





Cette solution n'est pas envisageable dans les espaces culturels qui ne possèdent pas de tradition théâtrale en vers et qui ne peuvent donc pas fondre les alexandrins ou autres pentamètres iambiques dans une quelconque forme de poésie dramatique vernaculaire. Tel fut le cas des pays nordiques. Historiquement, les traducteurs nordiques, quand ils n'ont pas traduit en prose, ce qui était le cas le plus fréquent (Magnúsdóttir et Kristinsdóttir 2018), ont choisi soit d'adapter le vers étranger à la langue cible, soit d'emprunter une troisième forme poétique. Un exemple d'une telle « adaptation de forme » est le *knittel* suédois, une forme poétique médiévale destinée à la lecture à voix haute : les traducteurs ont adopté la longueur syllabique des vers des romans médiévaux versifiés français, tout en reprenant le mètre libre et les allitérations de la poésie médiévale nordique (Lilja 2006, 212-213). Les *sagnadansar* et les *rímur* médiévaux islandais (les *rímur* étaient déclamées en Islande jusqu'au XIX<sup>ème</sup> siècle) adaptaient encore plus librement la matière arthurienne et autres romans médiévaux versifiés à la forme poétique islandaise (Guðmundsdóttir 2020).

Parallèlement à la nécessité de reproduire la forme poétique de la langue source ou de lui procurer une nouvelle forme, les traducteurs sont confrontés à la spécificité du texte dramatique : il leur incombe de restituer la *théâtralité* de l'œuvre (Bassnett 1991). La théâtralité, dont le texte n'est qu'un aspect parmi d'autres, a été soulignée par Anne Ubersfeld qui a décrit une « matrice de théâtralité », faite d'un « enchevêtrement des possibles de représentation », ce qui rend possible le « décentrement » des textes dramatiques et leur « réappropriation par la scène » (Benhamou 1990, citant Ubersfeld 1977). Ainsi, une traduction dramatique doit ménager « tous les possibles » que renferme le texte dramatique, tous les niveaux d'interprétation sans en privilégier aucun, faute de quoi elle livrerait une « traduction-mise en scène », laquelle serait nécessairement réductrice (Benhamou 1990). Selon Anne-Françoise Benhamou, cette « matrice du théâtre » ou « langue du théâtre » équivaut, pour les traductions dramatiques, à la troisième langue médiatrice dont Antoine Berman a écrit qu'elle opère entre deux langues comme la condition première de la traduction : la « langue traduisante reine » (Benhamou 1990, citant Berman 1999).

Ainsi, quand George Steiner écrivait de la tragédie classique française qu'elle était intraduisible, il visait spécifiquement la tragédie racinienne (1961, 101). Celle-ci, à l'apogée du théâtre néo-classique qui obéit à la triple règle de l'unité d'action, de temps et de lieu, repose sur la langue plus que sur l'action scénique. Or, ce sont les rebondissements de l'action et la théâtralité – « le langage universel des yeux et des corps » – qui fournissent la matière à la traduction du texte dramatique (*id.*). Ainsi, selon l'historien du théâtre, la tragédie cornélienne, qui possède ses racines dans l'esthétique de la variété « baroque », celle de la tragi-comédie, se prêterait mieux à la traduction et serait plus aisée à exploiter et à faire découvrir en dehors de l'espace linguistique français (*id.*, 102). La « théâtralité » serait donc ce qui distingue l'œuvre de Corneille de celle de Racine et la rendrait plus « traduisible ».

Voyons comment ces paramètres de la traduction des poèmes dramatiques sont intervenus dans le cas d'un corpus précis.

## II. LE CHOIX D'UN CORPUS DE TRADUCTIONS DU *CID*

Afin d'examiner les difficultés rencontrées par les traducteurs et les solutions qu'ils ont adoptées, nous proposons une étude comparée de plusieurs traductions nordiques d'une même pièce : *Le Cid* (1637) de Pierre Corneille. Cette pièce renferme bien une « matrice de théâtralité » (Ubersfeld 1977), pouvant servir de « langue traduisante reine » (Berman). De fait, *Le Cid* a fait l'objet de plusieurs traductions nordiques, réparties sur un empan de quatre siècles, en nombre suffisant pour une analyse comparative et pour permettre une réflexion sur la poétique de la traduction dramatique (Meschonnic 1973).

*Le Cid* est le chef d'œuvre de Corneille et l'une des pièces classiques les plus lues et admirées. La pièce fait partie des œuvres dramatiques dont certaines répliques ont trouvé place dans le langage courant. Rappelons-en brièvement le nœud : Don Diègue et le comte de Gomès projettent d'unir leurs enfants, Rodrigue et Chimène, qui s'aiment. Mais le comte, jaloux de se voir préférer le vieux Don Diègue pour le poste de précepteur du prince, offense ce dernier en lui donnant une gifle. Don Diègue, trop vieux pour se venger lui-même, remet sa vengeance entre

les mains de son fils, ce qui donne lieu à une des plus belles scènes du « dilemme cornélien » – le choix entre la passion amoureuse et la passion du devoir – exposé dans les stances de Rodrigue. Rodrigue tue le comte en duel et se glisse la nuit venue dans la maison de Chimène pour lui remettre son épée afin qu'elle puisse se venger à son tour en le tuant.<sup>1</sup>

Il s'agit de quelques-unes parmi les plus belles scènes du répertoire français. Corneille écrit lui-même de la fameuse scène 4 de l'Acte III :

... j'ai remarqué aux premières représentations, qu'alors que ce malheureux amant se présentait devant [Chimène], il s'élevait un certain frémissement dans l'assemblée, qui marquait une curiosité merveilleuse, et un redoublement d'attention pour ce qu'ils avaient à se dire dans un état si pitoyable...<sup>2</sup>

L'immense succès de la pièce a donné lieu à une querelle littéraire qui dura une année entière, impliquant l'Académie française, nouvellement fondée (1634), et Richelieu, ministre de Louis XIII.<sup>3</sup>

*Le Cid* rencontra dès le départ un engouement à l'échelle européenne. En Angleterre, la pièce fut traduite et publiée l'année même de la première au Théâtre du Marais à Paris, par les soins de Joseph Rutter à la demande du duc de Dorset pour qui Rutter travaillait en qualité de précepteur de ses fils. La pièce a connu un vif succès en Angleterre et donna à Pierre Corneille une place importante dans l'histoire du théâtre anglais (Efstathiou-Lavabre 2016).<sup>4</sup> En Pologne, la pièce fut traduite en 1645 par le poète Jan Andrzej Morsztyn et jouée à la cour polonaise en 1660 (Mamczarz 2008).<sup>5</sup> En Suède et au Danemark, *Le Cid* fut présenté au public du XVII<sup>e</sup> siècle en plusieurs langues : en français par les troupes françaises, mais aussi en allemand et en néerlandais, puisque les troupes itinérantes d'Allemagne et de Hollande étaient également très actives à Stockholm et à Copenhague pendant cette période (Dahlberg 1992). Les textes qui ont vraisemblablement sonné aux oreilles du public scandinave étaient la traduction néerlandaise réalisée par Johan van Heemskerck (1641),<sup>6</sup> laquelle aurait connu quelques 11 éditions en Hollande (Looten 1939), et la traduction allemande de Georg Greflinger (1650).<sup>7</sup> Au regard du succès de la pièce, les troupes de théâtre des pays nordiques ont cherché à la faire traduire en langue vernaculaire. Les sept traductions étudiées sont les suivantes :

- En danois : celles de Frederik Rostgaard (1696), de Jon Galster (1945) et de Frank Jæger (jouée en 1953, publiée en 1967) ;
- En suédois : celles de Gabriel Boding (1741), de Pehr Westerstrand (1843) et de Karl Gustav Ossiannilsson (1927) ;
- En islandais : celle de Helgi Hálfðanarson (1997).

Nous regrettons de devoir exclure de notre étude l'analyse de la traduction finlandaise d'Eino Leino (1878–1926), publiée en 1917. Nous pouvons seulement dire que ce poète reconnu a livré une version partiellement en vers et partiellement en prose.

---

1 La gravure du frontispice de l'édition allemande illustre ainsi la pièce : elle représente Rodrigue à genoux devant Chimène et le corps mort du père de Chimène qu'il vient de tuer. Chimène brandit l'épée pour punir l'assassin de son père mais l'Amour ailé arrête son bras (gravure reproduite dans Dahlberg 1992, 327).

