



La  
de **Haine**  
Shakespeare

Élisabeth Angel-Perez  
& François Lecercle (dir.)

Après les célébrations du quatrième centenaire de la naissance du Barde, il était nécessaire de scruter le revers de la médaille et de s'intéresser à toutes les formes d'insatisfaction, voire de désaveu, qui poussent à réécrire, transformer, manipuler ou massacrer le grand homme. Il ne s'agit pas de faire une histoire des réécritures, en considérant la simple transposition dans une autre aire culturelle ou la nécessaire adaptation à un contexte nouveau, mais de regarder de plus près les formes de refus qui sont inhérentes aux réutilisations de toutes sortes, en tentant de cerner ce qui, jusque dans l'hommage, se glisse de réticence, voire de rejet profond.

Les études réunies en ce volume émanent d'un colloque tenu en Sorbonne en décembre 2015. Pour prendre la mesure de ces résistances, elles balisent un large empan chronologique (du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours), culturel (Angleterre, France, Belgique, Allemagne, Espagne, Italie, Canada) et générique (pièce, essai, pamphlet, film, *fanfiction*).

Entre le sauvage ivre de Voltaire et l'éternel contemporain de Jan Kott, où situer Shakespeare ?

Élisabeth Angel-Perez & François Lecerclé (dir.)

# La Haine de Shakespeare



Ouvrage publié avec le concours de  
l'université Paris-Sorbonne et du PRITEPS

Les PUPS sont un service général de l'université Paris-Sorbonne

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2017  
ISBN du TAP : 979-10-231-0847-7

Couverture : Michaël BOSQUIER  
Maquette et mise en page : Emmanuel Marc DUBOIS (Issigeac)

PUPS  
Maison de la Recherche  
Université Paris-Sorbonne  
28, rue Serpente  
75006 Paris

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60  
fax : (33) (0)1 53 10 57 66

[pups@paris-sorbonne.fr](mailto:pups@paris-sorbonne.fr)  
<http://pups.paris-sorbonne.fr>

## INTRODUCTION

*Élisabeth Angel-Perez & François Lecercle*

Shakespeare a le rare privilège de n'avoir jamais quitté la scène, d'avoir été très vite proposé comme un modèle du théâtre universel, parlant à toutes les époques et à toutes les cultures – bref d'être, pour le dire avec Jan Kott, « notre contemporain ». Mais l'admiration n'est pas sans partage. Avec des « traits sublimes », *Hamlet* est, pour Voltaire, sorti de « l'imagination d'un sauvage ivre ». Entre le sauvage ivre et l'éternel contemporain, où situer Shakespeare ?

Après les célébrations du quatrième centenaire de la naissance du Barde, l'idée est venue de scruter le revers de la médaille et de s'intéresser à toutes les formes d'insatisfaction, voire de désaveu, qui poussent à réécrire, transformer, manipuler, massacrer le grand homme. Il ne s'agissait pas de faire une histoire des réécritures, en considérant la simple transposition dans une autre aire culturelle ou la nécessaire adaptation à un contexte nouveau, mais de regarder de plus près les formes de refus qui sont inhérentes aux réutilisations de toutes sortes, en tentant de cerner ce qui, jusque dans l'hommage, se glisse de réticence, de résistance, voire de rejet profond.

Au départ, l'idée même d'une « haine de Shakespeare » était une gageure – une façon de prendre à contre-pied les célébrations académiques. À l'arrivée, c'est devenu une évidence. Il ne faut pas gratter beaucoup pour mettre au jour, dans quatre siècles de témoignages, tous les ingrédients de la haine. Voltaire est à cet égard un paradigme. Il y a, dans la haine qu'il exprime à l'endroit de Shakespeare, la passion extrême qu'on met à défendre une opinion minoritaire. Il y a du renversement en son contraire : ce que les autres – et parfois soi-même – ont adoré, on finit par le brûler. Il y a surtout une blessure narcissique : je hais celui qui m'empêche de vivre, qui m'étouffe, parce que son ombre portée dénonce le naufrage de ce que je croyais être l'avenir de la civilisation, me renvoyant peut-être à la certitude refoulée de ma médiocrité.

Cette haine vise diverses cibles. Un anti-modèle absolu, l'incarnation de ce qu'il ne faut pas faire – et dans ce cas, la haine vise aussi bien les thuriféraires que le modèle indigne. Un modèle étouffant : un de ces géants qu'il faut abattre quand on ne se sent pas capable de se hisser sur ses épaules pour atteindre le ciel. Une insulte à des préjugés d'autant plus enracinés en nous qu'on ne veut pas les reconnaître : comment ce petit acteur – nécessairement inculte – peut-il prétendre avoir écrit l'œuvre que quatre siècles plus tard les dramaturges continuent de réécrire, que les metteurs de scène montent plus

qu'aucune autre, et à laquelle les spectateurs n'en finissent pas de s'intéresser? Comment cette face de rat qui s'affiche au frontispice du Folio pourrait-elle se hisser à de telles hauteurs? C'est pour lui qu'il est urgent de réinventer le délit de faciès.

6 Ce volume propose donc plusieurs pistes. La première consiste à suivre les aléas de l'œuvre aux mains d'éditeurs et de commentateurs qui cherchent à la débarrasser de scories intolérables et réaménagent le texte, bien avant la *bowdlerization* du début du XIX<sup>e</sup> siècle qui en livre une version expurgée que les femmes et les enfants ont le droit de lire. Cela a commencé très tôt, dans les marges des éditions. Profitant de la découverte récente du folio de la bibliothèque de Saint-Omer, Line Cottegnies analyse les traces d'un rapport ambivalent à l'œuvre de Shakespeare, que des pédagogues jésuites filtrent, voire censurent pour leurs élèves. Plus tard, des pans entiers de l'œuvre seront rejetés comme indignes : on en veut pour preuve la réaction de T.S. Eliot aux « horreurs » de *Titus Andronicus*. À partir du XIX<sup>e</sup> siècle, les querelles sur la paternité cherchent à arracher la totalité de l'œuvre à un acteur indigne d'un tel monument. Ces polémiques, dont débattent contradictoirement François Laroque et Daniel Bougnoux, dans les deux interventions en guise de travaux pratiques qui ferment ce volume, ont été récemment réactivées par l'hypothèse Florio, défendue par l'Italo-Canadien Lamberto Tassinari. Il s'agit là d'un ultime rebondissement qui s'inscrit notamment dans le sillage de l'ouvrage de Delia Bacon. S'affrontent, dans cette section « débat » du volume, les thèses stratfordiennes et anti-stratfordiennes dans un espace que l'on a souhaité ouvert, mais engagé dans la nécessité de comprendre les raisons, outre l'attrait du sensationnel, de prendre ses distances avec l'homme de Stratford, voire de le dépouiller tout à fait.

La deuxième piste que suit le volume s'intéresse aux manifestations explicites de désaveu et de haine. L'hostilité la plus déclarée s'exprime dans des pamphlets, des essais critiques ou des commentaires. Si le « *Bard-bashing* » a commencé chez les contemporains de Shakespeare (Greene, par exemple) et a su, plus tard, enflammer les plumes de John Dryden ou de Thomas Rymer, la grande époque du phénomène est le XVIII<sup>e</sup> siècle – la réputation de Shakespeare déborde alors le cadre des frontières nationales –, et le début du XIX<sup>e</sup>. Marc Hersant analyse la crise anti-shakespearienne de Voltaire, en 1776 : le gardien de l'ordre esthétique français qui, dans les années 1730, avait proposé de réformer la scène française en s'inspirant des Anglais, voit dans le succès de Shakespeare le signe d'une décomposition du goût, voire d'un déclin de la civilisation. Michèle Willems étudie la confrontation entre le modèle classique et le drame shakespearien dans un cadre chronologique plus large pour suivre la



construction de l'image ambivalente du dramaturge en France et en Angleterre. Laurence Marie retrace, quant à elle, les intermittences de la haine, en se focalisant sur quatre jalons essentiels de la réception française (la *Dix-huitième lettre sur la tragédie* de Voltaire, 1734, *Le Théâtre anglois* de La Place, 1745, le *Parallèle entre Shakespeare et Corneille*, 1760, et *Shakespeare traduit de l'anglois* de Le Tourneur, 1776), pour montrer comment la polémique autour de Shakespeare permet de tester une nouvelle conception du théâtre libérée de l'imitation et laissant davantage de place à l'expression. Enfin, Dominique Goy-Blanquet se penche sur la suite de cette histoire, de Voltaire à Hugo en passant par Chateaubriand : elle analyse le mélange d'attrance et d'aversion que les premières vagues d'écrivains romantiques expriment pour le « grand génie inculte », ses facultés d'invention, ses personnages plus grands que nature et son mépris des règles, ou encore pour ses fautes de goût. Elle montre la diversité des trajets, les uns allant de l'admiration à l'horreur, d'autres faisant le chemin inverse, pour prendre le parti d'un Shakespeare libérateur de l'art dramatique ou pour prendre rang parmi les défenseurs du patrimoine national.

