d'Oreste v.1155-56 :

Oreste

Mon désespoir, mes yeux de pleurs toujours noyés,
Quels témoins croirez-vous, si vous ne les croyez ?

Oreste

*My Oaths, my Perjuries, my Hopes, my Fears,
My Farewel, my Return, all speak my Love.*

Ce sont encore les yeux qui sont les témoins de l'amour chez Racine, et malgré la beauté de l'image d'un amant qui pleure, Philips ne l'a pas conservée. Tout ici n'est vu que comme un « excès d'amour¹ » par Parnell.

Parnell pense que la traduction d'Ambrose Philips utilise les caractères des personnages de « morality plays » qui sont des personnifications de la Foi, de l'Amour,... pour « décrire les émotions et traits que tout personnage vraiment héroïque doit contrôler ou utiliser.² » Son analyse des personnages notamment est très intéressante. Il pense qu'Andromaque est un moyen de créer l'admiration pour la vertu chez le spectateur, sans posséder de caractérisation fixe, puisque cela importe peu³. Elle devient notamment un « bel

¹ « excess of love » (PARNELL, Paul E., « *The Distrest Mother*, Ambrose Philips' Morality Play », éd. cit.) (Nous traduisons.)

² *Ibid.*

³ « Andromache is not conceived primarily as a consistent characterization, but as a means of appealing to an audience's admiration. » (*Ibid.*) (Nous traduisons.)

exemple d'affection maternelle » dans cet ajout, acte III, scène 8 qui renforce la pitié ressentie pour elle et Astyanax, prisonniers et apatrides :

Andromache

Oh Cephisa!

Thou hast awakened all the Mother in me.

Elle devient alors une mère avant même d'être une amante ou une reine, et est ainsi plus proche du public que ne l'est l'Andromaque de Racine. Pyrrhus quant à lui, apparaît comme un bon roi qui perçoit la vertu d'Andromaque et dont l'amour « qui [le] pousse à abjurer ses obligations [ne] naît [que] d'une impulsion honorable – de la pitié pour une femme en difficulté, liée à de l'admiration pour sa beauté.¹ » De manière générale, Parnell écrit que les adaptations de Philips vont dans le sens d'une « persuasion morale » du public par une « généralisation » des sentiments provoqués et ressentis et notamment de ce qui est dur ou mauvais, comme un aplanissement du mal. « Le désagréable est adouci, et le morbide ou le malicieux est effacé.² » Cela provoque ce que nous pourrions appeler finalement une « sentimentalisation » du propos, une mise à distance du mal pour ne plus voir que les bons sentiments et la vertu, comme une nouvelle catharsis, sans terreur aucune.

Une autre caractéristique de la traduction de Philips est l'ajout constant d'adjectifs. Katherine Wheatley relève notamment l'une des premières répliques d'Oreste dans la scène d'ouverture pour montrer « comme une utilisation prodigue d'adjectifs banals dilue le style concentré de Racine³ » :

Oreste

Enfin, quand Ménélas disposa de sa fille
En faveur de Pyrrhus, vengeur de sa famille.

Oreste

*And when at last the hoary King, her Father,
Great Menelaus gave away his Daughter,
His lovely Daughter, to this happy Pyrrhus.*

Non seulement Philips ajoute des adjectifs mais il répète les noms et les décline, de sorte que Ménélas est cité trois fois, sous trois noms différents, le sien, celui de roi puis celui de père.

¹ « Even the love that leads Philips' king to abjure his obligations arises from a creditable impulse-pity for a woman in difficulties, along with admiration for her beauty. » (*Ibid.*) (Nous traduisons.)

² « The unpleasant is softened, and the morbid or malicious is expunged. » (*Ibid.*) (Nous traduisons.)

³ « how a lavish use of banal adjectives dilutes Racine's concentrated style » (WHEATLEY, Katherine, *Racine and English Classicism*, éd. Cit) (Nous traduisons.)

Enfin Hermione est fille et est charmante ce qui rend Pyrrhus heureux. Ces adjectifs sont en eux-mêmes également très représentatifs du style sentimental de l'époque puisque la notion de vengeance est évincée au profit de l'idée heureuse du mariage. Wheatley remarque alors que ces ajouts d'adjectifs se font également au détriment de l'utilisation de verbes chez Racine : « C'est peut-être cette prédilection pour les adjectifs qui empêche Philips de voir l'importance des verbes dans la densité et la rapidité du style de Racine.¹ » En effet, même les vers les plus connus d'Oreste, acte II, scène 2, ne sont pas traduits avec intensité :

Oreste

J'ai mendié la mort chez des peuples cruels
Qui n'apaisaient leurs dieux que du sang des mortels,

Orestes

[...] *Through stormy Seas,*
And savage Climes, in a whole Year of Absence,
I courted Dangers, and I long'd for Death.

Wheatley dit alors que « la métaphore de Racine « J'ai mendié la mort » est frappante et extrêmement chargée d'émotion », tandis que « "I courted Dangers" est une métaphore banale et inappropriée. » et que « "I long'd for Death" sert à remplir le vers.² » Peut-être que l'image frappante de Racine, suivi d'une image sanglante et terrible, était trop puissante pour un public auquel on veut présenter un spectacle bienséant, moral et, nous pourrions réutiliser l'expression de Wheatley qui cite Steele, « sensible ».

Notre réflexion s'achève ici après avoir pris un tournant dans notre analyse des techniques et approches de traduction des traducteurs anglais. Nous avons amorcé notre partie par la théorie d'intensification de Boyer, qui nous a menés à l'analyse de traductions à la portée adaptative plus grande encore, avec deux traductions d'*Andromaque* qui posent même, dans l'adaptation observée, la question du genre de la pièce. *The Distrest Mother* est l'une des traductions les plus appréciées du public et correspond, en cela, presque à un aboutissement de la traduction des classiques. Finalement, notre travail devra s'achever par l'observation

¹ « It is perhaps this predilection for adjectives which prevents Philips from seeing the importance of verbs in the density and swiftness of Racine's style. » (*Ibid.*)

² « Racine's metaphor "J'ai mendié la mort" is vivid and highly charged with emotion. "I courted Dangers" is a banal and inappropriate metaphor. "I long'd for Death" is padding. » (*Ibid.*)

d'une collaboration difficile, au sein des tragédies classiques, de deux théâtres et même à la disparition de l'un au profit de l'autre, dans l'affirmation d'indépendance du théâtre anglais.

III. L'affirmation du goût anglais ou la disparition des classiques

A. *The Victim* de Charles Johnson (1714) ou faire une pièce anglaise d'une tragédie française : l'anglicisation d'*Iphigénie*

1) *Ériphile et sa fureur comme moyen d'anglicisation de la pièce*

Abel Boyer n'est pas le seul à voir en Ériphile un personnage à intensifier. Dans sa traduction jouée et publiée en 1714, Charles Johnson effectue d'importantes modifications, et notamment, fait de la jalousie d'Ériphile l'ingrédient d'une cruauté sans limite et sans dilemme. L'écriture de Racine porte subtilement à la scène un personnage cruel mais digne de pitié, tandis que Johnson lui fait dire, dans le dialogue ou en aparté, des monstruosités, par jalousie, par envie et par égoïsme. Il en fait une jeune femme haïssable entièrement et pour qui il est difficile de développer de l'empathie ou de la pitié.

Johnson, dans sa traduction, procède par ajouts. Sa pièce, dans l'ensemble, est une reprise thématique et schématique de la pièce de Racine, sans qu'il la suive pour autant dans ses vers. La mise en place de l'intrigue n'est pas tout à fait la même, certains agencements de scènes sont modifiés quitte à ce que la suite paraisse moins claire ou moins bien construite, les répliques sont ajustées, modifiées et enfin Ériphile et Iphigénie, par exemple, se voient accorder de nombreux vers supplémentaires pour développer un discours sur leur amour pour Achille et ainsi attiser leur jalousie mutuelle. Dès l'entrée d'Ériphile dans la première scène de l'acte II, sa réplique est allongée pour accentuer le contraste entre la joie d'Iphigénie et son malheur :

Ériphile

Ne les contraignons point, Doris, retirons-nous.
Laissons-les dans les bras d'un Père et d'un Époux,
Et tandis qu'à l'envi leur amour se déploie,
Mettons en liberté ma tristesse et leur joie.

Eriphile

*Let us begone, and while that happy Maid
Receives her Father's and her Husband's welcome,
While Iphigenia, that triumphant Beauty,
Possesses every Joy her Heart can wish,
Let me retire, thus covetously hoard
My mighty Grievs, and keep alive my Sorrows.*

Déjà l'adverbe « covetously » qui signifie avidement ou envieusement, est ajouté par Johnson en réponse à la formule de Racine « à l'envi » qu'il fait passer du côté de la triste princesse. Un état plus long est fait du bonheur d'Iphigénie « happy Maid », de sa gloire « triumphant », de sa beauté « Beauty », de son pouvoir même, celui d'être aimée « Possesses every Joy her Heart can wish, ». En retour, « ma tristesse » est démultipliée en « My mighty Grievs » et « my Sorrows ». Enfin, Johnson inverse la signification de l'impératif « Mettons en liberté » pour commenter plutôt l'avidité d'Ériphile avec « covetously hoard », soit amasser avidement, et « keep alive », c'est-à-dire raviver. Ici, le sentiment accentué est la jalousie ; plus tard il s'agira de la colère v. 465-466 :

Ériphile

Que dirais-tu, Doris, si passant tout le reste
Cet Hymen de mes maux était le plus funeste ?

Eriphile

*Curse on that Marriage! The swift Lightning blast it!
That, that of all my Woes, sits heavy 'st on me.*

Tandis que la réplique de Racine prend la forme d'un aveu se cachant par sa forme interrogative, celle de Johnson est par deux fois exclamative et compte une répétition de « That » désignant le mariage comme un objet de dégoût. Non seulement la forme change-t-elle mais le contenu aussi, et notamment dans les deux exclamations qui vont jusqu'à maudire l'alliance. Ériphile n'est plus peinte comme la mystérieuse et malheureuse princesse mais comme la jalouse et mauvaise suivante d'Iphigénie. Sa qualité de princesse est presque oubliée tant son comportement est bas.

De toute évidence, pour les Anglais qui entendent dans le théâtre de Shakespeare tout le spectre des niveaux de langues donnés par des personnages de rangs variés, ou encore qui travaillent à la construction du genre « bâtard » de la tragi-comédie, invention véritablement anglaise¹, pour ce public, le discours violent et moralement bas d'Ériphile ne surprend pas. La question est alors de savoir si une tragédie française peut se faire tragédie anglaise par la multiplication de caractéristiques du théâtre britannique et le rejet de ses spécificités françaises premières. De cette façon disparaîtrait le sentiment français pour laisser place aux caractéristiques d'un théâtre anglais, validées par le goût du public anglais.

