

L'Annuaire théâtral²⁴

Revue québécoise d'études théâtrales



Traversées de
Shakespeare

L'Annuaire théâtral

n° 24, automne 1998

Traversées de Shakespeare

CRELIQ/SQET

L'Annuaire théâtral est publié deux fois par année par la Société québécoise d'études théâtrales (SQET) en collaboration avec le Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) de l'Université Laval. Les textes publiés dans *L'Annuaire théâtral* expriment librement les opinions de leurs auteurs ou de leurs auteures. Ils n'engagent pas la responsabilité de l'éditeur. *L'Annuaire théâtral* est indexé dans *Repère*.

Direction

Chantal Hébert, directrice (CRELIQ, Université Laval)
Gilbert David, président de la SQET et rédacteur en chef (Université de Montréal)
Guy Champagne, éditeur délégué (CRELIQ, Université Laval)

Comité de rédaction

Francine Chainé (Université Laval), Gilbert David (Université de Montréal), Josette Féral (UQAM), Chantal Hébert (Université Laval), Dominique Lafon (Université d'Ottawa), Hélène Laliberté (3^e cycle, Université Laval), Marie-Christine Lesage (Université de Montréal), Leonore Lieblein (Université McGill), Janusz Przychodzeń (postdoctorat, University of California), Pascal Riendeau (3^e cycle, Université de Montréal), Rodrigue Villeneuve (UQAC)

Conseil scientifique

André-G. Bourassa (UQAM), Ousmane Diakhate (Université Cheikh Ante Diop, Sénégal), Jean Cléo Godin (Université de Montréal), Jean-Marc Larrue (Collège de Valleyfield), Janelle Reinelt (University of California), Jonathan Rittenhouse (Université Bishop), Alain-Michel Rocheleau (University of British Columbia), Jean-Pierre Ryngaert (Université Paris III-Sorbonne Nouvelle), Michel Tanner (Centre dramatique Hainuyer, Belgique)

Production

Coordonnatrice à l'édition : Linda Fortin
Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : Dominic Duffaud
Illustration de la couverture : Falstaff, maquette de costume d'Yvan Gaudin pour *Le cycle des rois*, par Omnibus (1988). (Nous tenons à remercier Mme Laurence Jourde du Théâtre Omnibus qui nous a fourni les esquisses d'Yvan Gaudin.)

Rédaction

L'Annuaire théâtral
Chantal Hébert, directrice
Département des littératures (Pavillon Charles-De Koninck)
Université Laval
Québec (Qc) G1K 7P4
Tél. : (418) 656-2131, poste 3222 • Téléc. : (418) 656-7701
Courrier électronique : Annuaire.Theatral@creliq.ulaval.ca

Diffusion en librairie

Diffusion et distribution pour l'Europe : DEQ
30, rue Gay-Lussac
75005, Paris
Tél. : (1) 43.54.49.02
Téléc. : (1) 43.54.39.15

Édition

Centre de recherche en littérature québécoise
(CRELIQ) de l'Université Laval
ISSN : 0827-0198
Dépôt légal, 4^e trimestre 1998
Bibliothèque nationale du Québec

« Des mots, des mots, des mots ! »

Chantal Hébert

5

DOSSIER

TRAVERSÉES DE SHAKESPEARE

Traversées de Shakespeare. Présentation

Leanore Lieblein

11

Normand Chaurette face à Shakespeare
ou Traduisez *Comme il vous plaira...*

Pascal Riendeau

17

Pour une poétique du texte de Shakespeare :
les formes métriques utilisées par Antonine Maillet et Jean-Louis Roux

Joël Beddows

35

La traduction au carrefour des durées

Jean-Michel Déprats

52

À qui appartient Shakespeare ?

Les tiraillements au sujet du *Hamlet, prince du Québec* de Robert Gurik

Melanie Stevenson

69

Shakespeare à l'Arsenal ou

Comment une filiale rompt avec la société mère

Dominique Lafon

85

D'une époque ou de tous les temps ?

Le « printemps Shakespeare » de 1988

Leanore Lieblein

100

DOCUMENT

- Shakespeare au Québec :
théâtrographie des productions francophones (1945-1998)
Gilbert David 117

PRATIQUES & TRAVAUX

- L'art de la déclamation classique
Jeanne Bovet 141
- Rhétorique et mise en scène théâtrale
Martin Mercier 155

NOTES DE LECTURE

- Féral, Josette (dir.), *Mise en scène et jeu de l'acteur : entretiens*
Shawn Huffman 171
- Riendeau, Pascal, *La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*
Denyse Noreau 173
- Marchand, Alain Bernard, *Genet. Le joueur impénitent*
André Levasseur 174

REVUE DES REVUES

- Du théâtre* • **Hervé Guay** 179
- Alternatives théâtrales* • **Michel Lemelin** 180
- Études théâtrales* • **Renée Noiseux Gurik** 182
- Cahiers de théâtre Jeu* • **Anthony M. Watanabe** 183
- Théâtre/Public* • **Joël Beddows** 185

l'antique discipline pourrait servir sinon de modèle, du moins de guide ou d'outil au metteur en scène contemporain, par le biais de l'*élocution* notamment.

La REVUE DES REVUES de langue française, sous la responsabilité de Rodrigue Villeneuve, et les NOTES DE LECTURE, sous la responsabilité de Marie-Christine Lesage, complètent ce numéro.

En cet aujourd'hui décrit souvent comme privé de points de repère, dans une société qui serait, dit-on, condamnée à l'errance, il est peut-être salutaire de penser qu'après quatre siècles Shakespeare est passé de Stratford-upon-Avon à l'ouverture démesurée des espaces planétaires. Nous proposons de voir la permanence ou le « retour » du dramaturge, c'est selon, comme un point d'ancrage offrant une possibilité parmi plusieurs de trouver de quoi s'assurer de la continuité du monde. Une chose est sûre, ce « trésor vivant », qui a franchi plus d'une frontière, s'est offert, s'offre encore et s'offrirà à de multiples traversées, permettant à des êtres humains de se découvrir en commun des racines, des affinités et des passions avec tout ce que cela comporte de charge symbolique et réelle. Si Shakespeare emporte un réseau de liaisons, il emporte aussi un réseau de réflexions.

Chantal Hébert
Directrice

ERRATA

L'Annuaire théâtral, n° 23 (printemps 1998)

P. 15, note 5 : il faudrait lire Georges-H. Robert au lieu de Georges-H. Lévesque. C'est Georges-H. Robert qui a fait paraître *L'Annuaire théâtral* en 1908.

P. 81, note 13 : il faudrait lire que les Canadiens français ont eu l'occasion de voir Mounet-Sully dans le rôle-titre d'*Hamlet* en 1894 et non pas en 1984.

« DES MOTS, DES MOTS, DES MOTS ! »

(*Hamlet*, acte II, scène 2)

Le présent DOSSIER de *L'Annuaire théâtral*, réalisé sous la direction de Leanore Lieblein, s'inscrit d'abord dans la foulée des trois journées d'étude consacrées à Shakespeare¹, organisées par la Société québécoise d'études théâtrales (SQET). Mais il se glisse d'emblée dans le réseau de résonances et de rappels de la place occupée par le dramaturge élisabéthain sur les scènes québécoises, dont on peut se faire une idée en consultant, entre autres, le DOCUMENT préparé par Gilbert David : « Shakespeare au Québec : théâtrographie des productions francophones (1945-1998) ». En 1988, trois productions à l'affiche suffisaient à qualifier le barde anglais d'« enfant chéri de la scène montréalaise », selon Lorraine Camerlain du moins, dans le numéro 48 des *Cahiers de théâtre Jeu*, consacré aux « Échos shakespeareiens ». Que dire, dix ans plus tard, alors que six productions de ses pièces (incluant des œuvres dérivées) sont au programme ? Sachant que tout est relatif et est question de point de vue, on peut penser que « l'auteur d'*Hamlet* [n'a pas été] un interlocuteur privilégié des praticiens québécois du théâtre... », comme le soutient Gilbert David dans la présentation de sa théâtrographie (p. 118). Pourtant, la consultation de son boîtier de fiches que nous avons ouvert et que nous présentons comme DOCUMENT, c'est-à-dire comme trace concrète de la recherche, laisse entrevoir que nous devons bien retrouver quelque chose de nous-mêmes dans Shakespeare... En cette fin de millénaire, alors que les anciennes valeurs porteuses sont en chute libre, Shakespeare serait donc l'un de ceux qui sont encore capables de

1. La première de ces journées a eu lieu le 17 mai 1996, au Château Frontenac (Québec), sous les auspices du Centre de recherche en littérature québécoise et la direction d'Irène Roy et de Rodrigue Villeneuve ; la seconde, le 9 novembre 1996, à l'Université McGill (Montréal), sous la direction de Leanore Lieblein ; la troisième, le 1^{er} juin 1997, au Monument-National (Montréal), sous la direction de Gilbert David et Yves Jubinville.

rassembler, de lier, de motiver ? Serait-il une valeur refuge, comme on dit en bourse, en ces temps incertains ?

Regroupés sous le titre « Traversées de Shakespeare », les articles du dossier ne s'inscrivent pas (Dieu merci !) dans la logique d'une analyse marchande de ce que d'aucuns ont appelé « l'industrie Shakespeare », plutôt florissante d'ailleurs ; ils participent d'une réflexion ouverte cherchant à frayer des passages au travers quelques œuvres et quelques problématiques. Ces études, inévitablement partielles et plurielles, au croisement des voies, redisent, si besoin était, que Shakespeare occupe et stimule toujours nos imaginaires.

Il ne suffit pas cependant que les textes du « génie universel » soient lestés d'histoire pour qu'ils soient efficaces, dynamiques, vivants, touchants, surtout lorsqu'ils sont portés à la scène, c'est-à-dire mis en bouche, mis en espace, mis en jeu. Si l'on ne sollicitait la mémoire collective que pour « se donner » de la culture, il y aurait bien peu de chances pour que s'affirment la pérennité de l'œuvre shakespearienne et sa prégnance en nous. Il importe donc que l'avènement de l'événement soit sans cesse réactivé. Or cette activation opère souvent par appropriation : passant différemment la rampe d'une génération à l'autre et d'une culture à l'autre, Shakespeare continue à passionner les auditoires. « Souviens-toi de moi », dit le roi mort à Hamlet (acte I, scène 5)... Sans nécessairement entendre dans ces paroles du spectre un appel de Shakespeare à la postérité, il faut reconnaître que le dramaturge anglais anime encore nos rêveries artistiques et habite encore nos mémoires².

Une pièce de théâtre, on le sait bien, est écrite pour être *jouée*. En un certain sens, cette constatation en forme de lieu commun sous-tend plusieurs textes de ce numéro 24 de *L'Annuaire théâtral* qui se rejoignent dans l'étude de l'art de toucher par la parole et de persuader par le discours. « Des mots, des mots, des mots ! » encore, oui, certes, mais convoqués différemment par les deux signataires de la section PRATIQUES ET TRAVAUX. À la lumière des rapports entre *pronuntiatio* et déclamation, Jeanne Bovet, dans « L'art de la déclamation classique », essaie d'imaginer ce qui permet le triomphe de la Champmeslé, tragédienne dont Racine tomba sous le charme de la voix. Inversement, Martin Mercier, dans « Rhétorique et mise en scène théâtrale », examine comment

2. Cette mémoire des planches qui affleure ici m'amène à souligner le cinquantième anniversaire de fondation du Rideau Vert et le trentième anniversaire de fondation du Théâtre Centaur qui, l'un et l'autre, ont accueilli Shakespeare.

l'antique discipline pourrait servir sinon de modèle, du moins de guide ou d'outil au metteur en scène contemporain, par le biais de l'*élocution* notamment.

La REVUE DES REVUES de langue française, sous la responsabilité de Rodrigue Villeneuve, et les NOTES DE LECTURE, sous la responsabilité de Marie-Christine Lesage, complètent ce numéro.

En cet aujourd'hui décrit souvent comme privé de points de repère, dans une société qui serait, dit-on, condamnée à l'errance, il est peut-être salutaire de penser qu'après quatre siècles Shakespeare est passé de Stratford-upon-Avon à l'ouverture démesurée des espaces planétaires. Nous proposons de voir la permanence ou le « retour » du dramaturge, c'est selon, comme un point d'ancrage offrant une possibilité parmi plusieurs de trouver de quoi s'assurer de la continuité du monde. Une chose est sûre, ce « trésor vivant », qui a franchi plus d'une frontière, s'est offert, s'offre encore et s'offrirà à de multiples traversées, permettant à des êtres humains de se découvrir en commun des racines, des affinités et des passions avec tout ce que cela comporte de charge symbolique et réelle. Si Shakespeare emporte un réseau de liaisons, il emporte aussi un réseau de réflexions.

Chantal Hébert
Directrice

ERRATA

L'Annuaire théâtral, n° 23 (printemps 1998)

P. 15, note 5 : il faudrait lire Georges-H. Robert au lieu de Georges-H. Lévesque. C'est Georges-H. Robert qui a fait paraître *L'Annuaire théâtral* en 1908.

P. 81, note 13 : il faudrait lire que les Canadiens français ont eu l'occasion de voir Mounet-Sully dans le rôle-titre d'*Hamlet* en 1894 et non pas en 1984.

Leanore Lieblein
Université McGill

Traversées de Shakespeare Présentation

D'après les sources dont on dispose, la première pièce de Shakespeare à avoir été montée en français dans la région appelée alors le Bas-Canada aurait été *Hamlet*, dans l'arrangement de Jean-François Ducis, en décembre 1831, au Théâtre Royal de Montréal. Fait paradoxal, ce spectacle s'inscrivait dans un mouvement d'opposition aux productions importées de pièces étrangères jugées de mauvais goût. La pièce fut jouée par les Amateurs canadiens, une troupe non professionnelle qui avait été fondée pour produire du théâtre « traditionnel » afin de suppléer au « manque de substance » du répertoire offert par les troupes itinérantes venant de France. Au même titre que les œuvres de Molière et de Regnard, la pièce de l'Anglais Shakespeare fut produite dans le but d'affirmer les préférences culturelles locales (Doucette, 1984 : 103-104). C'est ainsi que Shakespeare participait à la création de l'institution théâtrale québécoise.

Depuis, Shakespeare a maintes fois traversé l'océan jusqu'au Québec et a été transformé de multiples façons par cette traversée des cultures. Les articles réunis dans le présent dossier se penchent sur le sort réservé à Shakespeare – à sa langue, à ses pièces, à l'image qu'on s'en fait – lorsqu'il est transporté au Québec. On y examine aussi les conséquences de cette rencontre sur le théâtre québécois.

Bien que Shakespeare ait été très présent sur les scènes anglaises du XIX^e siècle, il n'a laissé que peu de traces dans le théâtre professionnel du Canada français de cette époque. Il faudra attendre la fin de la deuxième guerre mondiale, comme le démontre Charles Gordon Bolster, pour qu'apparaissent les premières productions françaises de Shakespeare par des troupes professionnelles québécoises. Dix productions ont eu lieu entre 1945 et 1965, et d'autres ont suivi. Bolster a raison de voir dans ces productions une contribution de taille à l'élaboration d'un théâtre québécois professionnel et à sa diffusion. Par exemple, *La mégère apprivoisée* fut présentée à la radio en 1951, à la télévision en 1953, dans un théâtre d'été en 1956 et dans le cadre d'un théâtre éducatif en 1966 (Bolster, 1970 : 48-56, 63-69 ; Lieblein, 1997-1998). Parmi ces productions de Shakespeare, certaines telles *Le songe d'une nuit d'été*, mise en scène par Pierre Dagenais et produite par l'Équipe aux Jardins de L'Ermitage en 1945, ou encore *Le soir des rois*¹, produite par les Compagnons de Saint-Laurent en 1946, dans une scénographie et avec des costumes d'Alfred Pellán, sont des jalons significatifs de l'histoire de la scénographie dans le théâtre québécois.

La production des classiques européens, incluant Shakespeare, jouera un rôle important dans l'établissement d'une entreprise théâtrale québécoise sérieuse. Au Théâtre du Nouveau Monde, fondé en 1951 avec la vocation d'être à la fois un « théâtre canadien » et une « compagnie de grand répertoire » (Sabourin, 1976 : 23, 27), Shakespeare est, après Molière, l'auteur le plus produit (Lafon, 1997). D'autres théâtres « institutionnels », comme le Théâtre du Trident et le Théâtre du Rideau Vert, ont maintes fois inscrit Shakespeare à leur répertoire.

De toute évidence, Shakespeare fut très « affiché » au Québec. Mais de quel Shakespeare s'agissait-il ? Des études récentes ont démontré que, malgré les tentatives de nombreuses générations d'éditeurs désireux de reconstituer le texte shakespearien en objet original unique et assujéti à l'intention de l'auteur, les pièces ont toujours été soumises aux pressions exercées par le contexte de réception, les conditions de production et les attentes du public. Le Shakespeare qu'on a transporté au Québec n'a pu faire autrement que de devenir un Shakespeare québécois.

Toutefois, comme le révèlent les articles qui suivent, cela est loin de faire l'unanimité. Par exemple, en quoi consiste une traduction québécoise de

1. Titre donné à la pièce présentée par les Compagnons de Saint-Laurent en 1946, d'après *Twelfth Night* de Shakespeare.

Shakespeare ? C'est en 1968 que Jean-Louis Roux, dans une volonté d'affirmation culturelle, déclarait avoir signé la « première traduction canadienne-française d'une pièce de Shakespeare ». Le temps était venu, confiait-il en entrevue, de réclamer la place occupée par les traducteurs français sans proposer pour autant un texte qui serait moins français : « I did not translate *Twelfth Night* in "French-Canadian", or "North-American" French – I translated it in French² » (cité par Bolster, 1970 : 108). À l'opposé, Michel Garneau dans sa traduction de *Macbeth* en québécois, dix ans plus tard, insistait sur la spécificité du québécois en tant que langue et sur son aptitude à représenter Shakespeare.

En fait, la représentation de Shakespeare au Québec est marquée par la tension existant entre le désir de participer de l'universalité attribuée à Shakespeare et celui de créer un Shakespeare québécois. Les articles qui suivent donnent à voir différentes approches qui se font concurrence dans la façon de concevoir le rapport entre Shakespeare et le contexte québécois. D'abord, Pascal Riendeau met en relief la variabilité des traductions québécoises de Shakespeare. Son étude des deux versions de *Comme il vous plaira* par Normand Chaurette montre comment la relation d'un traducteur au même texte source peut varier lorsque la traduction est soumise à l'esthétique de la mise en scène. Riendeau soutient que, chez Chaurette, les liens étroits qu'entretient la traduction avec le travail de la mise en scène et, éventuellement, avec celui des acteurs contribue à la force et à l'originalité du texte traduit mais le condamne, par contre, à l'éphémère.

Dans le même esprit, Joël Beddows reconnaît qu'il existe plus d'une approche à la traduction québécoise de Shakespeare. Il démontre que, contrairement aux traductions de Chaurette étudiées par Riendeau, celles d'Antonine Maillet et de Jean-Louis Roux privilégient le texte shakespearien plutôt que les besoins de la mise en scène. Pour Beddows, l'œuvre shakespearienne possède une « essence propre » qu'il faut « chercher à transmettre », et « la langue de Molière » transcende les frontières géographiques et culturelles. Ce qu'il admire dans les versions de Maillet et Roux, c'est précisément qu'elles résistent à l'ingérence du contexte cible au moment où s'effectuent la traduction et la représentation.

Le problème de la temporalité des traductions de Shakespeare soulevé par Riendeau et Beddows est situé dans un autre cadre et abordé sous un autre

2. « Je n'ai pas traduit *La nuit des rois* en "canadien-français" ou en français "nord-américain", je l'ai traduit en français. »

angle par Jean-Michel Déprats. Lui-même traducteur de Shakespeare pour la scène, Déprats met l'accent sur deux stratégies de traduction employées en France pour théoriser « l'écart entre l'époque du texte et l'époque de la représentation » : « La traduction, comme la mise en scène, est bien cette trace du passé transformée par la subjectivité d'une autre époque et la sensibilité d'un présent qui lui donne sa configuration. [...] archaïsation ou modernisation [...] expriment deux formes au présent de rapport au passé » (p. 66).

Bien que le théâtre québécois ait à certains moments privilégié le passé dans sa représentation de Shakespeare, il y eut aussi d'autres moments où la relation à Shakespeare procédait d'une urgence à vouloir investir le présent. Ainsi, en 1968, *Hamlet* se faisait Prince du Québec et, en 1977, les filles de *Lear* s'appelaient Josette, Violette et Laurette. Pour des dramaturges comme Robert Gurik et Jean-Pierre Ronfard, l'Autre shakespearien a servi d'instrument dans l'exploration de sa propre culture. La transposition du langage de Shakespeare a nécessité une transposition de la structure de ses pièces afin de trouver de nouvelles formes dramatiques et contribuer à la création d'une nouvelle dramaturgie québécoise.

Dans leurs articles, Melanie Stevenson et Dominique Lafon s'intéressent plus particulièrement à la dimension politique des appropriations québécoises de Shakespeare. Stevenson fait ressortir la force idéologique à l'œuvre dans la traduction en étudiant non seulement la façon dont Gurik a réécrit *Hamlet* de Shakespeare pour le faire sien, mais aussi comment la relation problématique entre le Québec et le Canada anglais illustrée par Gurik dans son adaptation est modifiée dans la traduction anglaise de la pièce produite à London, en Ontario. Lafon, de son côté, étudie le Shakespeare carnavalesqué de *Vie et mort du Roi Boiteux* de Ronfard, dans lequel sont explorées les tensions dans la conception traditionnelle de l'identité québécoise et sa mission nationaliste :

Conçu à l'origine pour servir d'exercice plus ou moins parodique de relecture collective de l'œuvre shakespearienne, le *Roi Boiteux* se lit désormais comme un texte structuré autour d'une généalogie québécoise exemplaire et propitiatoire dont le but fut, entre autres, de conjurer aussi bien les vieux démons du théâtre québécois que ceux de la politique québécoise (p. 97).

Pour ma part, je traite du « printemps Shakespeare » de 1988 comme du retour d'un Shakespeare universel et transcendant sur les scènes québécoises. Je montre aussi comment les publics francophone et anglophone, qui diffèrent

dans leurs situations politiques et leurs conceptions de Shakespeare, perçoivent différemment les mêmes productions.

On peut constater le vif intérêt que le théâtre québécois porte encore à Shakespeare, puisque au moins six productions de ses pièces et de textes inspirés de son œuvre sont à l'affiche de la saison 1998-1999³. La théâtregraphie des productions de Shakespeare en français⁴ présentée par Gilbert David ici même (p. 117-138) atteste de l'importance de la place occupée par Shakespeare dans l'histoire du théâtre français au Québec et ce, même si les textes dérivés de son œuvre n'y figurent pas. En la parcourant, on pourra se faire une idée de l'impact certain du « grand Will » au Québec, mais il faudra attendre d'autres études pour cerner l'ensemble des « effets » Shakespeare sur le théâtre d'ici. Nous restons donc dans l'attente de « traversées » à venir.

Traduit de l'anglais par Louise Ladouceur

3. Ce sont, en français, *Le songe d'une nuit d'été*, au Théâtre Espace la Veillée en septembre et octobre 1998 (adaptation et mise en scène d'Oleg Kisseliov); *Roméo et Juliette*, au Théâtre du Nouveau Monde en janvier et février 1999 (traduction de Normand Charette et mise en scène de Martine Beaulne); *Hamlet*, au Théâtre du Rideau Vert en janvier et février 1999 (traduction d'Antonine Maillet et mise en scène de Guillermo de Andrea); en italien, *Jules César*, au Gesù en novembre 1998 (mise en scène de Ninni Bruschetta). Quant aux textes inspirés de son œuvre, ce sont *Richard moins III* (texte et mise en scène de Lük Fleury) au Monument-National en octobre et novembre 1998 et *Une livre de chair* (texte et mise en scène d'Éric Jean) à la Salle Fred-Barry en avril 1999.

4. Pour une théâtregraphie en anglais, voir « Shakespeare in Québec : Handlist of English-language productions 1945-1995 » (Neilson et Slights, 1998).

Bibliographie

- BOLSTER, Charles Gordon (1970), « Shakespeare in French Canada ». Mémoire de maîtrise, Fredericton, University of New Brunswick.
- DOUCETTE, Leonard E. (1984), *Theatre in French Canada : Laying the Foundations 1606-1867*, Toronto, University of Toronto Press.
- LAFON, Dominique (1997), « Molière au Théâtre du Nouveau Monde », *L'Annuaire théâtral*, n° 22, p. 23-42.
- LIEBLEIN, Leane (1997-1998), « Taming shrews in Quebec », *Alfa*, « Le Shakespeare français : sa langue », vol. 10-11, p. 19-32.
- NEILSON, Patrick, et Jessica SLIGHTS (1998), « Shakespeare in Québec : Handlist of English-language productions 1945-1995 ». À paraître.
- SABOURIN, Jean-Guy (comp.) (1976), *Les vingt-cinq ans du TNM. Son histoire par les textes/1*, Montréal, Leméac.

Pascal Riendeau
Université de Montréal

Normand Chaurette face à Shakespeare ou Traduisez *Comme il vous plaira...*

*Life [...] is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury
Signifying nothing.*

William SHAKESPEARE,
Macbeth (acte V, scène 5).

*Cet idiot qui raconte est le seul narrateur qui puisse être
fidèle, et c'est à lui que le traducteur doit se confier.*

Daniel BOURNET et Geneviève BOURNET,
« Pour traduire Shakespeare », *Théâtre complet*.

Il est parfois difficile d'éviter un certain nombre de clichés¹ lorsque l'on étudie les traductions françaises de William Shakespeare : la langue est intraduisible ; les traducteurs ont rarement compris le sens

1. D'ailleurs, en utilisant la fameuse réplique du *Macbeth* comme épigraphe – que tout le monde place en exergue –, je n'échappe certainement pas moi-même à un autre cliché relatif à Shakespeare...

fondamental de ses textes et de sa langue ; les traducteurs n'ont pas été fidèles au texte original ou, encore, il n'existe pas de français équivalent à l'anglais de Shakespeare. C'est en partie ce qui explique pourquoi nous disposons aujourd'hui d'une pléthore de ces traductions. En général, on possède une ou deux traductions, parfois trois, rarement plus, des grands romans (Sterne, Dickens, etc.). Quand on en a plusieurs, l'une d'entre elles se distingue souvent des autres par sa qualité et devient la traduction « officielle ». De nos jours, lorsque l'on retraduit un texte littéraire, c'est soit pour achever une première traduction incomplète (*Finnegans Wake* de Joyce, par exemple), soit pour tenter d'effacer l'ancienne traduction jugée dépassée, désuète ou imparfaite (comme ce fut le cas pour Dostoïevski ou Kafka récemment). Or il en va tout autrement de la traduction théâtrale. L'œuvre de Shakespeare constitue sans doute l'exemple le plus éloquent de l'absence de consensus qui règne depuis longtemps à propos de sa traduction en français. Plusieurs traductions de ses œuvres complètes ont été publiées, mais pour des raisons parfois simples à comprendre, parfois plus obscures, aucune traduction « officielle » n'a réussi jusqu'à maintenant à s'imposer sur la scène ou comme texte de référence. La traduction intégrale la plus connue et la plus diffusée est celle de François-Victor Hugo (1861), quoique les metteurs en scène la trouvent rarement adéquate pour le théâtre contemporain et qu'ils préfèrent commander de nouvelles traductions. Il est vrai que l'intégrale d'Hugo ne représente pas non plus un modèle pour les exégètes français de Shakespeare. Toute l'histoire des traductions françaises de Shakespeare semble remplies d'obstacles ; à ce sujet, Sherry Simon note, non sans ironie,

[qu']il vaut mieux ne pas avoir trop fouillé la tradition critique avant de s'aventurer dans une traduction française de Shakespeare. Que de lamentations et d'imprécations au cours des siècles... Au point où Shakespeare en est venu à représenter ce qui est résolument étranger à la littérature française, ce qui lui *manque*, et donc ce qui ne fait jamais « œuvre » en français. Ni les traductions exsangues des Classiques, ni les versions plus passionnées des Romantiques, ni même les quelques efforts des Modernes n'ont réussi à rendre crédible un Shakespeare français (1988 : 82).

Pourtant, les textes de Shakespeare ont intéressé de nombreux traducteurs français célèbres. *As You Like It* (1600) – le texte que j'étudierai ici – a été traduit, outre par Hugo (1861), par George Sand (1856), Jules Supervielle (1935), ainsi que par Jean Anouilh et Claude Vincent (1952). À ces noms d'écrivains renommés s'ajoutent, au xx^e siècle, ceux d'Émile Montégut (1906), de Georges Duval

(1908), de Lucien Wolff (1923), de Jean-Jacques Mayoux (1965) et, plus récemment, de Jean-Michel Déprats (1988), de Raymond Lepoutre (1990) et de Daniel et Geneviève Bournet² (1993). Cette liste non exhaustive à propos d'une comédie qui ne figure pas parmi les « grands » textes de Shakespeare donne néanmoins un bref aperçu de la prolifération des traductions françaises de Shakespeare, surtout au xx^e siècle. Pour diverses raisons, la scène théâtrale québécoise a largement délaissé les traductions shakespeariennes venant de France et elle a proposé plusieurs nouvelles traductions québécoises (en français standard ou populaire, en prose ou en vers) de Shakespeare depuis la fin des années 1970. Ce sont principalement les dramaturges (transformés en traducteurs) qui se sont lancés dans la traduction shakespearienne : Michel Garneau, Antonine Maillet, Jean-Louis Roux, Michelle Allen et Normand Chaurette. C'est au travail de Chaurette que je m'attarderai plus en détail.