C'est sur la réception allemande de Shakespeare que se concentre Romain Jobez. Deux stratégies contraires se dégagent : les uns promeuvent Shakespeare comme une arme anti-française, tandis que les francophiles, à la suite de Gottsched, le prennent pour cible. Romain Jobez montre que la valorisation de Shakespeare participe de la haine de soi : le dramaturge anglais permet de refouler les modèles dramatiques autochtones, il devient même le symptôme d'une incapacité à penser le théâtre comme spectacle vivant, voire d'une franche hostilité à l'égard de la scène, puisque la réception se cantonne délibérément au plan strictement littéraire.

Autre domaine donnant prise aux pulsions agressives, les réécritures, traductions et adaptations, quand elles opèrent des modifications qui ne servent pas seulement à mettre l'œuvre au goût du jour (avec William Davenant, Nahum Tate et leurs émules) ou à la rapprocher d'une culture et d'un public différents, mais qui impliquent une violence assumée. Il n'y a guère, en vérité, de réécriture qui ne soit ambivalente, puisque la réécriture implique l'inadaptation ou l'insuffisance du modèle. Dans les réécritures contemporaines (et elles sont nombreuses ! rappelons pour mémoire celles de Brecht, Stoppard, Bond, Barker, Heiner Müller, Deutsch, Botho Strauss, etc.), cette ambivalence prend une forme volontiers agressive. François Jardon-Gomez analyse la posture d'amour/haine adoptée par le dramaturge québécois Normand Chaurette dans une pièce née d'une traduction abandonnée de *Richard III*, *Les Reines*, où il campe un univers shakespearien qui est à la fois reconnaissable et insolite, moins pour régler son compte à un modèle encombrant que pour explorer ses coulisses. La pièce,

dont l'intrigue se situe à Londres en 1483, année d'accession au trône de Richard III d'Angleterre, montre ce qui se passe derrière le décor du *Richard III* de Shakespeare : elle réduit à l'extrême la fable et ses protagonistes et gomme les scènes clefs pour en inventer d'autres. Ce faisant, Chaurette déconstruit la tragédie shakespearienne pour développer une réflexion personnelle sur le théâtre qui se situe à la fois dans le prolongement de Shakespeare et bien au-delà de lui.

8 Les réécritures shakespeariennes de Giovanni Testori et d'Eduardo De Filippo, étudiées par Piermario Vescovo, sont quant à elles plus ludiques : le théâtre italien de la fin du xx<sup>e</sup> siècle entretient avec Shakespeare un rapport fait de haine et d'amour qui va jusqu'au pastiche, Shakespeare offrant le moyen de renouveler une tradition dialectale et plurilingue qui avait marqué de son empreinte l'histoire du théâtre italien. Le metteur en scène et dramaturge belge néerlandophone Jan Decorte est, lui, bien plus agressif. Il a largement développé son œuvre autour d'une réécriture systématique de Shakespeare dont Klaas Tindemans analyse les enjeux. Il procède à une réduction radicale du texte – *King Lear*, *Hamlet*, *Macbeth*, etc. – qu'il réduit à une solitude à deux ou un ménage à trois, en introduisant des ruptures brutales dans l'action, des changements de rôle inattendus, un langage entre l'enfantin et le ridicule, le tout tournant au triomphe de la pulsion de mort, un peu comme chez Carmelo Bene, l'inspiration parodique en moins.

Avec la *fanfic* (*fan fiction*), on pénètre dans un tout autre univers, auquel Sarah Hatchuel et Nathalie Vienne-Guerrin nous introduisent, à propos de la réécriture d'*Othello* que proposent un court métrage de Pasolini, *Che Cosa Sono Le Nuvole?* (1967), et une vidéo de 2010, *Sassy Gay Friend: Othello*. Tous deux évitent le scandale du meurtre d'une femme blanche par un homme noir, la vidéo permettant en outre aux spectateurs de prendre activement leur part de responsabilité. Il ne s'agit pas simplement de rectifier Shakespeare en proposant une fin alternative mieux adaptée à nos normes idéologiques, mais de se demander si les représentations d'*Othello* qui respectent la fin de Shakespeare peuvent échapper au racisme et au sexisme. Cela n'équivaut pas à condamner une pièce qui serait forcément coupable de véhiculer des préjugés mortifères, car le geste est fondamentalement ambigu : on rectifie, mais pour renvoyer à l'original, la *fanfic* ne fonctionnant vraiment que pour des amateurs et prenant une distance qui tient autant de l'humour que du rejet.

Les réécritures se sont volontiers focalisées sur les personnages. C'est moins des pièces que les adaptateurs et imitateurs s'emparaient, que de la galerie de portraits léguée par le Barde. Véronique Lochert montre comment, dès le xvii<sup>e</sup> siècle, les héroïnes féminines ont suscité le débat, d'autant plus que le passage, en Angleterre, des *boy actors*



aux actrices appelait actualisation et controverse, puisque l'œuvre offrait deux visions passablement contradictoires : à quelques exceptions près (Lady Macbeth) les tragédies insistent sur l'impuissance et la fragilité de femmes qui sont souvent montrées comme des victimes, tandis que les comédies de la maturité mettent en valeur leur habileté à manipuler et leur aptitude à conquérir le pouvoir et à l'incarner. C'est à l'une de ces héroïnes, Ophélie, que s'intéresse Anne-Françoise Benhamou pour montrer comment les metteurs en scène du xx<sup>e</sup> siècle – Chéreau et Ostermeier, notamment – ont récusé la vision romantique de la folie érotomane et de la « fragilité fleurie » pour faire du personnage non plus une victime passive, étrangère aux principaux enjeux de la pièce, mais une protagoniste active qui renvoie le héros à son « immaturité tragique ». Dans un tel cas, la contestation du canon shakespearien (ou plutôt de sa version romantique et victorienne), s'impose quand la mutation du statut des femmes en Occident rend inévitable la renégociation du répertoire.

Le personnage devient plus radicalement encore la cible de la haine lorsqu'il est marionnettisé, comme c'est le cas, à première vue du moins, dans les pièces « shakespeariennes » d'Alfred Jarry et de Ramón del Valle-Inclán qu'analyse Hélène Beauchamp. Dans ces adaptations masquées, la dégradation parodique que suppose la marionnette vide le héros de sa substance jusqu'à en faire un simple fantoche. Mais le geste est ambigu, car déshumaniser ces personnages et en révéler la face mécanique, instinctive et barbare permet de donner à la fameuse « barbarie » shakespearienne une énergie nouvelle qui permet au personnage-marionnette d'entrer dans ce que Valle-Inclán appelle la « comédie barbare » de l'humanité du xx<sup>e</sup> siècle.

La confrontation à Shakespeare prend parfois une forme très indirecte. C'est déjà le cas dans *Ubu Roi*, où l'ombre de *Macbeth* est aussi discrète qu'évidente une fois qu'on l'a décelée. Il en va de même de l'ombre d'*Hamlet* sur *Roberto Zucco*, analysée par Sandrine Montin. Bernard-Marie Koltès sature sa pièce de références discrètes à la tragédie shakespearienne, sans jamais afficher cette parenté. Ce « meurtre symbolique » de Shakespeare opéré par Koltès n'est pas une simple posture d'auteur qui veut s'affranchir de la tutelle d'un « père » littéraire et jouer la rupture avec la tradition dramatique. Si Koltès efface le texte source pour laisser toute la place à un fait divers, c'est qu'il s'est reconnu dans le personnage d'Hamlet, dans la figure d'un fils qui ne partage pas les valeurs du père, et qu'il est travaillé par la question (qui est l'une des questions d'*Hamlet*) de l'impossibilité de rompre avec un héritage qui finit dans le sang. Effacer le texte source, c'est tuer symboliquement le père – biologique ou littéraire – et lui substituer le nom d'un meurtrier notoire, c'est reconnaître que cet héritage-là nourrit la fascination. Bref, inscrire Roberto Zucco dans l'ombre inavouée d'Hamlet, c'est manifester fascination et répulsion pour un héritage problématique.