¹ DÉLÉRIS, Alban, « Le modèle tragi-comique guarinien en France et en Angleterre au début du XVII^e siècle : Importations, appropriations et tentatives de légitimation d'un genre « bâtard » », *Les théâtres anglais et français (XVI^e-XVIII^e siècle) : Contacts, circulation, influences, op. cit.*

Ce changement est avisé par Johnson qui justifie l'extrême jalousie d'Ériphile par des ajouts de répliques entre elle et Iphigénie, tout d'abord à la suite de la rencontre entre la princesse et Agamemnon puis lorsque la fausse lettre d'Achilles leur parvient. Johnson écrit trente-cinq vers de plus, basés sur quelques vers de Racine¹, dans lesquels Iphigénie rêve à son amour à voix haute, et Ériphile subit les coups de sa jalousie en aparté, aparté d'ailleurs remarqué par Iphigénie qui s'en inquiète innocemment :

Iphigenia

*You seem disturb'd, Eriphile; the Blood
Glows in your Face — What has disorder'd you?*

Il s'agit d'une scène de torture psychologique pour Ériphile qui ne peut parler à voix haute de son amour pour Achille. Et cependant, ses paroles sont entendues sinon comprises, et déjà Johnson montre qu'elle finira par donner voix à la violence qu'elle enferme. Finalement, dans la scène 5 du même acte, alors que Racine ne fait pas fléchir Ériphile face aux accusations d'Iphigénie qui la soupçonne d'aimer Achille, Johnson invente une scène de dispute entre les deux princesses dans laquelle Ériphile avoue son amour et se vante d'être aimée en retour. Le plaisir spectaculaire se traduit donc ici sur scène et dans le texte par l'ajout d'une scène de dispute. Cette scène n'est ajoutée que parce qu'elle produit du spectacle et que l'on attend moins de noblesse de la part de personnages traités ici plutôt selon leur âge et leur sexe que selon leur condition. Le public anglais attend la réalisation scénique des sentiments mauvais, plus réalistes que le calme et l'attente raciniens, traduite dans une scène de brouille. Il est évident que l'attente naît également d'un désir d'étendre une scène qui présente un dialogue entre les deux jeunes personnages principaux féminins.

2) *Les aléas de la circulation de l'information comme moyen d'intensification des sentiments*

a. Le quiproquo ou la lettre d'Agamemnon

Ce passage entier, de l'arrivée de Clytemnestre à celle d'Achille à l'acte II, doit être observé pour ses quelques modifications et ajouts. La scène 4 voit arriver Clytemnestre qui, une lettre à la main, vient informer Iphigénie du retrait d'Achille sur sa promesse de mariage.

¹ « Je ne m'en défends point. Mes pleurs, belle Ériphile,
Ne tiendraient pas longtemps contre les soins d'Achille.
Sa gloire, son amour, mon Père, mon devoir
Lui donnent sur mon âme un trop juste pouvoir. »
Acte II, scène 3, v.593-596.

Nous savons, d'un vers d'Agamemnon à Arcas dans l'acte I, qu'Ériphile est utilisée comme justification de l'entreprise v.153-155 :

Agamemnon

Ajoute, tu le peux, que des froideurs d'Achille
On accuse en secret cette jeune Ériphile,

Agamemnon

*Tell 'em (so I pretend) the sudden Cause
Of this quick Change, proceeds from a new Mistress:
The faire Eriphile, his Lesbian Captive,
With a new Passion warms the Heroe's Heart.*

Charles Johnson traduit fidèlement ce passage, avec une parenthèse « (so I pretend) » qui trahit le stratagème et confirme que le contenu de la lettre est faux. Alors que la lettre reparait sur scène à l'acte II, chez Racine elle n'est pas lue par Clytemnestre et ne passe pas dans d'autres mains que les siennes. De cette manière, la mère protège les sentiments de sa fille en ne révélant pas l'information concernant Ériphile : un sous-entendu suffit, de Clytemnestre à celle-ci, v.653-656 :

Clytemnestre

Je ne vous presse point, Madame, de nous suivre.
En de plus chères mains ma retraite vous livre.
De vos desseins secrets on est trop éclairci.
Et ce n'est pas Calchas que vous cherchez ici.

Chaque vers forme une phrase complète, ce qui appuie l'accent de fin de vers et enferme la voix de Clytemnestre dans la forme unique de l'alexandrin. De cette manière, sa parole est naturellement plus dure, car elle ne glisse pas d'un vers à l'autre.

Ainsi, Racine fait de la colère et de la jalousie d'Iphigénie dans la scène suivante un éclaircissement naturel de la vision de la jeune fille qui comprend que la prisonnière est amoureuse, et peut être la cause du retrait d'Achille. Cependant cet emportement n'est dû qu'à un soupçon et n'est pas digne d'une princesse, ce qui justifie ses excuses dans la scène 4 de l'acte III, v.861-864 :

Iphigénie

Moi-même (où m'emportait une aveugle colère !)
J'ai tantôt sans respect affligé sa misère.

Que ne puis-je aussi bien par d'utiles secours
Réparer promptement mes injustes discours !

Dans la version anglaise de Charles Johnson, la lettre devient l'accessoire central et passe dans les mains d'Iphigénie qui la lit à haute voix. Les informations sont alors entièrement divulguées et le suspens que Racine avait créé en ne donnant pas l'information qu'Achille pouvait être infidèle à cause d'Ériphile est supprimé¹. Apparaissent alors des répliques supplémentaires d'Ériphile et Iphigénie :

Iphigenia, reads.

*Alas! What do I see?
He writes us here, the mighty Son of Peleus,
Achilles cools, and wou'd defer the Rites
Of Marriage, till he comes from Troy victorious?*

Eriphile, aside.

What do I hear? Oh my exulting Heart!

Iphigenia, reads.

*And that this Change, this unexpected Coldness
Proceeds from young Eriphile, his Captive*

Looking steadfastly on Eriphile.

— *Oh faithless and unkind!*

Eriphile

*What can this mean?
Am I alive, or is it all a Dream?
A pleasing vision? No; I wake, I live:*

[...]

Iphigenia

*Yes, Iphigenia, guard thy Fame, thy Honour;
Tho' thy Heart bleeds, let him not know thy Weakness;
The Tales of faithful Love are Fictions all;
Our Fancies work, a fairy Land, a Bubble,
That with its borrow'd Lights pleases a Moment,
And then expands to empty Air again.
Eriphile, you're grown a happy Captive:
It seems you hold your Conqueror in Chains.*

¹ Le suspens ne naît pas de la connaissance du spectateur sur la question mais bien de celle d'Iphigénie. La suspension créée vient de la peur du spectateur qu'Iphigénie ne découvre justement ce stratagème mensonger.

Eriphile

Madam, this strange Discourse surprises me.

Iphigenia

*'Tis I shou'd be surpris'd — but since you know not,
I'll tell you — You were once my faithful Friend;
Eriphile, Fate robs me of a Husband;
Will you abandon me, and must I lose
A Friend? — No, no; you will be ever faithful;
You wou'd not leave me, when I came to Aulis,*

La suite de ces vers est la dispute dans laquelle Ériphile fait connaître son amour pour Achille, ce qui est inédit, nous l'écrivions plus haut. Alors que dire des modifications ici ? Tout d'abord le ton d'Iphigénie devait changer drastiquement puisque l'information donnée de l'amour prétendu d'Achille pour Ériphile modifie tout à fait son intention dans le dialogue. En français, deux vers comme « Et vous cherchiez ici quelque autre que Calchas ? » (v.660) ou « Vous m'entendez assez, si vous voulez m'entendre. » (v.662) laissent supposer qu'Iphigénie doute et cherche, sans se dévoiler tout d'abord, à faire avouer Ériphile. Ici, le procédé est similaire mais est mené différemment, puisque la colère de la princesse peut déjà être tournée contre sa rivale qu'elle pense être aimée de son amant.

Malgré tout, dans la didascalie « Looking steadfastly on Eriphile. » nous pouvons comprendre deux choses : que son regard reste fixé sur Ériphile, ce qui paraît peu probable étant donné qu'elle lit la lettre, à comprendre alors comme « lui lance un regard droit », ou bien que la bonne Iphigénie lance un regard « loyal » à son amie malgré le différent entre elles. Johnson parviendrait donc à faire advenir une situation dans laquelle les sentiments d'Iphigénie sont prétendument les mêmes que chez Racine une fois Clytemnestre partie, bien qu'elle possède une information non donnée dans le texte français. La conséquence directe en serait positive, puisque le caractère innocent d'Iphigénie est amplifié, notamment par contraste avec celui d'Ériphile. Cependant, il faut noter que le ton d'Iphigénie se fait presque menaçant déjà au vers « *No, no; you will be ever faithful;* » qui rappelle qu'Achille, lui, n'a pas été « fidèle », mais qu'Ériphile, « *once my faithful Friend* », le restera, l'utilisation du futur simple semblant imposer ce chemin à la princesse par deux fois captive.

b. Une nouvelle définition du sentimental comme goût pour les mélodrames amoureux

Remarquons que le ton de la pièce est, dans l'ensemble, « sentimental¹ ». Nous définissons plus haut le « sentimental » comme un goût pour les personnages vertueux à qui il n'arrive rien de mal, tel Iphigénie ou Andromaque. Ce goût est aussi celui pour les histoires d'amour : pourquoi rendre Ériphile plus jalouse si ce n'est pour intensifier l'histoire d'amour que présente la pièce. Il semble donc bien que ce que nous identifions comme « sentimental » soit simplement un goût pour ce qui relève de sentiments provoquant l'attendrissement. Descendant peut-être de la pitié d'Aristote, l'attendrissement voudrait apparaître chez le spectateur pour des personnages au caractère plus proche du sien que celui des grands rois aux passions nobles et élégantes. À l'attendrissement provoqué par des sentiments comme l'amour et l'amitié se joint alors le sentiment provoqué par la haine et la jalousie bien sûr, et ainsi se crée la possibilité d'une identification aux personnages.

Cela vient s'ajouter à ce que nous évoquions plus haut, à ce désir spectaculaire de voir les deux personnages se disputer parce que c'est une scène attendue, mais aussi parce que cela les rend plus proches des sentiments communs. L'adaptation sentimentale est un moyen pour Johnson ici de faire advenir les personnages au plus près des spectateurs afin de les toucher. Nous nous souvenons alors de la critique de Neanders contre la froideur des vers français et contre la noblesse intouchable imposée aux sentiments par leur forme versée et rimée. Johnson « sentimentalise » alors la pièce en saisissant les sentiments attendrissants ou révoltants présents chez Racine et en les intensifiant. En effet, l'intensification ne se réalise pas que chez les jeunes premières amoureuses mais également chez Clytemnestre par exemple, qui, lorsqu'Agamemnon lui ordonne de ne pas guider Iphigénie à l'autel dans l'acte III scène 1, réplique que c'est le devoir d'une mère d'être auprès de sa fille chez Racine, tandis que Johnson appuie sur l'idée de l'union des deux amants :

Clytemnestre

Qui moi ? Que remettant ma Fille en d'autres bras,
Ce que j'ai commencé je ne l'achève pas ?
Qu'après l'avoir d'Argos amenée en Aulide,
Je refuse à l'Autel de lui servir de guide ?
Dois-je donc de Calchas être moins près que vous ?
Et qui présentera ma Fille à son Époux ?
Quelle autre ordonnera cette pompe sacrée ?

¹ CANFIELD, Dorothea Frances, *Corneille and Racine in England*, op.cit.