2 Corneille, « Examen » (1660) du *Cid*.

3 Pour les enjeux et l'impact de la querelle du *Cid*, nous renvoyons à Civardi 2004, Merlin 1994 et Merlin-Kajman 2000.

4 (1637). *The Cid a tragicomedy, out of French made English: and acted before their Majesties at court, and on the Cock-pit stage in Drury-lane by the servants to both their Majesties*. Traduction anglaise par Joseph Rutter. Londres: Iohn Haviland pour Thomas Walkly.

5 (1645). *Cyd albo Roderyk*. Traduction polonaise de Jan Andrzej Morsztyn.

6 (1641). *De Cid bly-eyndend treurspel*. In *Franse vaersen gestelt door d'Heer Corneille. Nu in Nederlandse rijmen vertaald*. Traduction néerlandaise par Johan van Heemskerck. Amsterdam: Dominicus van der Stichel voor Abraham de Wees, boeckverkooper op den Middel-daln in't Nieuwe Testament. <http://hdl.handle.net/2268.1/10105>

7 (1650). *Die sinnreiche Tragi-Comoedia genannt Cid ist ein Streit der Ehre und Liebe*. Traduction allemande par Georg Greflinger. Hambourg. Pièce conservée à Berlin dans la bibliothèque *Staatsbibliothek preussischer Kulturbesitz*.

Notre étude comparative portera sur le choix des traducteurs nordiques concernant le mètre, mais aussi sur les solutions qu'ils ont trouvées pour rendre le lyrisme et certaines difficultés précises du texte d'origine, notamment au regard de considérations esthétiques ou morales évoquées lors de la querelle du *Cid*. Par exemple, est-ce que les traducteurs ont diminué la charge érotique de la scène III,4 ? Ont-ils atténué l'intimité des deux amants, laquelle se traduit notamment dans le passage au tutoiement ? L'analyse prend en compte de manière systématique le changement de la « préférence de forme » (*s. gestaltpreferens*) intervenu dans la poésie nordique à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, quand l'esthétique de l'alternance régulière entre éléments forts et faibles (« préférence de forme de la Renaissance ») a cédé le pas à l'esthétique du rythme « segmentaire » du vers libre, reposant sur la « phrase rythmique » (Lilja 2006, 37). L'étude ci-après des sept traductions en vers suit leur ordre chronologique de parution.

#### 1. FREDERIK ROSTGAARD OU L'EXPÉRIENCE CULTURELLE ENTRE PARIS ET COPENHAGUE (1696)

La première traduction nordique du *Cid* fut danoise, réalisée dès le XVII<sup>ème</sup> siècle par Frederik Rostgaard (1671-1745) qui demeura quelque temps auprès de l'ambassadeur du Danemark en France. Il a traduit une scène du *Cid* (III,3) à la demande expresse de l'épouse de l'ambassadeur, Madame Kirstine Mayercrone, qui souhaitait savoir comment les vers alexandrins sonnaient en danois (Bruun, 1870, 544).

Cette scène où Chimène avoue à sa confidente son amour pour Rodrigue fut publiée à deux reprises à Paris, au cours de la même année 1696 et, de façon remarquable, dans une version bilingue afin de permettre la confrontation de la traduction au texte original. La scène s'étend sur trois doubles pages et il est spécifié – en danois – que le livret est imprimé à Paris (« *Trykt i Paris* »). Rostgaard, qui a pris le nom de son île natale, située entre le Danemark et la Suède, précise que la traduction a été entreprise « pour le loisir de Fr. d'Anholt qui a demeuré 19 ans au Danemark »<sup>8</sup>. La scène a ensuite été republiée dans l'anthologie de la poésie danoise de Joachim Wieland en 1725. La traduction est fidèle et coule bien ; le rythme suit l'original en alexandrins. Rostgaard respecte l'alternance des vers masculins et féminins ; les premiers comptent 12 syllabes ; les seconds 13.

ELVIRE

Il vous prive d'un père et vous l'aimez encore ?

CHIMÈNE

C'est peu de dire aimer, Elvire, je l'adore.  
 Ma passion s'oppose à mon ressentiment,  
 Dedans mon ennemi je trouver mon Amant  
 Et je sens qu'en dépit de toute ma colère  
 Rodrigue dans mon cœur combat encor mon Père.  
 Il l'attaque, il le presse, il cède, il se défend,  
 Tantôt fort, tantôt faible et tantôt triomphant ;  
 Mais en ce dur combat de colère et de flamme  
 Il déchire mon cœur sans partager mon âme,  
 Et quoique mon amour ait sur moi de pouvoir  
 Je ne consulte point pour suivre mon devoir,  
 Je cours sans balancer où mon honneur m'oblige ;  
 Rodrigue m'est bien cher, son intérêt m'afflige,  
 Mon cœur prend son parti, mais contre leur effort  
 Je sais que je suis fille, et que mon Père est mort.

Acte III, sc. III, v. 809-824.

ELVIRE

I elsker dend endnu, som dræbte eders Fader?

CHIMÈNE

Ja med en Kiærlighed, der sig ej sigelader:  
 Dend er det, som modstaar min hevns-begjærlighed:  
 Thi dend, min u-ven er, har dog min kiærlighed.  
 Jeg føler, u anseet min vrede sinds affecter,  
 At i min sjæl endnu hand mod min Fader feker:  
 Nu griber hand ham an, nu atter viger hand,  
 Nu er hand sterk, nu svag, nu atter overmand.  
 Jeg staar imellem hevns og elskovs farlig strikke:  
 Mit hierte revner slet, men sindet delis ikke.  
 Men om min elskov end vil have vundet spil,  
 Saa følger jeg dog det, min pligt mig holder til:  
 Jeg gaar dend vej, som mig min ære foreholder:  
 Rodrigue er mig kiær, hans tilstand mig forvolder  
 Stoor angst; Men (u-anseet min elskovs strenge magt)  
 Jeg kender mig, og ved min Fader er nedlagt.

<sup>8</sup> « Dansk Oversættelse af dend tredie Scene i dend tredie Act af Mr. Corneilles Franske Tragoedie, som kaldes *Cid*. Gioort for tids-fordrivs skyld af Fr. D'Anholt, som i 19. aar haver opholdt sig i Danmark. »

Le choix de la scène mérite d'être souligné. Il s'agit d'une scène de « choix cornélien » entre deux protagonistes féminins. Chimène fait preuve d'une grandeur à la hauteur de celle de Rodrigue. En pleine préciosité, cette scène a pu permettre à Madame Mayercrone et ses amies de s'illustrer dans des salons littéraires, en français et en danois, tour à tour, à Paris comme de retour à Copenhague. Brillante et cultivée, Madame Mayercrone évoluait dans les cercles les plus élégants (Bruun 1870, 47). Un contemporain disait d'elle qu'elle était particulièrement compétente et appréciée à la cour française<sup>9</sup> (*id.*). Les deux impressions de l'opuscule bilingue indiquent une certaine longévité de l'entreprise et les différences entre les deux versions (Bruun, 1870, 47) laissent penser qu'il s'agit de modifications faites lors de lectures à voix haute, comme c'est l'usage au théâtre. Par ailleurs, Rostgaard aurait également traduit « quelques lignes » du premier Acte d'*Horace* (Eaton 1931, 337) ; notons que cet acte offre de très beaux rôles féminins.

La question de savoir comment la poésie dramatique pouvait sonner en danois allait demeurer sa vie durant au cœur des préoccupations culturelles de Rostgaard (Kvam et al. 1992, 77). De retour au Danemark, il devint chancelier et protecteur du théâtre en langue danoise et de « style français » (*id.*, 78) et accompagna le parcours du dramaturge norvégien, actif à Copenhague, Ludvig Holberg (1684–1754), imitateur de Molière. Il n'est pas exclu que ce soit lui qui ait encouragé Holberg à écrire des pièces en danois. Toujours est-il que l'alexandrin de Rostgaard était au cœur du nouveau théâtre en langue danoise. Ainsi, Rostgaard a écrit un prologue pour l'ouverture du théâtre de Lille *Grønnegade* où l'actrice Marie Magdalene Montaigne, jouant Thalie, la muse du théâtre, a assuré la ville de Copenhague et la double monarchie danoise et norvégienne que la langue vernaculaire convenait au théâtre ; le tout en alexandrins :

*Trofaste Koebenhavn, mandhafte tvillingrige,  
tvivl ingenlunda på, at man jo og kan sige  
i Eders ædle mål, hvad andre have sagt,  
når kunst og øvelse til språget bliver lagt*<sup>10</sup> (Engberg 1998, 15).