Chaurette a commencé à construire ses traductions de Shakespeare en parallèle à sa propre œuvre dramatique, comme s'il bâtissait une véritable œuvre de traduction. Son aventure shakespearienne aurait vraiment débuté en 1987 avec l'inachèvement de sa traduction de *Richard III* qui, trois ans plus tard, est devenue *Les Reines*. Il a aussi traduit *Othello* – « pour lui-même et en trahissant largement l'auteur », avoue-t-il (cité dans Lefebvre, 1994 : 18) –, ainsi que *Le songe d'une nuit d'été* et *La tempête*, mis en scène par Robert Lepage à l'automne 1995 et au printemps 1998. Entre ces traductions³, Chaurette a proposé, d'abord en 1989, puis en 1994, deux versions fort différentes de *As You Like It* : *Comme il vous plaira*. Contrairement à ses propres textes dramatiques qu'il crée en tenant compte des contraintes spécifiques de la scène, mais sans véritables concessions à cet égard, il a écrit ses deux traductions de *Comme il vous plaira* pour la représentation, en étroite collaboration avec les metteurs en scène : Alexandre Hausvater⁴ pour la première version et Alice Ronfard⁵ pour la deuxième. En ce sens, Chaurette, à l'instar de très nombreux dramaturges-traducteurs contemporains,

2. Ils sont les derniers à avoir présenté une traduction intégrale de l'œuvre de Shakespeare. Leur entreprise vise en quelque sorte à faire table rase des traductions antérieures et à proposer une version définitive des textes de Shakespeare en français.

3. Il s'attaque maintenant à *Roméo et Juliette*, qui sera monté au Théâtre du Nouveau Monde en janvier 1999.

4. D'abord présenté par un groupe d'étudiants de l'Université du Québec à Montréal en 1989, le spectacle a été repris au restaurant-théâtre La Licorne de Montréal en 1991.

5. Cette deuxième version a été jouée par la Nouvelle Compagnie théâtrale de Montréal en 1994.

est essentiellement un traducteur scénique⁶. Les deux traductions de Chaurette sont toujours inédites, et tout indique pour le moment qu'elles le resteront. En comparant les deux versions de *Comme il vous plaira* au texte original, à d'autres traductions françaises et aussi entre elles, j'aborderai, d'une part, la question des choix linguistiques et langagiers auxquels a procédé Chaurette et, d'autre part, les choix critiques et idéologiques qu'il a favorisés à travers des éléments spécifiques de la pièce : le rôle des personnages Touchstone et Jacques, de l'épilogue et de l'humour.

L'art de la traduction

De quelle façon le traducteur doit-il traduire ? Comment traduire un grand auteur, un auteur de génie ? « L'autorité suprême, pour un traducteur, devrait être le *style personnel* de l'auteur. Mais la plupart des traducteurs obéissent à une autre autorité : à celle du *style commun* du "beau français" [...] » (Kundera, 1993 : 134). Milan Kundera se montre très virulent envers les traducteurs – il fustige particulièrement ceux qui ont mal traduit ses propres romans –, mais il a le mérite de placer au cœur du débat sur la traduction un élément fondamental : le traducteur respecte-t-il l'œuvre qu'il traduit ? Je ne tenterai pas, bien sûr, de résoudre ce problème, mais je l'examinerai dans le but de comprendre les limites et les mérites de traductions théâtrales singulières. Le respect de l'œuvre est un élément capital, mais il s'avère aussi d'une très grande complexité. Ainsi, j'abonde dans le sens de Gérard Genette qui affirme qu'« aucune traduction ne peut être absolument fidèle et [que] tout acte de traduire touche au sens du texte traduit » ([1982] 1992 : 294). En plus des difficultés synchroniques incombant au traducteur que comporte le passage d'une langue à une autre, Genette parle d'une difficulté diachronique, causée par l'évolution de chacune des langues.

Lorsqu'on ne dispose pas d'une bonne traduction d'époque et qu'il s'agit par exemple de produire au ^{xx}e siècle une traduction française de Dante ou de Shakespeare, une nouvelle aporie se présente : traduire en français moderne, c'est supprimer la distance de l'historicité linguistique et renoncer à mettre le lecteur français dans une situation compa-

6. Chaurette affirmait récemment : « [...] je crois qu'il n'y a pas de "bonnes" ou de "mauvaises" traductions des pièces de Shakespeare. Je pense simplement qu'une traduction vient à point nommé, avec une unité d'ensemble, et participe à l'esprit d'une production, à une vision » (1998 : 5).

rable à celle du lecteur italien ou anglais de l'original ; traduire en français d'époque, c'est se condamner à l'archaïsme artificiel [...] (p. 297).

Si Genette dit préférer la seconde option, Barbara Folkart, elle, privilégie la première :

Étant donné l'impossibilité d'assurer l'*adéquation* littéraire, linguistique ou culturelle du texte d'arrivée au texte de départ ancien, on peut se demander si la politique la plus probe ne serait pas finalement celle d'une *acceptabilité* qui [...] se contenterait de réactualiser le texte authentiquement ancien dans le chronolecte pur et simple des nouveaux récepteurs (1991 : 191).

L'aporie dont parle Genette peut-elle être évitée ou, du moins, est-il possible de la déjouer ? Oui, si l'on se fie à l'entreprise très minutieuse de Daniel Bournet et Geneviève Bournet, qui ont tenté de traduire tout Shakespeare dans un français très près de la syntaxe anglaise, qui n'est ni (trop) moderne ni archaïque. Leurs traductions se veulent extrêmement proches du texte de Shakespeare. Leur volonté d'être fidèle au texte d'Origine, sans être un dogme, est un principe sous-jacent fort important de leur travail. Toutefois, il est encore trop tôt pour dire s'ils ont gagné ou s'ils gagneront leur pari et si leurs traductions s'imposent sur les scènes francophones. De toute façon, le débat reste entièrement ouvert. Folkart, très critique lorsqu'il s'agit de la notion de fidélité en traduction, soutient que cette notion « entraîne celles d'objectivité, de transparence et d'absolu » (1991 : 366). En fait, il vaudrait sans doute mieux parler de degrés de fidélité des traducteurs et des adaptateurs face au texte qu'ils traduisent ou qu'ils adaptent.

Une seconde aporie peut se présenter lorsque l'on envisage la traduction d'une œuvre théâtrale, puisqu'elle constitue à la fois un texte littéraire et un objet de représentation scénique. La traduction théâtrale semble donc condamnée à sacrifier un des deux principaux aspects du texte : soit sa littérarité, soit sa *jouabilité* (son caractère performatif). Tant les théoriciens (Patrice Pavis, Susan Bassnett-McGuire) que les traducteurs de théâtre contemporains privilégient largement la traduction ponctuelle, créée pour une performance scénique spécifique, quitte à ce qu'elle soit un texte éphémère. Si cette solution paraît de loin la meilleure pour la scène, elle risque de rendre la connaissance des textes par la lecture de plus en plus difficile à l'avenir. L'idéal serait-il (notamment pour Shakespeare et les grands auteurs du passé très présents sur nos scènes) de

toujours posséder, d'un côté, une traduction « officielle », plus littéraire, voire livresque, et, de l'autre, une multitude de traductions scéniques⁷ ?

Chaurette à l'œuvre

Dans son travail de traducteur, Chaurette n'a pas cherché avant tout à être fidèle à la pièce d'origine, et encore moins à produire des textes *à lire*, mais il a cherché plutôt à s'approprier la *constellation* shakespearienne et à s'assurer de la *jouabilité* de ses traductions. Sa première traduction de *As You Like It* vise volontairement à travestir (du moins en partie) le sens de l'hypotexte, c'est-à-dire le texte d'origine. Selon Chaurette, son premier hypertexte⁸ privilégie nettement la musicalité anglaise (et shakespearienne) un peu au détriment du sens de la pièce. Quant au second essai, il sacrifie partiellement cette musicalité pour approfondir à la fois le sens profond du texte et ce que Chaurette appelle « l'inventivité surprenante du langage shakespearien » (cité dans Lefebvre, 1994 : 19). On verra ultérieurement que cette distinction⁹ n'est pas toujours aussi tranchée que le laisse entendre Chaurette.

Dans *Sociocritique de la traduction*, Annie Brisset distingue pour la période qu'elle étudie, soit de 1968 à 1988, trois modalités principales de la traduction théâtrale au Québec : perlocutoire, identitaire et iconoclaste. Selon Brisset, la traduction perlocutoire se rapproche de la propagande ; l'identitaire permet une légitimation de la dramaturgie et de la langue québécoises ; tandis que l'iconoclaste « se situe à la croisée de la traduction et de la création proprement dite. L'ambiguïté de sa démarche consiste en ceci qu'elle brise le modèle pour en utiliser les fragments et les recomposer sous la forme d'une œuvre » (1990 : 35). Bien qu'elle diffère un peu des autres exemples de traductions iconoclastes analysées par Brisset, la première traduction de Chaurette de *As You Like It* se situe dans le prolongement (tant chronologique qu'idéologique) de ce paradigme. Si cette première version vise bel et bien à rejoindre un public québécois (et même *montréalais*), elle est sous-tendue par une idéologie fort différente de celle qui

7. Leanore Lieblein rapporte l'exemple intéressant de Jean-Michel Déprats qui produit des traductions scéniques, mais qui s'assure de publier le texte intégral (Lieblein, 1993 : 87).

8. Je rappelle ici la définition de l'hypertextualité de Genette : « [...] toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » ([1982] 1992 : 13).

9. Les deux versions de Chaurette se révèlent typiques de ce qu'Antoine Berman appelle « la sempiternelle opposition entre les tenants de la "lettre" et les tenants du "sens" » (1984 : 17). Chaurette montre qu'un même traducteur peut aisément passer d'une tendance à l'autre.

pouvait motiver Maillet en adaptant son *Bourgeois gentleman* – qui admire l'Anglais plutôt que le Grand Turc – *exclusivement* pour un public québécois. En réécrivant *Comme il vous plaira* dans un français original mais corrompu (selon les normes linguistiques du moins) et en mélangeant l'anglais au français à l'occasion, Chaurette privilégie une esthétique non pas de l'identité, mais de la différence et de l'ouverture¹⁰. Dans sa traduction, l'anglais n'a pas une valeur *négative* ; il s'intègre pleinement au texte français et réussit à l'enrichir en créant des jeux de mots, en provoquant des changements de rythme ou des tournures de phrases tout à fait inédites.

Le premier *Comme il vous plaira* que propose Chaurette est en fait une véritable adaptation¹¹. Il se situe dans le registre des traductions iconoclastes, principalement par la langue non orthodoxe dans laquelle il est écrit. Cette adaptation n'est toutefois ni une actualisation (*Le gars de Québec* de Michel Tremblay), ni une imitation (*Le bourgeois gentleman* d'Antonine Maillet), ni une parodie (*Le Cid maghané* de Réjean Ducharme), pour reprendre la terminologie et les exemples de Brisset. Il ne s'agit pas non plus uniquement d'une traduction, entre autres parce que le texte a subi de très nombreuses coupures et que certains personnages secondaires ont été sacrifiés. Ce qui frappe le lecteur, ce n'est pas tant l'abondance des coupures que leurs fréquences. Presque toutes les scènes ont été amputées de quelques-unes, voire de nombreuses répliques, et les répliques les plus longues ont été réduites d'une ou de plusieurs phrases. D'une pièce comprenant 5 actes, 22 scènes et un épilogue, il en résulte un texte en 49 tableaux (presque tous très brefs), avec une introduction et sans épilogue. Chaurette reprend la très grande majorité des scènes, mais il en modifie l'ordre et réussit toujours à les réduire à l'essentiel, sans trop en altérer le sens. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si cette adaptation très libre de Chaurette a été mise en scène par Hausvater. L'esthétique théâtrale d'Hausvater, selon Benoît Melançon, « postule deux données fondamentales : la rupture [et] la mobilité (physique aussi bien qu'identitaire) » (1991 : 131). Cette rupture dans le *Comme il vous plaira* revu par le duo Chaurette-Hausvater se traduit, d'après Melançon,

10. Pour une idée plus générale de cette problématique, voir Riendeau (1997).

11. J'utilise ici le terme « adaptation » selon l'un des sens que lui donne Pavis, c'est-à-dire celui d'une « "traduction" ou [d'une] transposition plus ou moins fidèle, sans qu'il soit toujours très facile de tracer la frontière entre les deux pratiques. Il s'agit alors d'une traduction qui adapte le texte de départ au contexte nouveau de sa réception avec les suppressions et les ajouts jugés nécessaires à sa réévaluation » (1987 : 33).

par le recours constant à l'anachronisme. Ainsi, les comédiens [...] [portaient] des costumes de diverses époques et de divers styles [...], dont certains contemporains, et non des costumes historiques. Ces costumes [n'étaient] pas pour autant réalistes : l'ancrage chronologique du texte shakespearien était gommé, sans toutefois qu'une autre temporalité unique ne lui soit substituée (p. 131).

À l'instar du texte d'origine, la traduction de Chaurette compte peu de didascalies, mais elle contient, dans les dialogues, tous les éléments susceptibles de conduire à une représentation baroque, éclatée, empruntant largement à l'esthétique du cabaret, bref, tout à fait postmoderne. En plus de confondre plusieurs époques et de multiplier les anachronismes (il y est question de l'Encyclopédie, de syndicat, de virus, de téléphone et de télégramme), la traduction de Chaurette accentue les effets de théâtre dans le théâtre et donne du même coup une *jouabilité* encore plus grande au texte. La mise en scène d'Hausvater favorisait aussi le mélange des genres sexuels (le duc Frédéric devient la duchesse Frédérique, mais porte des habits d'hommes ; Charles, le lutteur, se transforme en Charles la lutteuse). Tous ces éléments confèrent à cette première traduction de *As You Like It* un statut qui dépasse celui de la traduction au sens le plus strict. Il s'agit d'une adaptation qui opère une série de modifications davantage sur la forme que sur le contenu du texte.

La langue que Chaurette a privilégiée dans cette première traduction constitue un élément qui déstabilise encore plus que la fragmentation et la réorganisation du texte. La traduction provoque une véritable impression d'étrangeté linguistique, puisqu'elle conserve certaines répliques en anglais et qu'elle joue avec les anglicismes et les calques de toutes sortes. Dès l'ouverture de la pièce, un chœur entame en anglais le célèbre monologue de Jacques, le personnage mélancolique, sur les âges de la vie (« All the world's a stage° And all the men and women merely players », etc.), qui est une réplique de la septième scène de l'acte II. Cet ajout mise essentiellement sur deux choses : une confusion linguistique dès le début du texte (ou du spectacle) et une annonce (ou un rappel) de la théâtralité foisonnante de la comédie. Au tableau 24, le personnage de Jacques reprend cette réplique en français à l'endroit où elle était prévue. Une des nombreuses chansons a été conservée sans être traduite, tous les personnages gardent leur nom anglais, certains mots anglais sont utilisés fréquemment (« one », « two », « lady », « ladies »), d'autres sont hybrides (« melancholie », « melancolique ») et les mots français dans le texte d'origine (« bonjour », « adieu », « Monsieur ») ont été traduits en anglais. Dans un entretien, Chaurette précise le but

visé par ces stratégies : « En fait, j'imaginai des acteurs anglais parlant mal le français » (cité dans Lefebvre, 1994 : 18). À titre d'exemple, je cite la première réplique de l'échange initial entre les cousines Celia et Rosalind qui donne un peu le ton à leurs conversations durant toute la pièce :

CELIA

I pray thee, Rosalind, sweet my coz, be merry (Shakespeare, 1993 : 105).

Revue par Chaurette, elle devient :

CELIA

Je t'en prie, Rosalind, cozou, cozou, fais gaie ! (Chaurette, 1989 : 6).

Chaurette mise sur les formulations un peu enfantines des deux cousines pour en extraire les éléments les plus susceptibles de provoquer le rire du spectateur. En affichant aussi clairement ses couleurs linguistiques et langagières, surtout dans les premiers tableaux, la traduction de Chaurette produit un effet d'étrangeté et accentue la potentialité comique du texte. Autrement dit – et le reste de la lecture le prouve –, cette traduction est bel et bien un exercice de style sur *As You Like It*.

Par ailleurs, sans minimiser l'originalité de la démarche de Chaurette et Hausvater, on est en droit de se demander jusqu'à quel point elle peut être tributaire de ce que d'aucuns ont appelé le « printemps Shakespeare », à propos de trois spectacles assez remarquables à Montréal, au printemps 1988¹². L'androgynie, l'ambiguïté sexuelle, les transformations génériques, d'un côté, le mélange des langues, des niveaux de langue et des accents divers, de l'autre, constituent les principaux éléments mis de l'avant par les traducteurs et les metteurs en scène de ce printemps shakespearien. Brisset le remarque déjà dans la conclusion de *Sociocritique de la traduction*, en montrant que, dès la toute fin des années 1980, on assiste à de nouvelles pratiques de traduction au Québec, notamment par l'entremise des textes de Shakespeare (1990 : 316). Par ses allures baroques et irrévérencieuses, le *Comme il vous plaira* de Chaurette et Hausvater se situe dans un esprit analogue aux spectacles du « printemps Shakespeare ».

12. Il s'agit de *La tempête*, traduit et mis en scène par Alice Ronfard, du *Songé d'une nuit d'été*, traduit par Michelle Allen et mis en scène par Robert Lepage, et du *Cycle des rois*, mis en scène par Jean Asselin, qui a utilisé, tout en l'adaptant, la traduction de François-Victor Hugo.

Dans sa seconde traduction, Chaurette a abordé le texte de façon fort différente ; il a résolument favorisé le sens de la pièce – les dimensions philosophique et métaphysique –, un peu au détriment de la musicalité shakespearienne, tout en écrivant dans une langue dramatique beaucoup plus près de la sienne : rigoureuse mais souple, claire et toujours très juste. Loin d'être iconoclaste, sa deuxième traduction n'appartient pas non plus au registre de l'identitaire, c'est-à-dire que ni le texte lui-même ni le paratexte (articles, entretiens, etc.) ne visent à faire de sa traduction un élément de plus de l'affirmation de l'identité québécoise. Chaurette a cependant procédé à deux modifications qui lui permettent de rapprocher son deuxième *Comme il vous plaira* de son propre univers dramaturgique, notamment en jouant sur l'identité de certains personnages. Touchstone, le bouffon, ne s'appelle pas Pierre de Touche comme dans toutes les autres traductions françaises, mais plutôt Pierre Pierre, un nom qui crée chez le spectateur un effet de désautomatisation et qui, par la répétition onomastique, évoque du même coup le Charles Charles de *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, sans doute le texte le plus connu de Chaurette. Sur le plan identitaire, l'appropriation culturelle glisse subtilement du collectif vers le particulier. Ce *Comme il vous plaira* est plus typiquement chaurettien, sans l'être excessivement. Dans cet ordre d'idées, l'hypothèse de Folkart voulant que la traduction soit la « ré-énonciation » d'un autre discours m'apparaît parfaitement limpide ici. La traduction, dit Folkart, « ajoute toujours de la valeur, crée inévitablement des distorsions (bruit), des décalages ou des sollicitations (modulation) qui permettent [...] d'appréhender le dire du traducteur en flagrant délit de conflit avec celui de l'auteur » (1991 : 127). La présence du dramaturge derrière le traducteur en tant que réénonciateur s'intensifie dans cette seconde traduction ; il devient très difficile de ne pas lire la part du traducteur, cette couche textuelle supplémentaire qu'a ajoutée Chaurette.

Au premier abord, si on la compare à la version de 1989, la deuxième version de *Comme il vous plaira* est beaucoup plus près du texte de Shakespeare : l'ordre des scènes est respecté ; les coupures sont notables, mais moins nombreuses que dans la première, et elles touchent surtout des personnages secondaires, quelques scènes un peu longues, ainsi que les chansons. La traduction, assez littéraire elle-même, ne vise pas à délittérer les traductions françaises antérieures ; elle vise simplement à rendre le texte de Shakespeare plus accessible pour les comédiens et le public d'aujourd'hui, ce que la traduction d'Hugo, par exemple, arrive plus difficilement à faire. Si elle se veut fidèle à l'esprit shakespearien, la traduction de Chaurette est cependant très loin d'être littérale. Plutôt que de rester plus proche des mots shakespeariens ou de leurs équiva-

lents, elle s'éloigne radicalement de tout esprit archaïsant et privilégie une syntaxe et un lexique plus contemporains. Chaurette cherche à trouver le sens profond du texte, quitte à détourner sa traduction du vocabulaire ou de la syntaxe du vers shakespearien.

À titre de comparaison, je cite un bref passage humoristique tiré d'abord du texte original, ensuite de la traduction d'Hugo, puis de la deuxième traduction de Chaurette, et enfin de celle de Daniel et Geneviève Bournet.

TOUCHSTONE (*to Corin*) : Holla, you clown !

ROSALIND : Peace, fool, he's not thy kinsman.

CORIN : Who calls ?

TOUCHSTONE : Your betters, sir (Shakespeare, 1993 : 137).

PIERRE DE TOUCHE, *appelant* : Holà, vous, rustre !

ROSALINDE : Silence, fou, il n'est pas ton parent.

CORIN : Qui appelle ?

PIERRE DE TOUCHE : Des gens mieux lotis que vous, messire
(Hugo, [1861] 1964 : 245).

PIERRE PIERRE : Hé ! toi ! Là-bas !

ROSALIND : Chchchch ! Il faut lui dire « vous ».

CORIN : À qui ai-je l'honneur ?

PIERRE PIERRE : Nous venons de la haute société (Chaurette, 1994 : 34).

PIERRE DE TOUCHE : Holà, vous, clown !

ROSALINDE : Paix, fou, ce n'est pas ton parent.

CORIN : Qui appelle ?

PIERRE DE TOUCHE : Vos supérieurs, monsieur
(Bournet et Bournet, 1993 : 260).

Je n'insisterai pas sur le vers shakespearien un peu inutilement étiré par la traduction d'Hugo, qui est toutefois le seul à jouer avec le double sens du mot anglais *clown* : bouffon et paysan. En comparant les quatre brèves répliques de la traduction de Chaurette au texte d'origine et à la traduction des Bournet – toujours très près de Shakespeare –, on se rend compte à quel point la liberté qu'a prise Chaurette face à l'auteur de *As You Like It* est grande. En réalité, cet exemple reflète bien l'ensemble du texte. Le résumé des bonnes manières de se quereller qu'énonce Touchstone avec une éloquence bouffonne montre

résolument le parti pris de Chaurette pour une fidélité toute relative au texte de Shakespeare. Je recours au texte original, à la traduction de Chaurette et à celle des Bournet :

JACQUES : Can you nominate in order now the degrees of the lie ?
 TOUCHSTONE : O sir, we quarrel in print, by the book, as you have books for good manners. I will name you the degrees. The first, the Retort Courteous ; the second, the Quip Modest ; the third, the Reply Churlish ; the fourth, the Reproof Valiant ; the fifth, the Countercheck Quarrelsome ; the sixth, the Lie with Circumstance ; the seventh, the Lie Direct. All these you may avoid but the Lie Direct ; and you may avoid that too, with an « if ». [...] Your « if » is the only peacemaker ; much virtue in « if » (Shakespeare, 1993 : 221).

JACQUES : Il y a donc sept étapes dans votre théorie des théorèmes ?
 PIERRE PIERRE : Sept [*sic*] échelons. Nous nous querellons selon des lois très strictes. Dans l'ordre : le renvoi élégant, le lancé d'évidence, l'argument décisif, le défi sous-jacent, le crachat conditionnel et le vomit suprême (Chaurette, 1994 : 113).

JACQUES : Pouvez-vous dénommer lors en ordre les degrés du démenti ?

PIERRE DE TOUCHE : Oh, monsieur, nous querellons à l'imprimé, selon le livre, comme vous avez des livres pour les bonnes manières. Je vais vous nommer les degrés. Le premier, la Repartie Courtoise ; le deuxième, le Brocard Modeste ; le troisième, la Réplique Revêche ; le quatrième, le Reproche Vaillant ; le cinquième, la Riposte Querelleuse ; le sixième, le Démenti avec Circonstance ; le septième, le Démenti Direct. Tous ceux-là, vous pouvez les éviter, sauf le Démenti Direct, encor que vous puissiez l'éviter avec un Si. [...] Votre si est le seul pacificateur : moult vertu en Si (Bournet et Bournet, 1993 : 309).

Chaurette coupe la réplique de moitié et il en supprime un élément essentiel : l'explication du rôle du « si ». Pour apprécier tout l'humour de la réplique du clown, il me semble nécessaire de conserver la conclusion un peu étonnante d'un énoncé plutôt farfelu, qui se moque entre autres des « livres de bonnes manières¹³ » existant à l'époque élisabéthaine. De plus, le traducteur mise ici sur

13. Voir à ce sujet les commentaires d'Alan Brissenden, dans son édition de *As You Like It* (Shakespeare, 1993 : 221).

la grivoiserie ou la scatologie habituelles du discours de Touchstone, qui sont pourtant absentes dans cette réplique. La traduction de Chaurette montre à quel point il peut être difficile pour le traducteur francophone d'aujourd'hui de bien rendre les jeux de mots, les allusions et le bon registre humoristique. En changeant de registre discursif et en allégeant une longue réplique, Chaurette mise sur l'efficacité de l'humour et accentue l'aspect performatif de sa traduction, mais il semble du même coup céder quelque peu à une facilité comique.

En plus de retrancher cinq personnages (Denis, Le Beau, William, Jacques de Boys et Sir Oliver Martext) occupant un rôle relativement marginal, Chaurette a aussi supprimé Audrey, la chevreuse qui épouse Touchstone (Pierre Pierre) à la fin de l'histoire. Selon Chaurette, cela « met davantage en valeur les préoccupations existentielles de Pierre Pierre et il apparaît ainsi plus clairement comme ce qu'il est profondément : le pendant de maître Jacques » (cité dans Lefebvre, 1994 : 19). Voilà précisément l'un des aspects importants du sens que Chaurette a voulu donner à sa deuxième traduction. Plutôt que de célébrer un quatrième mariage à la fin de la pièce, il choisit d'accentuer la dimension philosophique du personnage de Pierre Pierre et d'en faire l'égal de Jacques. Idéologiquement, ce choix n'est pas neutre, car la différence entre Touchstone, être de matière, et Jacques, être d'esprit, est alors minimisée, voire éliminée. Ainsi, Jacques incarne le côté mélancolique et Pierre Pierre le côté humoristique et même cynique d'un personnage aux allures de Janus. En formant un véritable duo avec Pierre Pierre, Jacques devient clairement un précurseur d'Hamlet¹⁴. En misant sur la mélancolie, la folie, le personnage double (ou jumeau), Chaurette souligne à nouveau, manifestement, une série d'éléments (présents chez Shakespeare) très typiques de sa propre écriture dramatique et dévoile son intention de s'approprier davantage l'univers de Shakespeare.

Parmi les autres modifications dans les deux traductions, l'épilogue – élément clé de l'esprit ludique de la comédie – occupe un rôle aussi important que paradoxal. Cet épilogue détient un statut particulier dans l'œuvre dramatique de Shakespeare et aussi dans tout le théâtre élisabéthain, puisque c'est la première fois qu'un personnage féminin se voit confier le rôle de clore un spectacle. Dans l'épilogue, je le rappelle, Rosalind s'adresse directement aux spectateurs, en jouant à la fois sur l'équivoque de son propre personnage ainsi que sur le rôle

14. Il faut dire que cette idée se manifestait déjà dans la représentation de la première pièce, de façon parodique toutefois, car c'est Touchstone, le bouffon, qui parcourait toute la pièce avec un vieux crâne à la main.

de l'épilogue au théâtre. L'ambiguïté sexuelle qui traverse la pièce atteint son point culminant dans l'épilogue :

La thématization du dédoublement de l'identité sexuelle, le jeune acteur, qui joue une femme, jouant un jeune homme, mais qui, déguisé en femme, fait remarquer qu'elle est un jeune homme, est en outre significative, car la liberté de revêtir une autre identité sexuelle, développement utopique du potentiel de l'individu à l'intérieur de la forêt des Ardennes [...] n'est possible que dans l'univers du jeu théâtral (Helbo *et al.*, 1987 : 265).

Même s'il occupe une fonction indispensable dans le texte original, l'épilogue n'a pas une importance égale pour les spectateurs ou les lecteurs contemporains. Chaurette l'a d'ailleurs éliminé dans sa première traduction¹⁵. Dans un spectacle où les genres sexuels sont brouillés et constamment remis en question et où la convention théâtrale indique clairement que la division binaire entre les rôles masculins et féminins s'avère désuète, l'épilogue perd son effet percutant. Autrement dit, le *Comme il vous plaira* de Chaurette et Hausvater relève tout le potentiel des jeux sur l'identité sexuelle dès le début du texte, et non pas simplement dans la forêt des Ardennes. Inclure l'épilogue dans cette première adaptation aurait alors provoqué une forme de redondance quant aux jeux sexuels et génériques qui ont cours durant toute la pièce et aurait pu causer une surenchère dans l'esthétique de la rupture du spectacle.

Cependant, dans sa deuxième traduction, Chaurette a conservé l'épilogue, mais il a renversé le changement de rôles. La réalité du théâtre élisabéthain où les personnages féminins étaient interprétés par de jeunes garçons n'est probablement pas une convention sociothéâtrale familière aux spectateurs québécois d'aujourd'hui. Plutôt que de risquer de laisser les spectateurs perplexes en demandant à une comédienne qui incarne un personnage féminin déguisé en homme de prétendre qu'elle est un jeune garçon déguisé en femme, puis en homme, Chaurette a préféré opter pour la convention théâtrale actuelle et rappeler que c'est bel est bien une femme¹⁶ qui met fin à la pièce en s'adressant

15. Cette décision ne semble pas inusitée dans les mises en scène contemporaines de *As You Like It* (voir Helbo *et al.*, 1987 : 265).