Clytemnestra

*My Lord, I cannot justify my Absence;
I must be there; behold the pleasing Pomp
With Transport; see the blissful Union made,
And give the blushing Bride to her fond Lover.*

Ainsi, la pompe n'est plus « sacrée » mais « pleasing », plaisante donc, et « présentera ma Fille à son Époux » devient « give the blushing Bride to her fond Lover ». L'ajout d'adjectifs de caractère amoureux, tels que « blushing », rougissant et « fond », tendre ; mais aussi le remplacement du nom officiel « Époux » par « Lover », amoureux, rendent la réplique de Clytemnestre moins formelle et aristocratique et plus sensible voire, donc, sentimentale.

Une seconde modification dans la circulation de l'information se trouve dans les scènes trois et quatre de l'acte IV, lors de la confrontation entre Clytemnestre et Agamemnon, v.1166-1174 :

Clytemnestre

Vous ne me parlez point, Seigneur, de la Victime.

Agamemnon

Que me voulez-vous dire ? Et de quel soin jaloux...

Clytemnestre

Venez, venez, ma Fille, on n'attend plus que vous.
Venez remercier un Père qui vous aime,
Et qui veut à l'Autel vous conduire lui-même.

Agamemnon

Que vois-je ? Quels discours ? Ma Fille, vous pleurez,
Et baissez devant moi vos yeux mal assurés.
Quel trouble... Mais tout pleure, et la Fille, et la Mère.
Ah ! Malheureux Arcas, tu m'as trahi.

Clytemnestra

But where's the Victim — Cruel Agamemnon.

Agamemnon

Hah! — then the fatal Secret is reveal'd.

Clytemnestra

Come forth my Child, attend your pious Father;

Enter Iphigenia, and kneels to Agamemnon.

*Kneel, kneel, and thank him for his tender Love;
He comes himself to lead you to the Altar.*

Agamemnon
Rise, Iphigenia — Wherefore dost thou kneel,
And weep, and sigh? Why are thy mourning Eyes
Dejected, fix'd on Earth? Oh! 'tis too plain,
Arcas, perfidious Arcas, has betray'd me.

Le vers d'Agamemnon « *Hah! — then the fatal Secret is reveal'd.* » qui traduit « Que me voulez-vous dire ? Et de quel soin jaloux... », semble arriver trop tôt. Le roi ne doit se révéler coupable que plus tard, alors qu'Iphigénie est agenouillée et qu'il ne peut plus prétendre à l'incompréhension. Étrangement, le texte anglais garde cette seconde révélation également, après avoir donné un premier aveu si clair, « fatal » désignant bien le sacrifice, non en aparté mais à haute voix. Cette pré-révélation est donc étonnante et sans justification, à moins qu'il ne s'agisse d'un aparté non notifié sur le manuscrit, auquel cas il ne s'agirait pas d'une fuite de l'information mais d'un jeu avec le public qui signifierait la fin de l'ironie dramatique, la fin d'une connaissance auparavant supérieure à celle de Clytemnestre et Iphigénie.

3) *L'ajout de Ménélas, personnage à rôles multiples*

Parmi les ajouts de Charles Johnson au texte de Racine, l'un d'eux est l'ajout même d'un personnage, celui de Ménélas. Évoqué dans la pièce française, le frère d'Agamemnon, pour qui on lance une guerre contre Troie, apparaît à deux reprises chez Johnson, dans l'acte I puis dans l'acte IV. Les dialogues qu'il entame, en grande partie inventés, sont toujours avec Agamemnon, une fois en tant que messenger, une autre en tant que frère et allié. Nous étudierons tout d'abord son apparition dans l'acte IV, puisqu'elle suit l'entretien que nous étudions plus haut entre Agamemnon, Clytemnestre et Iphigénie, avant d'envisager et analyser l'acte I dans son ensemble pour les larges modifications apportées par Johnson.

a. L'anti-Ulysse

L'acte IV est l'acte des confrontations pour Agamemnon. Son secret est dévoilé, sa fille, sa femme puis Achille viennent s'entretenir avec lui et son esprit bascule d'un choix à l'autre : Iphigénie se déclare obéissante et fidèle et accepte de se sacrifier, Clytemnestre le maudit et veut protéger sa fille, et enfin Achille vient affronter son pouvoir et le mettre en doute. Johnson renverse le doute d'Agamemnon encore une fois en ajoutant un dialogue avec son frère entre le départ des deux femmes et l'arrivée d'Achille. Cette scène est en fait

élégiacque pour Agamemnon, qui écoute d'abord son frère énoncer en quoi le sacrifice d'Iphigénie est nécessaire, avant de dénoncer l'injustice et d'énoncer le malheur qu'il lui cause. Cette élégie vaut de faire changer l'avis de Ménélas, qui se range du côté de la pitié, ce qui est pour le moins étonnant de la part d'un grand roi :

Menelaus

*My flowing Eyes, my Heart,
With Sympathic Sorrow feel thy Grief:
Let all our Wrongs be unreveng'd; for mine
I give 'em—I release 'em to thy Sorrows:
—Repose your self—We will at least defer
This bloody Sentence—I'll return in haste
To Calchas, and oblige the angry Priest
To wait a second Order from the Gods:*

Ménélas se présente comme un anti-Ulysse : dans l'acte I, Ulysse écoute la plainte d'Agamemnon qui, pour le convaincre, lui représente Télémaque sur l'autel, et même ici, en fait une description plus longue, digne d'une hypotypose¹ ; après l'avoir plaint et avoir pleuré des larmes de père, Ulysse sollicite finalement l'ambition d'Agamemnon, roi des rois, et le détourne de ses pleurs pour le guider vers la guerre :

Ulysses

*—But what will Tears avail? no, let us cease
This helpless Sorrow; let us mourn in Blood,
In Phrigian Blood—Let Hector's swelling Veins
Shed purple Drops—Think on your rising Glory;
Fame will, from Age to Age, deliver down,
And keep alive in her eternal Records,
The never-dying Name of Agamemnon.*

Agamemnon

*I yield—and leave to Heav'n the Care of Virtue:
Their Victim shall attend the dreadful Shrine;*

¹ *Agamemnon* : Suppose your Son Telemachus to bleed,
Behold the fatal Bandage round his Temples,
See the Priest leads him trembling to the Altar;
Your Child now weeps and turns his begging Eyes
On his hard Father—See the fatal Knife
Directed to his Throat—this dreadful Image
Should make you shudder at the Pangs I bear,
And melt your haughty Language into Tears.
Acte I, scène 4.

Le rappel de la grandeur supposée du roi et du supplice de ses ennemis face à lui, convainc finalement Agamemnon. Les discours de Ménélas et d'Ulysse s'opposent donc en une symétrie parfaite : ils suivent une plainte d'Agamemnon, laissent apparaître de l'empathie, puis, selon le caractère du personnage, enjoignent de sacrifier ou non la jeune fille. Cette opposition et le souhait de faire de l'acte IV un acte de torture et de doute pour Agamemnon empêchent de faire de l'apparition de Ménélas le simple objet d'une répétition de celle d'Ulysse. Il semble néanmoins que l'amour du père pour sa fille, puisque c'est ce que ce dialogue reconnaît à nouveau, a déjà été très clairement démontré, et le sera encore dans l'incapacité qu'il aura à donner l'ordre de la sacrifier, même après l'affront d'Achille. Un rappel n'était peut-être pas tout à fait nécessaire. Cette scène permet cependant à Charles Johnson de faire advenir des répliques de sa plume au sein d'une traduction. Or, quoi de plus anglais que la plume d'un dramaturge anglais ? Ces ajouts sont un moyen radical d'angliciser la pièce française puisque, même si le thème et la forme restent contraints par la nécessité de ne pas détonner au sein de la traduction, il apparaît que l'écriture est libérée de la contrainte de la traduction et profondément plus anglaise.

b. Un roi messager

Finalement, le rôle de Ménélas dans la traduction de Johnson ne prend sens que dans cette scène dans l'acte IV puisque son apparition dans l'acte I est un peu curieuse. Elle sera notre porte d'entrée vers l'acte I, anglicisé par Johnson. Que fait-il de l'acte d'introduction ? Établissons tout d'abord un plan de la disposition scénique de l'acte, en comparaison de celui de Racine :

	Charles Johnson		Racine
I, 1	Arcas, Eurybates	I, 1	Agamemnon, Arcas
I, 2	Arcas, Eurybates, Agamemnon	I, 2	Agamemnon, Achille, Ulysse
I, 3	Agamemnon, Achilles, Ulysses	I, 3	Agamemnon, Ulysse
I, 4	Agamemnon, Ulysses	I, 4	Agamemnon, Ulysse, Eurybate
I, 5	Agamemnon, Ulysses, Menelaus	I, 5	Agamemnon, Ulysse

Les deux actes ont le même nombre de scènes et tournent de toute évidence autour d'Agamemnon dans les deux cas. Les mouvements sont les mêmes, sauf pour Ménélas qui remplace Eurybate et n'est pas renvoyé après avoir transmis son message, cela est naturel. En effet, son personnage apparaît dans la scène 5, scène 4 chez Racine, et il informe Agamemnon

de l'arrivée d'Iphigénie accompagnée de sa mère et d'Ériphile. Son discours est une traduction fidèle de celui d'Eurybate jusqu'à ces deux derniers vers qui lui rendent son caractère de roi, c'est-à-dire identique à celui d'Agamemnon et d'Ulysse, v.355-358 :

Eurybate

Mais tous ils confessaient, que si jamais les Dieux
Ne mirent sur le trône un roi plus glorieux ;
Également comblé de leurs faveurs secrètes,
Jamais Père ne fut plus heureux que vous l'êtes.

Menelaus

*But with united Voices they proclaim
Your name aloud, call you their glorious King,
Their Leader to immortal Fame and Conquest.
Maintain your Character, and let 'em know,
Your People are much dearer than your Child.*

L'utilisation de l'impératif au vers « *Maintain your Character, and let 'em know* » confirme le rang de Ménélas, ce qu'Eurybate ne possède évidemment pas, et son autorité en tant que frère. Le travail de messenger d'Eurybate ne lui permet pas de juger la situation mais simplement de l'établir. Ménélas, lui, embrasse certes le rôle de messenger — ce qui est, en premier lieu, une distribution assez étrange — mais fait aussi connaître son avis. Et Charles Johnson rend crédible l'apparition de Ménélas en messenger, en faisant de sa venue le résultat d'un enthousiasme guerrier satisfait :

Menelaus

*Chief among Kings, Atrides, valiant Prince,
All hail! — You have perform'd your sacred Word.*

Il se félicite de la tenue de la promesse d'Agamemnon en entrant, et termine en rappelant qu'un bon roi sacrifiera en effet sa fille pour son peuple. Son caractère très guerrier ici s'atténue dans la scène que nous étudions plus haut, dans l'acte IV, et cela questionne notre appréhension du personnage. L'image commune qu'un public instruit a de Ménélas est celle d'un roi guerrier et vengeur, non d'un roi prêt à sacrifier sa vengeance face aux pleurs de son frère. Il est alors difficile de juger de ces apparitions supplémentaires de Ménélas dans la traduction.