Remarquons que Rostgaard, de façon plus systématique dans sa propre poésie que dans les vers traduits, applique les allitérations et les assonances qui sont typiques de la poésie germanique (soulignées ci-dessus).<sup>11</sup> L'allitération court toujours sur une paire de vers : dans le premier vers, deux mots, dont l'un au moins tombe sur un accent tonique, commencent par une même consonne ; dans le second, un mot tombant sur un accent tonique au début du vers commence par cette même consonne. L'assonance fonctionne de la même manière mais les voyelles ne sont pas forcément identiques (cf. par exemple Árnason 2013).

## 2. GABRIEL BODING OU L'ALEXANDRIN SUÉDOIS SUR SCÈNE (1740)

La première traduction nordique du *Cid* à être portée sur la scène fut suédoise, réalisée par Gabriel Boding (1714–1790) pour la Comédie suédoise (*Svenska komedien*). Boding était un acteur de la troupe et l'un de ceux qui écrivait des suppliques au roi Fredrik II pour le prier de soutenir le jeune théâtre (Byström 1976, 56). Boding devint plus tard cartographe de la région de Stockholm. Le *Cid ou la concurrence entre l'honneur et l'amour* fut monté au Théâtre royal à Stockholm à l'automne 1740. Sur la page de garde de la pièce imprimée figurent des informations importantes concernant la production de la pièce : il s'agit d' « une tragédie en cinq actes par le très-connu Pierre Corneille, traduite vers le suédois par Gabriel Boding en 1739, représentée pour la première fois le 23 septembre 1740 au théâtre royal à Stockholm et publiée

9 « Hofman siger om hende: 'Hun besad i en høj Grad alle de Egenskaber, som kan klæde en Ambassadeurs Frue, og blev ved det franske Hof beundret formedelst sin behagelige Tale og fine Forstand. Hun var i Stand at udrette Ting af højere Egenskaber end dem, som hendes Kiøn i Almindelighed beskæftige sig med.' »

10 Fidèle Copenhague, viril État-jumeaux, / Ne doute nullement que l'on ne puisse dire / dans votre noble langue, tout ce que d'autres ont dit / lorsqu'on y fait appliquer art et exercice. Notre traduction.

11 Le premier vers n'est pas conforme au canon car pas plus d'une syllabe à l'accent tonique ne doit séparer les allitérations (Árnason 2013, 177).

par l'imprimerie royale<sup>12</sup> ». Dans l'annonce du spectacle, parue dans le journal *Posttidningen* du 22 septembre 1741, il est précisé que Boding promet d'autres traductions des œuvres de Corneille si sa pièce obtient un accueil favorable du public<sup>13</sup> (Byström 1976, 123). De fait, il semblerait que dès l'année suivante, en 1741, *Horace* aurait également été traduit en suédois et monté dans le même théâtre à Stockholm, mais le texte n'a pas été retrouvé. Dahlgren pense que cette pièce fut traduite par l'acteur Johan Berghult (Dahlgren 1866, 243, cité par Byström 1976, 125). Gabriel Boding a en revanche traduit *Les fourberies de Scapin* de Molière, comédie en trois actes et en prose, montée en janvier 1741 dans le même théâtre et publiée la même année<sup>14</sup>.

Comme Rostgaard avant lui, Boding a écrit des vers masculins de 12 syllabes et les vers féminins de 13 syllabes. Cette constance confirme que la déclamation des vers féminins en français marquait clairement à cette époque les -e à la fin des vers féminins – qui sont des -e muets dans la langue parlée (Lilja 2006, 237). Ces deux traductions réalisées respectivement 60 ans et un siècle après la première du *Cid* au Théâtre du Marais corroborent le théâtre historiquement informé qui fait prononcer les -e à la fin des vers féminins, contrairement à la diction moderne qui respecte « la loi générale du -e muet final » (Milner et Regnault 2008, 46). En effet, le phénomène « d'amuïssement de l'e des rimes féminines », présent dans la diction des vers alexandrins au XVII<sup>e</sup> siècle, s'accroît au XVIII<sup>e</sup> siècle avant de disparaître du théâtre français au XIX<sup>e</sup> siècle (Gros de Gasquet 2006, 366).

Dans la traduction de Boding, les vers féminins comptent 13 syllabes et les vers masculins 12 :

DON DIÈGUE	DIEGO
Ô rage, ô désespoir ! Ô vieillesse ennemie !	Förtwiflan, we och qval, rif sönder thetta hierta,
N'ai-je donc tant vécu que pour cette infamie ?	Ack swaga ålderdom, som ingen hämd kan ge!
Et ne suis-je blanchi dans des travaux guerriers	Hjelp himmel! har jag, blott mit rycktes lof til smärta,
Que pour voir en un jour flétrir tant de lauriers ?	Så länge lefwa fått, att jag med blygd skal se
Acte Ier, sc. IV, v. 237-240.	Min förra segrars krans i bleka blad förvissna?

Dans la traduction, le personnage met en avant sa renommée (s. *rykte*) et non ses travaux guerriers, comme dans l'original. De plus, le traducteur ajoute un vers (« *Hjelp himmel ! ...* » [Ô Ciel !]) pour expliciter son propos et ainsi, il emploie cinq vers pour transmettre l'idée contenue dans les quatre vers du texte original. Comme dans la traduction de Rostgaard, les allitérations sont présentes sans être régulières.

Remarquons que, pour le monologue de Don Diègue, le traducteur a recours à la rime croisée, réputée, dans le théâtre français, apporter plus de pompe au discours (Scherer, 1950, 297). Ce faisant, Boding se rapproche de la tradition métrique nordique où la rime croisée est plutôt la règle et où le premier vers dans une paire de vers compte une syllabe de plus que le second. Ce raccourcissement du rythme – un peu comme un silence noté en musique – indique à l'oreille la fin d'un vers ou d'une paire de vers (Árnason 2013, 167-171). Ce choix poétique tend à conférer plus de *gravitas* au monologue du père de Rodrigue et à accuser le contraste avec les dialogues dont la rime plate pouvaient paraître plus dynamique, plus élégante peut-être :

12 *Le Cid eller Then om heder täflande kärleken. Sorge-spel uti fem afhandlingar. Författat på fransöska af then widt berömda Pierre Corneille, och på svensk vers öfwersatt 1739, af Gabriel Boding. Förestält på then kongl. skådeplatzen : i Stockholm första gången then 23. sept. 1740. Stockholm, tryckt uti kongl. tryckeriet. [1741.]*

13 « I posttidningsannonsen lovar Boding att, om den vinner 'åskådarnas gunstiga bifall ... med all uppmärksam idoghet fullfölja översättningen av flera herr Corneilles arbeten'. »

14 *Les fourberies de Scapin, eller Mickel Illparig, comoedia. Vti 3. acter, öfwersatt af fransyskan, och förestäld på den kongl. theatrén i Stockholm, första gången d. 13. januarii 1741. Stockholm, tryckt uti det kongl. tryckeriet : hos direct. Pet. Momma.*

DON DIÈGUE  
 Rodrigue, as-tu du cœur ?

D. DIEGUE

Min Rodrig, har du mod ?

RODRIGUE  
 Tout autre que mon père  
 L'éprouverait sur l'heure.

D. RODRIG  
 Hwem jag? om jag har mod? en annan än min Far  
 Skul känna nu på stund, om jag thet intet har,  
 Så länge edelt blod i thesse ädror flyter  
 Så må ni säkert tro, at mod mig aldrig tryter.

DON DIÈGUE  
 Agréable colère,  
 Digne ressentiment à ma douleur bien doux !  
 Acte Ier, sc. VI, v. 261–263.

D. DIEGUE  
 Af sådan hurtighet och oförfäradt mod  
 Ser jag, min Rodrig, nu i tig mit egit blod.

Ici, le traducteur respecte l'alternance des vers masculins et féminins et maintient la rime plate. Notons qu'il s'est trouvé dans l'obligation d'explicitier le poids des mots et le sens de l'action : il déploie quatre vers pour en traduire un seul. Le soin apporté à l'intelligibilité du texte lui a suggéré l'ajout de didascalies. Ainsi, dans la scène des amants désespérés, Boding précise, entre parenthèses, pour le lecteur sinon les acteurs, l'état émotionnel de Chimène à la vue de son amant et assassin de son père : elle est « troublée » (*bestört*).