La personne de Shakespeare n'est pas épargnée. Elle a nourri des spéculations qui vont bien au-delà de la désattribution de l'œuvre, et a donné consistance à un Shakespeare personnage de fiction. Ces fictions ne sont pas forcément hostiles : on veut bien croire que la mièvrerie est une forme d'admiration (*Shakespeare in Love* de John Madden, 1998). Mais le Shakespeare dépressif de *Bingo* relève d'une tout autre veine. Dans cette pièce, qu'analyse Robert Henke, Edward Bond va plus loin dans sa réécriture politique de *Lear*, c'est Shakespeare lui-même qu'il met au cœur d'une fiction incisive pour dénoncer celui qui pourfend dans *King Lear* les inégalités économiques et qui prend, dans les controverses sur les *enclosures* de 1614, le parti des riches propriétaires. Et non content de pointer cette contradiction, Bond va jusqu'au bout de la pulsion agressive : il « suicide » Shakespeare.

10 D'autres fictions s'attachent à l'identité de l'auteur, comme la pièce de Mark Rylance *I am Shakespeare* (2007) ou le film de Roland Emmerich *Anonymous* (2011). Sébastien Lefait montre que ce dernier ne défend qu'en apparence la théorie oxonienne qui fait d'Edward de Vere, 17<sup>e</sup> comte d'Oxford, le véritable auteur du corpus. Car la volonté de faire descendre un petit acteur de son piédestal est éclipsée par une réflexion sur l'importance de l'anonymat, la participation d'intervenants multiples donnant toute sa force à un théâtre fondamentalement politique capable de contrer les puissants, un théâtre qui suscite, précisément, un déchaînement de haine. La haine de Shakespeare devient celle que l'œuvre a su déchaîner.

De toutes ces études, on peut tirer quatre conclusions principales. La première est l'ambivalence fondamentale de la haine. Les positions sont, en effet, promptes à s'inverser : si Voltaire va de l'admiration réticente à la détestation absolue, Chateaubriand opère le trajet inverse et le public parisien qui hue les acteurs londoniens en 1822 leur fait un triomphe cinq ans plus tard. Mais il y a une ambiguïté plus intrinsèque. Attaquer Shakespeare, c'est montrer qu'il vous importe : l'attaque est un hommage, fût-il involontaire. La rage de Voltaire est un aveu de défaite. Qui déteste au point de désigner une cible exclusive contribue à assurer la fortune et la gloire de ce qu'il prétend honnir. La meilleure disqualification étant le silence, l'adversaire radical cède à une passion forcément ambiguë. Il n'y a de haine qu'hainamourée.

La deuxième conclusion est que la haine a des vertus. Non pas seulement parce que, comme on l'a dit, elle conforte la renommée (au XVIII<sup>e</sup> siècle, la montée du rejet de Shakespeare coïncide avec l'amplification d'une gloire qui déborde les frontières), mais parce que la polémique suscite l'inventivité. La haine est productive : elle stimule les défenseurs en les poussant à répliquer, elle permet de prendre mieux conscience de la nouveauté et de la différence. Dans la France du XVIII<sup>e</sup> siècle, les attaques des gardiens

de la tradition contribuent à rendre désirable un modèle exotique, à favoriser de nouvelles conceptions du théâtre libérées de la *mimèsis* et des règles et faisant davantage de place à l'expression.

La troisième conclusion est que la haine s'exerce souvent précisément sur ce que Shakespeare compte de plus solide et désigne par là ceux-là mêmes des enjeux qui font l'exceptionnalité du corpus shakespearien. La haine revêt donc une valeur critique qui guide le lecteur-spectateur dans son analyse de l'œuvre.

Dernier constat : la haine de Shakespeare n'est pas une haine du théâtre. Même ses ennemis les plus radicaux ne prennent jamais Shakespeare comme l'incarnation superlative de la nocivité intrinsèque du théâtre. On dénonce ses abus, ses crimes contre la tradition et les règles mais, à la différence de Molière en France, il ne fixe pas pour autant la hargne des théâtrophobes, alors même que la théâtrophobie s'est déchaînée plus tôt en Angleterre qu'ailleurs en Europe et que Shakespeare est contemporain de cette première vague.

Ce volume émane d'un colloque organisé en décembre 2015 à l'université Paris-Sorbonne par le PRITEPS (Projet interdisciplinaire sur le théâtre et les pratiques scéniques) avec la collaboration du projet « Haine du théâtre » du labex OBVIL et de l'équipe « Voix anglophones : littérature et esthétique » (VALE-EA 4085). Le colloque faisait également la part belle aux praticiens de la scène. Particulièrement fascinant au sein d'une communauté de metteurs en scène contemporains qui, de Jean-Michel Rabeux à Vincent Macaigne, se sont emparés de l'œuvre de Shakespeare dans une dynamique à la fois iconoclaste et révérencieuse : Thomas Jolly et son travail remarquable sur la première tétralogie. La présence au colloque du metteur en scène qui a monté avec sa compagnie rouennaise, La Piccola Familia, une remarquable intégrale de *Henry VI* (2012-2014), complétée bientôt par un *Richard III* (2015), a permis de passionnantes discussions sur Shakespeare au plateau. Cet entretien avait été enregistré, mais une avarie de la machine a fait disparaître l'unique copie. À défaut, les lecteurs pourront consulter le [site de la compagnie](#) où l'on peut commander des captations de ces représentations mémorables. En outre, [la performance de Speranza Von Glück](#), « "Hates any man the thing he would not kill?" : une Tentativ de mörtre de Shakespeare en *live* », a permis à la communauté de chercheurs de découvrir en actes une pensée synthétique, hilarante et bouleversante aussi de la haine contemporaine qu'inspire un Shakespeare qui prendrait l'académie en otage, étoufferait les autres voix et dessinerait autoritairement des carrières.



## CHAURETTE CONTRE SHAKESPEARE : DE RICHARD III AUX REINES

*François Jardon-Gomez*  
*Université de Montréal*

L'action se passe à Londres, le 20 janvier 1483 dans une journée de tempête. La ville est ensevelie sous une épaisse couche de neige, secouée par les vents incessants, alors qu'une tempête politique fait également rage : le roi Édouard se meurt, ses enfants sont « nés depuis un jour à peine<sup>1</sup> » et son frère George est reclus dans la cave, enfermé dans un mutisme depuis des années. Également caché dans les coulisses se trouve le troisième frère, Richard, qui complot, menace, manipule et travaille d'arrache-pied à acquérir le trône qui ne lui est pas destiné. À peu de choses près, voici l'intrigue du *Richard III* de William Shakespeare. Cependant, les trois frères resteront invisibles, cachés dans les profondeurs des murs de la Tour de Londres. Sur scène s'agitent plutôt des femmes, les « reines » réinventées par Normand Charette : épouses, mères, sœurs de ces rois mourants ou en devenir. Elles sentent que le pouvoir va basculer d'un instant à l'autre, elles courent sans arrêt en cherchant un moyen de jouer un rôle dans ce drame qui menace de se dérouler au-devant d'elles. Mais, surtout, ces reines parlent. Leur action n'est que discours, d'abord dans un « babil » indéchiffrable, cette cacophonie de mots qui sert de prologue à la pièce : « — Vous sortiez ? — Je descendais. — On entre par en bas. — Je viens d'en haut. — Je pars, adieu<sup>2</sup>. » Les stratégies et astuces de ces « reines de peinture » – pour détourner l'expression shakespearienne – ne peuvent que révéler leur nature de pantins ridicules et risibles entre les mains du grand marionnettiste diabolique. Voilà l'enjeu des *Reines*, pièce née d'une traduction abandonnée de *Richard III*, et première pièce québécoise à entrer au répertoire de la Comédie-Française lorsqu'elle est mise en scène au théâtre du Vieux-Colombier en 1997 par Joël Joanneau.

Je tenterai de montrer comment ce texte engendre un univers shakespearien reconnaissable, insolite et détourné, en même temps qu'il s'inscrit dans la dramaturgie de Normand Charette sans avoir un statut particulier en tant qu'adaptation ou traduction. Charette remet en question la résolution des conflits et déconstruit les

1 Normand Charette, *Les Reines*, Montréal, Leméac, 1991, p. 44.

2 *Ibid.*, p. 13.

lois du genre de la tragédie en explorant la folie des reines, tout en fragmentant l'œuvre originale. En ce sens, on verra comment l'auteur québécois se sert de sa pièce comme lieu privilégié d'une réflexion sur le théâtre, notamment à cause de la posture d'amour/haine qu'il adopte par rapport à l'œuvre shakespearienne qui lui permet de sortir ces reines du musée shakespearien pour les faire entrer dans son imaginaire personnel.