4) La scène d'exposition ou la mise en place d'une tragédie anglaise

Si le personnage d'Eurybate disparaît de la scène 5 de la traduction, il est cependant présent dans les deux premières scènes de l'acte alors qu'il n'y est pas attendu. Agamemnon est, lui, absent de la scène inaugurale. La plus grande modification est donc bien celle de l'exposition : Agamemnon ne réveille pas Arcas avant le lever du soleil, il est encore à l'intérieur de sa tente et c'est Arcas qui vient du camp et qui s'approche du veilleur qu'est Eurybate. Cette rencontre entre deux soldats dans la nuit rappelle l'incipit d'*Hamlet* de Shakespeare. La même question « Who's there? » inaugure les deux pièces, formulée par un garde qui veille. Johnson a sans aucun doute cité Shakespeare au début de sa traduction afin de la placer sous l'égide du grand dramaturge anglais et la donner comme héritière des tragédies élisabéthaines. Que dit alors un tel patronage ? Il semble informer le spectateur du ton nouveau de la pièce, en dépit du fait qu'elle soit adaptée de Racine, et ainsi justifier des modifications effectuées dans la traduction telles que nous les avons étudiées : libres ajouts de texte, modifications du caractère des personnages, présence d'une chanson, mise en scène du récit d'Ulysse dans la scène finale comme le fait Boyer... Johnson justifie les changements et avoue donc son envie d'écrire une pièce anglaise et non une traduction anglaise d'une pièce française. Il cesse ainsi d'être contraint par les règles du théâtre classique français et embrasse les irrégularités qu'il lui impose comme étant celles d'un théâtre anglais. Notre questionnement sur la capacité des traductions à devenir tout à fait anglaises se cristallise autour de ces adaptations de ton et de mises en scène qui offriront au public anglais une expérience anglaise du théâtre français.

B. La *Bérénice* de Thomas Otway : le succès de l'anglicisation ou la disparition de Racine

La traduction la plus révérencée par Canfield est la *Bérénice* de Thomas Otway intitulée *Titus and Berenice*. Otway serait parvenu à adapter la pièce de telle sorte qu'il fait advenir une pièce anglaise, de la Restauration, à partir d'une pièce française :

Chaque vers emprunté au français, [Otway] l'a rendu tout à fait anglais ; et non seulement anglais mais d'un anglais de la Restauration. Il apparaît évident tout au long de la lecture qu'il était un auteur de tragédie, en plus d'être traducteur, et il a, inconsciemment et avec succès, accompli ce que les traducteurs du XVIIIe siècle ont tenté d'accomplir, consciemment et sans succès, i. e. faire une tragédie anglaise d'une tragédie française, et pas seulement d'en présenter sa version anglaise. [...] En bref, c'est une tragédie du temps de Charles II dont nous allons parler, avec tous les défauts et mérites de son temps. ¹

1) La liberté de forme et le refus du suspens

Otway s'empare de la pièce comme d'un canevas sur lequel peindre sa propre vision de l'histoire des trois amants. Les personnages et leur caractère se voient largement modifiés et Otway s'écarte de Racine très amplement dans la forme que prend sa traduction. Le plan de la tragédie passe de cinq à trois actes, le premier étant un amalgame des deux premiers actes de Racine, le second correspondant au troisième, et le dernier, un très long acte de dénouement, assemblage des deux derniers actes d'origine. L'aboutissement classique laisse place à une certaine approximation. Pourquoi ces modifications ? Qu'apportent-elles au texte une fois traduit ? Rien ne semble justifier cette nouvelle découpe, sauf peut-être les coupes qu'effectuent Otway en supprimant ou en réduisant beaucoup les dialogues entre personnages principaux et confidentes – bien qu'il semble que les cinq actes se seraient ajustés à ces évolutions. Cette nouvelle délimitation des actes influe sur la construction de la pièce, notamment dans le passage d'un acte à l'autre puisque deux d'entre eux n'existent plus. Ainsi est refusée la mise en suspens et la pause dans l'intrigue qu'ils provoquaient. Nous pensons notamment à l'acte IV et à la suspension qui est évincée par Otway. La fin du quatrième acte de Racine voit l'empereur suivre les conseils de Paulin et s'engager vers Rome et le Sénat, tandis qu'Antiochus le supplie d'aller voir Bérénice, en proie au désespoir depuis qu'elle a quitté la scène, quittée par Titus. Dans la version d'Otway, il est difficile de délimiter les actes

¹ « every line which he took from the French he made completely English ; and not only English but Restoration English. It is evident at every step that he was a writer of tragedy, as well as a translator, and he did, unconsciously and successfully, what eighteenthcentury translators consciously and unsuccessfully tried to accomplish, i.e. to make an English tragedy out of a French one, not simply to present an English version. [...] In short, it is an English tragedy of the time of Charles II. which is under discussion, with all the faults and merits of its time. », (CANFIELD, Dorothea Frances, *Corneille and Racine in England, op. cit.*) (Nous traduisons.)

IV et V puisque le texte est recomposé et comprend notamment des passages inventés, mais aussi parce qu'Antiochus apparaît vant que Titus ne renvoie la reine et ne peut donc pas plaider sa cause. Les choses semblent se dérouler sans que la nécessité ne les pousse à se produire.

Otway réalise des modifications dans la structure de la pièce de Racine qui sont de piètre importance en tant qu'écart par rapport à Racine puisqu'elles ne détruisent rien de particulièrement Racinien. Elles ont un certain intérêt, cependant. Elles montrent les efforts inefficaces d'un des premiers classicistes anglais à utiliser la technique de la tragédie classique française. Lorsqu'il s'écarte du chemin de Racine, Otway peine avec le principe de continuité de l'action et de liaison des scènes.¹

En effet, c'est toute l'expertise des techniques classiques françaises qui disparaît sous la plume d'Otway. À la lecture, la liaison des deux actes semble injustifié puisque Otway fait finalement apparaître Bérénice et fait disparaître Titus par une liaison de fuite, coupant même le vers pour faire comprendre par un jeu de parole que Titus s'enfuit :

Titus

Meet and prevent her –

La fuite de Titus devant Bérénice ne fait que repousser la rencontre finale entre les deux personnages et briser la continuité dramatique qui veut qu'enfin Titus s'explique. Elle laisse cependant la place à un rival connu d'exprimer une énième fois son amour pour la reine. Nous écrivons rival *connu* puisque l'idée même du suspens de la déclaration de l'amour d'Antiochus pour Bérénice à Titus a été évincée par Otway. Cette révélation était un clou de l'acte V et un motif de torture pour Antiochus qui devait recevoir des ordres d'un ami qui ne sait pas qu'il le tue en l'envoyant voir une femme qu'ils aiment tous deux mais dont un seul est aimé. Otway, lui, décide de faire connaître l'ami du roi comme son rival amoureux dans la première scène de son acte II. Les enjeux de la pièce sont alors entièrement modifiés. Que désire Titus en laissant son rival avec la reine à nouveau ? Quelles sont ses intentions ? Et surtout, en terme de construction dramaturgique, quel effet Otway a-t-il souhaité créer en libérant cette information dès le départ ? Cela n'est pas évident à la lecture car la tension dramatique disparaît pour ne laisser place qu'à une seconde déclaration d'un amour déjà connu et auquel Bérénice répond toujours par un refus identique. Puisqu'en effet, le recul du

¹ « Otway makes changes in the structure of Racine's play which have little importance as departures from Racine since they destroy nothing peculiarly Racinian. They have a certain interest, however. They show the ineffectual efforts of an early English classicist to use the technique of French classical tragedy. When he departs from Racine's guidance, Otway has difficulty with the principle of continuity of action and with liaison des scènes. » (WHEATLEY, Katherine, *Racine and English Classicism*, éd. Cit.) (Nous traduisons.)

dialogue final entre les deux protagonistes donne à Antiochus l'occasion de cette deuxième déclaration, de l'invention d'Otway. Le traducteur est aussi auteur dramatique, comme le rappelle Canfield, et cet ajout de sa main est le moyen de laisser une empreinte de son esthétique théâtrale dans la traduction, et ainsi du goût anglais de l'époque en termes de scène de déclaration amoureuse. Rappelons alors qu'Otway est considéré par ses pairs comme un auteur majeur et est plus tard mis aux côtés de Dryden comme grand auteur du XVII^e siècle¹. Il écrit sa traduction de *Bérénice* alors qu'il n'a que 26 ans. Il représente une nouvelle génération d'auteurs qui souhaitent faire évoluer un théâtre anglais alors sous l'influence du néoclassicisme français. Quoi de mieux alors que d'utiliser l'élan de traductions et de s'emparer d'un texte français pour en faire une pièce anglaise.

2) *L'apparition de nouveaux types : Antiochus mourant, courtois, précieux...*

La lecture que fait Katherine Ernestine Wheatley de la tragédie d'Otway dans son ouvrage *Racine and English Classicism* éclaire les nouveaux discours d'Antiochus et l'évolution de son vocabulaire. Elle rappelle tout d'abord que « lorsque la *Bérénice* de Racine a premièrement été publiée, un critique hostile ne la considéra que comme un "tissu galant de madrigaux et d'élégies"² ». Si ce jugement n'est pas tout à fait recevable pour l'original, il semble que l'adaptation d'Otway aurait pu recevoir une telle critique, notamment à cause des modifications de l'ordre des révélations, de l'ajout d'une déclaration, et, dans les dialogues-mêmes, l'ajout de métaphores amoureuses galvaudées. Or, toutes ces transformations semblent s'effectuer à partir du personnage d'Antiochus que Wheatley définit comme un galant, un précieux, voire un mourant. Ce dernier adjectif est notamment utilisé pour définir l'Antiochus des scènes d'exposition dont les répliques sont de l'invention de Otway, notamment celle qui suit la suggestion d'Arsace qu'Antiochus deviendrait indifférent aux charmes de la reine :

Antiochus

*Arsaces, how false Measures dost thou take!
Remove the Poles and bid the Sun go back;
Invert all Natures Orders, Fates Decrees;
Then bid me hate the Charming Berenice.*

¹ CANFIELD, Dorothea Frances, *Corneille and Racine in England*, op. cit.

² « When Racine's *Bérénice* first appeared, a hostile critic referred to it as nothing but "un tissu galant de madrigaux et d'élégies" », *Ibid.*

Le caractère hyperbolique de cette déclaration n'est nullement motivé par le texte de Racine mais est de l'invention d'Otway. Wheatley écrit que

Otway a remplacé la psychologie caractéristique racinienne par un sentiment précieux typique. Otway n'a pas eu besoin de suggestions dans le texte de Racine pour composer des madrigaux sur le thème de la pitié.¹

La psychologie racinienne se construit dans le texte sur le temps long de la scène, lequel permet que les émotions des personnages changent, se forment et se détruisent, subtilement, dans le dialogue et dans les silences. Ce qu'Otway ne semble pas avoir embrassé est cette souplesse des mouvements des émotions des personnages, qui ne sont jamais caricaturaux ni positifs. Lorsqu'il fait dire à Antiochus que les yeux de Bérénice sont des tyrans et qu'il invente une scène de déclaration d'amour supplémentaire emplie de plaintes et de clichés amoureux, il oublie la psychologie racinienne pour construire une pièce basée sur les idéaux galants et précieux.