16. Cette idée n'est sûrement pas étrangère à Ronfard qui a plusieurs fois mis de l'avant la parole des femmes dans ses spectacles. Elle a aussi déjà joué avec cette ambiguïté du masculin et du féminin chez Shakespeare : le personnage de Prospéro dans *La tempête*, texte qu'elle a traduit et mis en scène, était interprété par la comédienne Françoise Faucher.

au public. L'aspect ludique de l'épilogue conserve sa pertinence, mais le jeu créé par l'effet de distanciation entre le comédien et son personnage dans le texte de Shakespeare s'estompe dans cette seconde traduction. Par anachronisme, on pourrait dire que l'effet plus typiquement brechtien de la distanciation de l'épilogue se perd dans la deuxième traduction. Le texte de Shakespeare proposait une réflexion non seulement sur le genre sexuel, mais aussi sur le personnage de théâtre lui-même. Autrement dit, Chaurette a dû sacrifier ce commentaire qui rappelle une particularité du théâtre de Shakespeare pour s'assurer de la clarté de son propos et de la compréhension du public.

Comme je l'ai montré précédemment, la langue adoptée par Chaurette dans ses deux *Comme il vous plaira* n'est ni orthodoxe ni purement shakespearienne. Selon Chaurette, elle constitue aussi l'élément principal qui permet de distinguer fondamentalement ses deux versions. La première respecterait la musique shakespearienne et la deuxième le sens du texte. Prenons d'abord un exemple dans un dialogue entre les cousines Rosalind et Celia :

CELIA

Herein I see thou lovest me not with the full weight that I love thee. If my uncle, thy banished father, had banished thy uncle, the Duke my father, so thou hadst been still with me, I could have taught my love to take thy father for mine ; so wouldst thou, if the truth of thy love to me were so righteously tempered as mine is to thee (Shakespeare, 1993 : 105).

Ah, je te vois ne pas m'aimer du gros poids que moi je t'aime. Si ma tante, ta maman, avait banni ma maman à moi, moi, ta cousine, pour mon amour de toi, ma cousine, j'aurais pris ma tante, ta maman à toi pour ma maman à moi. Pourquoi nnniou ? Parce que ton amour de moi est inégal à mon amour de toi (Chaurette, 1989 : 6).

Tu dis que tu m'aimes, Rosalind ? Oh non. Pas avec la même force que moi. Si ton père avait banni mon père à moi, j'aurais déjà tout effacé de ma mémoire au nom de notre amour. Et j'aurais accepté ton père comme étant le mien. C'est ainsi que tu le sentirais, si ton amour pour moi était aussi profond que le mien pour toi (Chaurette, 1994 : 8).

On peut voir que la première traduction recherche un rythme, une musicalité propre à la langue de Shakespeare. Elle tente aussi d'exploiter tout le comique

de la réplique de Celia, au risque de rendre certains détails moins intelligibles, même si le sens des énoncés ne change pas fondamentalement. Certes, quelques répliques de la première version négligent des points précis qui pourraient clarifier davantage le propos, mais en retournant au texte original, on s'aperçoit que le sens a, somme toute, peu changé. Dans la deuxième traduction, un autre rythme – j'oserais dire plus chaurettien – très efficace en français est substitué au rythme original.

Prenons un autre exemple où, cette fois, Rosalind, déguisée en Ganymède, tente de convaincre Orlando qu'elle incarne, pour les fins du jeu amoureux, le rôle de Rosalind :

ROSALIND

At which time would I, being but a moonish youth, grieve, be effeminate, changeable, longing and liking, proud, fantastical, aspid, shallow, inconstant, full of tears, full of smiles ; [...] would now like him, now loathe him ; then entertain him, then forswear him ; now weep for him, then spit at him (Shakespeare, 1993 : 172).

Un temps fus-je ainsi, inaccessible, lunaire, efféminée, changeante, languide et sinieuse, prude, vivace, à pic, fantasmagorique, hirondelle, inconstante, *foule* de larmes et *foule* de rires. [...] Un instant je l'aime, un instant il m'indiffère. *One*, je l'étourdis ; *two*, il me dépité¹⁷ (Chaurette, 1989 : 58).

Je lui ressemblerai et mon tempérament sera le sien : inaccessible, lunaire, efféminée, changeante, languide et sinieuse, prude, vivace, à pic, fantasmagorique, hirondelle, inconstante, abondance de larmes et amoncellement de rires. [...] Un instant, je vous aimerai, l'instant d'après, vous m'indifférez. Un jour, je vous ensorcelle ; le lendemain, je vous déconcerte (Chaurette, 1994 : 69).

À nouveau, la première traduction conserve davantage la musicalité et la syntaxe du texte de Shakespeare tout en jouant avec l'ambiguïté homonymique des mots « full »/« foule ». Si le mot anglais et son homonyme français ne sont pas synonymes, il reste que « foule », en français, renvoie aussi à une grande quantité, à une

17. Je souligne.

forme d'« abondance », le terme que Chaurette a justement utilisé dans la deuxième traduction pour l'adjectif *full*. De plus, l'ajout de « one » et de « two » crée un double effet : d'abord, le rythme est rapide comme dans l'original, puis les mots anglais servent à affirmer l'aspect irrévérencieux ou iconoclaste de l'adaptation. Quant à la deuxième, elle ne cherche pas le rythme de l'original ni son humour ; elle déplace plutôt la réplique dans un registre un peu plus poétique.



Dans *L'épreuve de l'étranger*, Berman affirme, contrairement à une idée reçue, qu'« une traduction qui "sent la traduction" n'est pas forcément mauvaise (alors qu'inversement, on pourrait dire qu'une traduction qui ne sent pas du tout la traduction est forcément mauvaise » (cité dans Folkart, 1991 : 194). La première adaptation de Chaurette s'affiche résolument comme une traduction-trahison du texte original. Il n'y a là aucune transparence du traducteur. Peut-être peut-on y voir une façon de rendre hommage au texte. La deuxième traduction ne vise pas non plus la transparence et elle se fait adaptation en procédant à des coupures et à d'autres modifications ou actualisations du texte de Shakespeare. Dans le premier cas, Chaurette a proposé un texte iconoclaste et résolument ouvert à l'altérité, et les dimensions philosophique et métaphysique ont été reléguées au second plan. Dans le deuxième, il a offert un texte plus littéraire, loin du registre identitaire *national* qui caractérisait de nombreuses traductions québécoises des années 1970 et 1980. La traduction glisse plutôt vers un univers identitaire intertextuel : celui de la dramaturgie du traducteur lui-même. Puisque le premier *Comme il vous plaira* de Chaurette était lié intrinsèquement à la démarche théâtrale du metteur en scène Hausvater, qu'il se voulait surtout un exercice de style, il est peu probable qu'il soit repris sur scène, et encore moins qu'on le publie. Le deuxième *Comme il vous plaira*, bien qu'il fût conçu pour un projet de spectacle précis, réussira peut-être à réapparaître sur une scène un jour, mais les traductions dramatiques ne semblent pas avoir la vie très longue au Québec et celles de Shakespeare ne font pas exception. Il est difficile d'imaginer que les traductions de Chaurette, malgré leur originalité, réussiront à s'imposer progressivement sur les scènes québécoises. Peut-être seront-elles, comme bien d'autres, condamnées à demeurer des manifestations culturelles intéressantes mais éphémères.

Bibliographie

- BASNETT-MCGUIRE, Susan (1980), *Translation Studies*, Londres/New York, Routledge.
- BERMAN, Antoine (1984), *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard.
- BOURNET, Daniel, et Geneviève BOURNET (1991), « Pour traduire Shakespeare », dans William SHAKESPEARE, *Théâtre complet*, Lausanne, L'Âge d'homme, t. II, p. 461-475.
- BOURNET, Daniel, et Geneviève BOURNET (1993), *Théâtre complet*, Lausanne, L'Âge d'homme, t. V.
- BRISSET, Annie (1990), *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Le Préambule.
- CHAURETTE, Normand (1989), « Comme il vous plaira ». 1^{re} version, 93 f. Inédit.
- CHAURETTE, Normand (1994), « Comme il vous plaira ». 2^e version, 118 f. Inédit.
- CHAURETTE, Normand (1998), « Mot du traducteur », dans William SHAKESPEARE, *La tempête*, programme, Théâtre du Trident, n° 149, p. 5.
- FOLKART, Barbara (1991), *Le conflit des énonciations. Traduction et discours rapporté*, Candiac, Éditions Balzac.
- GENETTE, Gérard ([1982] 1992), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.
- HELBO, André *et al.* (dir.) (1987), *Théâtre : modes d'approches*, Bruxelles/Paris, Labor/Méridiens Klincksieck.
- HUGO, François-Victor ([1861] 1964), *Comme il vous plaira*, Paris, Flammarion, p. 211-308.
- KUNDERA, Milan (1993), *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard.
- LEFEBVRE, Paul (1994), « Traduire : entre la musique et le sens. Entretien avec Normand Chaurette », *Cahiers de la NCT*, nouvelle série, n° 13 (printemps), p. 18-19.
- LIEBLEIN, Leanne (1993), « Translation and mise en scène : the exemple of contemporary French Shakespeare », dans Dennis KENNEDY (dir.), *Foreign Shakespeare : Contemporary Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 76-92.
- MELANÇON, Benoît (1991), « La scène est aussi un stage », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 60 (septembre), p. 131-134.
- PAVIS, Patrice (1987), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales.
- RIENDEAU, Pascal (1997), *La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*, Québec, Nuit blanche éditeur.
- SHAKESPEARE, William (1993), *As You Like It*, édité par Alan Brissenden, Oxford, Clarendon Press.
- SIMON, Sherry (1988), « Shakespeare en traduction », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 48, p. 82-87.

Joël Beddows
Université de Toronto

Pour une poétique du texte de Shakespeare : les formes métriques utilisées par Antonine Maillet et Jean-Louis Roux

Commander une traduction pour chaque nouvelle production d'une pièce de Shakespeare est un phénomène courant au Canada francophone. À titre d'exemple, mentionnons les quatre versions récentes et très différentes de *La tempête*, soit celles d'Alice Ronfard (1988), de Michel Garneau (1989), d'Antonine Maillet (1997) et de Normand Chaurette (1998). Les raisons sont nombreuses pour justifier les coûts considérables associés à la retraduction d'une pièce : entre autres, les metteurs en scène, les directeurs artistiques et les traducteurs invoquent la notion équivoque de la fidélité au texte, le fait qu'une production locale nécessite une traduction indigène et l'idée reçue que toute traduction est à refaire *ad infinitum*. Cependant, de façon concrète, les versions en langue française se révèlent souvent des versions appauvries qui *retiennent* un nombre restreint des lectures scéniques implicites aux textes de départ. Cela permet aux metteurs en scène – qui travaillent souvent étroitement avec les traducteurs – d'accentuer plus facilement une seule lecture scénique du texte, la leur, parfois en censurant carrément celle

des autres. Les traducteurs continuent également à faire des adaptations ethno-centriques semblables à celles étudiées par Annie Brisset (1990), parfois dites *traductions*, soulignant les discours sur le texte de départ qui concordent avec ceux de la société réceptrice. Il va de soi que ces deux approches présentent des images déformées de la rhétorique complexe et de l'impact culturel du texte shakespearien (Beddows, 1997-1998 : 69).

Il existe par contre, dans le cas de Shakespeare, un contre-mouvement, un petit groupe de traducteurs qui ne cherchent pas à « s'approprier "la part de l'Autre", le discours de l'Étranger, d'usurper son identité, mais bien plutôt de reconnaître sa *différence* radicale, inaliénable, d'approcher au plus près, de *chercher à transmettre son essence propre*¹ » (Lavoie, 1990 : 8). Par exemple, dans le cas de Shakespeare, certains traducteurs cherchent à préserver les structures dramaturgiques et métriques complexes qui définissent le texte certes, mais qui sont aussi porteuses d'une certaine polyphonie scénique. Dans le présent article, j'examinerai donc les formes métriques utilisées par Antonine Maillet et Jean-Louis Roux afin de saisir leur capacité à rendre en français les vers des monologues de Shakespeare.

Quelques mises au point s'imposent. Bien que tous admettent que la traduction totalisante est utopique, je suis de ceux qui croient qu'il y a néanmoins une distinction à faire entre la *traduction*, qui vise à rendre l'étrangeté et la spécificité du texte original, et l'*adaptation*, qui cherche consciemment ou inconsciemment à transformer le texte de départ². Selon Anne-Françoise Benhamou, l'*adaptation* consiste en « la traduction d'une œuvre dramatique surtout quand elle vise, plus qu'une fidélité purement littéraire, à *retrouver, ici et maintenant, l'efficacité théâtrale du texte original*³ » (1991 : 13). Ce processus déformant est opposé à la *traduction* telle que définie par Jean-Michel Déprats, la conceptualisation la plus visible de la traduction associée à l'œuvre shakespearienne en ce moment en France :

Passage d'un texte d'une langue dans une autre. Dans le domaine du théâtre, la traduction prend en compte le caractère théâtral du texte à traduire, son devenir scénique, son inscription dans le corps et la voix de l'acteur. Sa visée est celle de l'exactitude et de la fidélité. À ce titre,

1. Je souligne.

2. Pour avoir une idée des divergences d'opinion à ce sujet, lire Denis (1990).

3. Je souligne.

elle s'oppose à l'adaptation qui est toujours transformation et restructuration⁴ (1991 : 836).

Dans tous ses écrits, Déprats propose de faire de cette méthode imprégnée d'intentionnalité une opération plus scientifique. Il affirme que les façons multiples de hiérarchiser les éléments d'un texte et les différences incontournables entre deux langues, qui imposent elles aussi des choix, ne sont pas des raisons permettant de justifier l'irrespect de la globalité d'un texte. Le *Macbeth* de Garneau, dans lequel est recréée avec bravoure la brutalité des images poétiques de Shakespeare par le recours à une langue archaïque et crue et la mise au rancart du sens, du rythme ou des thèmes véhiculés par l'auteur, n'est pas une traduction au sens où l'entend Déprats. Ce texte est plutôt de l'ordre de l'adaptation. En fait, l'originalité de l'approche de Déprats se situe en partie dans sa conceptualisation systématique du texte qui veut qu'une structure dramaturgique soit a priori un outil pour promouvoir un contenu thématique quelconque. À cet égard, Déprats se rapproche des recherches de Veltrusky. Certes, une telle approche de la traduction exige une maîtrise exemplaire de la part des praticiens des langues et des cultures d'arrivée et de départ⁵. Ce travail est néanmoins tout à fait nécessaire, puisque le texte dramatique, par sa nature même, se définit par un nombre restreint de lectures scéniques qu'il propose aux metteurs en scène. Cette multiplicité est à son tour tributaire de l'organisation structurale du texte de départ⁶.

4. À mon avis, la traduction et l'adaptation doivent être différenciées en vertu de deux principes fondamentaux. Le premier renvoie à l'intentionnalité dans l'art, étudiée par Jan Mukařovský de l'École de Prague : « L'œuvre d'art, parmi les produits de provenances humaines, est la manifestation première de la création intentionnelle. La création d'objet pratique est aussi intentionnelle, bien sûr ; par contre, l'homme prend note seulement des qualités de l'objet créé qui lui sont utiles pour accomplir un but précis. Il ne considère pas toutes les autres qualités qui ne lui sont pas utiles. Cette vérité se fait noter depuis que l'on distingue entre les différentes fonctions des objets » (1977 : 89). Je classe la traduction, tout comme la création dramaturgique, dans la catégorie de la « création intentionnelle », mais la première constitue un *complément* à la seconde, c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas d'une création autonome. Le deuxième principe concerne les définitions de la traduction dans une société donnée à un moment donné : il est non seulement possible de les recenser mais elles s'opposent plus souvent qu'autrement aux définitions de l'adaptation à la même époque. L'évolution continue de ces définitions, qui sont liées à celle des langues en cause et à leurs rapports de force, n'empêche pas leur recensement. En ce qui a trait à la spécificité de la traduction des textes dramatiques, voir *Translation Studies*, de Susan Bassnett-McGuire (1991), notamment « Translation dramatic texts » (p. 120-132).

5. Nombreux sont les traducteurs québécois qui ne maîtrisent pas toujours la langue de départ. À titre d'exemple, Michel Tremblay traduit du russe et de l'italien sans connaître ces langues.

6. C'est un concept illustré par Patrice Pavis, qu'il emprunte à Antoine Vitez : « Cet art de la variation m'enivre d'autant plus que j'ai découvert récemment qu'en réalité, au théâtre, il ne doit pas y avoir

Dernière mise au point : une fois cette recherche minutieuse entreprise et la configuration structurale particulière du texte original notée, il se peut que le traducteur se voie obligé de choisir parmi un échantillon limité d'options stylistiques – que certains appelleront des *traditions métriques* – typiques à la langue d'arrivée :

D'une traduction de Shakespeare à l'autre, seuls diffèrent en apparence le choix des vocables et le traitement des données formelles : traduction en prose ou en vers, adoption du vers libre ou d'un mètre régulier. En vérité, dans l'exercice concret de la traduction, le traducteur est à tout moment confronté à des choix taraudés par des impératifs contradictoires que toute proposition concrète ne peut manquer de hiérarchiser (Déprats, 1982 : 45).

Il est important de préciser que contrairement à François-Victor Hugo, ni Maillot ni Roux n'ont adopté la prose pour rendre les vers et la prose de Shakespeare, d'accord en cela avec Victor Bourgy pour préserver, lors de la traduction, le dialogue entre la forme métrique et la prose, dialogue qui est porteur d'un contenu thématique que tous deux tentent de reproduire (Bourgy, 1993 : 86). Quant à Déprats, il évite également la prose qui, toujours selon lui, rend trop littéraire la nature fantaisiste et théâtrale de Shakespeare exprimée par sa poétique :

Pour moi, [Shakespeare] est d'abord et avant tout un homme de théâtre. Il crée avec une connaissance intime du jeu de comédien. Cela porte sur un certain nombre d'éléments qui font en sorte qu'il y a une oralité dans ses textes – un ordre des propositions, un ordre des mots qui en soi est gestuel au sens où Brecht parle d'une langue gestuelle et précise sur le rapport d'un locuteur à un interlocuteur dans une situation théâtrale –, qui font que l'énonciation a un caractère théâtral et oral (Beddows, 1996).

plus de trois ou quatre familles d'interprétation du personnage de Célémène. Il y a, certes, une infinité d'interprétations possibles, mais on peut les regrouper dans trois familles au plus. De même il y a quelques manières fondamentales de représenter le théâtre de Tchekhov et non, contrairement à ce que j'avais pu moi-même croire naguère, une infinité de représentations » (Pavis, 1990 : 44-45). « Le plaisir de la mise en scène de théâtre, le plaisir du théâtre lui-même, c'est ça, cette variation ; c'est ce qui s'inscrit dans la mémoire des gens. On a vu une représentation du *Misanthrope*, on peut la comparer, dans le souvenir, à une autre représentation, et il y a là un plaisir » (p. 115-116).

Notons donc que parmi les choix qui s'offrent aux traducteurs, les plus logiques sont, pour des raisons d'accessibilité et de tradition, l'alexandrin, le décasyllabe et le vers libre⁷.



Maillet et Roux évitent tous deux l'alexandrin pour rendre le vers shakespeareien en français, pourtant équivalent du pentamètre iambique – le vers à priori décasyllabique accentué de Shakespeare – sur le plan du prestige culturel. On renonce vite à traduire les pièces de Shakespeare dans une forme dodécasyllabique, utilisée par Supervielle, lorsqu'on considère les réalités philologiques et culturelles qui ont dicté le recours au pentamètre iambique et à l'alexandrin : « [...] on] sait que l'anglais est une langue accentuelle, la prosodie anglaise aussi ; or, l'alexandrin [...] est une donnée quantitative et syllabique. Donc [...] prosaïquement et métriquement, ce n'est pas du tout équivalent » (Beddows, 1996). De plus, l'alexandrin fait de Shakespeare un auteur sclérosé parce que cette forme poétique, qui a peu évolué depuis les écrits de Victor Hugo, est reliée au néo-classicisme français. L'alexandrin oblige également à créer un texte qui pourrait dépasser la durée de l'original : pour respecter les 12 pieds, il faut souvent enlever ou ajouter des éléments qui ne se trouvent pas dans le contenu sémantique de l'original.

En choisissant de traduire le pentamètre iambique de *La nuit des rois* par le vers décasyllabique, Maillet a implicitement choisi de privilégier le vers métrique au détriment des images, de la durée et des assonances du texte original. Maillet révèle ainsi sa façon de hiérarchiser les définissants du texte, une approche qui vise la réduction des pertes sémantiques tout en créant une poétique qu'elle considère équivalente à celle de Shakespeare, mais qui ne puise dans aucune tradition théâtre-poétique française. Faut-il rappeler que la langue française a toujours préféré les vers de 8 et de 12 pieds, contrairement aux langues germaniques qui préfèrent ceux de 10 pieds ? Voilà ce qui a facilité la traduction de Shakespeare en Allemand par Schlegel à l'époque romantique ; et les praticiens allemands utilisent ces traductions encore aujourd'hui, car elles côtoient de près

7. Il est impossible de reproduire avec exactitude les formes archaïques – métriques et autres – d'une langue même si une forme équivalente existe dans la langue d'arrivée. Dans la plupart des cas, les traducteurs qui s'y essaient évoquent et ne reproduisent pas, et l'exercice est plus académique que théâtral. La tendance actuelle est de traduire dans une langue contemporaine, peu importe la forme métrique adoptée, notion à laquelle se conforment Maillet et Roux ici.

une tradition métrique dite locale. Maillet pratique donc ce que Déprats (Beddows, 1996) appelle le *padding* – les ajouts – et le *trimming* – les coupures –, imposés également par l'utilisation de l'alexandrin : elle coupe une partie des images ou elle fait de l'*étoffage* afin de maintenir le vers de 10 pieds. À cause de la nature plurisyllabique de la langue française, toute tentative de traduire les textes de Shakespeare dans la langue de Molière représente un problème dû au monosyllabisme de la langue anglaise. La traduction de Maillet est nettement plus longue que l'original : les 12 vers de la version anglaise en font 15 dans la version française. Les choix lexicaux semblent parfois poser problème, mais encore plus discutables sont les ajouts tels les *maintenant* (voir i et iii) qui ne correspondent à rien en anglais, et la suppression de « What might you think ? » (voir ii). Conséquemment, les sections versifiées sont plus longues, tandis que les sections en prose respectent de plus près la durée et le souffle du texte original. La place occupée par le vers est augmentée : le ton et le souffle du texte de Maillet sont éloignés de ceux de l'original.

OLIVIA

1. Give me leave, beseech you. I did send,
2. After the last enchantment you did here,
3. A ring in chase of you ; so did I abuse
4. Myself, my servant, and I fear me you.
5. (i) Under your hard construction must I sit,
6. To force that on you in a shameful cunning
7. Which you knew none of yours. (ii) *What might you think ?*
8. Have you not set mine honor at the stake,
9. And baited it with all th'unmuzzled thoughts
10. That tyrannous heart can think ? to one of your receiving
11. Enough is shown ; a cypress, not a bosom,
12. Hides my heart. (iii) So let me hear you speak⁸ (3,1,111-122).

OLIVIA

1. Je vous prie de me pardonner. C'est moi,
2. Après cette rencontre que nous eûmes ici,
3. Qui vous envoyai cet anneau ; ainsi
4. Ai-je eu tort envers moi, mon messenger
5. Et, je le crains, envers vous : (i) *maintenant*

8. Je souligne. Les citations en anglais des œuvres de Shakespeare proviennent toutes de l'ouvrage *The Riverside Shakespeare*, dont G. Blakemore Evans a établi le texte.

6. Je dois subir la mauvaise opinion
 7. Que vous avez de moi d'avoir ainsi
 8. Usé d'un stratagème qui me flétrit,
 9. Au pilier mon honneur est attaché, (ii)
 10. Impuissant face aux assauts répétés
 11. Des douces séductions d'un cœur tyrannique.
 12. À une personne de votre intelligence,
 13. J'ai assez révélé : le voile du deuil,
 14. Non pas une poitrine, dissimule mon cœur.
 15. (iii) *Et maintenant*, monsieur, je vous écoute⁹
- (Shakespeare, 1993 : 76).

Traduites en vers libres non rimés, les versions de *Richard III* par Maillet, en 1989, et d'*Hamlet* et du *Roi Lear* par Roux, en 1989 et en 1992 respectivement, côtoient de plus près la pratique et, du coup, les fondements théoriques de Déprats :

Je crois que si l'on pense – c'est mon cas évidemment – que le rythme, le mouvement sont plus importants que la donnée du vers, à ce moment-là, on ne peut que choisir le vers libre. On ne peut choisir qu'une série de lignes qui ont une longueur variable en fonction du contenu de ce qui est en train de se dire dans chaque vers (Beddows, 1996).

Déprats place le contenu avant la forme, tout en préservant la nature ludique de la poésie. En ce sens, Déprats emprunte à Brecht la notion de *gestus* afin d'illustrer une certaine théâtralité, ou *élan dramatique*, qui définit le langage d'un texte dramatique :

Certes, il n'est pas facile de définir la théâtralité en soi, mais le concept brechtien de *gestus* aide à cerner la notion et à définir l'interaction de la langue et du vécu corporel, le rapport de l'acteur à sa parole. L'inscription du corps dans la langue passe par l'ordre et le nombre des mots, les ruptures syntaxiques, la courbe mélodique ou la texture auditive qui suggèrent, soutiennent ou orientent le mouvement du corps, l'inflexion de la voix. Le texte théâtral appelle un *dire* (Déprats, 1991-1992 : 55).

9. Je souligne.

Pour transcoder le *gestus* de Shakespeare dans la langue française, Déprats reproduit minutieusement l'ordre des propositions et l'ordre des images. Tout en respectant les normes de la langue française et en évitant dans la mesure du possible une *littérisation*, un texte doit reproduire le rythme et la *brutalité* de la pièce originale. Cela implique parfois de pousser la langue et les comédiens aux limites préétablies de leur propre langue.

[...] la confrontation avec le metteur en scène et les comédiens m'a toujours orienté vers une exigence accrue à l'égard du texte d'origine. Cela a été le cas avec Jean-Pierre Vincent pour *Peines d'amours perdues*, avec Bernard Sobel pour *Coriolan* et dernièrement avec François Marthouret pour *Hamlet*. Nous avons toujours abouti à une plus grande exigence d'exactitude, de concret, de littéralité. Jamais à une simplification destinée à faciliter la diction¹⁰ (Ferney, 1984 : 32).

Néanmoins, les besoins du comédien ne sont pas écartés : Déprats, en respectant méticuleusement l'importance accordée par la pièce d'origine au *gestus*, préserve les nombreux outils offerts aux comédiens anglophones :

Par exemple, ça veut dire que la rapide succession des métaphores qui brassent parfois des domaines très variés, cette succession de métaphores dans sa brutalité, dans son caractère surprenant, il faut essayer de les garder pour avoir ce même matériel de théâtre, pour permettre un voyage pour l'acteur dans son imagination, dans l'ordre où ils viennent, même si cet ordre est justement en contradiction avec les données syntaxiques du français. Ou plus encore, des critères du français écrit, du français comme belle langue (Beddows, 1996).

Déprats, toujours attentif aux difficultés implicites qu'il y a à rendre une pièce d'une langue plus monosyllabique dans une langue plus étoffée, donne la consigne suivante : « Simplement, si on est conscient du problème, on peut essayer de choisir les moins longs, les plus courts [des mots possibles], de supprimer les articles, de travailler la pâte du français pour qu'il se modèle un petit peu » (Beddows, 1996). Malgré les dédales, Déprats croit qu'on peut rendre

10. En dépit des lacunes des langues que révèle le processus de la traduction, le traducteur n'est pas créateur de langue ; repousser une langue jusqu'à ses frontières sémantiques et grammaticales afin de la rapprocher de celle du texte de départ, ce n'est pas accorder au traducteur la permission de réorganiser la morphologie de sa langue à sa guise.

Shakespeare en français et capter la plupart des éléments qui définissent les pièces de ce dernier :

La difficulté majeure est dans la raideur prosodique et les strictes exigences grammaticales du français, qui s'accommodent mal des métaphores et des ellipses de la pensée de Shakespeare. Mais une plasticité plus grande aujourd'hui qu'hier permet de retrouver en français le mouvement de la parole anglaise (Ferney, 1984 : 32).

Voilà ce que tente de faire Maillet dans sa traduction de *Richard III*. Elle succombe encore une fois au *padding* et au *trimming*, comme dans sa *Nuit des rois* : ou elle ajoute des mots (exemples i, iv et v) ou en omet certains (voir iii, vi et vii). Elle procède ainsi pour préserver la rythmique spécifique à sa traduction et non pour reproduire le pentamètre iambique en décasyllabes : les vers de sa traduction oscillent toujours entre 9 et 13 pieds. Maillet préserve entièrement les images, ou crée des équivalences, malgré sa tendance à manipuler légèrement la matière sémantique au profit du rythme et de la culture réceptrice, approche que certains contesteront sûrement : par exemple, « son of York », qui signifie « fils de la lignée des York » et évoque « le soleil de la maison d'York », devient une référence possible à Louis XIV (voir ii). Les procédés décrits se retrouvent tout au long de cette traduction.

GLOUCESTER

1. (i) Now is the winter of our discontent
2. Made glorious summer by this (ii) *son of York* ;
3. And (iii) *all* the clouds that low'r'd upon our house
4. In the deep bosom of the ocean buried.
5. (iv) Now are our brows bound with victorious wreaths,
6. (v) Our bruised arms hung up for monuments,
7. Our stern alarums chang'd to merry meetings,
8. Our dreadful marches to delightful measures.
9. Grim-visag'd War hath smooth'd his wrinkled front ;
10. And now, in stead of mounting barbed steeds
11. To fright the souls of (vi) *fearful* adversaries,
12. (vii) *He* capers nimbly in a lady's chamber
13. To the lascivious pleasing of a lute¹¹ (1,1,1-13).

11. Je souligne.

GLOUCESTER

1. (i) *Enfin* voilà l'hiver de nos mécontentements
2. Transmué en été sous le (ii) *roi-soleil d'York* ;
3. Et (iii) les nuages qui menaçaient notre maison
4. Sont engloutis jusqu'aux tréfonds de l'océan.
5. (iv) *Enfin* voilà nos fronts couronnés de victoire,
6. (v) *Voilà* nos bras meurtris dressés en monuments ;
7. Nos trompettes martiales changées en chants joyeux,
8. Nos marches militaires en pas de danse de cours.
9. La guerre au dur visage a déridé son front,
10. Et au lieu d'enfourcher sa monture harnachée
11. Pour semer la panique au sein (vi) de l'adversaire,
12. (vii) *Mon frère* cabriole dans la chambre des dames,
13. Aux sons voluptueux et langoureux du luth¹²

(Shakespeare, 1989a : 19).