## DOULEURS DE LA TRADUCTION

122 Auteur prolifique ayant commencé sa carrière au tournant de la décennie 1980, Normand Chaurette développe une dramaturgie très littéraire, loin des marques de l'oralité qui peuplent les scènes contemporaines, en réaffirmant souvent la primauté du texte sur la scène<sup>3</sup>. L'écriture chauretienne repose sur une pratique de l'intertextualité qui engage l'auteur dans une série de filiations intellectuelles et thématiques, articulant l'œuvre autour d'un axe esthétique précis : l'hybridité des formes et des genres. De plus, sa dramaturgie procède d'une opération constante de remise en cause de la notion d'individu. L'ambiguïté de cette notion est creusée et mise de l'avant au profit d'un questionnement sur le personnage théâtral – parfois en le doublant ou le multipliant, mais souvent en construisant des pièces autour de personnages absents dont les traces hantent les vivants. Pour Normand Chaurette, les personnages sont profondément autoréflexifs et littéraires, ce sont des êtres de papier qui s'inscrivent d'abord et avant tout dans et par la parole ; autrement dit, le lecteur-spectateur est devant un théâtre où *ça* parle beaucoup et *ça* agit peu. Confinés à une existence dans un monde clos – exclusivement fictionnel, coupé d'une représentation du réel –, les personnages chaurettiens sont souvent les « fantômes d'un hypotexte et présentent la caractéristique d'être des entités uniquement théâtrales inscrites dans un présent indéfinissable en même temps qu'ils sont les fantômes de figures littéraires immortelles<sup>4</sup> ».

Parallèlement à son activité créatrice personnelle, Chaurette pratique depuis plus de trente ans une activité de traducteur des textes shakespeariens. Dans un essai de 2011 intitulé *Comment tuer Shakespeare*<sup>5</sup>, l'auteur a mis au jour toute la complexité de cette

3 Une des premières pièces de l'auteur, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, contient l'indication scénique suivante dans la première scène : « Le texte de la pièce est sur la table... » (Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac, 1981, p. 26.)

4 Pauline Bouchet, « Constructions et reconstructions auctoriales : des places et des dynamiques (Normand Chaurette et Larry Tremblay) », dans Louis Patrick Leroux et Hervé Guay (dir.), *Le Jeu des positions. Discours du théâtre québécois*, Montréal, Nota Bene, 2014, p. 195.

5 Normand Chaurette, *Comment tuer Shakespeare*, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 2011.



longue filiation avec le Barde anglais. Loin d'être anodin, l'essai contient plusieurs éléments, voire aveux, qui ajoutent à notre compréhension du travail de traducteur de Chaurette. De l'émerveillement ressenti lors des premières traductions devant les textes foisonnants de Shakespeare, Chaurette passe à l'auscultation minutieuse de ceux-ci. Le traducteur est forcé de reconnaître qu'il y découvre des longueurs, des propos dépourvus de sens, des contradictions et des incohérences logiques, voire, pire encore, des formules pourtant claires qui recèlent un sens qui résiste à la compréhension : « L'ambiguïté est dans le texte d'origine. Rien ne peut garantir que la maladresse, ou la confusion, de Shakespeare est voulue<sup>6</sup>. » Cette langue réputée intraduisible est, on le sait, porteuse d'une déroutante polysémie qui force tout traducteur-adaptateur, parfois, à choisir de manière arbitraire sous peine de se laisser écraser par la masse dramaturgique de folie, de violence meurtrière et d'amour qu'a imaginée le poète élisabéthain. Ailleurs dans l'essai, Chaurette reconnaît que sa connaissance des œuvres de Shakespeare est souvent teintée par des œuvres découvertes avant le texte original : « *The Midsummer Night Dream* de Benjamin Britten, *Othello* et *Falstaff* de Giuseppe Verdi, ces œuvres arrivées dans mon oreille avant les textes, avaient déjà commencé de tuer Shakespeare à mon insu<sup>7</sup>. » Ce faisant, il y apparaît « dans tous ses états idéels<sup>8</sup> », se questionnant toujours sur son activité – le plus souvent sans avoir la réponse à ses propres questions –, ce qui rappelle que le traducteur ne saurait être un automate : « À quoi servaient les génies de Shakespeare et de Verdi si c'était pour être compris, et analysés au regard de leurs époques, des courants littéraires et musicaux<sup>9</sup>? » En ce sens, on peut dégager deux idées qui chapeauteront l'ensemble de la réflexion de cet article : d'une part, le rapport entre l'homme de théâtre québécois et le plus célèbre des dramaturges anglais est partagé entre l'admiration et le conflit. D'autre part, on comprend que la pratique traductrice de Chaurette n'est plus fondée sur un postulat d'équivalence, voire de fidélité, entre le texte d'origine et le texte d'arrivée.

Les tentatives d'approches du texte shakespearien se déclinent en différentes configurations dans *Comment tuer Shakespeare*. On passe du « ratage<sup>10</sup> », comme cette première traduction d'*Othello* abandonnée après que Chaurette n'a réussi qu'à traduire les deux premiers vers en six mois, à l'apprentissage douloureux à cause de la complexité des pièces : « Je le dis à propos de *Hamlet*, mais cela vaut dans mon cas

6 *Ibid.*, p. 79.

7 *Ibid.*, p. 218. Notons d'ailleurs que cette stratégie s'accorde parfaitement avec le goût naturel qu'a Chaurette pour l'intertextualité, l'hybridité et les emprunts à des sources artistiques multiples lorsque vient le temps d'écrire une nouvelle pièce.

8 Krzysztof Jarosz, « Lectures idiosyncrasiques », *Voix et Images*, 37/3, printemps-été 2012, p. 155.

9 *Comment tuer Shakespeare*, *op. cit.*, p. 18.

10 *Ibid.*, p. 62.

pour toutes les pièces de Shakespeare que je rencontre pour la première fois. Il me faudrait plusieurs cerveaux pour m’y retrouver<sup>11</sup>. » L’expérience de la pièce *Les Reines*, créée en 1991, ressort néanmoins clairement du lot en ce qu’elle témoigne avec force du rapport qui se crée entre le dramaturge québécois et l’auteur anglais. Née d’une autre incapacité, cette fois à traduire *Richard III* en 1987, la pièce fait d’abord état du manque d’expérience du traducteur et de ses lacunes dans la connaissance de l’œuvre de Shakespeare. Chaurette avoue sans le cacher qu’il n’était pas encore aguerri dans sa pratique de traducteur : « Je n’avais pas lu la pièce en entier. Les situations étaient trop confuses. Le mieux était de la traduire au fur et à mesure que je la lisais. Je n’étais pas rendu loin. À peine deux vers. Je comptais m’avancer, lentement mais sûrement ; je savais qu’il y aurait un passage où Richard ferait assassiner des enfants à coup de couteau<sup>12</sup>. » Bien que le présent article porte son attention sur le rapport spécifique des *Reines* à *Richard III*, il importe de mentionner que plusieurs pièces de Shakespeare constituent des intertextes plus ou moins explicites pour Normand Chaurette, ce qui confirme la place importante qu’occupe Shakespeare parmi toutes les filiations intellectuelles revendiquées par le dramaturge québécois. À titre d’exemple, notons cette phrase tirée de *Coriolan*, « Ô l’unique de mes fils! », que Chaurette note déjà dans les cahiers préparatoires à l’écriture de sa pièce *Le Petit Köchel*<sup>13</sup>. Il s’agit d’un cas où la création, même lorsqu’elle n’a a priori rien à voir avec Shakespeare, a été contaminée par la traduction puisqu’à la même période, Chaurette travaillait à une traduction de *Coriolan* avec Joël Jouanneau pour une création à l’Athénée en septembre 1998. La relation complexe entre le héros shakespeareien et sa mère – qui met en avant la folie de la mère et son obsession pour la gloire – est ainsi utilisée par Chaurette dans sa pièce où quatre femmes ont « sacrifié » un fils à Mozart et à leur gloire musicale.

124

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 54. Ailleurs, il en rajoute en avouant n’avoir pas complété sa lecture : « Même si je sais par cœur de longs passages de *Richard III*, je n’ai jamais lu la pièce en entier. » (*Ibid.*, p. 77.)