De fait, Otway modifie dès le début de la pièce les intentions d'Antiochus. Son monologue est ôté et laisse place à un allongement du dialogue avec son confident, Arsace, qui connaît déjà son amour pour la reine de Syrie, ce qui n'est pas le cas chez Racine, et lui suggère alors de lui faire la cour :

Arsace

*Urge to her face your rightful Claim aloud,
And court her haughtily, as she is proud.*

Ce démarrage donne le ton pour le reste des actions d'Antiochus et sa détermination à séduire Bérénice jusque dans le dernier acte. Mais la réponse à cette proposition d'Arsace est elle-même aussi à l'image de « l'anglais de la Restauration² » dont parlait Canfield, puisqu'Antiochus use d'une métaphore commune sur les yeux de sa dame qui le tiennent emprisonnés et son doux cœur :

Antiochus

*Arsaces, No, she's gentle as a Dove,
Her Eyes are Tyrants, but her Soul's all Love,*

L'usage de métaphores place en lui-même la tragédie sous le signe de l'adaptation et de la modification du ton et du caractère de la pièce et de ses personnages. Il était également

¹ « Otway has replaced characteristic Racinian psychology with a typical précieux sentiment. Otway needed no suggestion from Racine to compose madrigals on the theme of pity. », *Ibid.*

² CANFIELD, Dorothea Frances, *Corneille and Racine in England*, *op. cit.* [Nous traduisons.]

caractéristique du langage des précieux d'utiliser des métaphores et autres figures de style. De plus, cette scène se termine sans qu'Antiochus ait exprimé son souhait de partir après avoir vu Bérénice, de quitter pour toujours la reine. Au contraire, elle s'achève par un commentaire de Rutilius, qui prévient l'amoureux Antiochus de l'entrevue prochaine avec la reine et lui présente celle-ci comme prête à lui donner ses faveurs avec ces vers étonnants :

Rutilius

*You shall; for when I told her what you design'd,
She sweetly smil'd, and her fair head inclin'd:
Titus ne'r from her had a look more kind.*

Antiochus et ceux qui l'accompagnent ouvrent donc la tragédie en lui donnant une direction toute nouvelle sous le signe d'une galanterie active et pleine d'espoir, tandis que chez Racine, l'amant non déclaré ne se fait connaître que pour mieux s'en aller. Wheatley déclare notamment que « Otway élimine les qualités qui rendent l'Antiochus de Racine atypique : la délicatesse, la tendresse et la compassion.¹ » et il semble, en effet, que la finesse ait disparu du discours amoureux mélancolique du prince pour laisser place à un exposé de discours galants et précieux.

Mais qu'est-ce qu'un discours précieux ? Afin d'envisager cette notion, observons la seconde déclaration, inventée par Otway et placée dans l'acte III. Le précieux est un amant dont le discours amoureux, s'il est malheureux, est une plainte. Il reproche les duretés de sa dame et son impassibilité face à sa douleur d'amant délaissé. Le discours précieux apparaît dans les salons du XVIIIe siècle en Europe mais porte la marque de Pétrarque et après lui de Ronsard notamment et ses *Amours*. Les plaintes et pleurs de l'énonciateur s'associent alors toujours au blâme et à l'accusation de la femme aimée qui est cruelle et sans pitié. Ici, Antiochus se charge d'une parole similaire dans sa seconde déclaration puisqu'Otway n'hésite pas à le faire se jeter à genoux devant sa maîtresse pour lui déclarer en pleurant :

Antiochus

*O stay, since of the Victory you're secure;
Pity the pains and anguish I endure,
In Wounds, which you and none but you can cure.
(Look back, whilst at your feet my self I cast,
And think the sigh that's coming is the last.*

¹ « Otway eliminates the qualities that make Racine's Antiochus atypical: the delicacy, the tenderness, the sympathetic imagination. » (WHEATLEY, Katherine, *Racine and English Classicism*, éd. cit.) (Nous traduisons.)

Le thème de la pitié fait alors d'Antiochus un mourant et un précieux parfait d'après Wheatley. Le problème posé par ses plaintes est qu'elles ne sont justifiées par aucun changement dans le discours de Bérénice :

Les sentiments précieux conventionnels de l'Antiochus d'Otway sont d'autant plus artificiels et incongrus qu'ils ne sont motivés par rien. Otway les introduit au moindre prétexte – dans des apartés si besoin – et les laisse *en l'air**, pour ainsi dire, puisqu'il ne modifie pas sa Bérénice pour s'inscrire dans ce motif. Bérénice n'est pas coupable de la cruauté délibérée et capricieuse donc Antiochus se plaint.¹

Ces modifications sont donc à l'origine d'une incohérence dans le texte traduit qui, d'elle-même et sans que cela n'ait été souhaité, tourne en ridicule le personnage d'Antiochus, qui se plaint sans fondement et se met à genoux devant une maîtresse qui refuse ses avances pour la seconde fois.

Et en effet, lorsque nous observons l'échange qui précède les pleurs d'Antiochus, nous repérons que la déclaration s'éloigne des doutes nobles du monologue racinien : le roi rappelle à Bérénice qu'elle n'est plus aimée de Titus de manière à ce qu'elle transfère ce trop-plein d'amour vers lui. Cet Antiochus semble presque forcer la main de la reine, figurativement, par son discours sans subtilité :

Antiochus

*What will you do with all the Love that's there?
There's no one Mortal can deserve it all,
And sure a little to my share might fall.*

Berenice

*Oh of that killing Subject, talk no more,
I would have lov'd you, if I could, before.
Love for another struck me with his Dart,
And 'tis not in my power to force my heart.*

Antiochus

*When first my Passion was disdain'd for him,
You kept me yet alive with your esteem.
But now at last his breach of Faith you see,
And bear it nobly too: how can it be
T' your self so Just, and yet so hard to me.*

¹ « The conventional précieux sentiments of Otway's Antiochus are the more artificial and incongruous because they are unmotivated. Otway introduces them on the slightest pretext— in asides, if necessary— and leaves them *en l'air*, so to speak, since he does not change his Berenice to fit the pattern. Berenice is not guilty of the willful and capricious cruelty of which Antiochus complains. » (*Ibid.*) (Nous traduisons.) * en français dans le texte.

Notons tout d'abord que la place de l'invention dans une traduction est toujours délicate en ce qu'elle fait apparaître une autre langue au cœur d'un ensemble traduit. L'écriture d'Otway est plus souple lorsqu'il écrit librement dans sa langue que lorsqu'il l'utilise afin de traduire Racine. Mais l'étrangeté de ce passage n'est finalement pas dans les vers, leur construction et leur enchaînement, mais dans le caractère des personnages, deux rois et reines, dont la noblesse semble être effacée. Il semble qu'Otway se soit appliqué à modifier ce caractère ainsi que la relation des personnages afin de transformer la pièce française en pièce anglaise. L'amitié des deux rois, fondée sur la confiance de l'empereur et sur la grande noblesse de cœur d'un amant refusé qui s'écarte pour ne pas nuire au bonheur de ceux qu'il aime, se voit transformée en un jeu de deux amants dont l'un est un peu lâche mais est aimé, et dont l'autre n'est pas aimé mais est plus hardi et profite de la mission qui lui est assignée pour tenter de séduire Bérénice. Dans notre extrait, nous lisons le discours d'un amant rejeté qui tente de nouveau de séduire son amante. Un vers tel que « *And sure a little to my share might fall.* » est peu élégant et montre la disparition de la noblesse de cœur et d'esprit de l'Antiochus racinien, craignant toujours d'importuner. Il nous semble que cette disparition reflète le déplacement du discours précieux de l'aristocratie de cour vers la bourgeoisie qui souhaite s'élever, mais qu'elle va également de pair avec la disparition du monologue d'Antiochus dans le premier acte, qui installait durablement le caractère digne et hésitant du roi de Commagène. Ne pouvant les faire cohabiter, Otway a supprimé l'Antiochus racinien pour laisser place à un Antiochus plus anglais, qui correspond à un nouveau type, presque bourgeois, celui du second amant, qui aime sans être aimé et se plaint de la belle. Un pas dans le passé et un autre dans le futur font apparaître Antiochus à la fois comme un amant de vaudeville mais aussi presque comme un amant ronsardien, qui subit les attaques de sa dame et se plaint de son inimitié dans un discours courtois.

3) *La question du genre de la pièce : Titus and Berenice, une domestic tragedy ?*

a. L'ajout d'apartés qui crée un lien avec le public

Notre exemple de la seconde déclaration d'un Antiochus bourgeois nous amène à nous demander si le genre de la pièce même n'est pas bouleversé du fait des modifications apportées à la forme de la tragédie et aux personnages, et notamment Antiochus. Car Antiochus, non seulement est maintenant un précieux, mais il est un précieux qui utilise des apartés dans ses déclarations. Wheatley relève notamment l'aparté ajouté par Otway lors du

premier adieu d'Antiochus à Bérénice. Alors que l'Antiochus de Racine dit en un vers « Et je viens donc vous dire un éternel adieu », Otway ajoute deux vers en aparté :

Antiochus

*How she insults and triumphs in my ill,
Sh'as with long practice learnt to smile and kill.
Oh Berenice, Eternally farewell.*

D'après Wheatley, la plainte d'Antiochus n'est pas justifiée par une parole ou une action cruelle de Bérénice et

l'effet est d'autant plus choquant que la plainte est faite sous forme d'aparté, une gaucherie technique universellement condamnée par les critiques français mais favorisée par les dramaturges anglais.¹

Et en effet, l'utilisation de l'aparté fait appel à l'assentiment du public dans le malheur, et cela est inimaginable pour les tragédiens classiques français : la tragédie se tient à distance et prouve la puissance du malheur auquel il faut échapper, dont il faut s'éloigner et qui ne doit pas tenter. Mais finalement, la solution n'est-elle pas contenue dans l'affirmation de Wheatley que cette technique est préférée par les anglais et dédaignée par les français ? Nous avons débuté notre analyse par la déclaration de Canfield qui veut qu'Otway ait réalisé une tragédie anglaise d'une tragédie française et les remarques et analyses que nous avons effectuées jusqu'ici nous montrent en quoi ces deux types de tragédie sont différents et ne sauraient s'accorder.