En 1989, Roux a fait une deuxième tentative de traduction d'*Hamlet*. Il rejoint Maillet avec, encore une fois, une traduction qui place la forme avant le contenu sémantique et le mouvement lyrique du texte. Il produit un texte plus découpé. Ce faisant, il manipule le contenu sémantique, la structure lyrique de la pièce et choisit l'explicitation çà et là. Un vers en deux temps, dont la première partie renforce la deuxième « It is not, nor it cannot come to good », devient le dicton « Rien de bon ne peut sortir de ce qui ne l'est pas » (voir vi). Les coupures opérées réduisent le poids culturel des images poétiques : il saute une référence à la mythologie grecque – la mortelle Niobé a été punie pour avoir osé se comparer aux dieux –, une référence qu'il considère sans pertinence pour les spectateurs canadiens (voir v), c'est du moins l'hypothèse que je fais. Il a aussi utilisé le nom plus générique de *titan* au lieu du nom propre Hyperion (voir iii). D'un intérêt marqué est l'omission de la référence à la déité par l'évacuation de « Everlasting » (voir i). Contrairement à celui de Maillet, son texte est dépourvu d'ajouts.

En ce qui concerne l'ordre des propositions poétiques de Shakespeare, Roux les inverse quelquefois au détriment du *gestus*. Par exemple, le « matériau de jeu qui nourrit un comédien » (Déprats, dans Beddows, 1996), implicite à l'énumération « weary, stale, flat and unprofitable », est amoindri par un effet de suspension quand la proposition est inversée (voir ii). Afin d'illustrer un besoin

12. Je souligne.

de préserver l'ordre des propositions, Déprats cite l'exemple de Pierre Leyris, qui a traduit *Richard II*, qui, en déplaçant un syntagme, édulcore l'impact et adapte la poétique shakespearienne. Le « [...] : subjected thus, ° How can you say to me that I am a king? » (3, 2, 176-177) traduit par Pierre Leyris se lit : « Comment pouvez-vous me dire, esclave que je suis, que je suis roi ? » (Déprats, 1991-1992 : 57). Roux effectue une inversion semblable qui en diminue l'impact dramatique : un constat qui, quoiqu'il relève des idiomes très connus en anglais en partie à cause de sa syntaxe, perd sa charge rythmique en français. « Frailty, thy name is woman ! » devient « La femme est pure faiblesse... » (voir iv). Encore une fois, l'inversion en anglais incarne l'éclat. Afin de neutraliser ces pertes, Roux dramatise certaines propositions par une abondance de points d'exclamation et par l'utilisation d'un phrasé plus découpé (voir iii et vii). Je suis d'avis que cette abondance et ce découpage enlèvent de la fluidité au passage, le rendant plus *aigu* à l'oreille d'un francophone. Roux tente de préserver la durée de l'original : ses vers varient tous de 9 à 13 pieds.

HAMLET

1. O that this too too sallied flesh would melt,
2. Thaw, and resolve itself into a dew !
3. (i) *Or that the Everlasting had not fix'd*
4. *His cannon 'gainst (self-)slaughter ! O God, God,*
5. (ii) *How (weary), stale, flat and unprofitable*
6. *Seem to me all the uses of this world !*
7. Fie on't, ah fie ! 'tis an unweeded garden
8. That grows to seed things rank and gross in nature
9. Possess it merely. That it should come (to this) !
10. But two months dead, nay, not so much, not two.
11. So excellent a king, (iii) *that was to this*
12. *Hyperion to a satyr*, so loving to my mother
13. That he might not beteem the winds of heaven
14. Visit her face too roughly. Heaven and earth,
15. Must I remember ? Why she should hang on him
16. As if increase of appetite had grown
17. By what it fed on, and yet, within a month –
18. Let me not think on't ! (iv) *Frailty, thy name is woman !*
19. A little month, or ere those shoes were old
20. With which she followed my poor father's body,
21. Like (v) *Niobe*, all tears – why she, (even she) –
22. O' God, a beast that wants discourse of reason

23. Would have mourn'd longer – married with my uncle,
24. My father's brother, but no more like my father
25. Than I to Hercules. Within a month,
26. Ere yet the salt of most unrighteous tears
27. Had left the flushing in her galled eyes,
28. She married – O most wicked speed : to post
29. With such dexterity to incestuous sheets,
30. (vi) *It is not, nor it cannot come to good,*
31. (vii) *But break my heart, for I must hold my tongue*¹³
(1,2,129-159).

HAMLET

1. Ô, que fonde ce corps par trop, trop abject !
2. Qu'il se dissolve, et se change en rosée !
3. (i) *Si seulement le suicide n'entraînait pas*
4. *La damnation éternelle ! Ô Dieu ! Dieu !*
5. (ii) *Que toutes les voies de ce monde m'apparaissent*
6. *Lassantes, stériles, médiocres et inutiles !*
7. Dégoût du monde ! C'est un jardin inculte
8. Où pourrissent les plantes ; la bestialité
9. Y règne en maître. En arriver à cela !
10. Mort que de deux mois... Non pas : moins de deux...
11. Un si grand roi ! (iii) *Un titan ! Celui-ci*
12. *N'est qu'un satyre.* Si tendre avec ma mère
13. Qu'il n'eût pas souffert que les vents du ciel
14. Effleurent sa joue trop rudement. Ciel et terre,
15. Quel souvenir ! Je la revois, s'accrochant à lui
16. Comme si plus elle s'en nourrissait et plus
17. Elle en avait faim. Pourtant, moins d'un mois...
18. N'y pensons plus... (iv) *La femme est pure faiblesse...*
19. Un petit mois : même pas usés les souliers
20. Qu'elle portait au deuil de mon pauvre père,
21. (v) *Toute ruisselante de larmes...* Comment a-t-elle pu ?...
22. Ô Dieu, même une bête privée de raison
23. Porterait plus long deuil... Épouser mon oncle,
24. Frère de mon père, mais qui ne lui ressemble pas plus

13. Je souligne.

25. Que je ne ressemble à Hercule. En moins d'un mois,
 26. Avant que le sel de ses larmes hypocrites
 27. Eût cessé de piquer ses yeux rougis,
 28. Elle se mariait... Avec quelle hâte coupable
 29. S'est-elle glissée dans ces draps incestueux !
 30. (vi) *Rien de bon ne peut sortir de ce qui ne l'est pas.*
 31. (vii) *Mais, paix, mon cœur, car je dois rester muet*¹⁴
- (Shakespeare, 1989b : 13-14).

Quatre ans plus tard, Roux a entrepris sa quatrième traduction d'un texte de Shakespeare : *Le Roi Lear*. Par cette traduction, il côtoie le travail de Déprats de plus près qu'auparavant et que n'importe quel autre traducteur du corpus¹⁵. Ses coupures sont méthodiques : il semble suivre la consigne de Déprats et tente de préserver la durée du texte anglais en éliminant les articles et les pronoms superflus (Déprats, dans Beddows, 1996) sans affecter le contenu sémantique du texte (voir i, ii et iii). Les vers de ce passage varient entre 9 et 13 pieds, ce qui me permet de constater qu'il a réussi à préserver la durée de l'original. Roux inverse les images de Shakespeare une seule fois (voir iv). D'ailleurs, il n'inverse les images de Shakespeare que deux fois dans l'extrait d'*Hamlet* reproduit précédemment.

LEAR

1. O, reason not the need ! our basest beggars
2. Are in the poorest thing superfluous.
3. Allow not nature more than nature needs,
4. Man's life is cheap as beast's. Thou art a lady ;
5. If only to go warm were gorgeous,
6. Why, nature needs not what thou gorgeous wear'st,
7. Which scarcely keeps thee warm. But for true need
8. (i) *You* heavens, give me patience, patience I need !
9. You see me here, you gods, (ii) *a* poor old man,
10. As full of grief as age, wretched in both.

14. Je souligne.

15. Pour une description détaillée de sa façon d'aborder le texte et les vers de Shakespeare – où d'ailleurs il reprend les grands traits des écrits de Déprats sans le savoir –, voir « Traduire Shakespeare : ravissement et cauchemar » (Roux, 1990).

11. If it be you that stirs these daughters' hearts
12. Against their father, fool not so much
13. To bear it tamely ; touch me with noble anger,
14. And let not women's weapons, water-drops,
15. Stain my man's cheeks ! No, (iii) *you* unnatural hags,
16. I will have such revenge on you both
17. That all the world shall – I will do such things –
18. What they are yet I know not, but they shall be
19. The terrors of the earth ! (iv) *You think I'll weep :*
20. No, I'll not weep.
21. I have full cause of weeping, but this heart (*Storm and tempest.*)
22. Shall break into a hundred thousand flaws
23. Or ere I'll weep. O Fool, I shall go mad !¹⁶ (2,4,264-286).

LEAR

1. Ô ! pas de raison au besoin. Les plus pauvres
2. De nos gueux ont un rien de superflu ;
3. Qu'on ne dote nature que de besoins naturels
4. Et l'homme ne vivra qu'en bête. Tu es une dame ;
5. Si aller chaudement était de soi un luxe.
6. Nul besoin, pour nature, du luxe que tu portes,
7. Sans presque te tenir chaud. Mais, réel besoin...
8. (i) Cieux, donnez-moi du calme ; de calme, j'ai besoin !...
9. Vous me voyez ici, Dieux, (ii) pauvre vieillard
10. Lourd de peine et d'âge, doublement frappé !
11. Si c'est vous qui excitez l'âme de ces filles
12. Contre leur père, épargnez-moi folie
13. De le prendre doucement ; chargez-moi de noble fureur.
14. Et ne laissez pas ces armes de femmes, gouttes d'eau,
15. Souiller mes joues viriles. Non, (iii) garces monstrueuses,
16. Je tirerai de telles vengeance, de vous deux,
17. Que tout le monde... J'accomplirai de telles choses...
18. Lesquelles, je l'ignore encore ; mais elles feront
19. Trembler la terre. (iv) *Je vais pleurer, croyez-vous ;*
20. Non, je ne pleurerai pas ;

16. Je souligne.

21. J'ai grand' raison de pleurer, (*Bruit d'orage au loin*) mais ce cœur
22. Se brisera plutôt en cent mille éclats,
23. Avant que je ne pleure. Ô fou ! j'en deviens dément¹⁷
(Shakespeare, 1992 : 62-63).



Chose certaine, Maillet et Roux tentent toujours de respecter la structure la plus visible du texte shakespearien ne confondant jamais vers et prose. Il resterait à faire une étude lexicologique et syntaxique des vers français afin d'analyser à quel point ils sont représentatifs de la prétendue originalité linguistique du Canada francophone, originalité parfois invoquée pour justifier la nécessité de traductions locales. Il serait aussi nécessaire d'examiner le rythme ou la musicalité des vers de Maillet et de Roux : une comparaison nous permettrait d'établir à quel point il y a concordance ou dissonance entre le texte de départ et le texte d'arrivée. Cela permettrait ensuite d'établir s'il serait préférable d'intégrer les formes métriques examinées ici ou, plutôt, d'inventer une tradition métrique de langue française plus près de celle du pentamètre iambique. Les vers toujours succincts utilisés par Chaurette dans sa traduction du *Songe d'une nuit d'été* me semblent intéressants à cet égard. Enfin, sur le plan socio-traductif, il serait aussi utile d'entreprendre des études statistiques afin d'évaluer la visibilité des traductions de Maillet et de Roux comparativement à celles de Garneau, par exemple, afin de cerner, une fois pour toutes, la force réelle des discours traductologiques qui imprègnent les deux écoles présentes en ce moment au Canada francophone.

Joël Beddows a soutenu un mémoire sur la traduction de Shakespeare au Canada francophone. Il complète actuellement un doctorat sur le théâtre franco-ontarien depuis 1970, au Drama Centre (Université de Toronto). Il a publié dans les revues *Liaison*, *Alpha*, *Cahiers de théâtre Jeu* et dans le Dictionnaire des écrits de l'Ontario français. Il est aussi praticien – metteur en scène et dramaturge – et il a récemment été nommé directeur artistique du Théâtre la Catapulte à Ottawa.

17. Je souligne.

Bibliographie

- BASNETT-MCGUIRE, Susan (1991), *Translation Studies*, Londres/New York, Routledge.
- BEDDOWS, Joël (1996), « Entretien privé avec Jean-Michel Déprats, le 17 mai ». Inédit.
- BEDDOWS, Joël (1997-1998), « Le Texte shakespearien et son image au Canada francophone », *Alpha*, n° 10-11, p. 61-73.
- BENHAMOU, Anne-Françoise (1990) « Quel langage pour le théâtre ? À propos de quelques traductions d'*Othello* », *Palimpsestes*, n° 4, p. 9-29.
- BENHAMOU, Anne-Françoise (1991), « Adaptation », dans Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, p. 13.
- BENHAMOU, Anne-Françoise (1991-1992), « L'exactitude et le rendu : bref survol de l'histoire de la traduction théâtrale », *Les Cahiers de la Comédie française*, n° 2, p. 35-42.
- BOURGY, Victor (1993), « Comment/ traduire/ Shakespeare/ en vers... et contre tous ? », dans Nicole VIGOUROUX-FREY (dir.), *Traduire le théâtre aujourd'hui ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 81-89.
- BRISSET, Annie (1990), *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Le Préambule.
- DENIS, Jean-Luc (1990), « Traduire le théâtre en contexte québécois : essai de caractérisation d'une pratique », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 56, p. 9-17.
- DÉPRATS, Jean-Michel (1982), « Traduire Shakespeare pour le théâtre », *Théâtre/Public*, n° 44, p. 45-48.
- DÉPRATS, Jean-Michel (1990), « Note sur le nom des artisans », dans William SHAKESPEARE, *Le songe d'une nuit d'été*, trad. de l'anglais par Jean-Michel Déprats, Paris, Actes Sud, p. 85.
- DÉPRATS, Jean-Michel (1991), « Traduction », dans Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, p. 836-837.
- DÉPRATS, Jean-Michel (1991-1992), « Deux ou trois choses que je sais d'elle... », *Cahiers de la Comédie française*, n° 2, p. 55-58.
- DÉPRATS, Jean-Michel (1993), « Analyse comparative de plusieurs traductions françaises de *Roméo et Juliette* », dans Nicole VIGOUROUX-FREY (dir.), *Traduire le théâtre aujourd'hui ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 91-101.
- FERNEY, Frédéric (1984), « La hache ou la rose. Interview avec Jean-Michel Déprats », *Le Nouvel observateur*, p. 31-32.
- IVERNEL, Ph. (1991), « Gestus », dans Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, p. 368.
- LAVOIE, Pierre (1990), « Traduction théâtrale : l'apport de l'autre », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 56, p. 7-8.

- MONOD, Sylvère (dir.) (1984), *Actes des premières assises de la traduction littéraire*, « La traduction : désir, théorie et pratique », Paris, Atlas/Actes sud.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1977), « Intentionality and unintentionality in art », dans Jan MUKAŘOVSKÝ, *Structure, Sign and Function : Selected Essays by Jan Mukařovský*, trad. du tchèque par John Burbank et Peter Steiner, London, Yale University Press, p. 89-127.
- PAVIS, Patrice (1990), *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti.
- ROUX, Jean-Louis (1990), « Traduire Shakespeare : ravissement et cauchemar. ("Hamlet", T.N.M. 1990) », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 56, p. 82-84
- SHAKESPEARE, William (1988), *Le très célèbre et lamentable drame de Roméo et Juliette*, trad. de l'anglais par Jean-Louis Roux. Inédit.
- SHAKESPEARE, William (1989a), *Richard III*, trad. de l'anglais par Antonine Maillet, Montréal, Leméac.
- SHAKESPEARE, William (1989b), *Le drame de Hamlet, Prince de Danemark*, trad. de l'anglais par Jean-Louis Roux. Inédit.
- SHAKESPEARE, William (1992), *Le drame du Roi Lear*, trad. de l'anglais par Jean-Louis Roux. Inédit.
- SHAKESPEARE, William (1993), *La nuit des rois*, trad. de l'anglais par Antonine Maillet, Montréal, Leméac.
- SIMON, Sherry (1988), « Shakespeare en traduction », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 48, p. 82-88.
- The Riverside Shakespeare* (1974), texte établi par G. Blakemore Evans, Boston, Houghton Mifflin Company.
- TOURY, Gideon (1980), *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- TOURY, Gideon (1995), *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.

Jean-Michel Déprats

Université Paris X-Nanterre

La traduction au carrefour des durées¹

« **L**e metteur en scène, rappelle Antoine Vitez, interprète les signes laissés sur le papier par les gens des siècles passés (cela s'appelle le texte), et aussi, ou surtout, il interprète les mouvements et les accents des acteurs qui sont devant lui sur la scène » (1988 : 26). Ainsi, le théâtre est cet arc tendu entre le passé et le présent, entre l'ancienneté d'un texte et l'actualité d'un corps qui « au carrefour des durées [...] accomplit en lui-même les épousailles de l'ancien temps avec celui de maintenant » (Banu, 1987 : 13). Certes, on monte des pièces contemporaines – Planchon nie qu'il y ait en ce cas véritablement mise en scène² – mais, qu'on le déplore ou qu'on s'en réjouisse, le théâtre au ^{xx}e siècle se voue en priorité à la reprise des classiques, à la relecture des œuvres du passé, ces « architectures brisées », ces « galions engloutis » qu'évoque Vitez dans un très beau texte et que la mise en scène contemporaine se propose, selon lui, non de *restaurer* ou de reconstituer, mais de transformer « en fabriquant, avec les morceaux, d'autres choses » (Vitez et Kaisergruber, 1976 : 9). « Notre travail, écrit-il, est [...] de montrer les fractures du temps » (p. 9).

1. Une version antérieure de cet article est parue sous le titre « Le temps de l'œuvre et le bel aujourd'hui » (Déprats, 1996). Le texte présenté ici est issu d'une communication faite à l'Université McGill, en 1997, dans le cadre du colloque « Shakespeare and Theatrical Modernism ».

2. « On ne peut être metteur en scène que sur des "classiques". [...] Il n'existe pas de mise en scène critique d'une œuvre de Brecht ou de Genet. Ces œuvres surgissent en même temps que nous,

Telle est bien la question qui se pose à la mise en scène, « art de la variation », toujours selon Vitez : celle de son rapport aux fractures du temps, au passé perdu. La problématique de la mise en scène moderne s'ordonne autour de la question de l'histoire, de l'écart entre l'époque du texte et l'époque de la représentation. Faut-il actualiser l'œuvre jouée, faire de Shakespeare, de Tchekhov ou de Molière nos contemporains ou, au contraire, creuser les différences, retrouver le contexte originel, souligner les distances ? Le choix ne se résume pas à cette alternative et ma présentation, schématique, ne rend pas compte de l'existence et de l'imbrication de plusieurs strates temporelles : le temps de la fable n'est pas nécessairement le temps de la création de l'œuvre, et la mise en scène peut faire référence à une autre époque que celle de la représentation. On peut pour simplifier jouer *Jules César* en toge, en costumes élisabéthains, en complet-veston ou... en uniformes de la Wehrmacht, quand on ne choisit pas ce que Vitez appelle des « costumes d'éternité » ou, comme l'a fait Peter Brook dans *Timon d'Athènes*, des costumes qui, refusant l'ancrage dans une époque, posent clairement « l'image typée d'une fonction sociale ou d'un certain statut des personnages³ » (Banu, 1977 : 98). Les choix les plus riches sont ceux qui font jouer une pluralité de périodes, une combinatoire de références ; et les mises en scène les plus fortes sont celles qui superposent plusieurs strates de temps dans la même brassée d'images et offrent à la mémoire la plongée la plus profonde.

Comme la mise en scène, la traduction réinvestit périodiquement les traces du passé que sont les grands textes classiques. Comme la mise en scène, elle est perpétuellement à refaire. « Je ressens cela, commente Vitez, comme une image de l'Art lui-même, de l'Art théâtral qui est l'art de la variation infinie. Il faut rejouer, toujours tout rejouer, reprendre et tout retraduire » (1982 : 6). Comme le metteur en scène, le traducteur de textes anciens, enfourchant deux durées, serviteur de deux maîtres⁴, navigue non seulement entre deux langues mais

impossible de les mettre en perspective. Le « pourquoi » secret de la mise en scène des « classiques », des œuvres du passé, c'est la perspective, le recul historique » (1977 : 53-54).

3. Banu note également « la coexistence et le fonctionnement à tour de rôle d'éléments appartenant à des espaces définis historiquement », et décrit l'espace théâtral de *Timon* comme un « espace somme » empruntant au théâtre à l'italienne, à l'espace élisabéthain, à l'espace grec et à l'espace médiéval (1977 : 67-71).

4. C'est la condition intrinsèque du traducteur d'être toujours « entre deux rives » : entre le poète et l'universitaire ; entre le créateur et le critique littéraire ; entre l'artiste et l'artisan ; entre la langue mère et la langue maternelle ; entre la littérarité et la littéralité.

aussi entre deux temps : le temps de l'œuvre et le temps de sa réception. Par l'historicisation ou la modernisation, il peut choisir de s'ancrer plus fermement sur une rive, privilégiant une allégeance par rapport à l'autre. Il a, certes, comme le metteur en scène, la possibilité d'agencer une syntaxe complexe d'options variées, de faire jouer ensemble l'autrefois et l'aujourd'hui, et même d'annoncer un à-venir de la langue. « La traduction se déploie alors dans une double temporalité langagière : redonner à la langue la mémoire de son histoire jusqu'à son origine, l'ouvrir à un avenir de possibilités insoupçonnées » (Berman, 1985 : 146).

Dans la majorité des cas, le traducteur se situe nettement par rapport à deux grandes options apparemment antithétiques : la distance ou la proximité, l'éloignement ou le rapprochement. En amont des choix lexicologiques – le choix des mots n'est jamais une pure décision linguistique –, la traduction met en place une stratégie, délibérée ou non, de rapport à l'histoire de la langue. Il y a fondamentalement deux tendances, deux accents : ancrer le texte traduit dans une langue ancienne ou traduire le texte ancien dans la langue la plus contemporaine qui soit, privilégier le temps de l'auteur ou le temps du lecteur/auditeur. Ce choix recouvre une analyse du rapport au passé. La démarche historicisante insiste sur le révolu, l'unique et le discontinu. L'actualisation, à l'inverse, souligne les permanences, les affinités, décrit l'histoire comme un retour du même sous un déguisement différent.

Prenant appui sur des exemples précis, je voudrais illustrer ces effets de « mise en scène », « mise en scène » de l'ancienneté ou de la contemporanéité, en analysant les procédures textuelles par lesquelles ce jeu de faux-semblants s'établit. Car il m'apparaît que chaque démarche, tout en ayant son ordre de légitimité, procède d'un jeu de leurre, d'une stratégie de mensonge spécifique. L'exemple shakespearien se prête bien à cette illustration.

Rien de plus légitime que de vouloir traduire Shakespeare dans une langue qui serait l'équivalent de l'anglais du ^{xvi}^e siècle. Marcel Schwob, auteur d'une traduction d'*Hamlet*⁵, qu'on a rééditée en 1986, s'insurge :

Les critiques d'ici n'ont point songé que le style du ^{xvi}^e siècle n'est plus celui d'à présent. Mettre une période de Shakespeare à la mode d'au-

5. Cette traduction fut représentée pour la première fois en mai 1899 au Théâtre Sarah Bernhardt, avec Sarah Bernhardt dans le rôle-titre.

jourd'hui ce serait à peu près vouloir traduire une page de Rabelais dans la langue que parlait Voltaire. Nous avons tâché de ne pas oublier que Shakespeare pensait et écrivait sous Henri IV et Louis XIII (Shakespeare, 1986a : 4^e de couverture).

À cette profession de foi fait écho l'analyse de Daniel Mesguich, « L'histoire se trouve dans la textualité » : « Qu'est-ce qu'une traduction moderne en français de l'*Hamlet* de Shakespeare?... Sûrement pas une traduction de l'*Hamlet* de Shakespeare en français moderne » (1977 : 13). La traduction commandée à Michel Vittoz, par des moyens que j'analyserai plus loin, s'efforçait de ne pas traduire l'ancien en nouveau et de rendre compte du fait qu'*Hamlet* est un texte classique. En se faisant le conservateur de l'histoire de la langue, « le précepteur des choses perdues » (Delay, 1982 : 29), le traducteur répond peut-être à sa vocation la plus forte : « Traduire, rappelle Jean Jourdheuil, ne se conçoit que comme geste inaugural de la survie de l'œuvre » (1982 : 35). Quoi de plus intègre, en effet, que de ne pas arracher l'œuvre à son terreau linguistique et culturel d'origine et de maintenir intactes les fibres qui la rattachent à son époque et à son contexte historique ? Plus que tout autre, le traducteur, messager de l'autrefois, est soucieux de l'histoire de la langue.

La langue, écrit Florence Delay, c'est toujours ce qui est avant soi, elle est le passé. On a besoin de sa mémoire... Sa sauvegarde, c'est son passé. Que sait-on de son futur ? Que de mots du Moyen Âge, de la Renaissance, des siècles proches, ont déjà disparu. Le traducteur de textes anciens peut ramener à l'existence des choses perdues, ramener à la surface des mots oubliés [...] Ce qui est perdu peut être regagné (1982 : 29).

La traduction se définit alors, selon Banu, interlocuteur de Delay, comme « cette tentative utopique de ramener à la vie la mémoire du passé » (p. 29).

Reste à évaluer les moyens de la résurrection, la viabilité de l'utopie. La traduction de Schwob évoquée plus haut n'est pas un exemple probant : elle n'est archaïsante que par intermittence et de façon très atténuée. Hamlet évoque sa mère entourant son époux de prévenances amoureuses « comme si son désir eût forcé par sa pâture même » (Shakespeare, 1986a : 47 ; I,2,144⁶). Forcé, pâture :

6. Je renvoie à l'édition établie par Harold Jenkins (Shakespeare, 1982).

un mot rare dans cet emploi, un mot appartenant au registre littéraire. Plus que d'une réelle authenticité historico-linguistique, l'effet d'archaïsme résulte, on le verra sur maints exemples, de procédés rhétoriques : adoption d'un niveau de langue élevé et littéraire, recours au mot rare, dislocation de la syntaxe habituelle. Plus loin, Polonius dit à Ophélie « combien l'âme est prodigue à prêter à la langue des serments » (Shakespeare, 1986a : 58 ; I,3,116-117). La tournure *prodigue à* n'est pas attestée en français. C'est une licence syntaxique et une invention de Schwob, mais elle a un parfum d'ancien, elle donne un sentiment de léger archaïsme. L'une des questions posées par les traductions archaïsantes est celle de l'authenticité de la langue ainsi produite. Autant qu'on puisse en juger, il entre nécessairement une part d'artifice dans la recreation d'une langue ancienne. Vittoz, pour sa part, sait qu'il opère dans l'artifice. Ses archaïsmes sont controuvés. Il vise sciemment l'effet de mise en scène, la littérarité, non l'authenticité. De plus, son adaptation est hétérogène : elle métisse une langue volontairement archaïsante, traduction de l'ancien anglais en ancien français fictif du *xv^e* siècle, et une langue moderne, un jeu verbal très contemporain, voire très « mode », qui vise à travailler le langage au corps, à faire parler le signifiant à travers quelques calembours d'inspiration lacanienne : « Puis-je me Père mettre ?⁷ » (II,2,170), demande Polonius à Claudius dont il prend la place pour questionner Hamlet. « Je ne suis que le pâle reflet de ton fleuret⁸ », dit Hamlet à Laerte. De sorte qu'à côté de constructions latines, de faux archaïsmes syntaxiques (antéposition du complément de nom), de vrais archaïsmes lexicaux (« onques », « remembrance », « souvenance »), la traduction fait également référence à des textes actuels et adopte une organisation/désorganisation de la phrase éminemment moderne. À mi-distance de Ronsard, de Mallarmé, de Maurice Scève et de Lacan, elle n'appartient à aucune époque en particulier, pas plus à celle de Shakespeare qu'à la nôtre. Il reste que l'effet majeur est d'éloigner le texte d'Hamlet, de le désigner comme ancien, comme archaïque, comme lié à une rhétorique dramatique dont nous n'avons plus que le souvenir littéraire. Les procédés stylistiques utilisés cherchent à suggérer toute la distance qui nous sépare d'*Hamlet*.

7. Ces jeux de mots « lacaniens » présents dans la première version du texte, celle qui fut représentée à Grenoble et à Nanterre en 1977, ont été pour partie éliminés de la version publiée par Papiers, en 1986, pour la nouvelle mise en scène d'*Hamlet* au Théâtre Gérard-Philipe de Saint-Denis. Ce jeu de mots n'y figure plus.

8. Traduction de « I'll be your foil Laertes » (V,2,252). *Foil* désignant à la fois un fleuret et un faire-valoir, un repoussoir, j'ai traduit pour ma part par une sorte de mot-valise : « Je serai ton fleuret valoir. »

Deux courts fragments permettront de mieux illustrer la tonalité de cette traduction : un extrait du premier monologue de Claudius⁹ (I,2,1-7) et une phrase du monologue le plus célèbre d'Hamlet¹⁰ (III,1,66-69).

CLAUDIUS

Combien qu'en la mémoire nous soit encore récente
La mort de notre frère chéri Hamlet, et qu'il sied
De maintenir nos cœurs en le chagrin, ainsi que le front
De l'entier royaume tout à douleur contracté,
C'est assez que votre souvenance aille vers lui avec sage tristesse
Sans que gagne l'oubli de nous-mêmes.