CHIMÈNE  
 Elvire, où sommes-nous ? et qu'est-ce que je vois ?  
 Rodrigue en ma maison ! Rodrigue devant moi ?

CHIMENA (*bestört*)  
 Elvira, hwad är thet? Hwad är jag ser? Säg kära,  
 Don Rodrig i mit hus? Don Rodrig mig så nära?

RODRIGUE  
 N'épargnez point mon sang, goûtez sans résistance  
 La douceur de ma perte, et de votre vengeance.  
 Acte III, sc. IV, v. 851–854.

RODRIG  
 Släck ut er wredes eld, stått nu tilfreds ert mod  
 Och dränk er sorg uti mit warma troгна blod.

Notons, dans cette scène de passion, étudiée dans toutes les écoles de théâtre françaises, le vocabulaire sanguin de la traduction qui n'a rien à envier à la vivacité de l'original : *wredes eld / warma, troгна blod* [feu de la colère / sang chaud et fidèle]. À d'autres moments, les dialogues sont aussi dynamiques et rythmés que dans le texte de Corneille :

CHIMÈNE  
 Hélas !

CHIMENA  
 Ack we!

RODRIGUE  
 Écoute-moi !

D. RODRIG  
 Hör mig!

CHIMÈNE  
 Je me meurs.

CHIMENA  
 Jag dör.

RODRIGUE  
 Un moment.

D. RODRIG  
 Et ögnableck allena.

CHIMÈNE  
 Va, laisse-moi mourir.

CHIMENA  
 Gud, låt mig dö i fred.

RODRIGUE  
 Quatre mots seulement,  
 Après ne me répons qu'avecque cette épée.  
 Acte III, sc. IV, v. 855–857.

D. RODRIG  
 Hör några ord, Chimena,  
 Och gif med thetta swärd mig sen et rättwist swar.

Boding suit fidèlement le mouvement de la scène mais, plus loin, il refuse aux amants le passage au tutoiement, plus intime et plus tendre. Dramatiquement, l'abandon de cette convenance linguistique traduit aussi l'urgence de la situation. Loin d'être un détail, cette marque d'intimité exposait le personnage de Chimène à la condamnation des doctes (Civardi 2004). Celle-ci était à la fois d'ordre moral et poétique puisque le comportement du personnage était considéré comme une entorse à la règle de la bienséance au théâtre. Le refus de faire passer les amants au tutoiement n'est sans doute pas dû à une inadvertance de la part de ce traducteur attentif mais plaide plutôt pour une connaissance des principaux arguments de la querelle du *Cid* (*id.*). Nous ne savons pas toutefois si Boding avait lieu de craindre la condamnation des critiques suédois ou de son public.



Nous soulignons dans les deux textes ci-dessous respectivement le tutoiement et le vouvoiement :

RODRIGUE  
Ton malheureux amant aura bien moins de peine  
 À mourir par ta main, qu'à vivre avec ta haine.

D. RODRIG  
 En lefwa med ert hat mig helt odrågligt är.

CHIMÈNE  
 Va, je ne te hais point.

CHIMENA  
 Jag hatar ej.

RODRIGUE  
Tu le dois.

D. RODRIG  
Ni bör.

CHIMÈNE  
 Je ne puis.  
 Acte III, sc. IV, v. 961-963.

CHIMENA  
 Jag kan thet intet göra.

Pendant la querelle du *Cid*, il fut – injustement – reproché à Corneille de simplement traduire un succès espagnol, *Las Mocedades del Cid* (1618) de Guillén de Castro. Certains points d'orgue de la pièce espagnole passent malgré tout de langue en langue, telle l'exclamation des amants :

XIMENA  
 ¡Ay Rodrigo! ¿Quién pensera...

CHIMÈNE  
 Rodrigue, qui l'eût cru !

RODRIGO  
 ¡Ay Ximena! ¿Quién dixera...  
*Las Mocedades del Cid*, Acte II, v. 335-336.

RODRIGUE  
 Chimène, qui l'eût dit !  
*Le Cid*, Acte III, sc. IV, v. 987.

Ces formules brèves des langues romanes ne sont pas du ressort des langues germaniques et ainsi Boding s'est trouvé dans l'obligation, pour conserver la vivacité de l'échange, de refuser aux amants la douceur de prononcer le nom de l'autre. À la place et dans un effort pour restituer la reprise de la forme verbale romane, il a trouvé le moyen de lier les répliques par une rime interne, soulignée ci-dessous :

CHIMÈNE  
 Rodrigue, qui l'eût cru !

CHIMENA  
 Hwem skulle thet ha trodt

RODRIGUE  
 Chimène, qui l'eût dit !

D. RODRIG  
 Och spådt en sådan ända.

CHIMÈNE  
 Que notre heur fût si proche et si tôt se perdît !  
 Acte III, sc. IV, v. 987-988.

CHIMENA  
 At lyckan i en hast skol'sig så widrig wända?

Par le soin apporté à la traduction pour restituer les effets de parallélisme par une rime interne, Boding confère à ses alexandrins germaniques un ornement qui a pu résonner sur scène dans la mesure où les textes dramatiques en vers étaient généralement déclamés à cette époque (Lilja 2006, 176).

### 3. PEHR WESTERSTRAND OU LE VERS BLANC AU STYLE ÉPIQUE (1843)

Un siècle plus tard, en plein romantisme, le poète suédois Pehr Westerstrand (1785-1857) publia ses traductions en vers du *Cid* et du *Jules César* de Shakespeare. Les deux pièces, publiées dans le même volume, sont traduites en vers blancs ou, plus précisément, en vers mélangés (*s. blandad vers*), un mètre qui se caractérisait par l'usage de mots de trois syllabes, rare dans l'alexandrin suédois, et un rythme scandé, mais moins régulier que dans les formes poétiques antérieures (Lilja 2006, 192) :

DON DIÈGUE  
 Ô rage, ô désespoir ! Ô vieillesse ennemie !  
 N'ai-je donc tant vécu que pour cette infamie ?  
 Et ne suis-je blanchi dans des travaux guerriers  
 Que pour voir en un jour flétrir tant de lauriers ?  
 Acte Ier, sc. IV, v. 237-240.

DON DIEGO, ensam  
 O, raseri ! Förtviflan ! Grymma ålder !  
 Har du mitt lif förlängt, att skymfligt slutas !  
 är detta lif beprydt af lagrars mängd,  
 Att se dem alla på en gång förvissna ?

Le nombre de syllabes, entre 10 et 12, est moins régulier que chez son prédécesseur. Le raccourcissement des alexandrins exige des formules elliptiques, ce qui produit un style compact, rappelant la poésie nordique médiévale.

DON DIÈGUE  
 Rodrigue, as-tu du cœur ?

DON DIEGO  
 Rodrigo, har du hjerta ?

RODRIGUE  
 Tout autre que mon père  
 L'éprouverait sur l'heure.

DON RODRIGO  
 Hvarje annan  
 Än er, jag det i ögonblicket visar.

DON DIÈGUE  
 Agréable colère,  
 Digne ressentiment à ma douleur bien doux !  
 Je reconnais mon sang à ce noble courroux,  
 Ma jeunesse revit en cette ardeur si prompte.  
 Acte I, sc. V, v. 261–265.

DON DIEGO  
 O, sköna, ädla vrede, för mitt sår  
 En läkedom! Mitt blod jag igenkänner;  
 Min ungdom lifvas åter vid din brusning!

En l'absence de la rime, Westerstrand veille à rendre le lyrisme du texte par d'autres moyens : un vocabulaire élevé et des expressions sobres qui s'inspirent de la poésie épique médiévale.

Sur le plan dramatique, il veille à restituer l'expression de la valeur identique de l'*éthos* des deux amants. En effet, la reprise par Chimène de la formule de Rodrigue traduit l'équivalence de leurs grandeurs respectives : preuve qu'ils sont dignes l'un de l'autre.

RODRIGUE  
 Car enfin, n'attends pas de mon affection  
 Un lâche repentir d'une bonne action.  
 Acte III, sc. IV, v. 871–872

DON RODRIGO  
 Ty vänta ej av min tillgifvenhet,  
 Att feigt jag ångrar min rättvisa handling  
 [...]

CHIMÈNE  
 Car enfin, n'attends pas de mon affection  
 De lâches sentiments pour ta punition.  
 Acte III, sc. IV, v. 927–928.

XIMENA  
 Ty vänta ej av min tillgifvenhet,  
 Att, vek, jag önskar mildra din bestraffning!