<sup>13</sup> Le fait est rapporté par Pauline Bouchet dans sa thèse de doctorat, où elle explique que la référence se trouve dans un des cahiers de Chaurette qu’elle a consulté dans ses archives : « Dès la seconde page du cahier grec, on trouve une citation de la pièce de Shakespeare *Coriolan* : “Ô l’unique de mes fils! (*Coriolan*)”. Chaurette précise ici sa référence, ce qui n’est pas toujours le cas. Il s’agit donc sûrement d’une phrase issue directement de la traduction de Chaurette. Cette réplique est extraite de la troisième scène de l’acte I de la pièce et est prononcée par Volumnia, la mère du héros, lorsqu’elle lui explique, à son retour glorieux de la guerre, ses ambitions pour lui et montre à quel point c’est la renommée qu’elle lui souhaite au mépris de toute autre valeur. » (*La Fabrique des voix : l’auteur et le personnage dans les écritures théâtrales québécoises des années 2000*, thèse sous la dir. d’Yves Jubinville et de Jean-Pierre Ryngaert, Université du Québec à Montréal/Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2014, p. 264.)

On peut dire, avec Roxanne Martin, que *Les Reines* fonctionne comme « hypertexte poussé à la limite de son lien avec son hypotexte<sup>14</sup> ». Ainsi, *Les Reines* ne peut être désignée sous l'appellation, pourtant assez englobante, d'« adaptation » ; elle n'est pas non plus une parodie de Shakespeare, mais bien une pièce autonome qui existe de « plein droit ». Pourtant, puisque la création prend sa source dans une traduction ratée, impossible de ne pas repenser les liens entre traduction, adaptation et création. Il semble que Chaurette transgresse les quatre temps de la traduction dont parle George Steiner dans *Après Babel* : « l'élan de confiance », « l'agression », « l'incorporation » et la « compensation »<sup>15</sup>. Les deux premières étapes correspondraient à un acte créateur à l'intérieur de la traduction, comparable à l'appropriation d'un nouveau paysage par un lecteur qui bouleverse le texte : l'élan de confiance repose sur la « générosité absolue du traducteur » et « sa confiance dans "l'autre" façon de dire »<sup>16</sup> tandis que l'agression est une « étape d'incursion et d'extraction<sup>17</sup> » qui permet au traducteur de pénétrer un code et déchiffrer le texte « par dissection<sup>18</sup> ». Chaurette décrit ce processus en des termes assez semblables dans son essai lorsqu'il parle de sa première traduction de *As You Like It* : « J'ai traduit cette première version sans lire la pièce auparavant, afin de tout mêler : déchiffrement et traduction, compréhension et découverte.<sup>19</sup> » Par la suite, les étapes de l'incorporation et de la compensation doivent permettre au traducteur d'assimiler son œuvre à celle, déjà existante, de l'œuvre originale traduite qui se trouve « mise en valeur », voire impliquée « dans une dynamique de l'ennoblissement<sup>20</sup> » qui détermine qu'une œuvre mérite traduction. Or, l'entreprise des *Reines* montre bien que Chaurette n'a pas retenu les deux dernières étapes de la traduction préconisées par Steiner. À l'inverse, il prolonge celle de l'agression, ce qui lui permet de poursuivre la création d'une pièce originale et d'inverser les rapports pour assimiler l'œuvre déjà existante (celle de Shakespeare) à sa propre pratique d'écriture.

Sous sa plume, il ne s'agit plus simplement de trahir Shakespeare en traduisant *Richard III*, comme le dit le célèbre adage italien, mais carrément d'assassinat<sup>21</sup>, alors

14 Roxane Martin, « Chaurette devant Shakespeare : la traduction comme processus de création », *Jeu*, 133, 2009, p. 75.

15 George Steiner, *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction*, Paris, Albin Michel, 1978. Voir particulièrement le chapitre « Le parcours herméneutique », p. 277-381.

16 *Ibid.*, p. 277.

17 *Ibid.*, p. 278.

18 *Ibid.*, p. 279.

19 Paul Lefebvre, « Traduire : entre la musique et le sens. Entretien avec Normand Chaurette », *Cahiers de la NCT*, 13, 1994, p. 19.

20 *Après Babel*, *op. cit.*, p. 281.

21 Bien évidemment, on aura remarqué que cette idée est déjà présente dans le titre de l'essai de Chaurette.

que Chaurette questionne les notions d'origine et d'appartenance – textuels, mais aussi identitaires<sup>22</sup>. D'un théâtre où l'action est abondante, celui de Shakespeare, Chaurette fait une pièce fondée sur la parole-récit qui raconte l'action pour mieux intégrer les reines anglaises à son propre musée personnel. Sans trop s'étendre sur la dramaturgie de Chaurette, puisque ce n'est pas l'objet du présent article, impossible de ne pas souligner que *Les Reines* contient plusieurs éléments récurrents de l'œuvre chaurettienne. Sa pièce *La Société de Métis* met en scène des « tableaux » qui prennent vie (d'où le goût particulier pour les « reines de peinture ») ; le motif du « meurtre de l'enfant » est central dans ses deux premières pièces *Rêve d'une nuit d'hôpital* et *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, mais également dans cette pièce plus tardive déjà évoquée, *Le Petit Köchel* ; enfin, la neige qui balaie Londres sera le cadre météorologique de nombreuses autres pièces.

126

## LES FEMMES ET LE POUVOIR

Chaurette donne vie avec *Les Reines* à celles qui occupent souvent un rôle périphérique dans l'univers shakespearien. Qui sont donc ces six femmes ? Elles appartiennent aux familles de Lancaster et d'York : Élisabeth (femme du roi Édouard), Marguerite (l'ancienne reine d'Angleterre), les sœurs Anne et Isabelle Warwick (qui rêvent toutes deux d'accéder au trône, complotant toujours l'une contre l'autre), la duchesse d'York (la mère d'Édouard, de George, de Richard) et mère d'une fille, Anne Dexter, sœur des rois, qui sait qu'elle ne sera jamais reine<sup>23</sup>. Toutes attendent, inlassablement, la mort d'Édouard pour apprendre qui sera la future reine d'Angleterre. C'est bien là leur problème fondamental : si les reines sont omniprésentes dans la pièce, leur destin est entièrement dépendant de l'action des hommes. Incapables d'influencer les événements, elles ne peuvent que parler du passé et de l'avenir, se joindre à des complots et créer des rumeurs, autant d'actions qui ne pourront qu'accroître leur angoisse sans jamais modifier le cours du récit. Premier constat : les reines chauretziennes habitent Londres, dans un univers « Où les chèvres sont anglaises / Où les agneaux sont anglais / Où les fileuses sont anglaises / Où les pâturages sont anglais / Où les rues sont anglaises / Où les comtés sont anglais / Où les journées sont anglaises<sup>24</sup> », mais elles parlent le français.

22 Notons par ailleurs que Chaurette se place en opposition avec une tendance dominante de la traduction au Québec : utiliser une langue orale québécoise et transposer l'action à l'époque du traducteur, ce qu'on a appelé une « tradaptation » et qui a longtemps constitué l'unique volet « création » des traductions québécoises.

23 Deux de ces personnages sont des inventions de Chaurette, ce qui ajoute à la distance prise par rapport au concept d'adaptation, comme je le montrerai plus loin.

24 *Les Reines*, op. cit., p. 33.

La répétition du qualificatif « sont anglais/anglaises » dans l'énumération agit comme un commentaire implicite sur le principe même de l'adaptation et de la traduction au théâtre contemporain puisque Chaurette rappelle qu'il est fondamentalement impossible d'écrire du Shakespeare après Ionesco – qui, lui-même, n'est pas étranger à la réappropriation shakespearienne avec son *Macbett*. Plus encore que l'écriture du Barde anglais, c'est bien tout le passé théâtral qui est sujet à l'appropriation, au pastiche ou au détournement. Deuxième constat : l'action des *Reines* est entièrement située dans la Tour de Londres. Chez Shakespeare, ce lieu désigne l'endroit où l'on exécute, hors scène, les deux jeunes princes et Hastings – ce que l'auteur anglais emprunte en partie à l'histoire réelle. Chaurette, lui, en conserve l'aspect mortuaire, mais pour en faire le centre exclusif de l'activité marginale des reines plutôt qu'un lieu caché au regard du lecteur-spectateur. L'opération dramaturgique de Chaurette repense la relation avec le texte d'origine, qui s'en trouve brouillée : si l'histoire des *Reines* suit à peu près celle de *Richard III*, aucune des scènes-clés de la pièce d'origine ne se retrouve chez l'auteur québécois qui prend des libertés considérables par rapport à Shakespeare.