HAMLET

Comme au sommeil en nous s'achèvent les tourments, les mille
atteintes par la nature à la chair portées, toute l'âme aspire
à telle consommation. Mourir, dormir... Dormir, rêver peut-être,
oui, mais au sommeil de la mort, les songes à venir, quand
règne enfin la paix en notre fatal désordre, nous doivent
retenir. Là se tiennent les égards qui prêtent à malfortune
longue vie.

L'*artefact* est suffisamment ouvragé pour générer un souvenir recréé de langue du xvi^e siècle. Les moyens, on le voit, sont d'une extrême littérarité (le texte français est beaucoup plus précieux que l'original). Shakespeare y apparaît comme un artiste maniériste. Ce qui frappe surtout, c'est le caractère d'autoréflexivité de cette traduction. Elle s'écoute dire, se regarde traduire en avouant l'artifice qui la fonde. Ici la traduction elle-même se met en scène.

Geste et démarche sont à tout prendre plus convaincants que l'entreprise naïvement naturaliste de traduction archaïsante qui cherche à se donner pour authentique. Il s'agit de traduire « comme » on aurait traduit à telle ou telle époque une œuvre qui ne l'a pas été. La question principale est celle du rapport

9. Je cite la version de 1977 dont des extraits avaient parus dans la revue *Silex* (p. 9). La version publiée en 1986 « rapproche » le texte en éliminant certains archaïsmes et certaines ruptures syntaxiques : « et qu'il sied » devient « et qu'il convienne » ; « en le chagrin » devient « dans le chagrin », etc. (Shakespeare, 1986b : 64).

10. La version remaniée est sensiblement différente (Shakespeare, 1986b : 104-105).

à l'œuvre. La traduction archaïsante refuse le mensonge qui consiste à traduire l'ancien en nouveau, elle ne cherche pas à effacer le passage du temps et même, dans le cas présent, elle exhibe et met en scène l'ancienneté du texte original. Mais, ce faisant, elle tend à fermer l'accès à l'œuvre. Elle n'a pas d'autre horizon que celui de l'érudition, ni d'autre parenté littéraire que celle du pastiche. On sait qu'il y a d'un côté les antiquaires, de l'autre les fabricants de meubles de style. Traduire Shakespeare en français du ^{xvi}^e ou du ^{xvii}^e siècle, c'est inéluctablement fabriquer un meuble de style. « Le gros problème de la traduction philologique, commente Berman, c'est qu'elle n'a *pas* d'horizon. J'entends par là non seulement des principes de traduction, mais un certain *ancrage* dans la langue et la littérature de la culture traduisante. On traduit toujours à partir d'un certain *état* de sa langue et de sa littérature » (1985 : 134). Yves Bonnefoy, interrogé à propos de sa traduction d'*Hamlet* mise en scène par Chéreau, ne dit pas autre chose : « Un texte cela se traduit dans la langue qu'on parle aujourd'hui : rien n'est plus dangereux que de rêver de traduire Shakespeare [...] dans une imitation de notre propre langue de la fin du ^{xvi}^e siècle » (1988 : 5).

Si l'on s'abstient de porter un jugement de valeur, on peut dire que la traduction archaïsante et la traduction modernisante sont deux façons également légitimes de concevoir la fidélité à une œuvre. Traduire Shakespeare dans un français « fictif » de la fin du ^{xvi}^e siècle, c'est tenter de reproduire le rapport d'un Anglais de 1998 à une œuvre antérieure de quatre siècles. Traduire Shakespeare dans un français « réel » de 1998, c'est tenter de retrouver le rapport d'un Anglais de 1598 à une œuvre qui lui était contemporaine. Dans le premier cas, on vise la contemporanéité entre la traduction, l'auteur et les destinataires initiaux de l'œuvre, mais c'est le traducteur qui met entre parenthèses son ancrage historico-linguistique. Dans l'autre cas, on vise la contemporanéité entre l'œuvre et son destinataire actuel – lecteur ou auditeur. C'est ce que font la plupart des traductions, et c'est la raison pour laquelle elles doivent être refaites tous les dix ans. On retrouve par là la dimension *d'historicité* du traduire.

Chaque ordre de fidélité, et partant de légitimité, se fonde sur un mensonge, ou tout au moins sur une fiction. La traduction archaïsante accrédite la fiction d'un traducteur se mouvant dans une langue – de surcroît artificielle – qui n'est pas la sienne. Il tente de traduire comme on aurait traduit à telle ou telle époque. La tentative est particulièrement périlleuse quand il n'y a pas eu de traduction contemporaine de l'œuvre. On dispose d'une traduction des *Essais* de Montaigne par un grammairien et érudit anglais, John Florio, Italien d'origine. On ne dispose pas – hélas ou tant mieux – de traductions françaises de Shakespeare datant du

xvi^e siècle. Il faut attendre un siècle et demi après la mort de Shakespeare (1746 exactement) pour voir apparaître les premières traductions françaises, celles de La Place, suivies quelque trente ans plus tard par celles de Le Tourneur.

La traduction modernisante ou simplement moderne ne va pas non plus sans un geste inaugural de mensonge. Il s'agit là de construire une autre fiction. Le texte qu'on donne à entendre ou à lire va se déployer comme s'il avait été écrit aujourd'hui. C'est le temps de l'œuvre qui est court-circuité et occulté. On verra par quelles procédures textuelles et culturelles s'obtient la contemporanéité avec le récepteur d'aujourd'hui.

Cette question de la traduction comme *rapport* est au centre de ma problématique. La traduction archaïsante comme rapport à la temporalité de l'œuvre est intellectuellement légitime mais, on l'a vu, elle éloigne parfois tellement son objet du lecteur ou de l'auditeur contemporain qu'elle risque de rompre la relation vivante entre le texte et son lecteur/auditeur contemporain. Maintenir le contact, combler la distance physique et mentale qui sépare le public des acteurs, l'œuvre du lecteur, tel est bien, à l'inverse, l'objectif premier de la traduction modernisante. L'exemple le plus évident, le plus délibéré dans le domaine shakespearien est celui des traductions par Jean-Claude Carrière qui sont totalement liées à une pratique théâtrale précise, celle de Peter Brook. Pour Brook, Shakespeare agençait son texte de telle manière que les acteurs et les spectateurs étaient liés « par un flux de mots constant. [...] Et ces mots sont des mots puissants [...] portant une charge très intense. [Grâce à eux] nous sommes continuellement en relation » (Brook, 1974-1975). L'ambition de mettre « en relation » la scène et la salle anime toute l'entreprise brookienne et se concrétise notamment par l'établissement d'un texte français net et rapide, articulé autour des « mots rayonnants », obéissant à une syntaxe moins logique que « prismatique » (Shakespeare, 1974 : 97), mais dont la caractéristique la plus évidente est d'être écrit dans une langue moderne, avec des « termes dépouillés, contemporains, ayant une signification évidente pour le public d'aujourd'hui » (Brook, 1974-1975 : 108). Il n'y a pas de mots littéraires ou rares, les phrases ont un tour incisif, le vocabulaire, un caractère familier. Le texte de *Timon* établi par Carrière a été perçu comme un texte si direct, si naturel qu'au cours d'une représentation en banlieue de jeunes spectateurs ont cru qu'il s'agissait d'une pièce moderne (Marienstras, 1977 : 35). Carrière nous apprend qu'un chanteur de rock utilisa un des monologues de *Timon* sans le modifier, la langue moderne et parfaitement rythmée de l'adaptation devenant un instrument naturel de communication et d'expression contemporaines.

Avant d'analyser plus avant les caractéristiques de cette adaptation et les moyens mis en œuvre pour obtenir la contemporanéité, rappelons l'analyse qui fonde cette démarche et ce projet. Pour Brook

la pièce anglaise est beaucoup moins accessible qu'en français mais pour de mauvaises raisons : son langage archaïque ne fait plus sur le public une impression directe comme à l'époque élisabéthaine. Certains passages ne sont plus compris que par les érudits [...] Si l'archaïsme prend la première place, alors c'est une barrière qu'il faut enlever. C'est ce que fait la traduction simple et directe de Carrière (Millon, 1975 : 88).

Dans cette optique, la traduction d'un texte étranger dans une autre langue, loin d'être ce pis-aller, ce mal nécessaire qu'on se plaît souvent à évoquer en soulignant de façon insistante l'inévitable déperdition, est une chance, l'occasion de nouer un contact plus vivant avec une œuvre qu'on ne peut évidemment pas rapprocher dans sa langue d'origine. Par un autre cheminement, Georges Lavau-dant parvient à la même conclusion et exprime la même conviction quand il déclare :

Lorsque je parle de la nécessaire retraduction de certains auteurs, il me semble que nous touchons au point sensible. En France, nous avons la chance (ou la malchance) de devoir traduire Shakespeare... Si tout à coup nous entendions la langue du dramaturge anglais comme on entend Rabelais et Montaigne, je ne suis pas sûr que nous serions aussi attirés par Shakespeare. Cette curieuse alchimie qui nous permet à travers les traductions de « moderniser » Shakespeare constitue finalement une chance à saisir. Finalement nous n'aimerions le poète de Stratford-on-Avon que pour la trahison/recréation permanente que les traductions successives font subir à son œuvre. Jouer Shakespeare serait encore une manière contournée de s'affronter à un travail inédit de la langue et donc peut-être de jouer un texte contemporain (1984 : 12-13).

Le choix de traduire dans une langue moderne provient dans le cas de Carrière et de Brook de la volonté d'établir un contact vivant, une relation libre et naturelle avec le public. Dans cette stratégie relationnelle, le choix d'un vocabulaire simple, non littéraire, n'est pas la seule arme. Dans l'exemple de *Timon* comme dans celui de *Mesure pour mesure*, la rapidité et la concision sont

rendues possibles par un certain nombre de coupures ménagées dans le texte, coupures habilement réparties, liées parfois à des jeux de mots difficilement traduisibles.

Dans certains cas, Jean-Claude Carrière brise un monologue et distribue le texte entre plusieurs personnages [...] Il contracte certains passages pour aboutir à une traduction plus courte, plus claire que l'original [...] Il morcelle souvent la phrase shakespearienne et multiplie dans la traduction les propositions ramassées, les ellipses, les phrases nominales, les expressions exclamatives¹¹ (Marienstras, 1977 : 36-37).

Par exemple,

Ay,

If money were as certain as your waiting,
Twere sure enough (III,4,46-48¹²).

devient : « Ah oui ! Vous attendez ! C'est sûr ! Plus sûr que l'argent ! »

La modernité du texte français, note Marienstras, vient autant de cette syntaxe que d'un choix souvent heureux d'expressions fortes, de termes que l'acteur peut asséner ou projeter avec énergie sans être essoufflé par les méandres d'une phrase oratoire ni entravé par l'accumulation ou le redoublement des adjectifs (1977 : 36-37).

Aux interventions sur la forme qui permettent d'établir un texte net, incisif, rapide, qui procède d'une grande économie rhétorique, s'ajoutent d'autres interventions qui portent sur l'univers symbolique de la pièce. « Rendu susceptible d'être énoncé avec vigueur et reçu sans équivoques, le texte est d'autre part expurgé de ce qui l'enracine trop visiblement dans l'idéologie élisabéthaine » (p. 37). Ainsi cette réplique d'un invité après le repas de pierre et d'eau : « He's but a mad lord and naught but humours sways him » (III,6,106-107) devient « C'est un accès de folie, voilà tout ». La référence aux humeurs qui agitent

11. Les remarques précédentes et les suivantes ainsi que les exemples cités sont empruntés à l'étude détaillée de la traduction de Carrière par Richard Marienstras.

12. Je renvoie à l'édition établie par H. J. Oliver (Shakespeare, 1959).

Timon – il s'agit des quatre humeurs fondamentales dont l'équilibre est nécessaire à l'équanimité – n'est pas rendue. Certains mots rayonnants qui touchent à l'idéologie élisabéthaine sont vidés de leur contenu historique. « Bond », qui désigne des liens de réciprocité, un système d'obligations complexes, est traduit par « devoir » ; « bounty », la vertu de munificence et de libéralité caractéristique des princes, est rendu à contresens par « bonté » (Marienstras, 1977 : 38). Dans son étude sur la traduction de *Mesure pour mesure*, Martine Millon note également l'effacement sémantique de termes clés : « mercy » est traduit par « pitié » – le vocable désigne le concept chrétien de miséricorde qui fait partie des prérogatives et des devoirs des puissants – ; « liberty » est traduit littéralement par « liberté » alors qu'il signifie licence (1985 : 117). Le refus de se référer à l'idéologie de l'époque se traduit inévitablement par ces imprécisions, ces simplifications excessives et ces réductions du signifié symbolique et de l'univers moral de la pièce. Plus encore que les procédés rhétoriques qui permettent la rapidité et la concision – élasticité de la syntaxe, concentration et réduction du sens, fréquentes suppressions des ambiguïtés, atténuation de la structure au profit du discontinu, renforcement de la clarté immédiate –, les interventions qui portent sur le référent historique des concepts contribuent à dessiner une *interprétation* au sens fort du texte d'origine comme texte intemporel ou toujours actuel, non lié à des valeurs précises ou à un moment de bascule précis de l'Histoire. Cela apparaît bien quand Brook résume la fable de *Timon*. Il ne dit point quelque chose comme : « Dans une société gagnée par le souci de l'argent et le "calcul égoïste", un aristocrate est confronté aux conséquences de sa munificence », mais « Il était une fois un homme qui a essayé d'acquérir l'amour et l'amitié de telle et telle manière » (Millon, 1975 : 89). Un homme, des sentiments éternels : contre l'historicisme au théâtre, Brook veut restituer l'humain dans sa généralité transhistorique. Les choix de traduction sont au service de cette interprétation ou de cette idéologie car, pas plus que la mise en scène, la traduction n'échappe à l'interprétation.

Si l'on aborde la question de l'éloignement non dans le temps mais dans l'espace en prenant comme univers textuel de référence non plus Shakespeare mais Tchekhov, les choix de Carrière semblent dessiner une voie moyenne. Il préserve certaines spécificités culturelles sans multiplier les écrans, ni renvoyer à une étrangeté incompréhensible. Son adaptation de *La Cerisaie* témoigne sur ce point d'une volonté de se situer à la croisée des chemins. Les Pitoëff, rappelle Christine Hamon (1985 : 263-264), francisaient le texte au risque de trahir la réalité russe. Elsa Triolet gardait les termes russes en les expliquant en note. Jean-Claude Carrière a adopté un parti pris nuancé qui consiste à conserver le mot

russe lorsqu'il est très connu, comme le mot « moujik », et à traduire par des périphrases les vocables plus obscurs.

Volonté de rapprochement trop explicite, trop visible, voilà ce qui dans un grand nombre d'adaptations récentes conduit parfois à un langage trop contemporain, trop argotique par lequel le texte est troué. Dans la traduction de Bernard-Marie Koltès du *Conte d'hiver*, le digne Camillo s'écrie tout à coup : « Tout est fichu et bonsoir » (Shakespeare, 1988 : 24) (qui rend un anodin « yourself and me cry lost and so good night » – I,2,410-411¹³). Dans le texte de Koltès, il s'agit tout au plus d'irruptions rares d'un style « voyou », probablement voulues comme des effets de rupture. Quelques « fadaises » ou un « Fichez-la dehors » n'altèrent pas vraiment la continuité d'un registre plus soutenu. Dans d'autres cas, la systématisation du recours au style familier et argotique qui caractérise le parler actuel finit par rendre vulgaires tous les personnages. La volonté de rapprochement se monnaie en actualisation boulevardière, comme dans l'adaptation récente des *Trois sœurs* par Jean-Claude Grumberg où Macha propose de « s'en jeter un » et s'écrie à l'adresse de la nourrice Anfissa : « J'en ai marre la vieille » (Tchekhov, 1988 : 27, 41). Par de tels procédés, le texte non seulement est déshistoricisé, mais encore il se met à produire un effet de brouillage, car il joue contre le référent russe présent au moins dans les noms des personnages. Cette image de la modernité qui passe par le recours à l'argot supposé plus cru, plus violent, est aussi convenue, aussi pauvre et aussi « mythologique » que les représentations clichés des pulsions et des passions « au présent » que l'on trouve dans certains films de Zulawski ou de Doillon. Dans un cas, pour faire moderne, on parle relâché. Dans l'autre, un répertoire conventionnel de corps électrisés, d'hystérie stridente, de l'aphasie au hurlement, de la gifle à l'étreinte, est censé traduire la violence du désir, la soudaineté des pulsions. Dans la langue ou sur l'écran, sur le papier ou sur la scène de théâtre, se construisent des *images* de la modernité à travers lesquelles se fait notre réappropriation du passé. La représentation textuelle ou scénique de l'univers shakespearien ou tchekhovien, réfracté dans le prisme de la sensibilité contemporaine, fait succéder au Shakespeare noble de nos prédécesseurs un Shakespeare plus brut, plus violent, plus sauvage. Le Tchekhov délicieusement mélancolique des décennies précédentes est remplacé par un Tchekhov plus direct, plus âpre et plus cruel. Plus comique aussi parfois. Les mises en scène contemporaines de pièces de Shakespeare accentuent le sordide, le brut, le primitif. Sur un mode théâtralement novateur et stimulant, c'est le *Roi Lear* de Langhoff à Bobigny. Sur un

13. Je renvoie à l'édition Arden (Shakespeare, 1963).

mode épigonal et pauvre, c'est le *Titus Andronicus* de Dubois à Chaillot. Sur le plan des textes français, « notre » Shakespeare a un parler plus rocailleux, plus abrupt et plus rugueux que celui des décennies précédentes. Il se dépouille des afféteries littéraires, de cette « volonté de faire joli dans le sillage giralducien » qui conduit, par exemple, les traducteurs de la Pléiade à rendre le vers célèbre de *La tempête* : « Our little life is rounded with a sleep » par : « Notre petite vie, un somme la parachève », quand la traduction littérale : « Notre petite vie est entourée par un sommeil » serait à la fois plus simple, plus juste et plus riche de sens. Le Shakespeare des années 1980 parle un langage plus dru, plus concret.

Cette exigence et cette visée de concrétude se retrouvent d'ailleurs comme constantes dans de nombreuses entreprises actuelles de traduction ou de retraduction. Le terme concret (« précipitation » plutôt que « hâte » dans *Hamlet*) est toujours celui qui fait le plus « image » et, du coup, qui parle le mieux au comédien. La traduction shakespearienne contemporaine dans son option modernisante va donc vers plus de concret, vers une plus grande épaisseur de langage. Vers un langage également plus cru.

Une des caractéristiques majeures des traductions des décennies précédentes était d'édulcorer, parfois de censurer toute la couche verbale qui renvoie au corps, aux fonctions corporelles, notamment à la sexualité. C'est tout le problème de la traduction de l'obscénité. L'édition de la Pléiade multiplie, on le sait, les notes en fin de volume (« jeu de mots obscène », « jeu de mots intraduisible »), tant l'occultation de cette donnée-là est systématique dans les traductions de François-Victor Hugo. Aujourd'hui, on aurait plutôt tendance à les suraccentuer comme à mettre en relief le terme cru qui écarte la périphrase plus convenable. Par exemple, il est frappant de voir évoluer dans le sens d'une plus grande netteté la traduction de cette phrase de la première sorcière dans *Macbeth* : « Aroynt thee, witch, the rump-fed ronyon cries » (I,3,6¹⁴) où le syntagme *rump-fed ronyon* est rendu successivement par :

la carogne au croupion bien nourri
la rogneuse au gros derrière
la rogne à la croupe trop grasse
la galeuse au gros fessier
ce gros cul de matrone
la galeuse au gros cul

François-Victor Hugo (c. 1860)
Maeterlinck (1910)
Jean Richepin (1914)
Pierre Leyris (1977)
Yves Bonnefoy (1983)
ma traduction (1985)

14. Je renvoie à l'édition établie par Kenneth Muir (Shakespeare, 1951).

Encore que l'assignation exacte du registre de *rump* soit problématique – le terme *rump* apparaît surtout dans l'expression the Rump Parliament et dans le mot *rumpsteack* –, il semble que la traduction par « cul » constitue un excès, une accentuation de la violence verbale perceptible toutefois clairement dans les sonorités. Le mouvement qui conduit les traducteurs successifs à passer de « croupion » à « cul » en un peu plus d'un siècle montre assez clairement l'évolution de la sensibilité et du goût, la modification de la perception et de la lecture du texte original. L'époque traduit à travers le traducteur, et ce qui se modifie, c'est en effet la réception et l'interprétation du texte shakespearien ou, pour mieux dire, sa représentation. Berman écrit à propos des traductions allemandes de Shakespeare :

A.W. Schlegel et Tieck, par exemple, traduisent fidèlement Shakespeare mais sans aller, comme l'a dit Rudolf Pannwitz¹⁵, jusqu'à « rendre la majestueuse barbarie des vers shakespeariens ». Cette barbarie, qui renvoie chez Shakespeare à l'obscène, au scatologique, au sanglant, à l'outré, etc. – bref, à une série de violences verbales –, la traduction classique et romantique allemande s'efforce de l'atténuer. Elle recule, pour ainsi dire, devant la face de Gorgone que recèle toute grande œuvre (1985 : 93).

Tout autant que la justesse du constat, ce qui intéresse dans cette citation, c'est qu'elle exprime la figure d'une certaine modernité : l'obscène, le scatologique, le sanglant, l'outré, et dessine les linéaments d'une *interprétation* de Shakespeare qui définit ce qui aujourd'hui, selon ce commentateur, parle le plus à notre modernité dans Shakespeare. Nous inventons un Shakespeare à notre usage, et chaque époque, par la mise en scène, la traduction et la lecture, est tour à tour sensible à tel ou tel aspect. Dans son commentaire de la citation de Pannwitz, Berman ne retient que le mot « barbarie », oubliant le mot « majestueuse » qui équilibre et nuance le jugement sur la « barbarie des vers shakespeariens ».

. * .

La traduction de Shakespeare, comme la mise en scène, n'est pas effectuée par des agents totalement libres, mais par des lecteurs inscrits dans une histoire et régis malgré eux par la sensibilité d'une époque, ses goûts littéraires, son

15. Dans *Die Krisis der europäischen Kultur* (1947 : 192).

rapport à la langue. Les divers exemples que j'ai commentés, plutôt que de nous l'apprendre, nous confirment de façon concrète qu'« une traduction, comme une mise en scène, est un moment très contingent, très éphémère, de l'approche qu'on peut avoir d'une œuvre » (Lasalle, 1982 : 11). C'est pourquoi

porter à la scène un texte étranger réclame qu'on en suscite d'abord une nouvelle traduction pour affirmer que ni la traduction du texte, ni sa représentation ne sont en rien définitives, qu'elles ne peuvent prendre en compte qu'une certaine dimension de l'œuvre à un certain moment de son existence. Ceci s'inscrit évidemment contre une certaine utopie de l'édition qui voudrait fixer, comme définitif, le travail de traduction (p. 11).

Lorsqu'un metteur en scène choisit néanmoins de représenter une œuvre théâtrale dans une traduction réalisée à une époque antérieure, on peut estimer qu'il a affaire non à *deux* mais à *trois* strates temporelles au moins : celle de l'œuvre, celle de la traduction et celle de la représentation. Il a affaire en tout cas à deux textes, l'original et sa traduction. À la question de Banu : « Qui monte-t-on quand on monte une grande traduction ? Goethe, Nerval ou Goethe-Nerval ? », Vitez répond : « Si la traduction est magnifique, alors on monte l'original *et* sa traduction. La traduction devient alors aussi l'objet de la mise en scène. Dans le cas de Faust-Nerval, mon travail a pris en compte le regard que le romantisme français portait sur Goethe » (1982 : 7).

La traduction, comme la mise en scène, est bien cette trace du passé transformée par la subjectivité d'une autre époque et la sensibilité d'un présent qui lui donne sa configuration. Si l'on conçoit la traduction non comme *transport* mais comme *rapport*, archaïsation ou modernisation ne s'opposent vraiment pas comme deux termes antinomiques, elles expriment deux formes au présent de rapport au passé. L'archaïsation est une construction imaginaire par quoi s'établit une certaine figure du passé. La modernisation est une autre forme de mémoire par laquelle se noue un rapport différent au passé, quoiqu'elle n'échappe ni à l'histoire, ni à l'historicité. Dans les deux cas, la vérité de la traduction doit se concevoir non en termes d'adéquation mais en termes de manifestation.

Jean-Michel Déprats enseigne depuis 1973 la littérature anglaise à l'Université de Paris X-Nanterre. Il dirige l'édition à paraître des œuvres complètes de Shakespeare, dans la « Bibliothèque de la Pléiade ».

Bibliographie

- BANU, Georges (1977), « L'écriture spatiale de la mise en scène », dans Denis BABLET et Jean JACQUOT (dir.), *Les voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS, t. V, p. 59-120.
- BANU, Georges (1987), *Mémoires du théâtre*, Arles, Actes Sud.
- BERMAN, Antoine (1985), « La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain », dans *Les Tours de Babel*, Mauvezin, Éditions T.E.R., p. 29-150.
- BONNEFOY, Yves (1988), « Un acte de poésie », *La Croix/L'Événement*, 10-11 juillet, p. 5.
- BROOK, Peter (1974-1975), interview pour *Shakespeare et Peter Brook*, émission préparée par Isidro Romero, Richard Marienstras et Peter Brook, pour l'Institut National de l'Audiovisuel.
- CARRIÈRE, Jean-Claude (1982), « Naviguer au plus près », entretien avec Georges Banu, *Théâtre/public* n° 44 (mars-avril), p. 42.
- DELAY, Florence (1982), « Le traducteur de verre », entretien avec Georges Banu, *Théâtre/public*, n° 44 (mars-avril), p. 29.
- DÉPRATS, Jean-Michel (1996), « Le temps de l'œuvre et le bel aujourd'hui », dans Jane TAYLOR, Edith McMARRAN et Guy LECLERCQ, *Exeter*, TRIO (Translation, Research in Oxford)/Elm Bank Publications, p. 103-121.
- HAMON, Christine (1985), « De la traduction au jeu », dans Denis BABLET et Jean JACQUOT (dir.), *Les voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS, t. XIII, p. 259-271.
- JOURDHEUIL, Jean (1982), « De quoi parlions-nous? », entretien avec Georges Banu, *Théâtre/public*, n° 44 (mars-avril), p. 35.
- LASSALLE, Jacques (1982), « Du bon usage de la perte », entretien avec Georges Banu, *Théâtre/public*, n° 44 (mars-avril), p. 11.
- LAVAUDANT, Georges (1984), « Entretien avec J. P. A. Bernard et J. P. Saez », *Silex*, n° 27-28, p. 12-13.
- MARIENSTRAS, Richard (1977), « La représentation et l'interprétation du texte », dans Denis BABLET et Jean JACQUOT (dir.), *Les voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS, t. V, p. 13-57.
- MESGUICH, Daniel (1977), « L'histoire se trouve dans la textualité », *Silex*, n° 3 (1^{er} trimestre), p. 13.
- MILLON, Martine (1975), « Entretien avec Peter Brook », *Travail théâtral*, n° 18-19 (janvier-juin), p. 86-90.
- MILLON, Martine (1985), « Mesure pour mesure : les options de la traduction », dans Denis BABLET et Jean JACQUOT (dir.), *Les voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS, t. XIII, p. 113-118.
- PANNWITZ, Rudolf (1947), *Die Krisis der europäischen Kultur*, Nuremberg.

- PLANCHON, Roger (1977), « Entretien avec Jean-François Halté et Charles Tordjman », *Pratiques*, n^{os} 15/16 (juillet), p. 52-61.
- SHAKESPEARE, William (1951), *Macbeth*, London, Methuen. (« The Arden Edition of the Works of William Shakespeare ».)
- SHAKESPEARE, William (1959), *Timon of Athens*, London, Methuen. (« The Arden Edition of the Works of William Shakespeare ».)
- SHAKESPEARE, William (1963), *The Winter's Tale*, London, Methuen. (« The Arden Edition of the Works of William Shakespeare ».)
- SHAKESPEARE, William (1974), *Timon d'Athènes*, adapt. française de Jean-Claude Carrière, notes de Jean-Pierre Vincent, Paris, CICT.
- SHAKESPEARE, William (1982), *Hamlet*, édition établie par Harold Jenkins, London, Methuen.
- SHAKESPEARE, William (1986a), *Hamlet*, trad. de Marcel Schwob, Paris, Éditions Gérard Lebovici.
- SHAKESPEARE, William (1986b), *Hamlet, le livre*, adapt. de Michel Vittoz, Paris, Éditions Papiers.
- SHAKESPEARE, William (1988), *Le conte d'hiver*, trad. de Bernard-Marie Koltès, Paris, Éditions de Minuit.
- TCHEKHOV, Anton (1988), *Les trois sœurs*, version française de Jean-Claude Grumberg, Paris, Actes Sud. (Coll. « Papiers ».)
- VITEZ, Antoine (1982), « Le devoir de traduire », entretien avec Georges Banu, *Théâtre/public*, n^o 44 (mars-avril), p. 6-9.
- VITEZ, Antoine (1988), « Entretien avec Antoine Vitez », *Libération*, n^o 2249 (13 et 14 août), p. 26.
- VITEZ, Antoine, et Danielle KAISERGRUBER (1976), « Théorie/Pratique théâtrale » *Dialectiques*, n^o 14 (été), p. 8-16.

Melanie Stevenson
Université de Toronto

À qui appartient Shakespeare ?

Les tiraillements au sujet du *Hamlet, prince du Québec* de Robert Gurik¹

Dans l'imaginaire populaire, le milieu théâtral et les institutions scolaires, on tend généralement à voir Shakespeare en tant que « génie universel » dont les œuvres, mondialement connues, livrent des vérités éternelles sur la nature humaine. Et même si la capacité de bien monter ces pièces représente la pierre de touche du raffinement et de la culture, tout le monde est en mesure, croit-on, de monter du Shakespeare. Dans cette formule réductionniste, bien que suggestive, Shakespeare revêt un caractère aussi bénin qu'apolitique.