Ces vers, à 150 lignes d'intervalles, sont signalés par une rupture de rythme annonçant les positions éthiques de Rodrigue et de Chimène : identiques et sans appel. Westerstrand a tenté une équivalence de la solennité des péroraisons des deux amants par une formule ancienne (*ty vänta ej*) dont la pompe souligne la gravité de la situation. Les ruptures de rythme, quant à elles, sont acquises par l'insertion syntaxique de l'adverbe *feigt* [lâchement] et de l'adjectif *vek* [lâche] respectivement. Ainsi, il parvient à créer le lien entre les répliques-miroirs qui structurent cette scène-clé dans la pièce.

Contrairement à Boding, Westerstrand maintient le passage au tutoiement dans la scène de la rencontre des amants, signe de leur intimité au beau milieu de la catastrophe qui les sépare.

Parfois, le traducteur va loin dans la condensation, comme dans le passage suivant où il supprime un vers en résumant le texte :

RODRIGUE  
 Au nom d'un père mort ou de notre amitié,  
 Punis-moi par vengeance ou du moins par pitié.  
 Ton malheureux amant aura bien moins de peine  
 À mourir par ta main, qu'à vivre avec ta haine.

DON RODRIGO  
 Jag, i din faders, i vår vänskaps namn,  
 Besvär dig: af medlidande mig straffa!  
 Låt mig långt hellre dö, än lefva hatad!

CHIMÈNE  
 Va, je ne te hais point.

XIMENA  
 Gå! Jag ej hatar.

RODRIGUE  
 Tu le dois.

DON RODRIGO  
 Du det bör.

CHIMÈNE  
 Je ne puis.  
 Acte III, sc. IV, v. 959–963.

XIMENA  
 Jag kan ej.

Il est intéressant de noter que Westerstrand utilise la graphie espagnole du prénom de Chimène et non la restitution française. Cela indique la diffusion dans le nord de la tragédie de Guilhem de Castro et/ou de la chanson de geste espagnole du XIIe siècle, *El Cantar de mio Cid*. De fait, le poème épique médiéval allait faire l'objet de deux traductions suédoises au XIXe siècle (Clavería 1941), l'une par Oskar II, roi de Suède et de Norvège, qui se basa sur une traduction allemande (1859)<sup>15</sup>, et l'autre par le médiéviste finlandais Carl Gustav Estlander (1863)<sup>16</sup>. La traduction de Westerstrand relève de l'imitation de ce même style épique, apprécié par les poètes romantiques.

#### 4. KARL GUSTAV OSSIANNILSSON OU L'ALEXANDRIN « RYTHMÉ » (1927)

Au XXème siècle, nous commençons à disposer de paratextes où les traducteurs quittent l'ombre dans laquelle ils s'étaient tenus dans les siècles précédents pour livrer leurs témoignages sur leur activité. Ainsi, le poète Karl Gustav Ossiannilsson (1875–1970) a écrit sur la difficulté de traduire l'alexandrin :

L'alexandrin suédois avec sa mesure régulière en vers iambiques correspond, aussi peu que l'alexandrin allemand, dont il est un dérivé, à son modèle français. Le vers français est construit sur le décompte syllabique et n'a pas de rythme régulier, et le rythme qu'il a pourrait être décrit comme un mélange d'iambes, de trochées et de dactyles. Cette irrégularité, cependant, a son grand charme même pour les oreilles étrangères, tout comme notre vers iambique mesuré souffre indéniablement de la monotonie. Cela aurait été une expérience intéressante d'approcher le rythme de Corneille dans la traduction, mais comme cette expérience n'aurait peut-être pas séduit tous les lecteurs, le traducteur a choisi de suivre la tradition suédoise et de ne s'écarter du schéma que dans quelques monologues pour tenter de correspondre au mètre plus dynamique de l'original. NDT<sup>17</sup>. (Ossiannilsson 1927. Nous traduisons).

Le poète explicite sa démarche tendant à restituer la facture des vers de Corneille avec une attention particulière accordée aux effets de rythme. De fait, les inversions, incisions et autres écarts à la syntaxe de base (phrase de type sujet-verbe-complément) appellent des césures qui contribuent à une prosodie hachée. Les césures sont portées sur les vers dans l'extrait ci-dessous du monologue de don Diègue :

DON DIÈGUE

Ô / rage, / ô / désespoir ! / Ô / vieillesse ennemie !  
N'ai-je donc tant vécu que pour cette infamie ?  
Et ne suis-je blanchi dans des travaux guerriers  
Que pour voir / en un jour / flétrir tant de lauriers ?  
Acte I, sc. IV, v. 237–240.

D. DIÈGUE

O / harm, / förtvivlan, / o, / den gamla fiendskapen!  
Har jag förtjänat sist den skymfen på mitt vapen?  
Har jag / på krigets fält / sått bragder utan tal  
att skåda, / hur en dag / mig / på min skörd / bestal?  
[...]

Le rythme ici relève de l'effet du *Mitausdruck* formulé par le poète allemand Friedrich Klopstock (1724–1803) qui avait forgé une théorie relative à un « éthos des figures rythmiques » où le rythme devait accentuer et mettre en valeur le contenu du vers (Lilja 2006, 258). Cette prosodie appuyée, censée imiter le rythme de la poésie antique, est surtout employée dans les répliques de don Diègue :

15 (1859). *Cid efter spanska romanser af J.G. von Herder, översättning av Oscar Fredrik (Oskar II, roi de Suède et de Norvège)*, Stockholm. Réédité dans : *Samlade skrifter av Oscar Fredrik*, D. 1. 2. Stockholm (1875, 1886, 1905, 1910).

16 (1863). *Poema del Cid, i svensk öfversättning med historisk och kritisk inledning utgifvet af Carl Gustaf Estlander*. Helsingfors: Acta Societatis scientiarum Fennicæ, 8:2.

17 *Den svenska alexandrinen med sitt regelbundet jambiska versmått motsvarar, lika litet som den tyska alexandrinen, varav den väl är en avläggare, sin franska förebild. Den franska versen är byggd på stavelseräkning och äger ingen regelbunden rytm, och den rytm den äger skulle kunna betecknas som en blandning av jamber, trokéer och daktyler. Denna oregelbundenhet har emellertid även för utländska öron sin stora tjusning, liksom vår avmått jambiska vers onekligen lider av enformighet. Det skulle varit ett intressant experiment att vid översättningen söka närma sig den Corneilleska rytmen, men då detta experiment måhända ej skulle tilltalat alla läsare, har översättaren valt att följa svensk tradition och endast i ett par monologer avvika från schemat och slå in på mot innehållet svarande livligare versmått. Övers. anm.*

DON DIÈGUE  
 Rodrigue, as-tu du cœur ?

D. DIÈGUE  
 Rodrigue, son, har du mod?

RODRIGUE  
 Tout autre que mon père  
 L'éprouverait sur l'heure.

D. RODRIGUE  
 För denna fråga svede  
 envar, som ej var du.

DON DIÈGUE  
 Agréable colère,  
 Digne ressentiment à ma douleur bien doux !  
 Je reconnais mon sang à ce noble courroux,  
 Ma jeunesse revit en cette ardeur si prompte.  
 Viens, mon fils, viens, mon sang, viens réparer ma honte,  
 Viens me venger.  
 Acte I, sc. V, v. 261–267.

D. DIÈGUE  
 O trösterika vrede!  
 Ömtålighet, sem hövs så väl en ädel barm!  
 Jag känner ättens blod i denna stolta harm.  
 min ungdom reser än i slika ord på kammen  
 Gå, son, gå, du mitt blod, att tvätta av mig skammen,  
 gå bort att hämna mig!

Notons également le vocabulaire élevé, voire rare, dans les répliques de don Diègue : *så bragder* (semer des actes héroïques), *bestjåla min skörd* (spolier mon dû), *stolta harm* (fière indignation).

Connu pour sa poésie très rythmée (Linder 1965, 70), Ossiannilsson reste formellement près du texte ; il maintient l'alternance des vers féminins et masculins et la rime plate des alexandrins. Dans la scène de la rencontre clandestine des amants, il restitue le passage au tutoiement de l'original :

Chimène  
 Va, je ne te hais point.

Chimène  
 Jag hatar dig ju ej.

Rodrigue  
 Tu le dois.

Rodrigue  
 Du bör.

Chimène  
 Je ne puis.  
*Le Cid*, Acte III, sc. IV, v. 963.

Chimène  
 Vad jag ej kan.