Allons alors jusqu'à dire qu'Otway fait tendre sa *Bérénice* vers la « domestic tragedy ». La « domestic tragedy » s'intéresse à des personnages de classe moyenne et basse, qui subissent des événements dramatiques tels que le meurtre d'un mari par sa femme adultère dans la première « domestic tragedy », *Arden of Faversham*, publiée en 1592. La période de la Restauration, sous l'influence de la théorie classique française, ne fait plus advenir que des pièces sur le modèle néoclassique, aux personnages de haut rang ; mais la tragédie anglaise, depuis Shakespeare, sait que le monde y compris théâtral n'est pas composé que de nobles personnages aux nobles sentiments. La « domestic tragedy » sera réintroduite plus tard par Richard Steele, que nous citons plus haut pour son travail et ses avis pro-français dans le journal *The Spectator*, au début du XVIIe siècle, et le style néoclassique sera petit à petit abandonné par les auteurs anglais, dont les théories et avis avaient été divisés tout

¹ « The effect is the more shocking because the plaint is in the form of an aside, a technical gaucherie universally condemned by French critics but favored by English dramatists. » (*Ibid.*) (Nous traduisons.)

au long du siècle. L'insertion d'un deuxième amant et de ses plaintes courtoises, l'utilisation d'apartés et la disparition du suspens semblent être des prémisses possibles d'une nouvelle forme de théâtre anglais, entre la tragédie néoclassique à la française, que l'on prend encore pour point de départ ici, et l'affirmation d'un genre anglais tragique dans lequel peuvent advenir à la fois le noble, le courtois, et le grivois, le tout dans une forme théâtrale qui s'autorise à briser le quatrième mur par des apartés, par exemple, tels que Shakespeare savait en utiliser dans ses tragédies.

b. *L'humour prend-il le dessus sur l'amour ?*

Cette rapide évocation de Shakespeare nous mène à notre dernière remarque sur cette adaptation de *Bérénice*, concernant la présence du rire. Il semble en effet que la traduction d'Otway possède une qualité humoristique, souhaitée ou non. Nous pensons notamment à l'incohérence que Wheatley relève dans le discours d'Antiochus confronté à la réalité d'une Bérénice qui n'agit ni cruellement, ni même avec l'intention d'être cruelle. Il semble que cet écart d'intensité entre les reproches et les actions pourrait créer une détente dans le public et être à l'origine d'un moment comique, en particulier devant un Antiochus qui s'adresse en aparté au public et le prend à témoin d'une cruauté qui n'est pas. Dans une perspective comique proactive, le jeu de Bérénice dans ces scènes pourrait être à lui seul le moyen du rire, son déclencheur. Nous pensons notamment à sa réaction lorsqu'Antiochus la supplie à genoux et qu'elle aperçoit l'empereur :

Berenice

*Rise, rise my Lord. The Emperor's return'd.
Conduct me hence, let me not more be scorn'd.*

La répétition de « rise » apporte la précipitation et « conduct me hence » laisse imaginer qu'Antiochus s'était approché d'elle et qu'elle s'éloigne ou l'éloigne d'elle. Une telle scène transposée dans une comédie serait tout à fait d'un ressort comique : l'amant non souhaité se déclare à nouveau et la jeune femme est à la fois surprise de l'arrivée d'un troisième personnage qui surprend une situation qui pourrait porter à confusion, et délivrée d'un tel entretien par une interruption, surtout si elle est imaginée par celui qu'elle attend. Lorsqu'un jeu comique est réglé par l'auteur, ce type de scène peut être très réussi. Nous pensons à la scène du fauteuil du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais, ou même à la scène de la table dans *Le Tartuffe* de Molière. Ces scènes sont en quelque sorte un miroir de la scène qui se déroule entre Bérénice et Antiochus chez Otway : Otway écrit, sans le vouloir, une scène à

ressort comique dans une tragédie, tandis que Molière et Beaumarchais écrivent tous deux délibérément des scènes à ressort tragique dans des comédies – celle d’un viol chez Molière et de la découverte d’un personnage caché qui ne doit être découvert chez Beaumarchais. L’introduction d’une forme de jeu comique fondé sur le possible ridicule d’un personnage au caractère bourgeois fonde notre interprétation de *Titus and Berenice* comme « domestic tragedy ».

Notre dernière partie se termine ainsi sur l’achèvement d’une évolution complète des traductions, d’une révolution, des théories d’un traducteur à la fidélité de fer de Katherine Philips au traducteur-adaptateur dont le travail est guidé par l’envie d’écrire son propre théâtre et de satisfaire son public. La disparition des classiques français est alors consommée.

Conclusion

Nous voici arrivée à la fin de notre recherche sur l'influence du goût anglais sur la traduction des œuvres de Corneille et Racine en Angleterre entre 1663 et 1712. Nous avons traversé cette période à l'aide de neuf traductions de ces deux auteurs, d'écrits théoriques, journalistiques et préfaciers d'hier et d'aujourd'hui, et avons ainsi tenté d'établir en filigrane une définition du goût anglais pour le théâtre. La question de la définition d'un goût national et de son influence sur le geste de traduction a constitué un fil rouge dont ont découlé d'autres questions subsidiaires et complémentaires, notamment celle du sentiment national que dégage un texte et avec elle celle de l'histoire des théories théâtrales française et anglaise et de l'influence de l'une sur l'autre, de l'admiration au rejet. Nous avons alors questionné les publics et leurs habitudes, afin d'y déceler une réponse aux théories dramatiques et à leur établissement et, par là, de retourner la question du goût et de l'influence du théâtre sur son public. De ces questionnements est né celui, fondamental, du déplacement de la nationalité du texte traduit après le travail d'adaptation de l'auteur-traducteur : peut-on faire une tragédie anglaise d'une traduction d'une tragédie française ? Nos questionnements ont suivi le glissement historique et les mutations et variations connues par le théâtre anglais de la Restauration au règne d'Anne II, le renouveau de ce théâtre censuré pendant les révolutions et la République de Cromwell, et l'affermissement de son établissement dans le paysage londonien et dans la vie des habitants de la capitale.

Nous concluons tout d'abord notre recherche par l'affirmation, essentielle, qui englobe notre travail dans son ensemble, que le goût des anglais a grandement influencé les traducteurs de Corneille et Racine et leurs travaux. Le résultat de cette influence a notamment été que, d'une traduction à l'autre, notre travail n'a pas été de redécouvrir Racine ou Corneille sous un éclairage différent, mais de découvrir un auteur anglais et de déceler les traces de Corneille ou de Racine dans son travail. Il en est ainsi des traductions les plus éloignées du texte d'origine, celles de Thomas Otway ou de Charles Johnson par exemple, mais aussi des traductions proches du texte qui adaptent *in extremis* la pièce, comme a pu le faire Katherine Philips avec ses chants ou encore tous les traducteurs qui ont souhaité mettre en scène les récits de clôture. Deux remarques viennent éclairer alors ce constat : le traducteur au XVIIe et au début du XVIIIe siècle, n'est rarement que traducteur, et son travail de traduction se lit toujours en parallèle de son travail d'auteur ou de théoricien de théâtre. La lecture des textes traduits est alors influencée grandement par la pensée de l'auteur-traducteur qui profite en

quelque sorte d'un travail différent du sien pour faire lire son propre théâtre, ses propres théories à travers lui. Nous pensons évidemment ici à Thomas Otway mais aussi à Ambrose Philips, dont le travail était presque commissionné par les néoclassiques Addison et Steele et leur journal *The Spectator*. La deuxième remarque qu'induit notre première conclusion, est que le travail des traducteurs semble d'abord avoir été de répondre au besoin adaptatif des Anglais. Ce que nous signifions ici est que le texte source n'est jamais assez pour les Anglais, et qu'au fond, le théâtre classique français fondamentalement ne plaît pas et qu'il est un canevas à modifier si l'on souhaite que la traduction soit jouée. L'adaptation est alors l'élément fondamental, l'outil *sine qua non* du traducteur, qui s'engage alors dans la modification du texte d'origine selon les besoins de la société cible, ici le public anglais. Nos deux remarques se complètent alors et sont finalement indissociables : le public anglais s'ennuie devant les pièces classiques françaises, il faut donc les adapter à leur goût anglais, ce que font les traducteurs en modifiant et réécrivant les pièces selon leur propre goût et génie théâtraux.

À quoi est dû l'ennui des Anglais face aux pièces françaises et comment le pallier ? Le théâtre anglais de la Restauration ne connaît pas de théorie ferme, tandis que de l'autre côté de la Manche, l'Académie Française existe depuis presque trente ans et la théorie règle la pratique tout à fait. La souplesse et l'ouverture d'un théâtre en reconstruction viennent donc se confronter à la droiture des théories et des règles d'un théâtre établi. Les conséquences d'une telle rencontre sont à la fois théoriques et pratiques. Théoriques dans le sens où les quelques auteurs s'essayant à l'établissement d'une théorie du théâtre en Angleterre, Dryden et les auteurs du *Spectator* notamment, le font en fondant leurs choix sur le refus ou l'approbation de la théorie française. Elle sert finalement toujours de référent. Les conséquences sont également pratiques, car les traducteurs ne cessent de prendre des libertés au sein de leurs travaux de traduction, n'ayant, soit pas connaissance des règles classiques auxquelles est plié le texte, soit pas le sentiment que ces règles s'appliquent à leur théâtre, et ne les suivent pas. La traduction n'est pas perçue par eux comme un travail de retranscription et de transmission d'une autre culture et de ses règles, comme a cependant pu souhaiter le faire Katherine Philips dans ses deux traductions de Corneille, mais comme l'occasion d'une nouvelle mise à l'épreuve d'un théâtre face au public, afin de juger du goût du public. Ce goût semble en fait se créer et se découvrir au fur et à mesure que le théâtre anglais se reconstruit. Le caractère évolutif du goût anglais se comprend finalement aussi dans l'évolution que nous observons chronologiquement dans notre analyse, puisque les traductions les plus fidèles laissent place aux traductions plus expérimentales par la suite. Cette évolution est aussi

marquée par les changements de roi et de reine et par leur politique culturelle, si l'on peut dire. Charles II était un roi mécène, qui se rendait dans les théâtres de la ville, tandis qu'Anne II ne se déplaçait pas et faisait venir les pièces à la cour. Le théâtre traduit a donc dès le départ été présenté au public de la ville, et non simplement de la cour, et c'est ainsi que le goût anglais global a pu l'influencer. Remarquons en effet que le goût identifié pour le spectaculaire et pour le sentimental est un goût global du public, tandis que la théorie classique française, elle, est écrite par des Académiciens qui théorisent l'art comme ce qui doit être beau, la beauté étant immuable, éternelle et déjà produite par les Anciens qu'il faut copier. La rencontre de ces deux entités si distinctes produit finalement l'étrange mélange que nous remarquons, entre le tragique pur et le spectaculaire gratuit des entractes acrobatiques et musicaux, le plaisir du public étant d'ailleurs *a priori* pris autant pendant les entractes que pendant la pièce, si ce n'est plus. Finalement, pour que le public prenne aussi plaisir et prenne même goût aux pièces françaises, il faut encore les modifier autrement qu'en y ajoutant du spectacle, c'est-à-dire en adaptant les mœurs qu'elles représentent. De là, l'apparition du sentimental à la fin du XVIIe siècle et la disparition progressive de la psychologie racinienne.

À notre question : peut-on faire une tragédie anglaise d'une traduction d'une tragédie française ? nous répondrons qu'au moyen d'assez d'adaptation, tout est possible, mais non sans perdre ce qui constitue le cœur, l'âme de la tragédie française, c'est-à-dire ses règles et ses vers. Ces deux caractéristiques sont ce qui déplaît le plus au goût du public anglais, qui trouve les rimes trop lourdes et les règles trop rigides. Le carcan doit alors se briser si l'on souhaite faire une tragédie anglaise, libre dans ses mouvements et dans sa parole. Car finalement, le modèle anglais reste, à cette époque, celui de Shakespeare et de Beaumont et Fletcher, il est le modèle de la tragédie ouverte sur le monde, qui englobe comique et tragique, sensible et noble, mais aussi vers et prose, rimes et continuité. Il semble donc que la réponse la plus juste à notre question est que non, jamais une traduction d'une tragédie française ne pourra être à l'origine d'une tragédie anglaise, d'un nouveau classique, comme Shakespeare a pu devenir le troisième classique des Allemands.

Bibliographie

Œuvres et traductions

CORNEILLE, Pierre, *Horace*, Paris, Augustin Courbé, 1641.

CORNEILLE, Pierre, *Horace*, dans *Théâtre Complet II*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

Traductions d'*Horace* :

PHILIPS, Katherine, *Poems by the Most Deservedly Admired Mrs. Katherine Philips, the Matchless Orinda. To Which Is Added Monsieur Corneille's Tragedies of Pompey and Horace, with Several Other Translations Out of French*, London, Printed for Jacob Tonson, within Grays-Inn Gate next Grays-Inn Lane, 1710.