Cependant, au cours des dernières décennies, critiques féministes et nouveaux historicistes et postcolonialistes ont exprimé des réserves par rapport aux présuppositions qui se cachent derrière l'emblème qu'est le Shakespeare universel et l'ont situé dans un cadre spécifique d'un point de vue social, culturel et politique. J'entreprends ici un projet similaire dans la mesure où j'essaierai de

1. Je remercie Robert Imlay de m'avoir aidée à écrire ce texte dans une langue qui n'est pas la mienne.

démontrer comment Shakespeare peut servir de diapason dans les différends entre le Québec et le Canada anglais. En guise d'illustration, je compare les deux présentations, l'une à Montréal, l'autre à London, de la satire politique écrite par Robert Gurik en 1968 : *Hamlet, prince du Québec*.



D'une certaine manière, les artistes et les auditoires québécois jouissent d'un certain avantage par rapport aux anglophones quand ils s'intéressent à Shakespeare. Non seulement ils ne sont pas tentés de se prosterner devant lui, pour ainsi dire, mais l'acte même de la traduction rend Shakespeare à la fois moins exotique et moins intouchable. Par conséquent, des artistes québécois qui font du théâtre comme Robert Lepage sont en mesure de traiter Shakespeare d'une façon plus expérimentale, puisqu'ils sont libérés de cette révérence excessive envers le texte qui caractérise trop souvent la méthode des anglophones. Ils peuvent l'aborder comme ils abordent Strindberg ou Brecht, c'est-à-dire selon une perspective globalisante, en voyant encore en lui un des grands dramaturges mondiaux. Peut-être est-ce à cause de ces facteurs que les artistes québécois se plaisent à utiliser Shakespeare même lorsqu'il s'agit d'aborder certains sujets de nature nationaliste.

Recourir de quelque manière que ce soit aux produits culturels d'un groupe dominant – ne fût-ce que pour lui lancer un défi – comporte certains dangers, dont celui de reconstituer, voire de renforcer son pouvoir. J'ai choisi *Hamlet, prince du Québec* de Gurik pour démontrer comment cette satire shakespearienne se transforme en un lieu de contestation fort complexe entre francophones et anglophones. Quand on a monté la pièce à Montréal, ce fut un grand succès, et les critiques y ont vu une œuvre hautement politisée qui s'attardait à la politique des paliers fédéral et provincial et à la recherche de l'autonomie par les Québécois. Lorsque cette pièce a été montée à London, elle a perdu sa nature politisée à certains égards, et la culture anglophone s'est réappropriée Shakespeare ; à d'autres égards, en revanche, la pièce a gagné une nature politisée et quelques éléments d'une autocritique métathéâtrale. Des tensions inhérentes à l'adaptation originale ont vu le jour à London.

Hamlet, prince du Québec, à Montréal

L'adaptation du *Hamlet* de Shakespeare par Robert Gurik a été présentée pour la première fois, le 17 janvier 1968, au Bateau-théâtre de l'Escale à Montréal. Elle

a été mise en scène par Roland Laroche, et le premier rôle a été joué par Benoît Girard. Le décor et les costumes ont été créés par Renée Noiseux et les masques par Guy Monarque. La même année les Éditions de l'Homme (Montréal) en ont publié le texte².

Gurik est resté très fidèle au texte de Shakespeare, mais il a introduit certains changements, essentiels pour créer une satire merveilleusement ironique de la politique canadienne qui lançait en même temps un défi à l'hégémonie anglophone sur le Québec. Gurik a carrément transposé dans le tourbillon politique de la fin des années 1960 au Québec les querelles des dynasties danoises que Shakespeare a écrites au XVII^e siècle – archaïsmes et tout le reste compris. Ce changement de contexte a été effectué de deux manières. D'abord, Gurik s'est servi de deux fossoyeurs pour assurer les liens. Au début de la pièce, les fossoyeurs entonnent une chanson patriotique qui évoque la Conquête, déplorent la soumission du Québec à son sort et finissent en appelant les jeunes francophones à se soulever (Gurik, 1968 : 9). Tout au long de la pièce les fossoyeurs commentent la situation des francophones au sein de la fédération canadienne, pendant que leur radio(!) diffuse les événements politiques du jour³. Les spectateurs comprennent vite qu'une allégorie politique sous-tend la pièce.

Deuxièmement, Gurik, très astucieux, a fait le pont entre les protagonistes fédéralistes et nationalistes de 1968 et les personnages de Shakespeare. Hamlet, le héros, incarne le Québec et Claudius, son ennemi perfide, le Canada anglais. La suite d'Hamlet est composée de politiciens nationalistes tels René Lévesque (Horatio) et Pierre Bourgault (l'officier du Rhin). Quant à l'entourage du Roi, il a été constitué des partisans du gouvernement fédéral sous la férule des Anglais : l'Église (Gertrude), Pearson (Polonius), Trudeau (Laertes), Marchand et Pelletier (Rosencrantz et Guildenstern). Les homologues politiques contemporains des personnages de Shakespeare ont été signalés par des masques qui, à l'instar d'une bande dessinée, caricaturaient les visages des politiciens.

2. En 1977, c'était au tour des Éditions Leméac (Ottawa) d'en publier une édition française.

3. Le Premier Fossoyeur représente la génération des parents québécois qui ne seraient pas prêts à lutter pour l'indépendance. Au contraire, ils souffrent en silence des impôts lourds à payer et de la punition qui les attend quand ils osent parler leur propre langue, le français. Le Deuxième Fossoyeur figure une génération plus jeune et plus radicale qui s'acharne à riposter. D'habitude le Deuxième Fossoyeur a le mot de la fin.

Des écrivains (tel Aquin) ont montré comment les thèmes majeurs d'*Hamlet* résonnent dans le Québec (Mailhot, 1977 : 9-10) ; Gurik, lui, démontre la précision avec laquelle on peut transposer l'intrigue et les personnages d'*Hamlet* dans le Québec d'avant 1968. Il a fallu, bien entendu, procéder à quelques modifications. Chez Gurik, par exemple, la pièce ne finit pas sur la passation des pouvoirs par Hamlet/Québec à un envahisseur étranger (Fortinbras en l'occurrence), mais plutôt sur celle à son ami le plus fidèle (Horatio/Lévesque), qu'il exhorte à continuer à lutter pour la liberté⁴ (1968 : 95). Et la santé mentale d'*Hamlet* n'est jamais remise en question – seule son hésitation devant le combat pour la liberté québécoise l'est.

L'accueil réservé à la pièce à Montréal

Gurik a déjà dit qu'il ne se considérait pas comme un dramaturge politique et que, par conséquent, il a été surpris d'avoir créé une pièce aussi politisée que *Hamlet, prince du Québec* (Gurik, 1996 ; Sabbath [1968] 1977 : 129). Une revue des critiques de la pièce telle qu'elle avait été montée à Montréal, qu'elles proviennent de périodiques anglais ou français, prouve que l'on y avait entendu un message politique clair. La plupart des critiques en ont loué l'humour certes, mais ils ont bien vu qu'elle allait au-delà d'une simple revue comique pour refléter, voire discuter les sentiments politiques des Québécois de l'époque (Sabbath, [1968] 1977 ; Major, 1968 ; Blouin-Capt, [1968] 1977 ; Pontaut, 1968 ; Germain, [1968] 1977). Jean-Claude Germain, par exemple, n'a pas simplement décrit la pièce de Gurik comme étant critique, politique et patriotique, il l'a reliée à une tradition théâtrale qui aurait fait son apparition au Québec après la rébellion de 1837 (p. 139), il l'a associée étroitement en effet à des tentatives plus anciennes de décolonisation. Une critique de langue anglaise d'Edmonton (Canadian Press, 1968) a situé la pièce de Gurik dans la tradition dramatique nationaliste du Québec, la comparant en cela à d'autres pièces montées en 1968 (*Le chemin du roy* de Françoise Loranger, *Bois brûlés* de Jean-Louis Roux, *Les grands soleils* de Jacques Ferron et *Un matin comme les autres* de Marcel Dubé, notamment).

Les critiques n'ont pas parlé de l'ironie savoureuse de la pièce ou, dans une autre optique, des dangers que comporte l'utilisation d'une pièce du premier

4. Dans les deux éditions du texte français, *Hamlet* semble s'adresser *in extremis* à Horatio/Lévesque seulement. Cependant, dans l'édition de Leméac, Gurik affirme que sur scène, à Montréal, *Hamlet* expire dans les bras d'Horatio/Lévesque et de l'officier du Rhin/Bourgault (Gurik, 1977 : 24). L'exhortation du mourant viserait alors les deux indépendantistes.

poète de la langue anglaise en guise de base à une pièce québécoise nationaliste. Et pourtant cette ironie et ces dangers existaient. D'une part, Gurik a transformé *Hamlet* en une « fiction décolonisatrice ». Sans en avoir modifié d'une façon marquante ou l'intrigue ou les personnages, il s'est servi d'*Hamlet* pour livrer bataille à la même hégémonie linguistique et politique qui était soutenue par Shakespeare. En plus, la traduction en français a détourné la menace historique d'assimilation linguistique et a affirmé le français en tant qu'autre véhicule de l'expression artistique et politique.

D'autre part, cependant, demeure le paradoxe ou le danger de la réintégration. Le fait de choisir *Hamlet* comme allégorie de la politique québécoise a de quoi renforcer la réputation de génie « universel » de Shakespeare – une réputation à laquelle l'impérialisme anglophone a prêté main-forte pour promouvoir la langue anglaise. Le choix reconnaît implicitement la capacité de l'œuvre d'un anglophone du XVII^e siècle à élucider les préoccupations des Québécois contemporains. Il révèle en plus à quel point Shakespeare est enraciné dans le Québec : la parodie en tant que genre a le maximum d'effets seulement quand l'auditoire connaît bien le texte parodié. Étant donné les préoccupations des Québécois à l'égard de la domination anglophone, ce recours à l'emblème de l'impérialisme de la langue anglaise a de quoi laisser songeur.

Hamlet, prince du Québec, à London

Problème bien connu des historiens du théâtre, il a été extrêmement difficile trente ans après la présentation à London de la pièce de Gurik de relier intentions et modifications significatives. Les participants sont morts, on a perdu leur trace ou, plus simplement, ils ont oublié ce qu'ils ont fait et pourquoi. Qui plus est, les artistes sont souvent à la merci d'impulsions qui sont quelquefois plus évidentes pour le public que pour eux-mêmes. Raison encore plus importante peut-être, les intentions de l'artiste ne sont que l'un des facteurs qui déterminent ce que deviendra la pièce et la façon dont celle-ci sera interprétée. On se rappelle que Gurik n'avait pas l'intention d'être un dramaturge politisé quand il s'est mis à écrire sa parodie. Malgré cela, sa pièce a été qualifiée de politique. Il arrive qu'une œuvre échappe à son créateur. En outre, la représentation d'une pièce reflète les tensions et les événements de l'époque de la rédaction.

À la suite de la grande popularité obtenue par *Hamlet, prince du Québec* à Montréal, la troupe du London Little Theatre la monte au Grand Theatre au mois de novembre de la même année. La troupe est subventionnée par le Dominion

Drama Festival, mais également par le Cultural Exchange Program du Department of Education ontarien (Wallace, [1968] 1977 : 143). C'était à l'époque de la Commission royale sur le bilinguisme et le biculturalisme (Laing, [1985] 1988 : 216). Cependant, la pièce telle qu'elle a été montée à London a été non sans ironie l'occasion d'un bras de fer entre Québécois et Ontariens. Pour qui et à l'intention de qui la pièce devait-elle parler ? Comment et en quelle langue devait-elle parler ? Que devait-elle signifier ? Et, plus généralement, à qui appartenait Shakespeare ?

Comme c'est le cas à la reprise de n'importe quelle pièce, des changements ont été apportés, inévitablement. Si le metteur en scène, la costumière et les dessinateurs de masques sont restés, les comédiens et les décorateurs (Ed Katanen et Jack King) étaient nouveaux. Quant au changement de lieu, il a dicté des modifications encore plus significatives et ironiques.

London est située à seulement 65 km en voiture de Stratford, ville qui accueille le temple de Shakespeare, le Stratford Festival. Comme l'indique son nom, London a été nommée en l'honneur de la capitale de l'Empire britannique (là où Shakespeare a connu son premier succès au théâtre, et lieu d'origine de la langue anglaise). Pendant les années 1960, la ville du cœur de l'Ontario avait la réputation d'être très « WASP », c'est-à-dire White Anglo-Saxon Protestant, bref, conservatrice. Il n'est pas étonnant par conséquent que la majorité des membres de l'auditoire aient été anglophones. Afin qu'elle soit commercialement rentable, il a donc fallu traduire – ou, selon le point de vue, retraduire – la pièce en anglais. Tandis que l'acte de traduction était facilement justifié d'un point de vue commercial et pratique, l'effet potentiellement subversif de la disparition de l'anglais au profit du français s'est estompé complètement. La langue anglaise réaffirmait sa domination.

La question de la traduction devient encore plus intéressante quand on s'attarde à l'anglais de la retraduction. Est-ce que la retraduction s'avérerait assez fidèle à la version montréalaise pour garantir l'autorité de Gurik ? Ou reprenait-elle plus ou moins par osmose la langue du *xvii^e* siècle ? Ce qui n'aurait rien eu d'étonnant, puisque les expressions shakespeariennes sont très profondément ancrées dans la mémoire collective et culturelle des anglophones. A-t-on plutôt recouru à un idiome anglo-canadien moderne qui convenait mieux à la préoccupation principale de la pièce, à savoir la politique canadienne, idiome qui aurait eu l'avantage d'être plus facilement compris par les spectateurs ?

Bien que moderne en partie, la traduction reprend pourtant la langue de Shakespeare (« thy », « nay », « thou » et « know'st » notamment, répétés à maintes reprises). Quelquefois réapparaît un vers que Gurik a cru bon d'omettre. Dans au moins un cas – le soliloque dans lequel s'enchaîne le fameux « To be or not to be » –, le retour aux vers de Shakespeare change de façon non négligeable la signification politique latente de la satire de Gurik. Dans la version originale, Hamlet médite sur le suicide et exprime son hésitation à cet égard (3,1,56-88 ; 1985 : 146-148) ; dans la version française de Gurik, en revanche, il ne s'agit plus de se suicider, mais plutôt d'« être ou ne pas être libre » (1968 : 51) ! Et tandis que le soliloque écrit par Shakespeare finit sur une note d'impuissance et d'inaction (3,1,83-88 ; 1985 : 147-148), celui écrit par Gurik finit par le rejet de la part d'Hamlet de la souffrance passive au profit de l'engagement actif tel qu'il est traduit dans l'impératif « dormir, non ! se battre ! » (1968 : 51). Le texte londonien maintient la préoccupation de la liberté (« To be or not to be, free » – Gurik, 1981 : 27), mais il réintègre les vers 65-69 de Shakespeare, ce qui a pour effet de détourner le texte de la politique contemporaine à la faveur du thème original du suicide et de la peur de l'au-delà. Choix encore plus significatif, la version de London remplace l'impératif de Gurik, « dormir, non ! se battre ! » par une série d'infinitifs qui suggèrent, chacun à sa manière, un choix peu séduisant : « to sleep to dream... to take arms... to die... »⁵ (1981 : 27). Le résultat, recherché ou non, est une réaffirmation de la domination du Shakespeare anglais et, par là, un affaiblissement frappant de l'appel à l'action politique.

Un autre exemple plus subtil d'altération linguistique se trouve dans le discours final où Hamlet réclame la liberté à haute voix. Dans la version de London, on a fidèlement traduit l'appel du Hamlet de Gurik à la libération du peuple québécois, mais on a gommé la partie du discours, si chargée de signification, qui parle d'« esclavage » (1981 : 53). S'agit-il tout simplement d'une erreur ? Ou s'agit-il plutôt de la suppression délibérée d'un mot trop fort, trop injurieux pour un auditoire anglophone averti ?

Les nouveaux décors ont redonné à la pièce sa coloration anglaise. Le décor de Kotanen et King, quoique futuriste, évoquait Stratford et l'estrade très connue de style « élisabéthain » (Wallace, [1968] 1977 : 142). Voulait-on mettre l'accent sur la prétention du Canada anglais à connaître le Shakespeare « authentique » ?

5. « dormir rêver... prendre les armes... mourir... » Je traduis.

Quelques personnages ont changé aussi. En novembre 1968, Pierre Elliott Trudeau n'était plus tout simplement l'un des « Trois sages », il était le chef du Parti libéral⁶. Comme il fallait s'y attendre, le texte de London se consacre plus particulièrement aux soins de sa caractérisation. L'acteur qui joue Trudeau voit son rôle prendre de l'ampleur. Il saute un peu partout sur la scène en brandissant une massue en fleurs (une référence de nature parodique à la personnalité publique de Trudeau qui verserait dans l'excentrique), et d'autres personnages se moquent même de son discours plutôt décousu (Gurik, 1981 : 43). Malgré la plus grande attention qu'on lui accorde, Trudeau paraît plus comique et moins menaçant dans la version anglaise. Cette préoccupation nouvelle pour le côté comique de Trudeau peut, bien entendu, refléter l'attitude des anglophones à son égard à l'époque ou, tout simplement, refléter cette tendance à se gausser des gens quand on les connaît mieux.

On a également introduit des changements par rapport aux personnages d'obédience nationaliste. Dans la version française, les amis d'Hamlet sont le chef très indépendantiste du Rassemblement pour l'indépendance nationale (RIN), Pierre Bourgault (l'officier du Rhin), et le non moins radical partisan de la souveraineté-association, René Lévesque (Horatio). La version anglaise remplace Bourgault par Daniel Johnson père, chef de l'Union nationale et premier ministre du Québec, qui était mieux connu au Canada anglais en 1968. Les substitutions, probablement dictées par le désir de faciliter une identification réelle et affective de la part de l'auditoire, n'en restent pas là. Les vers qui sont attribués à Bourgault dans la version française et qui insistent davantage que ceux de Lévesque sur la nécessité de faire l'indépendance se retrouvent dans le texte de London dans la bouche de ce même Lévesque. Évidemment, on ne pouvait pas les faire dire par un Johnson qui soutenait une réforme constitutionnelle mettant l'accent sur les « deux nations fondatrices ». Ainsi, d'une manière plutôt simpliste, Horatio/Lévesque est transformé en partisan d'un nationalisme québécois pur et dur dans l'esprit de l'auditoire anglophone. Peut-être que d'un point de vue anglophone Lévesque semblait déjà suffisamment radical. D'une manière plus complexe, la transformation de l'équipe Bourgault-Lévesque en l'équipe Lévesque-Johnson atténue le radicalisme des tendances politiques dont la pièce fait état.

6. Dans le texte français, le Roi suggère de remplacer le premier ministre, Polonius/Pearson, âgé, et tient Guildenstern/Marchand pour un successeur éventuel (Gurik, 1968 : 36). Après l'élection de Trudeau, le texte anglais ne parle plus de cette suggestion.

Le spectre du père d'Hamlet/Québec, Charles de Gaulle, est transformé. Par exemple, dans le texte français, Hamlet accueille chaleureusement l'apparition de de Gaulle : « [...] tu te présentes à nous sous une apparence si douce à mon cœur que je veux te parler et t'entendre » (Gurik, 1968 : 26). Le texte anglais supprime ces mots et réintroduit des vers qui sont non seulement plus proches des vers de Shakespeare, mais qui expriment un accueil moins favorable à de Gaulle, voire le tournent en ridicule : « Thou cam'st in such a generally questionable shape that I will speak to thee » (Gurik, 1981 : 10) qui se lirait en français : « Tu viens dans une forme si discutable généralement que je veux te parler ». Manifestement on joue ici sur le grade de de Gaulle. D'autre part, le mot « questionable » suggère que non seulement le spectre serait, contre toute évidence, en mesure de répondre aux questions, mais qu'il pourrait agir selon des mobiles douteux. Dans la version française de la chanson entonnée par le spectre quand Hamlet l'interroge la première fois, de Gaulle cite le poème très célèbre « Le chien d'or », qui éveille de fortes résonances politiques au cœur d'un nationaliste québécois :

Je suis un chien qui ronge l'os
 En rongeant l'os je prends mon repos
 Un jour viendra, qui n'est pas venu
 Où je mordrai qui m'aura mordu (Gurik, 1968 : 27).

Dans la version anglaise, cette chanson est remplacée par une parodie d'une chanson de nourrice anglaise, ce qui permet de suggérer que de Gaulle est un vieux fou :

A tisket a tasquet
 Red white and blue a casquet
 My mind is fired from above
 And on my way I lost it... I lost it (Gurik, 1981 : 11).

Le portrait plus railleur de de Gaulle dans le texte anglais s'accommode à merveille, certes, à la colère du Canada anglais devant l'ingérence du Président français dans la politique canadienne pendant sa visite à l'occasion du centenaire de la Confédération.

Quelques tendances valent la peine d'être relevées au passage. La satire a perdu de son mordant politique et, par ce fait, est devenue un peu moins radicale, un peu moins menaçante aux yeux des anglophones. Shakespeare

réintègre non seulement ses prérogatives d'auteur mais aussi sa dimension purement anglaise. Dans un sens cet emblème puissant est de plus en plus revendiqué par le Canada anglais.

L'accueil réservé à la pièce à London

Une seule critique subsiste sur *Hamlet, Prince of Quebec*. Il s'agit néanmoins d'une critique fort intéressante et suggestive qui révèle le processus de dépolitisation et de récupération mis au jour dans le texte et le décor. À vrai dire, la critique « French-Canadian political satire resounding success for LLT », publiée le 2 novembre 1968 dans le *London Free Press*, les accentue.

Les remarques initiales de Helen Wallace mettent l'accent sur les aspects shakespeariens de la pièce au détriment de sa dimension proprement politique. Elle réaffirme, bien sûr, le génie et l'universalité de Shakespeare. Mais parallèlement à l'encensement des responsables du succès de la pièce, elle oppose Shakespeare à Gurik :

La première impression en regardant la version anglaise de la satire politique canadienne-française *Hamlet, Prince of Quebec*, qui a débuté vendredi soir au Grand Theatre, c'est le parallèle ironique qui subsiste entre *Hamlet* de Shakespeare et la situation qui règne actuellement au Québec.

Ce classique constitue un intermédiaire idéal pour véhiculer les doléances du Québec et il est impossible de déterminer à quel point les résultats peuvent être attribués à l'universalité de Shakespeare ou plutôt au discernement de l'auteur Robert Gurik, qui a vu en *Hamlet* un moyen tout fait pour exprimer les attitudes canadiennes-françaises envers le séparatisme, le fédéralisme et le Canada anglais⁷ ([1968] 1977 : 141-142).

7. « The first impression one gets on watching the English translation of the French-Canadian political satire *Hamlet, Prince of Quebec*, which opened Friday night at the Grand Theatre, is the ironic parallel between Shakespeare's *Hamlet* and the current French situation in Quebec. The classic play is an ideal vehicle to translate Quebec complaints, and it's a toss up whether the results can be attributed to Shakespearean versatility or the clever eye of author Robert Gurik, who saw in *Hamlet* a means to express French-Canadian attitudes towards separatism, federalism and English Canada. » Je traduis.

À l'instar de la plupart des critiques qui ont parlé de la pièce telle qu'elle a été montée à Montréal, Wallace loue le décor, le jeu des comédiens et le côté purement divertissant de la pièce. Cependant, l'aspect comique qu'elle a particulièrement prisé porte sur le traitement hostile accordé à de Gaulle dans la pièce telle qu'elle a été montée à London : « La réapparition du spectre du père de Hamlet sur le balcon de l'hôtel de ville, en la personne de de Gaulle criant "Vive le Québec libre", est délicieuse à voir, surtout quand Hamlet fait part à l'homme d'État qu'il "vient dans une forme si généralement discutable"⁸ » (p. 142-143).

Ce n'est qu'à partir de la moitié de sa critique – procédé très efficace pour éluder le sujet – que Wallace se sent obligée de s'intéresser aux aspects purement politiques de la pièce :

Il n'est pas nécessaire de comprendre le français ni même d'avoir un tant soit peu de sympathie pour la cause française pour tirer du plaisir de *Hamlet*. Loin d'être une pièce propagandiste subtilement animée d'un sentiment séparatiste, elle nous permet de comprendre les besoins canadiens-français. Et il est fort douteux que la pièce souffre de la traduction de Marc Gélinas, car le texte reste très fidèle au texte de Shakespeare. Une telle fidélité rend la comédie ironique, voire extraordinairement drôle⁹ (p. 142).

La critique semble vouloir avant tout calmer les craintes anglo-canadiennes en ce qui a trait à une quelconque menace séparatiste émanant de la pièce même. Les injustices dont on s'y plaint sont minimisées jusqu'à en faire des besoins – de la même manière, dans un paragraphe antérieur, on parle de « doléances ». Oubliant le discours d'un Hamlet mourant dans lequel il somme les Québécois de s'engager pour leur liberté, Wallace interprète la pièce comme un instrument

8. « The reappearance of the ghost of Hamlet's father, on the city hall balcony, in the person of de Gaulle shouting "Vive le Québec libre," is a sight to be relished particularly when Hamlet informs the statesman he "comst in such a generally questionable shape". » Je traduis.

9. « You don't have to understand French, or even be particularly sympathetic to the French cause to enjoy *Hamlet*. Far from being a propagandistic piece of French subtlety fired through with separatist sentiment, it offers, instead, a good insight into French-Canadian needs. And it is doubtful anything has been lost in the English translation by Marc Gélinas, since the play adheres so closely to the original Shakespearean text. The fact that it does makes the comedy ironic, if not at times, wildly funny. » Je traduis.

qui permet seulement la « compréhension ». Cette insistance à mettre la « compréhension » de l'avant au détriment de l'action se reflète ultérieurement dans la critique quand Wallace fait remarquer que la pièce a été parrainée par le Cultural Exchange Program du Department of Education ontarien et dit espérer qu'une telle initiative se répète. On croit entendre un discours anglo-canadien assez répandu : si les « deux solitudes » s'entendaient mieux, leurs problèmes seraient réglés. Wallace semble ignorer l'avertissement du Spectre/de Gaulle à l'égard de « ce profiteuse qui pourrait te laisser croire qu'il te comprend et qu'il t'aime¹⁰ » (Gurik, 1968 : 30).

Quant à l'affirmation de Wallace que rien du texte français n'a été sacrifié, elle porte à s'interroger. La raison qu'elle invoque pour étayer une telle affirmation – la traduction reste fidèle à la pièce originale de Shakespeare – est à la fois étrange et révélatrice. Wallace octroie à Shakespeare en sa qualité d'auteur de la pièce originale le droit de contrôler la signification de la pièce de Gurik. De plus, les changements sont tels que le texte anglais va au-delà d'un simple appel à la compréhension interculturelle : des émissions radiophoniques comparent les attentats à la bombe revendiqués par le Front de libération du Québec (FLQ) aux tentatives réussies des colonies africaines pour obtenir leur indépendance (Gurik, 1981 : 9-10) ; Hamlet, mourant, somme Horatio de reprendre la lutte pour la liberté (p. 53). Wallace fait preuve d'un aveuglement qui frôle la mauvaise foi.

De nouveaux sujets de débat

Si la version anglaise a émoussé le tranchant politique d'*Hamlet, prince du Québec* à certains égards, elle a fait surgir des inquiétudes politiques à d'autres égards. Le texte en anglais comporte un sous-texte à la fois ironique et subversif dont la clé est entre les mains de deux personnages que je n'ai pas encore abordés : Rosencrantz et Guildenstern, les deux amis perfides et hypocrites d'Hamlet. Dans la pièce montée à Montréal, ils renvoyaient aux députés fédéraux libéraux Gérard Pelletier et Jean Marchand respectivement. Dans la pièce montée à London, ils rappellent des représentants de la Commission Laurendeau-Dunton sur le bilinguisme et le biculturalisme. On ne peut plus prétendre, comme pour le cas de Bourgault, que la substitution avait été dictée par un manque de notoriété au Canada anglais. L'évocation de la Commission en question

10. « [...] profiteering beast simulating understanding and love for thy soul » (Gurik, 1981 : 13).

visé apparemment à commenter par la bande une initiative qui constituait en elle-même une tentative de compréhension du bilinguisme et du biculturalisme.

Dans le *Hamlet* de Shakespeare et celui de Gurik, Rosencrantz et Guildenstern prétendent être des amis du prince qui cherchent à comprendre ses ennuis pour pouvoir l'aider. Or il est évident que ce sont des hommes de main du Roi qui cherche à neutraliser la menace politique que représente Hamlet¹¹. Dans la pièce de Gurik, l'hypocrisie des deux courtisans a été symbolisée par des capes réversibles dont un côté porte des fleurs de lys (c'est ce côté que l'on montre à Hamlet) et l'autre des feuilles d'érable (c'est ce côté que l'on montre au Roi). Ainsi, les tentatives du gouvernement fédéral d'établir des relations amicales avec les Québécois, d'essayer de les comprendre par le biais d'initiatives qui relèvent du bilinguisme et du biculturalisme sont entachées de tromperie, voire de perfidie. Dès lors, on est en mesure d'interpréter ce portrait négatif du bilinguisme et du biculturalisme comme une autocritique dans la pièce telle qu'elle avait été montée à London – elle-même un précédent dans le domaine des échanges interculturels parrainés par le gouvernement. Peut-on encore croire en la capacité de la pièce à aider à « comprendre les besoins canadiens-français » ?

Si la traduction anglaise de la pièce de Gurik fait penser à l'assimilation des francophones par les anglophones au Canada, l'apparition des membres de la Commission sur le bilinguisme et le biculturalisme rend compte de ce même funeste processus. À Montréal, Rosencrantz et Guildenstern parlent uniquement en français ; à London, les membres de la Commission sont bilingues : ils disent chaque chose une fois en anglais et une fois en français. Ainsi, on met l'accent sur le français comme alternative linguistique à l'anglais. À la neuvième scène du premier acte, Hamlet parle en français à ses « amis » jusqu'à ce qu'on lui rappelle que cette pièce est montée à London et non pas Montréal :

HAMLET/QUEBEC

Ah mes fidèles amis !