Il semblerait que cette traduction n'ait pas été réalisée pour la scène (Breitholtz 1968). Le martèlement du rythme relève d'un exercice de style et à ce titre, la traduction s'inscrirait dans le courant littéraire des pièces de théâtre destinées à la lecture. Cette pratique, apparue au XIX<sup>ème</sup> siècle, concerne autant la traduction (Ploix 2016) que la création (voir par exemple Musset 2019, Hugo 2020).

Eu égard à l'admiration du poète pour un héros de type nietzschéen, le choix de traduire *Le Cid* hors de toute commande théâtrale relève d'un détournement idéologique du choix cornélien des personnages entre l'amour et l'honneur. Ossiannilsson a écrit des poèmes sur des hommes politiques de la conquête militaire et impérialiste qu'il admirait (Alving-Hasselberg 1965, 298). La date de publication de sa traduction du *Cid* intervient dans une période de sa vie où le poète était isolé de la scène littéraire suédoise (Linder 1965, 72).

## 5. JON GALSTER OU L'ALEXANDRIN « LARGE » (1945)

Jon Galster (1915-1992) était historien, licencié de français et juriste. Il est connu dans l'histoire danoise pour avoir accusé l'État de s'être secrètement soumis à l'Allemagne nazie trois semaines avant l'invasion au Danemark le 9 avril 1940. Il fut condamné à huit mois de prison pour injures. Spécialiste de littérature française et amateur de théâtre, il a écrit des poèmes, un roman et une pièce de théâtre. *Le Cid* est sa seule traduction, dédiée à l'acteur franco-danois Poul Reumert (1886–1968), « l'infatigable défenseur de la tragédie française au Danemark ».

Ses alexandrins sont quelque peu irréguliers, comptant de 12 à 14 syllabes, et l'alternance des vers masculins et féminins n'est pas régulière non plus. La rime plate est riche et s'intègre aux vers de façon sobre et élégante. Il parvient à maintenir la rime interne dans l'échange entre père et fils (*Mod / Bud* pour cœur / heure) tout en conservant la brièveté des vers.

Concernant le lexique, Galster va plus loin que ses prédécesseurs pour adapter le texte à son public. Ainsi, nous voyons don Diègue invoquer les flammes de l'enfer à la manière nordique :

DON DIÈGUE

Ô rage, ô désespoir ! Ô vieillisse ennemie !  
N'ai-je donc tant vécu que pour cette infamie ?  
Et ne suis-je blanchi dans des travaux guerriers  
Que pour voir / en un jour / flétrir tant de lauriers ?  
Acte I, sc. IV, v. 237–240.

DON DIÈGUE

Rodrigue, as-tu du cœur ?

RODRIGUE

Tout autre que mon père  
L'éprouverait sur l'heure.

DON DIÈGUE

Agréable colère,  
Digne ressentiment à ma douleur bien doux !  
Je reconnais mon sang à ce noble courroux,  
Ma jeunesse revit en cette ardeur si prompte.  
Viens, mon fils, viens, mon sang, viens réparer ma  
honte,  
Viens me venger.  
Acte I, sc. V, v. 261–267.

DON DIEGO

O alle Helveds Luer. O, at jeg er saa svag,  
o, at jeg skulde leve til denne Skændsels Dag.  
Hvidhaaret blev jeg gennem de mange Kriges  
Række:  
een Dag har dog formaaet min høje Flugt at  
stække.

DON DIEGO

Rodrigo, har du Mod.

DON RODRIGO

Min Fader, jeg er rede  
til alt paa eders Bud.

DON DIEGO

O, denne stolte Vrede!  
Mit Hjerte lindres ved dit ædle Hjertes Varme,  
mig selv jeg kender atter i denne Retfærd's Harm,  
min Ungdom genopstaar i dette hede Blod,  
o, kom, min Søn, og udslet Vanæren med dit Mod,  
o skaf mig Hævn.

Le texte de Galster est souple et aéré et il ne craint pas les répétitions. Par exemple, le mot *hjerter* (« cœur ») couvre une large palette d'expression de sentiments. Le vocabulaire est riche sans être particulièrement élevé.

ELVIRE

Il vous prive d'un père et vous l'aimez encore ?

ELVIRE

I elsker jo den Mand, som hardest ramte eder.

CHIMÈNE

C'est peu de dire aimer, Elvire, je l'adore.  
Ma passion s'oppose à mon ressentiment,  
Dedans mon ennemi je trouver mon Amant  
Et je sens qu'en dépit de toute ma colère  
Rodrigue dans mon cœur combat encor mon Père.  
Il l'attaque, il le presse, il cède, il se défend,  
Tantôt fort, tantôt faible et tantôt triomphant ;  
Mais en ce dur combat de colère et de flamme  
Il déchire mon cœur sans partager mon âme,  
Et quoique mon amour ait sur moi de pouvoir  
Je ne consulte point pour suivre mon devoir,  
Je cours sans balancer où mon honneur m'oblige ;  
Rodrigue m'est bien cher, son intérêt m'afflige,  
Mon cœur prend son parti, mais contre leur effort  
Je sais que je suis fille, et que mon Père est mort.  
Acte III, sc. III, v. 809–824.

CHIMÈNE

Sig ikke, at jeg elsker – Elvira: jeg tilbeder.  
Tilbeder ham trods alle Samvittighedens Bud;  
jeg tænker som hans Fjende, men føler som hans Brud.  
Jeg mærker jo trods alt – hvor meget jeg end hader –  
Rodrigo i mit Hjerte bekæmper end min Fader,  
angriber ham og støder, han viger, han parerer,  
snart er han stærk, snart svag, og snart han  
triumferer.  
Men den haarde Kamp imellem Elskov – Vrede  
vil i mit arme Hjerte al Kval ham mig berede;  
men skønt mit Hjertes Attraa besætter mig med Magt:  
at følge Kærligheden var aldrig i min Agt.  
Jeg iler uden Vaklen, søg mig paa Ærens Vej,  
Rodrigo er mig kær, hans Skæbne rører mig;  
mit Hjerte er for ham, men trods min bitre Nød,  
saa ved jeg, hvem jeg er, og at min Far er død.

La souplesse des alexandrins « longs » de Galster en fait un texte accessible ; les répétitions y concourent également. Notons la facture soignée des rimes courant sur un, deux et trois syllabes : *Bud / Brud ; hader / Fader ; parerer / triumferer*. L'édition ne comporte pas de paratexte et, sauf erreur, sa traduction n'a pas été portée à la scène.

## 6. FRANK JÆGER OU LE VERS LIBRE SUR SCÈNE (1953)

Le metteur en scène et réalisateur danois, Gabriel Axel, était d'origine française et cultivait les liens avec son deuxième pays natal. Après sa formation d'art dramatique au conservatoire de Copenhague, il a joué quelque temps au Théâtre de l'Athénée-Louis Jouvet à la fin des années 1940. Celui qui allait diriger le film *Le Festin de Babette* (primé aux Oscars en 1987) a monté *Le Cid*

au théâtre « nouveau » (*Det Nye Teater*) de Copenhague en 1953. Il a commandé une traduction danoise au poète Frank Jæger (1926–1977). Dans un livre d'entretiens avec sa fille, Karin Mørch, le réalisateur raconte la coopération avec le poète au cours des années 1951 à 1953 :

Les vers alexandrins sonnent comme une parodie en danois, alors qu'en français ils sont très beaux. L'accent est complètement différent en français par rapport au danois. Le français a le e muet qui en fait une mélodie, en danois nous avons un ton haché qui le rend drôle. [...] Il lui a fallu [au poète] un an et demi pour traduire la pièce de Corneille. Un an et demi, pendant lequel nous nous voyions sans cesse. Il ne possédait qu'un français scolaire et soulignait les mots qu'il ne comprenait pas. Mais il a traduit les 1 464 vers alexandrins d'une manière absolument géniale. « Va, cours, vole – et nous venge. » C'est un vers très célèbre en français pour sa façon originale de le dire. Frank Jæger l'a traduit en : « *Gå, løb, il – og hævn os.* » Exactement le même rythme ! Et dans tous les couplets, il a parfaitement trouvé le ton de Corneille. À un autre endroit, on entend : « Suivre le triste cours de mon sort déplorable. » Il a traduit cela en : « *Jeg vandred ad min sørgelige skæbnes triste spor.* » Cela pourrait-il mieux résonner ? Le danois est aussi une belle langue. Écoutez-moi ça : « Précipice élevé d'où tombe mon honneur ! *Du bratte skrænt hvorned min ære tumler!*<sup>18</sup> » (Mørch, 2008, 210–211. Notre traduction).