COTTON, Charles, *Horace, a French Tragedy Of Monsieur Corneille*, London, Printed for Henry Brome, 1671.

CORNEILLE, Pierre, *La Mort de Pompée, tragédie*, Paris, A. de Sommaville et A. Courbé, 1644.

CORNEILLE, Pierre, *Pompée, tragédie*, dans *Théâtre Complet II*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

Traductions de *Pompée* :

PHILIPS, Katherine, *Poems by the Most Deservedly Admired Mrs. Katherine Philips, the Matchless Orinda. To Which Is Added Monsieur Corneille's Tragedies of Pompey and Horace, with Several Other Translations Out of French*, London, Printed for Jacob Tonson, within Grays-Inn Gate next Grays-Inn Lane, 1710.

PERSONS OF HONOUR, *Pompey the Great. A Tragedy. As it was Acted by the Servants of His Royal Highness the Duke of York, Translated out of French by Certain Persons of Honour*, London, Printed for Henry Herringman, and are to be Sold at his Shop at the Sign of the Anchor in the Lower Walk of the New-Exchange, 1664.

RACINE, Jean, *Andromaque*, Paris, Théodore Girard, 1668.

RACINE, Jean, *Andromaque*, dans *Théâtre Complet*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

Traductions d'*Andromaque* :

CROWNE, John, *Andromache, A Tragedy As it is Acted at the Duke Theatre*, London, Printed by T. Ratcliffe and N. Thompson, for Richard Bentley, 1675.

AMBROSE, Philips, *The Distrest Mother*, London, for S. Buckley and J. Tonson, 1712.

RACINE, Jean, *Iphigénie, tragédie par M. Racine*, Paris, C. Barbin, 1675.

RACINE, Jean, *Iphigénie*, Théâtre Complet, Paris, Classiques Garnier, 2017.

Traductions d'*Iphigénie* :

BOYER, Abel, *Achilles: Or, Iphigenia In Aulis A Tragedy. As It Is Acted At the Theatre Royal In Drury-Lane. Written By Mr. Boyer*, London, Printed for Tho. Bennet etc., 1700.

JOHNSON, Charles, *The Victim A Tragedy. As It Is Acted At the Theatre Royal In Drury-Lane By Her Majesty's Servants. Written By Mr. Johnson*, London, Printed And Sold by Ferd, Burleigh [etc.], 1714.

RACINE, Jean, *Bérénice*, Paris, Claude Barbin, 1671.

RACINE, Jean, *Bérénice*, Théâtre Complet, Paris, Classiques Garnier, 2017.

Traduction de *Bérénice* :

OTWAY, Thomas, *Titus and Berenice, a Tragedy, Acted At the Duke's Theatre*, London, Printed for Richard Tonson, 1677.

Ouvrages généraux

ADDISON, Joseph, SMITH, George Gregory, *The Spectator [Texte Imprimé]*, London, Toront, New York, J. M. Dent E. P. Dutton, 1907.

Abbé D'AUBIGNAC, *La Pratique du Théâtre [1657]*, [éd. H. Baby], Paris, H. Champion, 2011.

AVERY, Emmett L., *The London Stage 1660-1800. A Calendar of Plays, Entertainments and Afterpieces Together with Casts, Box-receipts and Contemporary Comments. Compiled from the Playbills, Newspapers and Theatrical Diaries of the Period, Part 2. 1700-1729*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1965.

BARTHES, Roland, *Sur Racine*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

BELLE, Marie-Alice, *Traduction et imitation dans les Iles Britanniques aux XVIe et XVIIe siècles : les métamorphoses du livre IV de l'Énéide de Virgile [1513-1697]*, Thèse Sorbonne Nouvelle - Paris III, 2010.

BENJAMIN, Walter, « La tâche du traducteur », *Expérience et pauvreté*, trad. Cédric Cohen Skalli, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2011.

BERMAN, Antoine, *L'Épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984.

BOUCHET, Claire, LAMOINE, Georges, *“The Spectator” Addison and Steele : lectures d’une œuvre*, Paris, Edition du Temps, 1999.

BOYER, Abel, *The Royal Dictionary Abridged, in Two Parts*, London, printed for D. and J. Brown, S. Crouch, A. and J. Churchill, R. Sare, J. Taylor, T. Horn, J. Nicholson and 15 others in London, 1700.

CORNEILLE, *Discours sur le poème dramatique*, [1660], Théâtre Complet de Corneille, Paris, Gallimard, 1950.

CLOPPER, Lawrence, *Drama, Play and Game. English Festive Culture in the Medieval and Early Modern Period*, Chicago, The University of Chicago Press, 2001.

DENHAM, John, *The Destruction of Troy, an Essay upon the Second Book of Virgils Æneis. Written in the Year, 1636*, London, Printed for Humphrey Moseley, 1656.

DENNIS, John, *The Impartial Critick, or, Some Observations Upon a Book, Entitled, A Short View of Tragedy, Written by Mr. Rymer*, London, Printed for R. Taylor, 1693.

DEPRATS, Jean-Michel, « Traduire Shakespeare pour le théâtre », *Palimpsestes*, n°1, *Traduire le dialogue, traduire les textes de théâtre*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1987, p. 53-65.

DRYDEN, John, *Essay of Dramatic Poesy*, [London, 1693], éd. D. Nichol Smith, Blackie & Son, London, 1900.

DUFOUR-MAÎTRE, Myriam [dir.], *Pratiques de Corneille*, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2012.

EISSEN, Ariane, « Traduire, trahir, travestir », *Revue de Littérature Comparée*, Vol. 351, H. Champion, Paris, 2014.

EDWARDS, Michael, *Le Génie de La Poésie Anglaise*, Paris, Les Belles Lettres, 2014.

FRASER, George Sutherland, *Metre, Rhyme and Free Verse*, London, Methuen, 1970.

GRIFFIN, Dustin, *Patriotism and Poetry in Eighteenth-Century Britain*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

GROS DE GASQUET, Julia, *En disant l’alexandrin : l’acteur tragique et son art, XVIIe-XXe siècle*, Paris, H. Champion, 2006.

GUYOT, Sylvaine, notice de RACINE, Jean, *Iphigénie* [1674], Paris, Classiques Garnier, 2013.

HERTEL, Ralf, *Staging England in the Elizabethan History Play. Performing National Identity*, London, Ashgate, 2014.

- LANGFORD, Paul, *Englishness identified: manners and character, 1650-1850*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- LARTHOMAS, Pierre, *Le Langage Dramatique*, Paris, Presses Universitaires de France, [1972], 1980.
- LECERCLE François [dir.], MARIE Laurence [dir.], SCHWEITZER Zoé [dir.], « Réécritures du crime : l'acte sanglant sur la scène (XVIe-XVIIIe s.) », *Littératures Classiques*, n°67, Paris, H. Champion, 2009.
- MORTON Timothy, SMITH Nigel, *Radicalism in British Literary Culture, 1650-1830 : from Revolution to Revolution*, New-York, Cambridge University Press, 2002.
- MOTHERÉ, Jean, *Les théories du vers héroïque anglais et ses relations avec la versification française*, extrait de la *Revue de l'enseignement des langues vivantes*, Le Havre, Imprimerie du Journal Le Havre, 1886.
- NETTLETON, George Henry, *English Drama of the Restoration and Eighteenth Century (1642-1780)*, New-York, The MacMillan Company, 1914 [1932].
- NICOLL, Allardyce, *A History of English Drama 1660-1900, Volume I, Restoration Drama 1660-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1961.
- NICOLL, Allardyce, *The Theatre and Dramatic Theory*, London, George G. Harrap & Co, 1962.
- NIDERST, Alain, (dir.), *Pierre Corneille : actes du colloque, tenu à Rouen du 2 au 6 octobre 1984*, Paris, Presses universitaires de France, 1985.
- OTWAY, Thomas, *The Works of Thomas Otway. In three volumes. With notes, critical and explanatory, and a life of the author*, London, printed for C. Hitch and L. Hawes, D. Browne, H. Lintot, J. and R. Tonson, J. Hodges, C. Bathurst, J. Brindley, C. Corbet, T. Waller, A. Strahan, and T. Longman, 1757.
- RECOING, Éloi, « Poétique de la traduction théâtrale », *Traduire* [En ligne], 222, 2010, mis en ligne le 12 novembre 2013, consulté le 11 septembre 2023.
- REGARD, Frédéric, *La littérature anglaise*, Paris, Presses universitaires de France, 2007.
- ROHOU, Jean, PAGES Alain, *Jean Racine : bilan critique*, Paris, Édition revue et corrigée, Nathan, 1994.
- ROSENFELD, Sybil, « The Restoration Stage in Newspapers and Journal, 1660-1700 », *The Modern Language Review*, Vol. 30, No. 4, pp. 445-459, Cambridge, Cambridge University Press, 1935.
- ROSENFELD, Sybil, « Dramatic Advertisements in the Burney Newspapers 1660-1700 », *The Modern Language Review*, Vol. 51, No. 1, pp.123-152, New-York, Publications of the Modern Language Association of America, 1936.

SCHERER, Jacques, *La Dramaturgie Classique*, Paris, A. G. Nizet, 1976.

VAN LENNEP, William, *The London Stage 1660-1800. A Calendar of Plays, Entertainments and Afterpieces Together with Casts, Box-receipts and Contemporary Comments. Compiled from the Playbills, Newspapers and Theatrical Diaries of the Period, Part I. 1660-1700*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1965.

VINAY, Jean-Paul, MALBLANC, Alfred, *Stylistique comparée du français et de l'anglais : méthode de traduction*, Paris, Didier, 1960.

Analyses de la traduction des classiques

ALONGE, Tristan, « La *Bérénice* anglaise de Thomas Otway, ou Racine sans Aristote », *Etudes Epistémè*, vol. 40, mis en ligne en 2021, consulté le 22 novembre 2022.

CANFIELD, Dorothea Frances, *Corneille and Racine in England - A Study of the English Translations of the two Corneilles and Racine, with Especial Reference to their Presentation of the English Stage*, New York, Columbia University Press, 1904.

FRANCE, Peter, IRELAND, Kenny, MORGAN, Edwin, VIALA, Alain, « Translating *Phèdre*, A Round Table », *Translation and Literature*, vol. 9, n°2, 2000, p. 200-212, mis en ligne en 1992, consulté le 22 novembre 2022.

GERVAIS, David, « Racine Englished », *The Cambridge Quarterly*, vol. 28, n°3, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 181-189, mis en ligne en 1996, consulté le 22 novembre 2022.

GRAHAM, Anne G., JUHÁSZ-ORMSBY Ágnes, « Translating Dramatic Texts in Sixteenth-Century England and France: Introduction », *Renaissance and Reformation*, vol. 40, n°3, 2017, p. 7-18, Canadian Society for Renaissance Studies, mis en ligne en 2017, consulté le 18 janvier 2023.

GRAY, Catharine, « Katherine Philips in Ireland », *English Literary Renaissance*, Autumn, vol. 39, Oxford, Blackwell Publishing, 2009, p.557-585.