Comment vous portez-vous ?

*(stops as if he had just remembered. Looks at the audience)*¹²

11. Encore une fois les tentatives de la part des Anglais pour « comprendre » le Québec sont reliées à des intentions ultérieures fort discutables.

12. « (Il s'arrête comme s'il venait de se rappeler quelque chose. Il regarde l'auditoire). • Je traduis.

ROSENCRANTZ/B & B COMMISSION

My honoured Lord... (*casting an anxious glance at the audience*)¹³

HAMLET/QUEBEC

(*he starts the reply anew*) My excellent good friends, how
dost thou Guildy Beebee ? Ah Rosen Beebee !
God lads, how do ye both ?¹⁴ (Gurik, 1981 : 20-21).

D'autres moments uniques dans la pièce telle qu'elle a été montée à London sont une satire de la politique de bilinguisme et de biculturalisme officiellement déclarée. Au moment d'accueillir les membres de la Commission, le Roi/le Canada anglais note que ceux-là sont très chanceux d'être bilingues, car ils peuvent profiter des avantages des deux cultures ; puis il se livre à une courte auto-critique ayant trait à sa propre incapacité d'apprendre le français (Gurik, 1981 : 16). Cependant, les tentatives du Roi à faire emprisonner Hamlet, en Angleterre, rendent ses protestations de respect pour la culture québécoise ridicules et creuses. Les membres de la Commission eux-mêmes trahissent la menace qui plane derrière le bilinguisme et le biculturalisme fédéral quand ils répondent à une demande de nouvelles de la part d'Hamlet : « None, my lord, but that with time we assimilate¹⁵ » (p. 21). Le thème de l'assimilation ressurgit quand les comédiens amenés par Rosencrantz et Guildenstern pour divertir Hamlet lui font part que leur « règle d'or » est « d'homogénéiser, d'unifier, de laver les cerveaux pour que tout le monde tire ses idées creuses du même creuset¹⁶ » (p. 24).

L'événement culturel que représente *Hamlet, prince du Québec* de Gurik tel qu'on l'a monté à London constitue un mélange fort intéressant de projets esquissés et d'effets secondaires pas toujours prévus. Il se veut une expérience d'inspiration libérale qui cherche à promouvoir la compréhension mutuelle entre le Québec francophone et l'Ontario anglophone à travers un échange culturel. En revanche, il sape les fondements de tout échange véritable en ce sens en

13. « (Il jette un regard troublé à l'auditoire). » Je traduis.

14. « (Il recommence) Mes très chers et excellents amis, comment vas-tu, Guildy Beebee ? Ah Rosen Beebee. Braves garçons, comment allez-vous tous les deux ? » Je traduis.

15. Dans le texte français ils disent simplement : « Aucunes, seigneur, sinon que nous vieillissons » (Gurik, 1968 : 42).

16. « [...] homogenize, unify, bleach the brains so that all will come to the same pot, and melt within. » Je traduis.

réaffirmant la domination d'un Shakespeare anglophone et en estompant par une lecture erronée le message nationaliste potentiel de la pièce telle qu'elle a été présentée à Montréal. Enfin, une sorte d'autoréflexion concertée sur un projet en relève les dangers. Par surcroît, de tels dangers devenus des réalités contrecarreront les autres voies ouvertes au processus d'assimilation. Fidèle à sa tendance très marquée de neutraliser certains aspects de la pièce qui risqueraient de déranger, la critique du *London Free Press* ne commente guère le choix des membres de la Commission sur le bilinguisme et le biculturalisme pour incarner les amis perfides d'Hamlet. Elle décrit le choix comme « a touch of brilliance » (« un coup de génie »), mais elle ne justifie même pas son choix d'épithètes.



Tandis que le *Hamlet* de Shakespeare peut être joué dans un contexte internationaliste comme au Québec, la pièce de Gurik démontre comment il peut servir de prétexte fort complexe à la contestation linguistique, culturelle et politique, même limitée. On peut interpréter la pièce montée à Montréal tout simplement comme une fiction décolonisatrice qui se sert de Shakespeare comme d'un allié dans la lutte contre l'oppression anglophone au Québec. Cependant, cette interprétation simple, voire simpliste, occulte les tensions et les dangers reliés à la récupération d'un emblème culturel impérial, ce que la pièce montée à London n'a rendu que trop manifeste. Dans la pièce montée à London, on peut trouver un prolongement de la pièce de Gurik, une distorsion de cette même pièce ou, plutôt, une réaction et une contre-réaction à la distorsion et à la réaction. Au fond, les deux manières de monter la pièce révèlent un conflit quand il s'agit de savoir à qui appartient Shakespeare.

Melanie Stevenson enseigne la littérature anglaise à l'Université de Toronto à Scarborough. Elle s'intéresse particulièrement au théâtre canadien. Elle achève une étude sur les œuvres d'Ann-Marie MacDonald.

Bibliographie

- AQUIN, Hubert (1974), *Neige noire*, Montréal, Les Éditions La Presse.
- BLOUIN-CAPT, Nicole ([1968] 1977), « Un *Hamlet* à l'humour québécois... une excellente satire politique », dans Robert GURIK, *Hamlet, prince du Québec*, Ottawa, Leméac, p. 133-134.
- CANADIAN PRESS (1968), « Talent blossoms on Montreal stages », *The Edmonton Journal*, 31 août, p. 34.
- GERMAIN, Jean-Claude ([1968] 1977), « Hamlet, P.Q. », dans Robert GURIK, *Hamlet, prince du Québec*, Ottawa, Leméac, p. 139.
- GURIK, Robert (1968), *Hamlet, prince du Québec*, Montréal, Éditions de l'Homme.
- GURIK, Robert (1977), *Hamlet, prince du Québec*, Ottawa, Leméac.
- GURIK, Robert (1981), *Hamlet, Prince of Quebec*, trad. de Marc Gélinas, Toronto, Playwrights Canada.
- GURIK, Robert (1996), interview faite par Melanie Stevenson, le 9 novembre, à l'Université McGill à Montréal.
- LAING, Gertrude ([1985] 1988), « Royal Commission on bilingualism and biculturalism », dans *The Canadian Encyclopedia*, Edmonton, Hurtig, vol. 1, p. 216.
- MAILHOT, Laurent (1977), « Hamlet, spectre du Québec : d'un spectre à l'autre », dans Robert GURIK, *Hamlet, prince du Québec*, Ottawa, Leméac, p. 7-17.
- MAJOR, André (1968), « Gurik ou la révolution par le rire », *Le Devoir*, 24 janvier, p. 6.
- PONTAUT, Alain (1968), « Derrière "Hamlet" et "Le Pendu", un auteur : Robert Gurik », *La Presse*, 10 février, p. 41.
- SABBATH, Lawrence ([1968] 1977), « Where have all the satirists gone ? », dans Robert GURIK, *Hamlet, prince du Québec*, Ottawa, Leméac, p. 127-129.
- SHAKESPEARE, William (1985), *Hamlet, Prince of Denmark*, texte établi par Philip Edwards, Cambridge, Cambridge University Press.
- WALLACE, Helen ([1968] 1977), « French-canadian political satire resounding success for LLT », dans Robert GURIK, *Hamlet, prince du Québec*, Ottawa, Leméac, p. 141-143.

Dominique Lafon
Université d'Ottawa

Shakespeare à l'Arsenal ou Comment une filiale rompt avec la société mère

Les classiques sont en général de redoutables révélateurs. Cette affirmation est paradoxale dans la mesure où ils servent aussi commodément de caution : on les monte pour maintenir la tradition, dans un but pédagogique ou muséologique, histoire de ne pas maintenir les jeunes générations dans la misère culturelle où les a plongées trop de télévision facile... On connaît le refrain. L'antienne justifie donc le projet de monter des histoires dont on voudrait bien qu'elles servent à la formation du public contemporain, ce qui ne saurait faire oublier que le choix d'un répertoire classique participe, au même titre que le répertoire de création, de la stratégie idéologique propre à chaque société.

L'étude du répertoire shakespearien présenté au Québec permet d'analyser plus avant cette affirmation, sur la base du constat suivant : pendant longtemps Shakespeare a été le parent pauvre de la tradition classique. Réticence nationaliste, dira-t-on en rappelant qu'un des premiers doctrinaires de la culture québécoise, Lionel Groulx pour ne pas le nommer, en 1912, au premier Congrès de la langue française au Canada, désignait comme unique patrimoine culturel le théâtre classique français, en particulier Corneille et Molière. Le théâtre de Racine devait sans doute comporter de trop sulfureux relents passionnels... On pourrait invoquer, également à l'origine de l'absence de Shakespeare, l'existence

d'une tradition shakespearienne au Canada anglais, dont le festival de Stratford est l'émanation la plus prestigieuse, et qui rendait la concurrence presque impossible. Ainsi la programmation du Théâtre du Nouveau Monde a ignoré Shakespeare pendant longtemps, lui préférant le classique français obligé, Molière, comme elle a négligé Corneille qui fut longtemps, lui aussi, malgré les objurgations du chanoine, le grand oublié du répertoire classique des théâtres québécois. Ce rapprochement est moins fortuit qu'il n'y paraît, dans la mesure où leur œuvre est parcourue par une même réflexion sur la nature des rapports qui unissent le théâtre et le pouvoir, le théâtre et la société civile. Cette réflexion se traduit par la réfraction des mises en abyme shakespeariennes, notamment dans *La tempête*, mais aussi dans la mise en abyme de *l'Illusion comique* qui est close, on le sait, sur l'affirmation du droit de cité du théâtre. Il a été d'ailleurs parfaitement démontré par Manfred Schmeling (1982) que la mise en abyme est la manifestation d'une crise et qu'elle préfigure ou accompagne des bouleversements autant sociaux qu'esthétiques. C'est cette dimension idéologique ou politique du répertoire classique, qu'il soit français ou anglais, que les metteurs en scène québécois ont, pendant des années, reléguée dans l'oubli.

Avant 1970, si des pièces de Shakespeare sont montées au Québec (par les Compagnons de Saint-Laurent, l'Équipe, le Rideau Vert ou la Nouvelle Compagnie théâtrale), aucune n'appartient au corpus politique de l'œuvre, qu'il s'agisse de *La nuit des rois*, de *Roméo et Juliette*, de *La mégère apprivoisée* ou du *Songe d'une nuit d'été* dont Pierre Dagenais, l'animateur de l'Équipe, justifie ainsi la programmation de 1945 :

Mes lectures personnelles et mon observation m'avaient amené à apprécier William Shakespeare comme le meilleur dramaturge au monde, et *Un songe d'une nuit d'été* me semblait la pièce idéale pour le public canadien-français de cette époque. Tous avaient eu leur plein de la « réalité » et le choix de la pure fantaisie semblait opportun. Également, le Canadien français aime beaucoup la légende et le folklore, et moi j'étais certain qu'au point de vue psychologique un *Songe* s'avérerait le meilleur choix (cité dans Bolster, 1976 : 419).

Cette affirmation de 1966 corrobore la vocation divertissante et ludique attribuée à Shakespeare durant les vingt-cinq premières années de l'après-guerre. La règle ne comportera qu'une seule exception, en 1962, le *Richard II* de Jean Gascon, pour qui c'est d'abord l'occasion de mettre en pratique son expérience de Stratford, où il œuvre depuis 1956.

Il faut attendre 1970 pour que le théâtre québécois s'approprie, ou rapatrie, le corpus dynastique de l'œuvre shakespearienne, pratique inaugurée par Robert Gurik dans *Hamlet, prince du Québec*, poursuivie par Jean-Pierre Ronfard dans *Vie et mort du Roi Boiteux*, en 1981, et, enfin, par Normand Chaurette dans *Les Reines*, en 1991. Il y a plus qu'un hasard dans le fait que le *Hamlet* de Robert Gurik est présenté au théâtre de l'Escale en 1968, la même année que *Le Cid maghané* de Réjean Ducharme¹ au Festival de Sainte-Agathe. Les circonstances font coïncider, de façon exemplaire, l'intertextualité et l'émergence d'une revendication à la fois politique et esthétique, concrétisée par la création, la même année, du Parti québécois et... des *Belles-sœurs*. La mise en pièces des deux classiques jusque-là ignorés par l'institution théâtrale confirme les enjeux idéologiques de leur œuvre respective, enjeux qu'exhibe une dramaturgie québécoise en quête d'affirmation.

Si le traitement que Ducharme applique au *Cid* privilégie l'iconoclastie culturelle, point n'est besoin de rappeler que la pièce de Gurik est radicalement politique, non seulement parce qu'elle attribue aux personnages shakespeariens les patronymes de personnalités de la scène politique d'alors, mais surtout parce qu'elle actualise le *topos* shakespearien de l'illégitimité dynastique en illégitimité politique. Le message était là sans ambiguïté ; l'époque se prêtait à la revendication polémique, à l'engagement d'autant plus ouvert que la scène sociale n'avait pas encore accordé droit de cité – l'exercice du pouvoir – au parti politique indépendantiste. C'est cette impuissance que compense le mode parodique, véritable activisme théâtral qui trouve un écho dans les explosions des premières bombes mises en place par le Front de libération du Québec (FLQ). L'intertextualité parodique, carnavalesque, fonctionne ici comme un détonateur qui fait exploser le respect attaché à l'auteur anglais par excellence, se libérant des entraves de la traduction par une adaptation radicale, une appropriation irrévérencieuse. Elle met aussi en évidence les rapports privilégiés qu'entretient l'œuvre de Shakespeare avec l'actualité politique et dont le théâtre institutionnel se fait aussi l'écho. Lorsque, en 1972, Albert Millaire monte *Jules César*, ne relie-t-il pas son choix à l'assassinat de Kennedy en 1963, relation qu'explicitent les intentions avouées de la troupe lors de la représentation et que résume ainsi Charles Bolster : « La troupe avait décrié par cette pièce [...] la stupidité inutile de

1. Curieusement, la parodie semble avoir rappelé l'institution à l'ordre dans son rôle de gardien de la tradition classique : le Théâtre du Nouveau Monde monte *Hamlet* pour la première fois, en 1970, et *Le Cid*, son premier Corneille, en 1978.

l'assassinat politique. C'était une étape, les artistes québécois commençaient à pénétrer la dimension universelle de Shakespeare » (1976 : 429) ?

Alors que 1970 était encore présent dans toutes les mémoires, cette dimension « universelle », adjectif cliché par excellence quand on parle des classiques, pourrait facilement être remplacée par une dimension politique. Mais l'intérêt de cette remarque, comme de cette autre coïncidence, est d'associer l'œuvre de Shakespeare à la représentation, fût-elle purgative, de la violence politique.

Dans cette perspective, la création du *Roi Boiteux* manifeste une évolution de l'intertextualité shakespearienne particulièrement intéressante. Sur la scène du théâtre québécois, le fils inquiet – le Hamlet impuissant à passer à l'acte – a cédé la place à l'oncle sanguinaire, Richard III ; en dix ans, le Prince du Québec est devenu un Roi boiteux, la victime, un tyran. Cette chronologie de la référence s'éclaire singulièrement de sa mise en parallèle avec les événements politiques qui la balisent, les mouvements insurrectionnels des années 1970 et la défaite référendaire de 1980 et, comme elle, s'articulent autour de la légitimité de la prise de pouvoir. Quinze ans se sont écoulés depuis la création de *Vie et mort du Roi Boiteux*, la fièvre enthousiaste de la fête spectaculaire s'est dissipée, laissant dans la mémoire de spectateurs privilégiés le souvenir d'un événement exceptionnel qui fit date².

Un texte demeure³ qui s'impose aujourd'hui comme un texte fondateur de la dramaturgie des années 1980 dont il préfigure les caractéristiques les plus significatives. Il marque tout d'abord l'apogée, et la fin, du mythe de la création collective des années 1970, même si sa genèse s'inscrit dans la mouvance de l'expérimentation théâtrale combinant écriture et improvisation. Très vite, au collectif s'est substitué le texte d'un auteur, Ronfard ayant assumé seul la rédaction et la composition de l'ensemble. La transformation du projet initial, intitulé *Shakespeare Folies*, en un projet individuel est étroitement associée à la constitution de l'arbre généalogique des personnages, ostensiblement affiché, jusque dans les représentations où il était distribué comme une sorte de préalable :

2. Une tentative de reprise, en trois parties et « en salle » (à l'Atelier du Centre national des Arts d'Ottawa), en octobre et en décembre 1992, puis en mars 1993, a mis en évidence le fait que le Cycle ne pouvait être circonscrit dans les limites et les modalités d'un spectacle conventionnel, mais peut-être aussi qu'il était encore trop tributaire du contexte idéologique dans lequel il avait été créé.

3. Toutes les références renvoient à l'édition parue chez Leméac (Ronfard, 1981).

De janvier à avril 1980, retour à Shakespeare : lecture complète de l'œuvre, discussions, ateliers d'écriture à quatre dans le but d'en transposer le ton et l'atmosphère. Soudain, – coup de théâtre, illumination – Jean-Pierre Ronfard apporte un jour l'arbre généalogique des principaux personnages de ce qui s'appelle alors le *Cycle du Roi Boiteux* et décide (avec l'accord du groupe) d'assumer seul la responsabilité de l'écriture du texte (Godin et Lavoie, 1981 : 13).

C'est dire que l'inspiration déterminante de l'auteur, celle qui lui fit abandonner le mode d'un pastiche, d'un « théâtre de variétés » où aurait été convoquée une suite discontinue de personnages empruntés, réside tout entière dans la conception d'une cellule familiale originale. Cette structuration familiale est à l'origine de toutes les libertés que prendra dès lors le Cycle avec l'hypotexte shakespearien. À la différence de Chaurette qui, dans *Les Reines*, n'invente qu'un seul personnage non shakespearien, Ronfard s'écarte délibérément du modèle initial et, du même coup, inscrit sa pièce dans un contexte explicitement québécois. C'est ce parti pris référentiel et généalogique qui autorise une relecture du *Roi Boiteux* dans la perspective des travaux d'Emmanuel Todd qui tentent de démontrer « que les rapports familiaux – entre parents et enfants, entre mari et femme – servent de modèles aux relations politiques et définissent le rapport de l'individu à l'autorité » (1983 : 13). Si la cellule familiale est, selon l'analyse anthropologique, le creuset des « alignements idéologiques qui déterminèrent l'histoire du vingtième siècle » (p. 223), ne peut-elle être envisagée comme la pierre de touche des enjeux idéologiques de la fiction métathéâtrale d'un Cycle qu'elle structure dès les prémisses de sa conception ? C'est donc à la lumière des différents types familiaux répertoriés par Todd, utilisés comme quantités discrètes, que cette analyse tentera de mettre en lumière les modalités d'un traitement qui recompose la famille québécoise en une dynastie, c'est-à-dire en une structure métaphorique des tensions idéologiques de la société québécoise de l'après-référendum.

La cellule familiale du *Roi Boiteux* repose, en effet, sur une tension généalogique manifeste qui « proclame la continuité du lignage masculin » mais « donne un grand rôle aux femmes » (p. 78), le rôle étant entendu ici aux sens théâtral et politique. Vestige d'une référence à la problématique dynastique du *Roi Lear*, la famille Roberge repose sur une absence scénique et politique, celle du Père, *Roi* de l'Abitibi, dont la succession pourrait être revendiquée par trois filles. La famille Ragone, quant à elle, est doublement affaiblie par la disparition d'Angela et l'absence débile de Filippo. Le pouvoir repose brièvement sur les épaules de

François Premier qui disparaîtra dès la première pièce au cours de sa campagne d'Azerbaïdjan. Père d'Alcide et de Richard, tous deux « Premier », il était pourtant le seul personnage de la pièce à l'origine d'une lignée agnatique, d'une filiation par le père. Car l'autre branche de la descendance Roberge ne regroupe que des cognats, des parents par la mère, en l'occurrence Judith Roberge, mère de Moïse, fruit de sa liaison hors mariage avec Marc Lemieux, et de Roy et Annie Williams, enfants légitimes du pasteur Peter Williams. Ces deux géniteurs sont absents de la pièce, symboliquement unis par un même destin tragique et exotique, l'un dévoré par les Indiens d'Amazonie, l'autre mis à mort par les Canaques de Nouvelle-Guinée. Qu'ils soient des pères absents, des aventuriers, un Roi ou un Dauphin en titre rapidement éliminés de la scène théâtrale comme de la scène sociale fictive, les mâles laissent toute la place aux femmes qui, symboliquement, encore, recueillent leur dernier souffle, telle Augustine Labelle sur le mont Ararat, ou les tuent, telle Léïla donnant à Alcide la tunique d'un Nessus singulièrement féminisé, la femme jalouse remplaçant le centaure blessé.

Seuls échappent à cette emprise des femmes dont Catherine Ragone est, bien évidemment, la figure emblématique, Nelson et Sandy. Orphelins de mère, ils portent en outre un patronyme différent, Sparks et Trapp, alors qu'ils sont jumeaux et, selon les dires du Temps (1, IV ; t. 2 : 20), enfants d'un même père, Marc Lemieux. Ces deux personnages échappent ainsi à la vraisemblance de toute structure familiale et appartiennent explicitement au registre du fictif, du légendaire, appartenance que sanctionne leur adoption par la magicienne Lou Birkanian. C'est à eux, petits clowns chargés d'animer l'assistance⁴, que reviendra l'exhibition du spectaculaire, du métathéâtral et, surtout, de l'inceste, aussi appelé dans la pièce « le vice Ragone », qu'aucun autre personnage n'assumera scéniquement. Nelson et Sandy sont les métaphores doublement incestueuses du récit théâtral dont ils explicitent les interdits, mais aussi les enjeux.

Le destin de Nelson, comme dans les tragédies grecques, est annoncé dès le quatrième tableau de la première pièce, par la pythie Lou Birkanian, qui retourne pour lui la carte du Moine aveugle, figure que les pièces subséquentes associeront explicitement à la mort. Ce destin s'accomplira au terme d'un naufrage, d'une dérive qui le conduira en compagnie de Sandy et de Freddy, sur les rives d'une île du Pacifique (16, V). Au sommet d'une colline habite un vieux Blanc qui se meurt de la syphilis et que veille une femme « terrible ». Elle surgira, suivie d'un sorcier et de trois Canaques, chargés de tuer Nelson qui sera vidé de

4. En particulier dans la pièce IV, *La Jeunesse du Roi Boiteux*, aux tableaux 2 et 7.

son sang pour redonner vie au mourant, désigné comme « le Prince Marc ». Ce prénom à l'instar du titre qui le précède rattache l'absent à la généalogie dynastique du Cycle et l'identifie implicitement : il s'agit du propre père de Nelson, Marc Lemieux. Le tableau, selon les mots de l'auteur, est « d'une violence inouïe » (t. 2 : 195). On pourrait ajouter d'un symbolisme puissant, puisqu'il met en scène le vampirisme du père à l'égard du fils, « un homme pour un homme », inverse le sens de la paternité, le fils devant redonner vie au père. Cette inversion est soulignée par la fable que raconte Freddy à Sandy pour la consoler de la mort de son frère. Il la tient de Lou Birkanian, avec laquelle il n'arrive pas, dit Sandy, à « coupe[r] le cordon », ce qui fait de lui, désormais, un autre frère incestueux, le substitut de Nelson. Cette histoire raconte comment le jardinier du Sultan de Bakou obtient les plus beaux dahlias du royaume, en épandant sur les fleurs la poussière d'une motte de terre ; il accompagne son geste de ces paroles rituelles : « Ceci est mon père et mon grand-père et le père et le grand-père de mes pères » (t. 2 : 198). Racontée, il faut le rappeler, à une enfant de mère inconnue, cette parabole de la fécondité agnatique s'achève sur une note politique : « Le Sultan de Bakou fit de l'homme aux dahlias le jardinier de son palais. Souvent, il lui demandait conseil pour gérer les affaires de l'État » (t. 2 : 198). On ne saurait mieux dire qu'un bon gouvernement passe par la lignée patrilinéaire à laquelle Nelson vient d'être sacrifié *par une femme*. Mais cette leçon de sagesse politique et dynastique est niée, puisqu'au deuxième tableau de la cinquième pièce, la femme des Andes apprendra à Lou Birkanian que le sacrifice du fils n'a pu sauver le père qui est mort « de la syphilis⁵ ». On ne saurait mieux représenter la dénegation de la légitimité du politique, fût-il légitimé par la filiation paternelle.

Ce tableau sacrificiel, dans ses contradictions, sert d'*exemplum* à tout le substrat politique de la pièce. Car le pouvoir de Richard, comme la vie de Nelson, est soumis à celui de sa mère Catherine. Curieusement, les critiques ont tous entériné la bâtardise du personnage, alors que sur un plan strictement « légal », Richard est bien le fils de son père, l'héritier légitime du trône, après la mort de son frère Alcide dont le cadavre sera, à titre de preuve, exhibé sur la scène (3, IV ; t. 2 : 20). La pièce s'écarte radicalement du modèle shakespearien où l'accession au trône se fait par l'élimination des héritiers légitimes. D'où vient alors cette revendication au droit à la bâtardise, sinon du fait que c'est Catherine qui, la première, sans attendre la preuve de la mort d'Alcide, a disposé de l'héritage

5. « Et le sang de Nelson n'aura pas empêché de mourir de la syphilis Marc Lemieux, le beau Marc, le prince Marc, son père... » (t. 2 : 217). Cette identification *a posteriori* montre la volonté du dramaturge de rappeler la cohérence du réseau familial au spectateur distrait.

paternel en nommant son amant Robert Houle, Lord Protecteur du Royaume (l'anglicisme du titre me paraît très révélateur du déni implicite – 2, III ; t. 1 : 155). C'est au cours de cette prise de pouvoir que sera révélée la cause du suicide d'Angela : les relations incestueuses de Filippo, son mari, avec leur fille, l'impénitente Catherine. La bâtardise, tout à la fois revendiquée et dénoncée, échappe au sens étroit du terme, et se justifie par les transgressions de la mère du héros qui ont porté atteinte au code dynastique, par le coup de force, et au code familial, par l'inceste.

Il faut comprendre que l'hypertexte a complètement évacué ici la référence shakespearienne. On n'est plus dans *Richard III*, où l'usurpation du pouvoir est le fait d'un homme, encore moins dans *Hamlet*, où la mère est certes complice de l'usurpateur, mais impuissante. Aussi, le tableau 13 de la pièce IV, *La Jeunesse du Roi Boiteux*, fait-il une large part à *Britannicus*. Néanmoins, Richard attendra le dernier tableau de la dernière pièce pour se transformer en Néron, en Néron et pas en Oreste même si, dans ce tableau, il est fait brièvement allusion au personnage. C'est dans ce jeu de références que la spécificité de la cellule familiale de la pièce se révèle une structure stérile où le pouvoir est assumé par les femmes, mais disparaît avec elles, ce que prouve le dénouement qui ne consacre qu'une tirade à la gloire de Richard au sommet de l'Empire State Building.

Conduite pour ainsi dire par sa logique interne, la pièce dénonce encore le scandale comme l'impasse du matriarcat, en réalisant, selon des modalités très révélatrices de l'interdit implicite, un de ses improbables corollaires, défini par Todd comme « une impossibilité théorique », à savoir « le mariage préférentiel entre cousins parallèles maternels » (1983 : 30). Ce cas de figure est évoqué par deux fois dans la pièce. Tout d'abord, au tableau 14 du *Printemps du Roi Boiteux*, tableau au cours duquel Richard s'initie à l'amour physique avec Annie Williams, la fille de sa tante. Cette initiation réciproque revêt les allures d'un rituel qui est clos sur un sacrifice animal (« On voit se répandre au sol deux pigeons et un lapin morts » – t. 1 : 199). Pareille à toute initiation, « la cérémonie » doit rester secrète, Richard exigeant de Freddy, l'officiant, de n'en parler jamais : « Ça n'existe pas. O.K. ! Tu sais rien. T'as rien vu » (t. 1 : 199). Or, ce tableau a été annoncé en quelque sorte – il faudrait dire oblitéré – par le tableau 5 de la même pièce, dans lequel Richard décline, pour justifier ses pulsions sexuelles, le paradigme des relations frelatées qui unissent les autres membres du microcosme de l'Arsenal, le quartier fictif où se déroule la partie québécoise de l'action : « [...] les noces morganatiques de Marie-Jeanne Larose et d'Alcide Premier, mon demi-frère, mon rival, [...] l'accouplement incestueux des jumeaux,

[...] les soupirs de ma mère dans les houles du printemps » (t. 1 : 170). Ce sont ces modèles, ces repoussoirs, frappés au coin de la psychanalyse, qui le déterminent à franchir le pas. Sa « première fois » sera cependant « endogame », puisqu'il refusera les offres de Germaine Dubois et, partant, une initiation hors de la cellule familiale, pour privilégier une relation avec sa cousine parallèle maternelle, selon la formule des anthropologues. Cette relation s'inscrit aussi dans la violation du tabou de l'inceste entre le frère et la sœur, tabou avec lequel, dans les sociétés musulmanes, en particulier, « ruse l'idéal de fraternité » (Todd, 1983 : 30). Le caractère névralgique de cette relation entre cousins maternels est réitéré plus loin dans le Cycle, par le lapsus puissamment révélateur de Catherine qui demande à Robert Houle « de tout préparer pour le mariage de [s]on fils avec Annie Williams » (13, IV ; t. 2 : 101), alors qu'il s'agit du mariage, exogame, pour le coup, avec Marie-Jeanne Larose.

L'importance symbolique de ce couple plus incestueux encore que celui formé par les jumeaux, dont la portée sociologique est grandement tempérée par l'in vraisemblable brouillage de leur identité et par le mystère de leur origine maternelle, met en évidence la nature proprement utopique de la généalogie du Cycle ronfardien. Selon Todd, en effet,

[il] n'existe pas de société paysanne sédentaire dont l'idéal familial soit un groupe large fondé sur une inversion du principe agnatique, c'est-à-dire sur la solidarité des sœurs plutôt que sur celle des frères. Seule une unité domestique associant deux sœurs et leurs conjoints pourrait engendrer un mariage préférentiel entre cousins parallèles maternels. Un tel système serait cependant une entorse au principe de la dominance masculine, dont les applications et l'intensité varient, mais qui est, en pratique, beaucoup plus universel que le tabou de l'inceste, même s'il n'a pas autant séduit les anthropologues (1983 : 31-32).