La pièce *Les Reines* se soucie ainsi assez peu de se conformer au récit de *Richard III*, voire d'en suivre le déroulement chronologique. Certes, Chaurette débute son histoire dans une tempête (le fameux « *winter of our discontent* » qui ouvre la pièce élisabéthaine), au milieu des rumeurs persistantes de maladie et de mort du roi Édouard. Mais cet « hiver de déplaisir » proclamé par Richard Gloucester dans l'*incipit* de Shakespeare ne se muera jamais en « glorieux été » sous l'action du « soleil d'York » chez Chaurette. Ce dernier fait au contraire régner sans conteste l'hiver durant toute l'intrigue : une tempête de neige – « la pire que nous ayons jamais vue<sup>25</sup> », dit Anne Warwick dans la première réplique – fait progressivement disparaître Londres sous la poudrière<sup>26</sup>. De fait, l'hiver qui règne littéralement sur Londres dans *Les Reines* peut être lu comme une manifestation physique de l'hiver métaphorique de *Richard III*. Cette disparition progressive reproduit la pratique de traduction opérée par Chaurette, qui fait réapparaître l'univers richardien en creux. C'est ainsi que plus l'histoire des *Reines* progresse sur le fond blanc du Londres enseveli sous la neige, plus le Londres richardien semble disparaître de l'univers mental du lecteur-spectateur. Chaurette ne se soucie pas non plus d'éclairer la signification ou la source de certains rites mystérieux présents dans le texte, comme « l'Élévation<sup>27</sup> » des reines auquel on réfère souvent. Ce petit rituel hebdomadaire, auquel elles s'adonnent tous les jeudis, sert essentiellement à ce

25 *Ibid.*, p. 15.

26 La *poudrière* est un terme spécifiquement québécois qui désigne une neige légère, mais abondante, emportée par de fortes rafales de vent qui soulèvent l'accumulation au sol.

27 *Ibid.*, p. 30.

que ces femmes qui se haïssent mutuellement se chantent leurs louanges les unes aux autres : « LA REINE MARGUERITE. — C'est l'heure de l'élévation / Dont je proclame l'ouverture / En ce jeudi vingt janvier / De l'an mil quatre cent quatre-vingt-trois / Montons. *Elle monte.* Il n'est plus de carillon / Que le bruit de nos perles / Ta toilette Élisabeth / Sied à ta puissance / Oh que d'or Isabelle / Toute drapée de feu ! / Quant à votre chair / Ce parfum du jeudi / Me fait mourir d'ivresse<sup>28</sup>. »

Le travail de création-adaptation de Chaurette repose sur un autre élément d'importance qu'il ne faut pas négliger : l'invention de deux personnages. Cet ajout témoigne d'un refus de créer une pièce originale en se contentant de transposer les femmes présentes dans *Richard III*. Le premier de ces personnages est Isabelle Warwick, sœur de Lady Anne. Pas complètement exclue de l'univers shakespearien, elle n'y est toutefois qu'à peine mentionnée dans les répliques des autres personnages ; chez Chaurette, elle est la femme de George et elle participe de plain-pied aux jeux de pouvoir qui sont le quotidien de ces femmes. On comprend par exemple, au détour d'une réplique, qu'Isabelle a également participé aux machinations qui ont chassé Marguerite du trône d'Angleterre. Isabelle Warwick espère même à un certain moment accéder au trône après la mort d'Édouard, puisqu'elle est la femme de George, mais elle sera, on le sait, devancée par sa sœur Anne. Le second personnage, complètement fictif celui-là, est celui d'Anne Dexter, sœur imaginée de Richard, Édouard et George. Elle est manchote, punition imposée par sa mère, la duchesse d'York, lorsqu'elle a été soupçonnée, dans sa jeunesse, d'avoir des relations incestueuses avec son frère George<sup>29</sup>. Anne Dexter porte ainsi jusque dans son corps et son nom – devenu ironique, puisqu'il faut bien entendre « dextérité » dans Dexter – l'impossibilité pour ces six femmes *d'agir* ou de manipuler. Dans la première version des *Reines*, Anne Dexter est également muette, jouant alors complètement le rôle du bouc émissaire, réceptacle de toutes les imprécations malheureuses. Ici, si elle est la destinataire principale de tous les discours (la première réplique lui est spécifiquement adressée : « Croyez-moi Anne Dexter<sup>30</sup> »), elle s'exprime tout de même dans un long monologue au septième tableau durant lequel elle confronte sa mère et revient sur son amour incestueux. Son drame se déroule en creux par rapport à l'intrigue de succession qui se joue dans *Les Reines*, d'autant plus que cette sœur de rois est la seule à n'exprimer aucune volonté d'accession au pouvoir. On comprend ainsi la volonté du dramaturge québécois de mettre au jour les points

28 *Ibid.*, p. 89.

29 Son amputation n'est d'ailleurs pas sans évoquer une référence à une autre pièce de Shakespeare, puisque le même sort est réservé à Lavinia dans *Titus Andronicus*.

30 *Ibid.*, p. 15.



aveugles du texte shakespearien en faisant la lumière sur sa dimension féminine pour mieux rejeter aux oubliettes les *a priori* du texte source.

## DÉCENTRER L'UNIVERS

La pièce de Chaurette repose également sur une tension entre le tragique et le trivial qui jette un doute sur les origines intertextuelles des personnages. Ainsi des paroles de la reine Marguerite qui, dans la tragédie shakespearienne, inquiétaient par leur pouvoir prémonitoire, mais qui rappellent plutôt chez Chaurette les insultes d'une vieille dame irritée plutôt que les malédictions d'une reine fière et dangereuse : « LA REINE MARGUERITE. — Je sais de mémoire / Le nombre de dents qui te restent / Et tes cheveux – / Attends que je les compte / J'ai beau chercher / C'est à peine si j'en vois huit / À condition de couper / L'un et l'autre en quatre / Quant à tes rides / Elles ont fait fuir tous nos oiseaux / Et s'il n'y en avait / Que la moitié dedans ma face / J'aurais depuis longtemps / Trouvé sur la terre / Un endroit pour vivre / Où il fait toujours nuit<sup>31</sup>. » Chaurette se joue ainsi de sa source en en détournant la logique interne pour rabaisser ces personnages nobles, sans pour autant en faire une parodie. Parmi les passages narratifs les plus significatifs de la pièce se trouvent la description grotesque et détaillée de la désintégration du corps d'Édouard sur son lit de mort<sup>32</sup> et le récit du voyage périlleux et impossible effectué par Marguerite jusqu'en Chine. Ce voyage se déroule en l'espace d'une journée et joue sur le double temps du théâtre, habile démonstration par l'absurde des conventions théâtrales<sup>33</sup> : « Au bout d'une heure ou deux / Ou peut-être au bout d'un mois / Car vivre est ardu / Je débarquais au pied d'énormes falaises / Les falaises de la Russie. [...] Je me mis à reculer, hâtive / En direction de l'Orient. / Mais il y eut ce jour-là / Je ne sais combien de tourbillons / Où je fis combien de fois demi-tour. / Je vis des Turcs, des Chypriotes / Des esclaves africains / Chaque peuplade m'indiquait la route de la Chine<sup>34</sup>. » Cette séquence se termine également par un procédé qui n'est, encore une fois, pas sans évoquer Ionesco, soit une parole qui tourne à vide et une langue qui finit par défaillir et ne plus être signifiante sauf pour souligner sa propre disparition : « C'est le globe pourtant / Qui

31 *Ibid.*, p. 49.

32 « LA REINE MARGUERITE. — Peu avant sept heures le roi / A perdu l'une de ses deux mains / Laquelle s'est détachée / De son bras le plus faible / Pour rouler jusqu'au pied du lit ; / Quinze ou vingt minutes plus tard / L'œil gauche se rependait / En éclats de glace / Sur sa joue grise » (*ibid.*, p. 25).

33 Les conventions sont par ailleurs double, puisque Chaurette se moque autant des conventions classiques (les unités de temps et de lieu) que des conventions shakespeariennes en poussant jusqu'au bout le refus du respect des mêmes unités.

34 *Ibid.*, p. 81.

s'efface de nous-mêmes / Si bien que / Disparate / Non anglaise / En discorde mais qu'importe / Je vous reconnaisse / Inégale, vous / Vous me reconnaissiez / S'il se peut / Si vous pouvez, pouviez / Possible de / Mon obscure dignité / Je, par compassion / Rétablir<sup>35</sup>. » Ces reines sont condamnées, malgré tout, à rester dans l'ombre.