HIGGINS, Ian, « Where the added value is: on writing and reading translations », *Forum for Modern Language Studies*, Vol. 44 No. 3, Oxford, Oxford University Press, 2008.

JONES, Susanne, *The First English Translations of Molière. Drama in Flux 1663-1732*, Cambridge, Modern Humanities Research Association, 2020.

LECERCLE, François, « Réécriture racinienne du crime et réécriture d'un crime racinien : *Andromaque* et ses adaptations anglaises », *Littératures classiques*, n°67, p. 147-162, Paris, Armand Colin, 2008.

LECERCLE, François, « Violence et politique dans la *Revenge Tragedy* », *Littératures classiques*, n°73, p. 337-348, Paris, Armand Colin, 2010.

- LECERCLE, François, « La violence de la représentation », *Spectacle de la violence, Comparatismes en Sorbonne*, n°2, p.3-30, Paris, mis en ligne en 2011, consulté le 12 septembre 2023.
- LECERCLE, François, CONNORS, Logan J., « The Theaters Many Enemies. », *Restoration and 18th Century Theatre Research*, vol. 29, n°1, p. 17-34, Valdosta, mis en ligne en 2014, consulté le 12 septembre 2023.
- LIDDY, Brenda Josephine, « Translation strategies in Katherine Philip's *Pompey* », *Perspectives: Studies in Translatology*, vol. 19, n°2, p. 153-163, mis en ligne en 2011, consulté le 17 septembre 2023.
- LOUVAT-MOZOLAY, Bénédicte [dir.], MARCH, Florence [dir.], « Les théâtres anglais et français (XVIe - XVIIIe siècle) : Contacts, circulation, influences », Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.
- MAMBRETTI, Catherine, « Orinda on the Restoration Stage », *Comparative Literature*, Summer, Vol. 37, No. 3, pp. 233- 251, Durham, Duke University Press, 1985.
- PARNELL, Paul E., « The Distrest Mother, Ambrose Philips' Morality Play », *Comparative Literature*, Spring, Vol. 11, No. 2, pp. 111-123, Durham, Duke University Press, 1959.
- PHILIPS, Henry, « The Theatricality of Discours in Racinian Tragedy », *The Modern Language Review*, vol. 84, n°1, p. 37-50, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- PHILIPS, Katherine, *Letters from Orinda to Poliarchus*, Eighteenth Century Collections Online, London: printed by W. B. for Bernard Lintott at the Middle-Temple Gate in Fleet-Street, 1705.
- PHILIPS, Katherine, *Letters from Orinda to Poliarchus*, Eighteenth Century Collections Online, 2nd ed., printed for Bernard Lintot, at the Cross-Keys between the Temple-Gates, 1729.
- PLOIX, Cédric, « “Sorry for the rhyme, not the sentiment” - Traduire Molière et Racine pour la scène anglaise : le problème de l'alexandrin et l'exemple des trois “McGouchières” », *Palimpsestes*, vol. 29, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 2016.
- POLLARD, Tanya, *Greek tragic women on Shakespearean stages*, Oxford, Oxford University Press, 2017.
- RICKS, Christopher, « Racine's *Phèdre*: Lowell's *Phaedra* », *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, Third Series, vol. 1, n°2, p. 44-59, Boston, Trustees of Boston University, 1991.
- RUSSELL, Anne, « Katherine Philips as Political Playwright: “The Songs Between the Acts” in *Pompey* », *Comparative Drama*, Fall 2010, p. 299, Western Michigan University, mis en ligne en 2010, consulté en ligne le 12 septembre 2023.
- SWINDEN, Patrick, « Translating Racine », *Comparative Literature*, vol. 49, n°3, p.209, Durham, Duke University Press, 1997.

WHEATLEY, Katherine, *Racine and English Classicism*, University of Texas Press, 1956, mis en ligne en 2016, consulté le 08 janvier 2024.

Table des matières

Introduction	3
I. La question de l'adaptation textuelle chez les premiers traducteurs de Corneille.	10
A. Au plus près du texte français : la théorie du traducteur de Katherine Philips	15
1. <i>Les techniques de traduction de K. Philips : respect, déviations</i>	15
a. Les rimes et mauvaises rimes	16
b. Les inversions et la caractérisation des personnages	18
2. <i>Les critiques de K. Philips : les libertés et "fautes" de traduction</i>	20
a. Le personnel	20
b. Les fautes et incompréhensions	21
c. Les « étirements explicatifs »	22
i) <i>La perte des distiques comme unité de sens</i>	23
ii) <i>La création de tercets</i>	24
iii) <i>La précipitation et l'amoncellement de vers</i>	28
d. L'affadissement des maximes/sentences	30
e. Les omissions et ajouts	34
B. L'adaptation : une pratique anglaise dans les années 1660 ?	42
1. <i>Comment se passer d'adaptation ? L'utilisation d'équivalences syntaxiques et son évolution au fil des traductions</i>	42
a. Les concrétisations	42
b. Les deux métriques : jeux de rythmes	44
2. <i>L'adaptation par l'ajout de chansons, ou comment adapter Pompée au goût anglais sans dénaturer le texte français</i>	49
a. Les caractéristiques des chansons	49
b. Les chansons, un ajout qui plaît au goût anglais	51
c. Les chansons comme moyen d'allonger la pièce	52
Conclusion	54

II. La formation d'une théorie dramatique anglaise pensée en opposition avec la théorie classique française	55
A. Traduire Racine au début du XVIIIe siècle : une théorie de l'intensification dans l'<i>Iphigénie</i> d'Abel Boyer, <i>Achilles</i> (1700)	55
1. <i>Etat des lieux du théâtre anglais en 1700</i>	55
a. La crise morale post-Restauration	55
b. L'après-midi au théâtre après 1700	58
2. <i>L'Iphigénie de Racine intensifiée</i>	62
a. Contexte d'écriture de la pièce en 1674	62
b. Le choix d' <i>Iphigénie</i> ou l'apparition du goût « sentimental »	64
c. « L'intensification des couleurs et des actions »	66
i) <i>Violence et monstration dans Achilles</i>	67
ii) <i>L'efficacité dramatique</i>	72
iii) <i>L'ajout d'une chanson ou l'intégration du spectaculaire</i>	77
B. Deux caractéristiques du goût anglais amplifiées et exemplifiées : le « spectaculaire » et le « sentimental » dans les traductions d'<i>Andromaque</i>	79
1. <i>Faire spectacle : la violence et le "spectaculaire" dans le dernier acte d'<i>Andromache</i> de John Crowne (1675).</i>	79
a. La bienséance ou le rejet français de la violence.	79
b. La transformation des scènes de récit en scènes d'action : l'acte V d' <i>Andromache</i> , une <i>revenge tragedy</i> ?	82
c. La satisfaction supposée du public.	84
2. <i>La perfection morale ou l'apogée du « sentimental » dans <i>The Distrest Mother</i> d'Ambrose Philips (1712).</i>	86
a. Un succès médiatique : l'influence des idées classiques de Joseph Addison et Richard Steele dans leur journal, <i>The Spectator</i> .	86
b. Une traduction classique : adapter au goût anglais au moyen des règles classiques françaises.	90
c. Beaucoup de bons sentiments : faire d' <i>Andromaque</i> une moral tragedy ?	93
Conclusion	97

III. L'affirmation du goût anglais ou la disparition des classiques	99
A. Faire une pièce anglaise d'une tragédie française : l'anglicisation d'<i>Iphigénie</i> par Charles Johnson	99
1. <i>Eriphile et sa fureur comme moyen d'anglicisation de la pièce</i>	99
2. <i>Les aléas de la circulation de l'information comme moyen d'intensification des sentiments</i>	102
a. Le quiproquo ou la lettre d'Agamemnon	102
b. Une nouvelle définition du « sentimental »	105
3. <i>L'ajout de Ménélas, personnage à rôles multiples</i>	107
a. L'anti-Ulysse	107
b. Un roi messager	109
4. <i>La scène d'exposition ou la mise en place d'une tragédie anglaise</i>	111
B. La <i>Bérénice</i> de Thomas Otway (1675) : le succès de l'anglicisation ou la disparition de Racine	112
1. <i>La liberté de forme et le refus du suspens.</i>	112
2. <i>L'apparition de nouveaux types : Antiochus mourant, courtois, précieux...</i>	114
3. <i>La question du genre de la pièce : Titus and Berenice, une domestic tragedy ?</i>	118
a. L'ajout d'apartés qui crée un lien avec le public	118
b. L'humour prend-il le dessus sur l'amour ?	120
Conclusion	121
Conclusion générale	122
Bibliographie	125



Résumé

Dès 1637, le théâtre classique français est traduit et joué à la cour royale d'Angleterre et dans les théâtres de la capitale. Il est remarquable que l'origine et l'évolution du théâtre classique français aient été significatives des deux côtés de la Manche, en langue française et en langue anglaise, observées par deux publics distincts. Notre étude portera sur les traductions des textes dramatiques de Pierre Corneille et de Jean Racine, entre 1663, première traduction de *Pompée*, par Katherine Philips, et 1714, traduction d'*Iphigénie* par Charles Johnson. Cette période enveloppe le premier mouvement de traduction des classiques français, de ses véritables débuts à sa fin.

Notre première question est celle du goût anglais pour le théâtre. Quel est-il ? La suite de notre travail est analytique, puisque les traductions seront vectrices ou non du goût anglais. Nous étudions ensuite le contenu des traductions et leur forme au prisme d'une analyse du goût du public anglais et de ses caractéristiques, en regard de celles du goût du public français. Il est intéressant d'observer ce qu'un public aime ou n'aime pas, et comment cela se traduit dans les textes et sur scène. Pour ce faire, nous avons déterminé deux axes principaux d'analyse : la question historique et sociologique, et la question dramaturgique et littéraire. La première interroge l'influence de la société cible et de sa tradition théâtrale sur la traduction de textes étrangers. La seconde porte sur la traduction de l'alexandrin en langue anglaise, sur le vocabulaire employé et sur la forme globale de l'œuvre. Enfin, un autre aspect fondamental de notre travail est d'envisager la traduction en tant qu'elle répond à un souhait d'adaptation.

Notre *corpus* comprend neuf traductions : deux traductions de *Pompée*, celle de Katherine Philips en 1663 et des *Persons of Honour* en 1664, deux d'*Horace*, de Katherine Philips et de Charles Cotton en 1665, deux *Andromaque*, celle de John Crowne en 1674 et de Ambrose Philips en 1712, une traduction de *Bérénice* par Thomas Otway en 1677, qui a valu le commentaire de D. F. Canfield que nous annotions plus haut, et enfin deux d'*Iphigénie*, d'Abel Boyer en 1700 et de Charles Johnson en 1714. Il nous a semblé intéressant de comparer les traductions et les réactions qu'elles ont obtenues afin de créer une définition du goût anglais. De plus, elles encadrent parfaitement la période et embrassent ainsi les différences et variations entre la Restauration et le règne d'Anne II.

Notre travail se déploie alors autour de la question du goût et de son influence, en s'appuyant plus précisément sur la question : peut-on faire une tragédie anglaise d'une traduction d'un texte français ?

Mots-clés

Traductions anglaises ; traduction ; adaptation

Angleterre ; 17^{ème} siècle – 18^{ème} siècle

Théâtre classique français

Pierre Corneille (1606-1684) ; Jean Racine (1639-1699)