Gabriel Axel salue le travail de Frank Jæger qui a su restituer en danois le ton et le rythme des vers de Corneille. En effet, malgré les vers irréguliers (entre 6 et 16 syllabes) et le manque de rime, son texte rend bien le dynamisme des vers de Corneille :

DON DIÈGUE

Ô rage, ô désespoir ! Ô vieillesse ennemie !  
 N'ai-je donc tant vécu que pour cette infamie ?  
 Et ne suis-je blanchi dans des travaux guerriers  
 Que pour voir en un jour flétrir tant de lauriers ?  
 Acte I, sc. IV, v. 237–240.

DON DIÈGUE

Rodrigue, as-tu du cœur ?

RODRIGUE

Tout autre que mon père  
 L'éprouverait sur l'heure.

DON DIÈGUE

Agréable colère,  
 Digne ressentiment à ma douleur bien doux !  
 Je reconnais mon sang à ce noble courroux,  
 Ma jeunesse revit en cette ardeur si prompte.  
 Viens, mon fils, viens, mon sang, viens réparer ma  
 honte,  
 Viens me venger.  
 Acte I, sc. V, v. 261–267.

DON DIEGO

O afmagt! O håbløshed! O alderdom, min fiende!  
 Skulle jeg leve så længe for denne forsmædelses  
 skyld?  
 Og skulle jeg blive gammel og grå i krig  
 for på én dag at se mine laurbær visne?  
 [...]

DON DIEGO

Rodrigo, er du modig?

RODRIGO

Enhver anden end du skulle få det at mærke straks.

DON DIEGO

O herlige vrede!  
 Din herlige hidsighed trøster mig i min smerte.  
 Jeg ser, at du er min søn.  
 Jeg genkender min ungdom i dig,  
 når jeg ser, hvor hurtigt hidsig du er.  
 Så kom, min søn, så kom, mit kød og blod,  
 kom og befri mig for en skam og skaf mig hævn.

Le choix du traducteur est de toute évidence de rendre l'esprit et le sens du texte dans une langue enlevée et efficace. Concernant la forme, il a rendu hommage aux alexandrins en observant une correspondance, quelque peu approximative, des vers, ligne par ligne. Ainsi, il n'a pas franchi le pas vers la prose mais livré un texte poétique en vers libre. Notons à cet égard que la fluidité du texte est conforme au style de Jæger, apprécié pour sa poésie célébrant la douceur de la nature et de la vie quotidienne (Raahauge 2001, 105).

18 « *Alexandrinervers lyder jo som en parodi på dansk, hvor det på fransk klinger meget smukt. Trykket ligger helt anderledes på fransk end på dansk. Fransk har det stumme e, der gør, at det bliver til en melodi, på dansk har vi en stødtone, det gør det grinagtigt.* » [...] « *Det tog ham et halvdan år at oversætte Corneilles stykke. Halvdan år, hvor vi ustandseligt holdt møder. Han kunde kun studentersfransk og stregede de ord under, han ikke forstod. Men han oversatte de 1.464 alexandrinervers helt genialt.* » « *Va, cours, vole – et nous venge.* » *Det er et meget kendt vers på fransk for sin originale måde at sige det på. Det oversatte Frank Jæger til: « Gå, løb, il – og hævn os.* » *Nøjagtig samme rytme! Og i samtlige vers ramte han fuldstændig Corneilles tone. Et andet sted lyder det : « Suivre le triste cours de mon sort déplorable. » Det oversatte han til: « Jeg vandred ad min sørgelige skæbnes triste spor. » Kan det klinge flottere? Dansk er også et smukt språk. Prøv at høre her: « Précipice élevé d'où tombe mon honneur ! Du bratte skrænt hvorned min ære tumler! » »*

Après avoir traduit en islandais les œuvres complètes de Shakespeare, Helgi Hálfðanarson (1911–2099) s’est vu confier la traduction pour le Théâtre national de *Phèdre* de Racine et a traduit *Le Cid* dans la foulée. La pièce fut lue, sous le titre de *Ofjarlinn*, sur la petite scène du Théâtre municipal de Reykjavík en 1998. Ces deux pièces avaient été publiées en 1997 avec d’autres poèmes dramatiques<sup>19</sup>. Voici ce qu’écrivait le traducteur concernant la traduction de l’alexandrin :

Dès lors que l’on tente de traduire Corneille ou Racine, la question de la forme s’impose au premier chef. Ceux qui connaissent bien la littérature française se rangent généralement à l’avis que la texture de l’alexandrin est si intimement liée à la nature de la langue française que c’est peine perdue que d’essayer de l’imiter en d’autres langues. Plus sage serait de lui trouver une forme lyrique convenant à la langue cible. Le soussigné avoue estimer que la forme la mieux appropriée pour un poème dramatique en langue islandaise est le vers blanc, la raison en étant principalement la grâce du pentamètre iambique qui lui a valu d’être le vers le plus utilisé dans de nombreux pays. Notons que toutes les traductions du *Cid* ou de *Phèdre* étudiées par celui qui est ici à l’œuvre, sont en vers blanc, y compris la traduction allemande de *Phèdre* par Schiller lui-même ainsi que la traduction anglaise renommée de Kenneth Muir. Ainsi le vers blanc a été choisi après mûre réflexion<sup>20</sup>. (1997, 364, notre traduction).

La traduction en vers blanc donne un texte très dense :

DON DIÈGUE	DIEGÓ
Ô rage, ô désespoir ! Ô vieillesse ennemie !	Örvænting! Reiði! Elli, plága mín!
N’ai-je donc tant vécu que pour cette infamie ?	Hef ég til þessa eins svo lengi lifað?
Et ne suis-je blanchi dans des travaux guerriers	Í herþjónustu feyskinn gerzt og grár
Que pour voir en un jour flétrir tant de lauriers ?	Til þess að sjá minn lárvið fölna og falla
Acte I, sc. IV, v. 237–240.	Á einum degi?
	[...]
DON DIÈGUE	DIEGÓ
Rodrigue, as-tu du cœur ?	Ródrígó, ertu djarfur?
RODRIGUE	RÓDRÍGÓ
Tout autre que mon père	Enginn annar
L’éprouverait sur l’heure.	efast en faðir minn!
DON DIÈGUE	DIEGÓ
Agréable colère,	Þitt hvassa svar
Digne ressentiment à ma douleur bien doux !	Svo einbeitt sefar angur mitt að bragði.
Acte I, sc. V, v. 261–263.	

Les vers de Helgi Hálfðanarson comptent 10 ou 11 syllabes, parfois 12 ; ils n’ont pas de rime. Le traducteur ne maintient pas toujours la correspondance vers pour vers ; parfois il dépasse, parfois il résume. Le style est élevé et la syntaxe condensée, comme le permet la langue islandaise, hautement fusionnelle. Loin de la langue parlée et à l’opposé de la traduction d’un Frank Jæger, ce texte exige une diction soignée de la part des acteurs pour être compris des spectateurs. La solennité du ton rappelle le style d’un Ossiannilson, la rime en moins.

19 *La vie est un songe* de Calderón de la Barca, *Peer Gynt* d’Henrik Ibsen et *Le souper des cardinaux* de Julio Dantas.

20 « Þegar reynt skal að þýða á íslenzku leikrit eftir Corneille eða Racine, kemur fornið að sjálfsögðu undir eins til álita. Það mun vera skoðun flestra þeirra sem orðið hafa heimagangar í frönskum bókmenntum, að þar sé áferð alexandrínsku ljóðlínunnar svo háð eðli franskra tungu, að tilgangslítið sé að stæla hana í þýðingu á önnur mál. Hyggilegra sé að velja þýðingu annað bragðform, sem henti betur því tungumáli sem þýtt er á.

Þá skal játað, að enginn bragur þykir undirrituðum betur hæfa ljóðleik á íslenzku máli en stakhenda, og mun þar mestu valda sá þokki pentajambaðrar hrynjandi sem aflað hefur þeirri ljóðlínu sérstakra vinsælda í margvíslegum brag öldum saman um víða veröld. Þess skal getið, að allar þær þýðingar á Ofjarlinum og Fedru, sem komið hafa á borð þess sem hér er að verki, eru á stakhendu, þar á meðal hin þýzka þýðing sjálfs Schillers á Fedru, og hin rómaða enska þýðing Kenneth Muir. Hér hefur því stakhendan orðið fyrir valinu að vandlega athuguðu máli. »



CHIMÈNE  
 Elvire, où sommes-nous ? et qu'est-ce que je vois ?  
 Rodrigue en ma maison ! Rodrigue devant moi ?