130 Bien qu'il supprime les personnages masculins du récit pour porter son attention sur les personnages féminins, Chaurette ne s'empêche pas non plus de se détourner des répliques iconiques dans l'économie féminine shakespeareienne, comme le « *Small joy have I in being England's queen* », dit par Élisabeth dans le premier acte de *Richard III*. Dans le chapitre de son essai consacré à cette traduction avortée, l'auteur explique cette volonté comme une tentative de « cultiver une angoisse dans le silence<sup>36</sup> ». Il me semble que ce choix dit surtout l'ambition de Chaurette de convoquer les joies et peines de ces reines *autrement* que par le biais d'une traduction de leurs mots préécrits. Celles qu'il décrit comme des « Reines déjà écrites, mais pas nées, déjà parlantes, mais pas encore reines<sup>37</sup> », obtiennent une parole *autre*, qui ne passe plus uniquement par le référent anglais et une fidélité au texte source. Par là même, Chaurette paraît se servir de ses hypertextes-adaptations-traductions comme lieu privilégié d'une réflexion sur le théâtre. Il remet en question, par exemple, les conventions du genre de la tragédie par la déconstruction de l'œuvre en fragments et refuse la fin heureuse proposée par Shakespeare, soit la conclusion de la guerre des Deux Roses et la mort de Richard ; plutôt, il cultive le doute, l'ambiguïté et termine sur l'accession au trône d'Anne Warwick et un dernier fantasme de pouvoir que vit la duchesse d'York :

LA DUCHESSE D'YORK. — Prête-moi ta couronne.

ANNE WARWICK. — Elle m'appartient.

LA DUCHESSE D'YORK. — Prête-la-moi.

ANNE WARWICK. — J'ai fait quantité d'exploits  
Pour éprouver sa pesanteur.

LA DUCHESSE D'YORK. — Je la voudrais dix secondes.

ANNE WARWICK. — Dix secondes est bien peu.

LA DUCHESSE D'YORK. — Dix secondes est bien peu  
Mais un siècle n'est rien  
Je voudrais l'illusion  
Pour marquer mon départ

35 *Ibid.*

36 *Comment tuer Shakespeare, op. cit.*, p. 67.

37 *Ibid.*, p. 69.

D'avoir été, et d'être  
Moi aussi, reine de cet empire<sup>38</sup>.

Autrement dit, lorsque *Les Reines* se termine, *Richard III* est encore en cours de déroulement.

Ainsi, pour mieux se donner une chance de tuer Shakespeare en s'éloignant aussi loin que possible du matériel original avec sa traduction, Chaurette n'a conservé que les personnages féminins ; après tout, si on enlevait les reines de *Richard III*, l'histoire resterait sensiblement la même. La création des *Reines* prouve hors de tout doute que l'inverse n'est pas vrai, et que ne garder qu'elles, c'est aussi s'inscrire en marge de toute une tradition. Le dramaturge québécois absorbe le monde shakespearien tout en se défaisant de l'essentiel de l'intrigue et des dimensions canoniques des quelques personnages qu'il conserve. Ces déplacements opérés par Chaurette procèdent également d'un déplacement vers le monde des coulisses du pouvoir, vers ce qui s'y dit et s'y passe. En témoigne l'abondance de références spatiales dans le texte et reprises par la critique, qui évoque une pièce dans « une sphère en retrait<sup>39</sup> », « dans les coulisses d'un grand et vieux royaume<sup>40</sup> », voire une « sorte de hors-scène du jeu de l'histoire, dans une antichambre domestique-mais-royale du lieu où se jouent les “grands évènements”<sup>41</sup> » – ce qui fait écho au déplacement de l'intrigue opéré par Chaurette, qui situe sa pièce dans la Tour de Londres. L'opposition est en apparence claire entre le monde des hommes – agressifs, assoiffés de pouvoir – et celui des femmes reléguées dans l'ordre du discours, qui ne peuvent que rejouer en mode mineur les actions politiques. De fait, le dramaturge québécois ne propose pas de discours qui valoriserait ces femmes délaissées, il n'essaie pas de leur redonner une constance ou une noblesse perdue ou non dévoilée. Il insiste plutôt sur leur incapacité à influencer l'action en même temps que leur appartenance obligée à ce milieu qui leur échappe. L'univers des *Reines* semble être *décentré*, comme s'il s'agissait d'un univers parallèle qui gravite autour d'un centre lui-même absent du récit. Méditation sur la pratique d'écriture en situation de création-adaptation, la pièce apparaît aussi comme une méditation sur le temps, modulée par la récurrence de trois termes qui frôle l'obsession : *disparition*, *mémoire* et *oubli*. Selon Lois Sherlow, la concentration de la pièce en 1483 – au lieu

38 *Les Reines*, op. cit., p. 90-91.

39 Jean-Pierre Leonardini, « Shakespeare avait des poches immenses », *L'Humanité*, 26 mai 1997.

40 Wladimir Krysinski, « Les coulisses féminines d'un royaume », *Jeu*, 60, 1991, p. 121.

41 « *offstage in the play of history, in a domestic-yet-regal women's antechamber to the playing out of “great events”* ». (Lois Sherlow, « Shakespeare and the Modern in the Alchemical Oven », dans Diana Brydon et Irena R. Makaryn [dir.], *Shakespeare in Canada: A World Elsewhere?*, Toronto, University of Toronto Press, 2002, p. 354. Je traduis.)

d'étendre l'action jusqu'à 1485, comme dans *Richard III* – ne se fait pas au hasard. Après avoir « régné durant dix secondes », la duchesse d'York sent sa fin venir et annonce un lien de causalité entre sa mort et l'évolution de l'histoire : « LA DUCHESSE D'YORK. — Ma vie s'achève et l'occident commence / L'univers était prisonnier de mon souffle / J'expire à présent / Et je le libère / Les lévriers, les cerfs / Les oiseaux et les biches / La lune ô la merveille / De luire<sup>42</sup> ! » Autrement dit, Chaurette renverse également l'Histoire : Lois Sherlow note que l'année 1483 marque maintenant « la fin de l'histoire des Plantagenêts et le commencement symbolique de la modernité<sup>43</sup> ». Édouard était le dernier roi du Moyen Âge, Richard sera le premier de la Renaissance.

132 En somme, on remarque que l'épisode des *Reines* est un symptôme clé de la première approche du dramaturge-traducteur québécois : d'abord intéressé à déconstruire Shakespeare, à se l'approprié de manière radicale en refusant toute exigence de conformité à l'hypotexte, Chaurette n'acquiert son aisance qu'à la fin des années 1990 en décidant, à la traduction de *Roméo et Juliette* en 1999, de restituer la sonorité et le rythme du vers anglais. Chaque nouvelle traduction suivant *Les Reines* semble de plus en plus « respectueuse » de l'œuvre originale, Chaurette ayant emprunté un parcours inhabituel. Selon Roxane Martin, ce processus « diffère par rapport à celui de la plupart des traducteurs qui commencent habituellement par la traduction pour ensuite, une fois à l'aise avec le processus dramaturgique, écrire des œuvres qui leur sont propres<sup>44</sup> ». Contrairement aux traductions « traditionnelles », *Les Reines* s'intègre parfaitement aux autres œuvres du dramaturge, qui fonctionnent avec les mêmes motifs et la même langue. La formule d'une pièce constituée uniquement de femmes sera par ailleurs reprise dans une pièce plus tardive, *Stabat Mater II*. Pour ainsi dire, les choix faits par Chaurette quant à la disparition des scènes clés, mais également quant à la transformation de la fin, témoignent bien d'une volonté de s'approprié, voire d'assimiler, Shakespeare. Il ne s'agit cependant pas de le rendre présent à un public contemporain, mais bien de nourrir l'activité créatrice du dramaturge québécois. Jean-Michel Déprats écrivait que le défi de la traduction shakespearienne, « c'est moins manipuler des formes existantes que tenter de faire naître des formes nouvelles<sup>45</sup> ». Voilà bien, il me semble, ce que fait Normand Chaurette avec *Les Reines*.

42 *Les Reines*, op. cit., p. 92.

43 « [T]he end of the Plantagenet history and the start of a new era » (Lois Sherlow, « Shakespeare and the Modern in the Alchemical Oven », art. cit., p. 361. Je traduis).

44 Roxane Martin, « Chaurette devant Shakespeare », art. cit., p. 74.

45 Jean-Michel Déprats, « Le geste et la voix : réflexions sur la traduction des textes de théâtre », *Langues modernes*, XCI/3, 1997, p. 38.