SÍMENA  
 Elvíra, hvað er þetta sem ég sé?  
 Ródrígó kominn? Hann í mínu húsi?

RODRIGUE  
 N'épargnez point mon sang, goûtez sans résistance  
 La douceur de ma perte, et de votre vengeance.  
 Acte III, sc. IV, v. 851-854.

RÓDRÍGÓ  
 Hlífið mér ekki! Vörn skal eigi veitt.

RODRIGUE  
 Ton malheureux amant aura bien moins de peine  
 À mourir par ta main, qu'à vivre avec ta haine.

RÓDRÍGÓ  
 Elskhuga þínum þætti betra að falla  
 Veginn af þér, en þola hatur þitt.

CHIMÈNE  
 Va, je ne te hais point.

SÍMENA  
 Ég mun ei hata þig.

RODRIGUE  
 Tu le dois.

RÓDRÍGÓ  
 Það bæri þér.

CHIMÈNE  
 Je ne puis.  
 Acte III, sc. IV, v. 961-963.

SÍMENA  
 Ég get það ekki.

Le traducteur a opté pour le tutoiement dans l'ensemble du texte. Ce choix est fondé sur la disparition du vouvoiement dans la langue usuelle islandaise survenue vers le milieu du XX<sup>ème</sup> siècle et c'est celui d'un grand nombre de traducteurs vers l'islandais. Par conséquent, l'expression d'intimité et d'adéquation des esprits par le passage soudain au tutoiement n'est pas transmise.

Le texte traduit présente des allitérations et des assonances libres. La fameuse « oreille pour la prosodie » (isl. *brageyra*) exige les allitérations comme principe premier de la poésie germanique (Árnason 2013, 264). Mais la traduction est un exercice particulier où prévalent d'autres considérations. Les traducteurs-poètes nordiques qui ont tenté des allitérations (Boding, Ossiannilsson), l'ont fait de manière sporadique et parmi ceux-ci, Helgi Hálfðanarson est celui qui se rapproche le plus du canon.

#### IV. BILAN : L'ADAPTATION DE LA FORME OU L'ADOPTION D'UNE FORME « RÉCEPTACLE »

Au terme de l'examen des textes, il apparaît que les sept traducteurs ont, dans les grandes lignes, choisi entre deux manières de traduire le poème de Corneille : adapter la forme poétique de la langue source à la langue cible, soit créer un alexandrin germanique ; ou adopter une forme poétique extérieure à celle de la langue source, forme pouvant servir de réceptacle, soit choisir le vers blanc. Ces deux options ont chacune des variantes : une version « rythmée » (Ossiannilsson) ou « large » (Galster) des alexandrins germaniques ; et une version « libre » (Jæger) des vers blancs. Le tableau ci-dessous indique la distribution de ces choix de traduction :

<u>Alexandrins germaniques</u>	<u>Vers blancs</u>
Frederik Rostgaard, 1696 Gabriel Boding, 1741	Pehr Westerstrand, 1843 Helgi Hálfðanarson, 1997
<u>Alexandrins « rythmés »</u>	<u>Vers blancs « libres »</u>
Karl Gustav Ossiannilsson, 1927	Frank Jæger, 1953
<u>Alexandrins « larges »</u>	
Jon Galster, 1945	

Le choix d'une forme est par ailleurs partiellement corrélé à deux facteurs. Premièrement, l'abandon progressif de l'alexandrin germanique pour le vers blanc ou libre semble lié au changement de « préférence de forme » poétique, intervenu en Suède vers la fin du XVIII<sup>ème</sup>



siècle (Lilja 2006, 241), et à l'influence des précurseurs allemands du romantisme qui vouaient une grande admiration à Shakespeare (Grey 2018). Les alexandrins français ont ainsi perdu la rime et deux syllabes dans le processus. Le choix du mètre semble également être fonction de l'exposition ou de la non-exposition des traducteurs à l'univers de Shakespeare. Il s'avère que Pehr Westerstrand et Helgi Hálfðanarson ont tous deux traduit Shakespeare ; le premier, son *Jules César*, le second, ses œuvres complètes. Frank Jaeger a écrit une *Shakespearesuite* (1959), une série de poèmes basés sur les personnages des pièces de Shakespeare, tels que Hamlet, Viola et Cinna, ce qui traduit une connaissance intime de son théâtre. Ce n'est pas le cas des autres poètes. Ni Frederik Rostgaard, ni Gabriel Boding, ni Karl Gustav Ossiannilsson ni Jon Galster n'ont traduit Shakespeare et on ne leur connaît pas d'affection particulière pour le dramaturge anglais. Ces poètes ont produit des alexandrins danois et suédois en restituant la forme poétique du texte d'origine – Galster s'étant accordé la liberté d'ajouter une syllabe.

Deuxièmement, le choix de la forme poétique est corrélé à la destination de la traduction. Toutes les sept traductions n'ont pas été portées à la scène. En effet, nous pouvons seulement affirmer de trois d'entre elles qu'elles ont été écrites pour un public de théâtre. L'expérience de Frederik Rostgaard, commanditée par Madame Mayerscrone 12 ans après la mort de Corneille, était au cœur de l'essor du théâtre en langue danoise. La scène qu'il a traduite du *Cid* a sans doute été lue dans les salons littéraires entre Paris et Copenhague et Rostgaard allait devenir un soutien majeur du théâtre danois. À peu près un siècle après la première du *Cid*, l'acteur Gabriel Boding a traduit la pièce pour sa troupe au *Swenska teatern*, promettant que, si la pièce rencontrait son public, il en traduirait d'autres du même auteur. Malgré la beauté de sa traduction, il a choisi de traduire une farce en prose de Molière, ce qui peut témoigner autant de la difficulté de l'entreprise que des préférences du public. Quant à Frank Jæger, il a traduit la pièce sur la commande d'un metteur en scène renommé et la pièce fut montée au *Nye Teatern* de Copenhague. Il apparaît donc que ces trois traductions ont été réalisées avec le souci de leur réception par un public.

Nous ignorons si la traduction de Jon Galster était destinée au théâtre, mais nous pouvons le supposer dans la mesure où il était amateur de théâtre et qu'il a dédié son œuvre à un acteur franco-danois réputé. Il semble permis de penser que l'isolement politique de Galster a empêché la réalisation de tout projet de mise en scène de la pièce.

À l'inverse, les traductions suédoises de Pehr Westerstrand et de Karl Gustav Ossiannilsson ne semblent pas avoir été montées et ont peut-être été destinées à la seule lecture. Ossiannilsson, dans son prologue cité ci-dessus, pensait à la réception de l'œuvre par ses *lecteurs*. C'est probablement également le cas de la traduction islandaise : elle a pourtant fait l'objet d'une lecture publique au Théâtre municipal sous l'impulsion de la mise en scène de *Phèdre* de Racine au Théâtre national.

Enfin, à propos de ces trois dernières traductions, nous avons vu que leur spécificité était un style épique et archaisant. Les vers blancs faits par Pehr Westerstrand et Helgi Hálfðanarson avec leurs élisions et locutions compactes exigent un niveau élevé de concentration de la part des auditeurs. Le pentamètre iambique compte deux syllabes de moins que l'alexandrin et la refonte des vers dans un moule plus étroit entrave la compréhension immédiate du texte. Même si Ossiannilsson déploie également un vocabulaire élevé pour ses alexandrins « rythmés », il dispose de deux syllabes de plus sans compter que l'esthétique du *Mitaudruck* impose un grand nombre de césures qui ralentissent la diction des vers et permettent de restituer à l'oreille la syntaxe des phrases pour en démêler le sens.

La question de la finalité des traductions – sont-elles réalisées pour un public de théâtre ou destinée à la seule lecture ? – est directement liée à la performabilité des textes. Le lecteur peut relire un passage alors que le spectateur perçoit le texte dans l'immédiateté du moment théâtral. Aussi ce dernier doit-il être immédiatement accessible alors que le premier peut être plus exigeant. Cette dernière considération nous permet de conclure sur un point de poétique de la traduction dramatique.

## CONCLUSION

Nous avons vu que le problème de la traduction dramatique en vers dans les langues vernaculaires nordiques était l'absence d'une tradition de poésie dramatique. Indépendamment