## BIBLIOGRAPHIE

- BOUCHET, Pauline, « Constructions et reconstructions auctoriales : des places et des dynamiques (Normand Charette et Larry Tremblay) », dans Louis Patrick Leroux et Hervé Guay (dir.), *Le Jeu des positions. Discours du théâtre québécois*, Montréal, Nota Bene, 2014, p. 179-213.
- , *La Fabrique des voix : l'auteur et le personnage dans les écritures théâtrales québécoises des années 2000*, thèse sous la dir. d'Yves Jubinville et de Jean-Pierre Ryngaert, Université du Québec à Montréal/Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2014.
- CHAURETTE, Normand, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac, 1981.
- , *Les Reines*, Montréal, Leméac, 1991.
- , *Comment tuer Shakespeare*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2011.
- DÉPRATS, Jean-Michel, « Le geste et la voix : réflexions sur la traduction des textes de théâtre », *Langues modernes*, XCI/3, 1997, p. 32-39.
- JAROSZ, Krzysztof, « Lectures idiosyncrasiques », *Voix et Images*, 37/3, printemps-été 2012, p. 153-160.
- KRYSINSKI, Wladimir, « Les coulisses féminines d'un royaume », *Jeu*, 60, 1991, p. 121-124.
- LEFEBVRE, Paul, « Traduire : entre la musique et le sens. Entretien avec Normand Charette », *Cahiers de la NCT*, 13, 1994, p. 18-19.
- LEONARDINI, Jean-Pierre, « Shakespeare avait des poches immenses », *L'Humanité*, 26 mai 1997.
- MARTIN, Roxanne, « Charette devant Shakespeare : la traduction comme processus de création », *Jeu*, 133, 2009, p. 73-77.
- SHERLOW, Lois, « Shakespeare and the Modern in the Alchemical Oven », dans Diana Brydon et Irena R. Makaryn (dir.), *Shakespeare in Canada: A World Elsewhere?*, Toronto, University of Toronto Press, 2002, p. 353-370.
- STEINER, George, *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction*, Paris, Albin Michel, 1978.

## NOTICE

François Jardon-Gomez est doctorant au département des Littératures de langue française de l'université de Montréal. Ses recherches portent sur les représentations du personnage et la question de la violence langagière dans le théâtre québécois contemporain. Il est également critique de théâtre et de cinéma, respectivement pour les revues *Spirale* et *24 images*.

## RÉSUMÉ

134 Cet article porte sur la posture d'amour/haine qu'entretient l'auteur Normand Chaurette devant l'œuvre shakespearienne. L'analyse de la pièce *Les Reines*, née d'une traduction abandonnée de *Richard III*, montre que Chaurette joue avec les limites des concept d'adaptation et de traduction, d'autant plus que la pièce s'écrit à partir de plusieurs autres textes du Barde anglais, entre autres sources. Ce texte, engendrant un univers shakespearien reconnaissable et insolite, s'inscrit dans la dramaturgie de Chaurette qui remet en question la résolution des conflits et déconstruit les lois du genre de la tragédie en explorant la folie des reines, tout en fragmentant l'œuvre originale. Le dramaturge québécois se également sert de sa pièce comme lieu privilégié d'une réflexion sur le théâtre – ce qui également vrai pour l'ensemble de sa dramaturgie –, en faisant sortir ses reines du musée shakespearien pour les faire entrer dans son imaginaire.

## MOTS CLÉS

Adaptation, Normand Chaurette, *Les Reines*, *Richard III*, William Shakespeare, théâtre québécois contemporain, traduction



## ABSTRACT

This article studies the love/hate relationship that Normand Chaurette maintains towards the shakespearean plays. The analysis of the play *Les Reines*, created after a failed attempt to translate *Richard III*, shows that Chaurette differs from the a traditional approach regarding adaptation and translation. This play is simultaneously part of Chaurette's work – who deconstructs the laws of tragedy and explores the queens' insanity – and built on a shakespearean universe. The Quebec playwright also uses *Les Reines* as a meditation on theater itself by taking the queens out of Shakespeare's hands and transporting them in is own imaginary.

## KEYWORDS

Adaptation, contemporary Quebec theatre, Normand Chaurette, traduction, **135**  
*Les Reines*, *Richard III*, William Shakespeare



## TABLE DES MATIÈRES

### Introduction

Élisabeth Angel-Perez & François Lecerclé .....	5
---	---

### PRÉAMBULE

#### LA RÉCEPTION ORTHOPÉDIQUE

### Les jésuites lisent Shakespeare :

pratiques de lecture « réservée » dans un collège anglais du xvii<sup>e</sup> siècle

Line Cottagnies .....	15
-----------------------	----

323

LA HAINE DE SHAKESPEARE • PUPS • 2017

### PREMIÈRE PARTIE

#### LES INTERMITTENCES DE LA HAINE : SHAKESPEARE NÉOCLASSIQUE ET ROMANTIQUE

### Voltaire contre Shakespeare : la crise de 1776 dans les lettres de Voltaire

Marc Hersant .....	37
--------------------	----

### Haine ou envie ? L'ambivalence de la réception de Shakespeare à l'Âge classique, en Angleterre et en France

Michèle Willems .....	53
-----------------------	----

### « Juger le procès entre la tragédie de Londres et la tragédie de Paris » : Shakespeare contre le modèle tragique français ?

Laurence Marie .....	67
----------------------	----

### Shakespeare pré-romantique : un lion en sabots chinois

Dominique Goy-Blanquet .....	85
------------------------------	----

### En haine du théâtre : l'« esprit allemand » de Shakespeare et les ambiguïtés de sa réception dans le monde germanique

Romain Jobez .....	101
--------------------	-----

DEUXIÈME PARTIE  
POUR EN FINIR AVEC SHAKESPEARE

Chaquette contre Shakespeare : de <i>Richard III</i> aux <i>Reines</i> François Jardon-Gomez .....	121
Haine, amore, pastiche: Shakespeare, Testori, De Filippo Piermario Vescovo .....	137
Enterrer Shakespeare: l'œuvre de Jan Decorte Klaas Tindemans.....	157
Quand Shakespeare fait scandale: au diable, la fin d' <i>Othello</i> ! Sarah Hatchuel & Nathalie Vienne-Guerrin .....	175

324

TROISIÈME PARTIE  
TRIBULATIONS DES PERSONNAGES SHAKESPEARIENS

La haine des héroïnes de Shakespeare Véronique Lochert .....	195
<i>Othello, j'aurai ta peau</i> . Shakespeare aux marionnettes : la haine du personnage? Hélène Beauchamp .....	213
Ophélie <i>versus</i> Hamlet : Shakespeare à contre-courant Anne-Françoise Benhamou .....	231
Zucco/Hamlet: le fantôme de Shakespeare Sandrine Montin .....	247

QUATRIÈME PARTIE  
SHAKESPEARE PERSONNAGE

Bond hating Shakespeare Robert Henke .....	265
« <i>Our Shakespeare... For he is all of ours, is he not?</i> » Enjeux du <i>bardicide</i> fictionnel dans <i>Anonymous</i> Sébastien Lefait .....	277

CINQUIÈME PARTIE  
DÉBATS ET POLÉMIQUES

Shakespeare, pourquoi tant de haine ?

François Laroque ..... 297

Hair quel Shakespeare ?

Daniel Bognoux ..... 309

SIXIÈME PARTIE  
PERFORMANCE

« *Hates any man the thing he would not kill?* » :

une Tentativ de Mörtre de Shakespeare en *live*

Speranza Von Glück ..... 321

325

Table des matières ..... 323



## E-THEATRUM MUNDI

La collection « *e-Theatrum Mundi* » considère le théâtre sous tous ses angles et dans tous ses états. Dans la continuité de la collection papier à laquelle elle est adossée, elle se veut un lieu de réflexion sur les diverses manifestations d'expression théâtrale à travers le monde, et rassemble des travaux de recherche sur l'écriture, le jeu, les pratiques et les formes scéniques, la mise en scène et le spectateur. Sa particularité est de proposer uniquement des volumes interdisciplinaires, en lien avec le Programme de recherches interdisciplinaires sur le théâtre et les pratiques scéniques de l'université Paris-Sorbonne (PRITEPS), dont elle reflète les activités. En croisant les angles d'approche, la collection vise à provoquer des confrontations fructueuses entre les scènes, les langues et les méthodologies, dans le domaine des études théâtrales.

### DÉJÀ PARU

*La Scène en version originale*

Julie Vatain-Crofdir (dir.)