La société ronfardienne renverse donc le principe de la « dominance masculine », exacerbant, de surcroît, le pouvoir des femmes dans les figures secondaires des magiciennes : Lou Birkanian, la maîtresse du Temps (dans tous les sens du terme), mais aussi Circé, la femme des Andes, comme dans les figures référentielles où, là encore, les femmes dominent : Néfertiti, Marilyn Monroe, sans oublier Jeanne d'Arc et Mata-Hari qui sont dans le prologue de la sixième pièce, les interlocutrices privilégiées de Dieu le Père lui-même, qui fuit devant leurs imprécations. Non seulement la généalogie familiale est-elle organisée autour des femmes, mais la généalogie du pouvoir est tout entière contrôlée par elles.

Les seuls sages convoqués par Ronfard sont les pères du théâtre Aristote et Brecht, dans un ironique jeu de mise en abyme théorique qui stigmatise leur innocuité ; quant à Einstein, qui joue aux dés le sort du peuple conduit par Moïse, son savoir est grandement « relativisé » par son ivresse.

Dans cette perspective, la pièce de Ronfard se rapproche de celle de Chaurette, *Les Reines*. Ces deux œuvres partagent une volonté de donner le premier rôle aux personnages féminins. Et bien que l'une semble leur accorder le pouvoir politique que l'autre leur dénie, leur constat final est le même ; seul le deuil sied à Électre. Le règne de Claire Premier est ainsi sacrifié dans l'épilogue à la référence métathéâtrale, puisqu'elle se contente d'y présenter les photographies des personnages de la pièce. Les « reines » de Ronfard constituent en fait le négatif des *Reines* de Chaurette. Même si elles sont dominatrices, là où les autres sont impuissantes, elles n'en conduisent pas moins la cellule familiale au chaos, en soumettant les hommes à leur pouvoir. Comme la féminisation de la référence shakespearienne chez Chaurette, le modèle matriarcal qui organise la structure dynastique du Cycle de Ronfard, sert à dénoncer l'impasse du pouvoir des femmes, dénonciation que sanctionne le meurtre de la mère dans le *Roi Boiteux*.

Todd souligne que le meurtre de la mère, « caractéristique d'un système où l'autorité féminine est forte, mais inconsciemment contestée », est lié au *topos* anthropologique de la famille autoritaire instable qui repose sur une tension entre le pouvoir symbolique accordé au père et le pouvoir réel assumé par les mères (1983 : 107-108). Cette tension est parfaitement réalisée dans *Vie et mort du Roi Boiteux* où les pères sont, on l'a dit, en exil (Marc Lemieux) ou en marge (le vieux Ragone). Les femmes, au contraire, sont « au centre du dispositif familial défini par la proximité des individus » (p. 107-108), constituant le microcosme de l'Arsenal en société matrilocale ; c'est à elles que la pièce confie ce que Todd appelle « la puissance de dressage », créant ainsi un conflit entre un pouvoir paternel symbolique et la prégnance de l'autorité maternelle, c'est-à-dire le matriarcat. Cette tension s'est historiquement traduite dans certains pays d'Europe, par des « chasses aux sorcières » dont, curieusement, la pièce de Ronfard se fait l'écho dans la multiplication de personnages féminins investis d'un savoir ou d'un pouvoir surnaturel. Il ne s'agit certes pas de mettre à mort, mais bien d'exhiber un pouvoir parallèle qui est celui d'un savoir mythique ou symbolique.

Le personnage de la femme des Andes est, à ce titre, particulièrement ambigu et mérite qu'on lui accorde une lecture spécifique. Même si, apparemment, elle relève du fouillis folklorique de l'œuvre, la séquence de ses apparitions

constitue, en elle-même, un microrécit dont la portée symbolique est établie dès le tableau 7 des *Voyages du Roi Boiteux* (pièce V), tableau muet où l'on voit le personnage modeler une sorte de poupée qu'elle colore en bleu (t. 2 : 148). Sous le *topos* convenu du rituel, se lit une référence que la couleur signale. On sait que le bleu est la couleur emblématique du Québec ; ne peut-on voir dans cette tentative de mettre en forme une poupée bleue, tentative interrompue par le passage d'un avion, la métaphore d'un autre échec, contemporain à la pièce, celui du référendum ? Le rapprochement peut paraître abusif, mais se trouve corroboré par le tableau 21 de la même pièce, qui présente la rencontre des deux magiciennes, Lou Birkanian et la femme des Andes. C'est une scène de défi qui devra décider laquelle des deux femmes est la meilleure conteuse d'histoires. Mais sous ce règlement de « contes », de légendes, c'est d'Histoire qu'il s'agit. L'Histoire des peuples, le petit peuple de l'Arsenal qui a cru aux mirages de l'Azerbaïdjan, contrée mythique où Lou « n'est jamais allée », et qui a entrepris un voyage qui ne l'a mené nulle part ; mais aussi l'Histoire du peuple Inca que les conquistadors ont décimé, sans pouvoir le détruire, puisqu'il ressuscite en surgissant du fond de la terre mère à chaque lever du soleil.

La femme des Andes fera une dernière apparition au tableau 4 de la dernière pièce du Cycle, alors qu'elle rejoint Moïse « au bord de l'eau ». Là encore, le périple des personnages est moins chaotique qu'il n'y paraît. L'invraisemblance et le métissage s'éclairent singulièrement d'une mise en forme du trajet des différents voyages qu'entreprennent les prétendants au trône. Ainsi, Moïse, parti de la Basse-Égypte, patronyme oblige, a fait un détour par le Soudan méridional, avant de traverser, héros prédestiné, encore, la mer Rouge avec son peuple. Seul le délire de sa mère mourante explique son apparition en Alaska « dans une lumière phosphorescente » (20, V ; t. 2 : 213). Il a, en fait, poursuivi son périple vers l'est. Au tableau 4, il est parvenu, selon ses dires, « au dernier promontoire du Gondwana », région du sud de l'Inde dans le Deccan. C'est aussi le nom que donnent les géographes au continent qui, à l'ère primaire, avant la dérive des continents, réunissait l'Amérique du Sud, l'Afrique, l'Arabie, l'Inde, l'Australie et l'Antarctique. C'est dans ce lieu du syncrétisme culturel, de la mondialisation géophysique qu'il rencontre pour la première fois la femme des Andes et la fille de Léïla dont la présence ne s'explique que par ce jeu de l'ambiguïté toponymique. C'est à ce point névralgique de la séparation des continents qu'il exhorte son peuple à se décider. Ses paroles se lisent comme une référence explicite et ironique à la question référendaire : « Ô peuple, vous voulez savoir de quoi ? On y va, on y va pas ? [...] Vous voulez savoir, oui ou non ? » (t. 2 : 248). Mais si le peuple se résout à marcher sur les eaux qui dessinent de nouvelles frontières,

la femme des Andes reste sur place, gardienne de la terre ancestrale. Sous la magicienne, se lit en filigrane, la figure emblématique de l'attachement aux valeurs ataviques du territoire. Quant à Moïse, il se retrouvera, au dernier tableau de la dernière pièce, l'exécuteur des basses œuvres de l'Histoire, en mettant à mort le rêve de gloire tyrannique de Richard à peine libéré du pouvoir maternel. L'épilogue le montre converti au capitalisme, héritier des mines d'or du vieux Roberge et exploitant au Café Spartacus, le bien nommé, des travailleurs émigrés. La prosopopée ancestrale de la femme des Andes, et même le rêve politique de Richard ont dû céder la place à la dure réalité du marché.

Le *Roi Boiteux*, on le voit, se sert de la référence shakespearienne comme d'une caution qui l'autorise à exhiber les tensions et les impasses d'une société longtemps marquée par une double contrainte idéologique, la loi patriarcale codifiée par la tradition et le pouvoir matriarcal soutenu par la morale religieuse. Ce n'est pas un hasard si Ronfard interpole la scène du pauvre du *Dom Juan* de Molière au tableau 9 de la dernière pièce du Cycle. Pourtant, Richard n'a rien du méchant seigneur qui raille la loi morale et tourne la charité en dérision. Le mendiant le fait savoir, qui clôt le tableau par ces mots : « Pauvre Richard ! Une fois de plus empêtré dans ses propres gestes ! Il n'en sortira jamais. Il ne lui reste plus qu'à rentrer chez sa mère. Moi, je vais me saouler la gueule. J'ai de quoi » (t. 2 : 291). Puis il sort en riant.

Ce rire de dérision sanctionne le constat désabusé d'une impuissance, celle du personnage principal. L'épisode est d'importance dans la mesure où il met en évidence la dialectique des références. La citation moliéresque y est désamorcée par le substrat shakespearien qui, seul, autorise un traitement péjoratif du héros. Tout impie qu'il soit, Dom Juan n'en est pas moins une figure héroïque et noble. Le Richard III de Shakespeare, au contraire, présente une version « abâtardie », grotesque et méprisable du héros et, par extension, du désir de pouvoir. Il y a là un échange de valeurs qui libère la représentation théâtrale de l'hagiographie historique dans laquelle se cantonnait, le plus souvent, le théâtre politique québécois des années 1970. Revendiquer la bâtardise, c'est aussi revendiquer le droit d'en finir avec l'héroïsation de l'Histoire, transmise aussi et surtout par le modèle du théâtre classique français qui entérine ou cautionne l'image du pouvoir « oint de Dieu ». Le théâtre shakespearien, au contraire, met en scène les avatars d'une monarchie contractuelle et donc, par définition, justiciable.

Car il y a plus que le déni du matriarcat dans *Vie et mort du Roi Boiteux*. Il y a aussi l'occultation de la source culturelle coloniale. Le repérage cartogra-

phique des différents lieux, évoqués ou visités par les personnages, montre qu'il renvoie à l'ensemble des continents, à l'exclusion de l'Europe occidentale, privilégiant symboliquement des lieux charnières entre l'Orient et l'Occident, tel l'Azerbaïdjan, ou un point mythique, le Gondwana, là où s'opèrent les dérives tectoniques, les schismes culturels. On peut lire dans cette configuration géographique dont la dispersion ne paraît hasardeuse que dans la mesure où elle passe sous silence son noyau d'origine, le lieu d'un nouveau dispositif référentiel. Si le texte emprunté est dévoyé de son contexte, c'est que la généalogie québécoise du *Roi Boiteux* se joue sur une carte du monde qui ignore le huis clos de la cuisine familiale, réinvente les frontières du quartier et assume le risque de s'y retrouver condamné à l'impasse apocalyptique du dénouement.

Conçu à l'origine pour servir d'exercice plus ou moins parodique de relecture collective de l'œuvre shakespearienne, le *Roi Boiteux* se lit désormais comme un texte structuré autour d'une généalogie québécoise exemplaire et propitiatoire dont le but fut, entre autres, de conjurer aussi bien les vieux démons du théâtre québécois que ceux de la politique québécoise. À la légitimité scrupuleuse d'Hamlet, fût-il revisité par Gurik, répond l'usurpation machiavélique d'un Richard III, modèle d'une action moralement condamnable, mais socialement adéquate. Substituer au héros pitoyable, dont l'inappétence politique s'explique en partie par sa dépendance à l'égard de sa mère, la figure d'un tyran sanguinaire doublée par la figure référentielle de Néron, c'est opérer un renversement idéologique majeur dans la métaphore du politique. Ce renversement, perçu à l'époque de la création comme un traitement carnavalesque, a été plus qu'un constat d'échec ; il a libéré le théâtre québécois du devoir de propagande ou de bonne conscience nationaliste qui avait été le modèle du théâtre politique des années 1970, en particulier dans les créations collectives. Il en a fini aussi avec le pouvoir des femmes, puisque le matriarcat y a été mis à mal. Là aussi, il y a eu rupture avec la période précédente. Ce renversement des valeurs familiales sera un *leitmotiv* du théâtre des années 1980, qui prendra définitivement ses distances avec la morale ou le moralisme pour exalter les marges de l'identité, par le biais d'une célébration de l'homosexualité.

De plus, *Vie et mort du Roi Boiteux* donne à voir le tabou : la mise à mort, la défloration, la défaite, voire l'impuissance collective à décider de son destin comme dans la séquence où Moïse incite en vain son peuple à se décider, à s'autodéterminer : « on y va, on y va pas ? », qui pourrait être une autre variante du c'éty oui, c'éty non, tsé veux dire, simplification parodique de la filandreuse question du référendum de 1980. L'hypertexte phagocyte la cellule familiale

shakespearienne pour exhiber, tel un manifeste, les interdits du « chronotope » québécois : la violence, le machiavélisme, l'attentat, etc., dont on ne trouve aucune trace dans la production québécoise contemporaine.

La pièce fonctionne comme un exorcisme de la défaite qui détruit la notion de territoire, privilégiant la frontière mouvante de l'interculturalisme, rompant les amarres de la référence européenne pour lui dérober ses mythes, tout en se moquant du féminisme et des stéréotypes de la mère castratrice. On comprend que le public québécois ait trouvé l'exercice libératoire et profondément cathartique. Bien sûr, il ne fallait qu'un présent à cette épopée tout entière tournée vers la mythologie du passé, l'avenir étant aboli dans l'apocalypse finale qui échappe au contrôle du grand régisseur, le vieux Ragone. Seule la forme était moderne, le fond rétrospectif. Mais le temps de la politique ne relève-t-il pas, pour reprendre la formule de Régis Debray, d'un éternel présent ?

Vie et mort du Roi Boiteux a donc trouvé dans la référence shakespearienne le prétexte d'un machiavélisme idéologique qui libérait le théâtre de son devoir de réserve nationaliste, tout en mettant au jour les interdits de la scène politique. Se moquant de lui-même dans les multiples références métathéâtrales dont la pièce est parsemée, le théâtre pouvait, à son tour, tourner en dérision les cadres symboliques qui organisent la société québécoise : le consensus, le messianisme et la correction morale, variante de la rectitude politique... Loin d'être un outil de propagande, *Vie et mort du Roi Boiteux* niait les frontières de la légitimité, montrant moins la bâtardise que l'inextricable nœud de vipères qu'est la politique québécoise aux prises avec ses propres contradictions. On ne s'étonnera pas que *Hamlet*, *Prince du Québec* et *Vie et mort du Roi Boiteux* aient été écrites par des Européens, pourtant parfaitement intégrés au Québec. Leur double allégeance culturelle les autorisait sans doute à une attitude iconoclaste et polémique tempérée, à une dialectique culturelle que les Québécois reçurent comme une magnifique occasion de catharsis collective. Le théâtre politique, c'est aussi cette dénégation de l'événement, cette morale ironique qui refuse de tirer des leçons ou des enseignements de l'actualité.

Quelle dérive continentale nous reste-t-il à fantasmer ?

Dominique Lafon est professeur aux départements de lettres françaises et de théâtre de l'Université d'Ottawa. Spécialiste de Molière, elle a publié un livre intitulé Le chiffre scénique dans la dramaturgie moliéresque (Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990) et consacré de nombreux articles à la dramaturgie québécoise contemporaine qui feront l'objet d'une publication conjointe avec Jean Cléo Godin.

Bibliographie

- BOLSTER, Charles (1976), « Shakespeare dans le théâtre québécois », dans Paul WYCZYNSKI, Bernard JULIEN et Hélène BEAUCHAMP-RANK (dir.), *Le théâtre canadien-français*, Montréal, Fides, p. 417-429. (Coll. « Archives des lettres canadiennes », n° 5.)
- GODIN, Jean Cléo, et Pierre LAVOIE (1981), « Vie et mort du Roi Boiteux ou l'imagination au pouvoir », dans Jean-Pierre RONFARD, *Vie et Mort du Roi Boiteux*, Montréal, Leméac, t. 1, p. 9-24. (Coll. « Théâtre ».)
- RONFARD, Jean-Pierre (1981), *Vie et mort du Roi Boiteux*, Montréal, Leméac, 2 t. (Coll. « Théâtre ».)
- SCHMELING, Manfred (1982), *Métathéâtre et intertexte : aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris, Lettres modernes. (Coll. « Archives des lettres modernes », n° 204.)
- TODD, Emmanuel (1983), *La troisième planète. Structures familiales et systèmes idéologiques*, Paris, Éditions du Seuil.

Leanore Lieblein

Université McGill

D'une époque ou de tous les temps ? Le « printemps Shakespeare » de 1988¹

L'étude des productions théâtrales se fait à partir de sources documentaires qui reflètent la nature même de l'événement dont on traite. Les archives sont constituées de documents issus d'individus : metteurs en scène, concepteurs visuels et sonores, comédiens, agents de publicité et spectateurs (dont les critiques), entre autres². Chacun possède ses propres références culturelles et défend des intérêts qui peuvent être partagés, ou non. Ainsi, une pièce de Shakespeare, ou d'un des autres auteurs produits, n'est pas nécessairement perçue de la même façon par tous. Comme le souligne

1. L'article suivant est adapté de « Theatre archives at the intersection of production and reception : The example of Québécois Shakespeare » (Lieblein, 1996 : 164-180), avec l'autorisation de l'éditeur. Cette étude est issue de recherches menées par l'équipe de recherche Shakespeare in the Theatre de l'Université McGill, grâce à l'appui financier du Fonds pour la formation de chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR) du Québec.

2. Je tiens à remercier le Centre des auteurs dramatiques (CEAD) ainsi que les troupes et les théâtres dont il est question dans cet article, plus particulièrement l'ESPACE GO, le Théâtre du Nouveau Monde, le Théâtre Omnibus et le Théâtre Repère, pour leur assistance et pour les ressources documentaires qu'ils ont gracieusement accepté de fournir.

Thomas Postlewait, en citant l'historien Carl Becker, « [t]he [theatre] historian "cannot deal directly with the event itself, since the event itself has disappeared. What he can deal with directly is *a statement about the event*"³ » (1991 : 160).

Dans l'étude qui suit, je traiterai de récentes productions québécoises de pièces de Shakespeare en empruntant la définition de l'événement théâtral que propose Barbara Hodgdon, c'est-à-dire « [...] a series of readings produced by individuals from an encounter with a text within a particular social situation⁴ » (1993 : 29). J'espère ainsi montrer qu'un même texte, formé des mêmes mots, peut prendre des sens variés selon les époques ; qu'une même production peut être décrite de plusieurs façons selon les publics auxquels on la destine ; et que les membres d'un même auditoire peuvent percevoir différemment une même production selon les groupes sociaux auxquels ils appartiennent. Je mettrai l'accent sur les circonstances particulières qui informent différents événements théâtraux plutôt que de généraliser à partir d'un seul texte-représentation⁵. L'étude du matériel publicitaire et des critiques accompagnant les spectacles produits par différentes compagnies à différentes époques permettra d'observer les productions de Shakespeare au Québec en tant que phénomène social et politique façonné par les convergences et les divergences dans les discours accompagnant leur production et leur réception. Je me pencherai surtout sur le « printemps Shakespeare » de 1988 pour montrer que la production de Shakespeare en français au Québec est un « événement » façonné par les lectures dont il fait l'objet.



Les productions de Shakespeare en français au Québec, plus spécialement pendant une dernière moitié de siècle marquée par des questions d'indépendance politique et culturelle, servent traditionnellement deux fonctions : légitimer et parodier. À Stratford, et ailleurs au Canada, monter Shakespeare est

3. « L'historien [de théâtre] "n'a pas directement accès à l'événement dont il traite, puisque cet événement n'existe plus. Ce à quoi il a directement accès, c'est *le commentaire au sujet de l'événement*". »

4. « [...] une suite de lectures individuelles issues d'une rencontre avec un texte dans une situation sociale particulière. »

5. Selon la terminologie empruntée à la sémiotique théâtrale développée par Anne Ubersfeld, un texte-représentation comprend le texte écrit (les répliques dites, les didascalies, qui sont – ou ne sont pas – suivies, etc.) mais ne lui est pas identique (Ubersfeld, 1981 : 17).

habituellement perçu comme un signe de sérieux et de maturité culturelle. Toutefois, l'habileté à déformer Shakespeare et à le caricaturer – ce qu'Annie Brisset appelle « la traduction iconoclaste » (1990 : 115) – constitue un important geste de libération, comme en témoignent le grotesque *Lear* de Jean-Pierre Ronfard (1977), le *Rodéo et Juliette* de Jean-Claude Germain (1970) et la célèbre allégorie politique de Robert Gurik ([1968] 1977), *Hamlet, prince du Québec*.

La traduction de *Macbeth* par Michel Garneau, en 1978, fournit l'exemple d'un texte dont le sens, tel qu'il est perçu par les troupes qui le produisent et par le public, change avec le temps. La publication et la production de ce *Macbeth* « traduit en québécois » fut un événement chargé de sens politique (Dassylva, 1978). Deux ans avant le premier référendum sur la souveraineté du Québec, une traduction en « québécois », donc clairement distincte d'une traduction en « français », affirmait l'existence d'une langue propre au Québec et capable de servir même le « grand Will » (Lévesque, 1988a ; Gélinas, 1988a). Comme l'expriment les auteurs d'un article paru alors dans les *Cahiers de théâtre Jeu*, « [t]out comme Shakespeare donnait par son travail un statut poétique à une langue qui n'en avait pas encore, Garneau désire prouver la richesse du langage québécois et le mettre sur un pied d'égalité avec les autres langues » (Andrès et Lefebvre, 1979 : 84). Garneau lui-même soutenait que sa traduction affirmait le droit des Québécois aux chefs-d'œuvre de la dramaturgie internationale dans leur propre langue plutôt que dans un français contemporain d'Europe.

Le québécois de Garneau, avec ses archaïsmes recherchés, servait non seulement à ressusciter la langue édénique de « nos arrière-grands-pères » (Talbot, 1978) mais, plus expressément, à instaurer une « langue légitime » (Thaon, 1984 : 207), « la langue d'un peuple et non pas l'instrument anémique d'une élite oppressante » (Larue-Langlois, 1978). Dans une étude importante sur la traduction théâtrale au Québec, Brisset va plus loin et fait voir comment la traduction de Garneau substitue la Nouvelle-France à l'Écosse de *Macbeth* et convertit en lutte nationale pour la libération de « not'pauv'pays » le combat contre le tyran Macbeth. De toute évidence, le texte de Garneau s'inscrit dans le discours politique séparatiste en vigueur au moment de sa création et de sa publication, et la représentation que le traducteur en donnait en entrevue était reproduite dans les analyses et les critiques dont la pièce a fait l'objet.

Quinze ans plus tard, en 1993 plus précisément, cette version, ainsi que deux autres traductions de Garneau (*Coriolan* et *La tempête*), étaient mises en scène par Robert Lepage et produites à Montréal au Festival de Théâtre des

Amériques. La mention « traduit en québécois » prit alors un autre sens. Shakespeare n'était plus traduit mais, selon la brochure publicitaire du festival, « réinventé ». Le traducteur Garneau et le metteur en scène Lepage se rejoignaient dans la « rencontre de deux magiciens » qui, selon la version anglaise du même texte, réussissaient « [...] a tour de force of linguistic and theatrical alchemy⁶ » (Festival de Théâtre des Amériques, 1993 : 5). Ainsi, on ne mettait plus l'accent sur le lien que le texte entretenait avec les aspirations politiques et culturelles de la communauté pour laquelle il était traduit mais, plutôt, sur la gymnastique verbale du traducteur. En effet, selon le programme et la brochure du festival, *Macbeth* était traduit en « français archaïque... aussi déroutant pour nos oreilles que l'est la langue de Shakespeare pour les Anglais », *Coriolan* en « québécois international » et *La tempête* en « québécois classique » (Shakespeare, 1993 : programme 10). Les visées politiques et culturelles des traductions de Garneau avaient donc changé. Le québécois de *Macbeth*, qui en 1978 représentait pour Garneau la langue d'un Québec allant vers l'indépendance, s'inscrivait en 1993 au sein d'une évolution à caractère historique : issu du « français rude et sauvage » (Festival de Théâtre des Amériques, 1993 : 7) parlé au XVII^e siècle, il était néanmoins capable de figurer comme langue « classique » et « internationale » pour un Québec prêt à prendre sa place sur la scène mondiale.

Je laisse à d'autres le soin de définir les notions de québécois classique et de québécois international. Je soutiens, toutefois, que le *Macbeth* de Garneau produit en 1993 s'éloigne considérablement de celui auquel on nous invitait en 1978, et que la pièce présentée au public n'est plus la même bien que le texte demeure inchangé. Sur la scène théâtrale internationale, au sein d'un « Cycle Shakespeare » réunissant trois pièces qui sont l'œuvre d'un seul metteur en scène et d'un seul traducteur, la langue que propose la traduction de Garneau se définit moins en relation avec les événements dont traite le texte qu'en rapport avec la langue des autres pièces et constitue une fin en soi plutôt qu'un instrument : « C'est aussi à un voyage dans l'évolution d'une langue que vous convie le Théâtre Repère » (Festival de Théâtre des Amériques, 1993 : 5).

Les sept journalistes qui ont fait allusion à la conférence de presse donnée par Lepage le 7 avril ont tous signalé la variété des registres de langue, qui est devenue par la suite un truisme de la critique. Il est intéressant de noter ici le contraste dans les communiqués de presse accompagnant la même production

6. « [...] un tour de force d'alchimie linguistique et théâtrale. »

au Festival d'automne de Paris, tenu en 1992. Dans le communiqué de presse accompagnant la production parisienne, on comparait les trois pièces à un voyage dans les tréfonds de l'histoire européenne, une lecture tout à fait étrangère à celle proposée au Québec, où elle aurait probablement suscité peu d'intérêt. De toute évidence, une production est ancrée dans un contexte spécifique de nature géographique, historique, sociale ou autre⁷. Si, dans sa conception la plus négative, un communiqué de presse vise à proposer une lecture à un auditoire, il faut d'abord qu'on puisse *voir* cet auditoire et juger de la façon la plus susceptible de l'intéresser.

Il n'est donc pas surprenant que la mise en scène de *Songe d'une nuit d'été*, conçue par Lepage au Royal National Theatre de Londres en 1992, se soit radicalement éloignée de celle dont il sera question ici. Toutefois, selon les critiques du *Songe* londonien, il semble que le public britannique et le Théâtre Repère aient puisé à des traditions théâtrales fort différentes dans leur façon de concevoir Shakespeare sur scène⁸.

Même pour un public précis, une production peut avoir plus d'un auditoire et être perçue de façons différentes par différentes communautés. Le discours proposé par une production peut ainsi convenir à tel groupe social tout en étant contesté, rejeté ou ignoré par tel autre. C'est ce qui s'est produit à Montréal en 1988, à l'occasion de ce qu'on a alors appelé « le printemps Shakespeare », « un printemps shakespearien » ou encore « l'événement Shakespeare », à un moment où le dramaturge était « l'enfant chéri de la scène montréalaise » (Camerlain, 1988 : 5). Les spectacles à l'affiche furent très bien accueillis. Il s'agit de *La tempête*, mis en scène par Alice Ronfard et produit par le Théâtre Expérimental des Femmes à l'ESPACE GO, du *Songe d'une nuit d'été*, mis en scène par Robert Lepage au Théâtre du Nouveau Monde, et des pièces composant la deuxième tétralogie de Shakespeare réunies sous le titre *Le cycle des rois*, spectacle mis en scène par Jean Asselin et produit par Omnibus à l'Espace libre.

Ce qui frappait dans le discours entourant les trois productions de 1988, c'était, contrairement au Shakespeare politisé des années 1970, l'absence

7. Le « Cycle Shakespeare » fut présenté à Montréal, à Paris et à Maubeuge en France, ainsi qu'en Allemagne, en Hollande, en Suisse, au Japon et en Angleterre.

8. Il en est de même au Canada, où plusieurs critiques ont relevé le côté anti-Stratford des productions du « printemps Shakespeare » (voir Ackerman, 1988a ; Saint-Hilaire, 1988a), en faisant allusion à Stratford en Ontario autant qu'à Stratford-upon-Avon en Angleterre.

presque totale d'analyse politique et de lecture contextuelle. Sans tenir compte de l'esthétique postmoderne à laquelle empruntaient les productions des six pièces (ou cinq, puisqu'on avait réuni les deux parties d'*Henri IV*), le langage de la publicité (programmes, dossiers de presse, entrevues) et celui de la réception (critiques, articles, comptes rendus) se ralliaient dans un discours occupé à promouvoir la grandeur, l'universalité et l'intemporalité de Shakespeare. On put alors concevoir des productions qui, ayant pour objet leur propre théâtralité, s'adressaient non seulement au public québécois mais à tous les publics, surtout ceux d'ailleurs. L'exception à la règle fut la critique anglophone qui, comme nous le verrons plus loin, a continué à produire des lectures reliées au contexte québécois et aux questions politiques qui lui sont propres.

La grandeur de Shakespeare fut soulignée encore et encore dans la critique et la publicité. Selon le critique Robert Lévesque, Shakespeare était « le plus célèbre des dramaturges de l'histoire du théâtre » (1988c). Pour le metteur en scène Jean Asselin, Shakespeare demeurait « le mentor du théâtre et son plus grand auteur » (Saint-Hilaire, 1988a). Le comédien Robert Gravel déclarait : « Je [nel] pense pas qu'il existe de plus grand auteur que lui » (Choquette, 1988). Un article sur *La tempête*, paru dans *La Presse*, affichait comme titre : « Le testament d'un auteur éternel » (Anonyme, 1988a). Et le metteur en scène Robert Lepage confiait en entrevue au *Devoir* qu'il avait « l'impression que Shakespeare sera[it] toujours là pour nous relancer » (Lévesque, 1988d).

Tout en ayant sa grandeur ainsi célébrée, Shakespeare cessait d'être perçu comme un agent de nationalisme culturel pour devenir l'auteur le plus universel. Selon Lepage, « [il] n'appartient pas à l'histoire du théâtre, il appartient à celle de l'humanité » (Saint-Hilaire, 1988a). On insinue ici que l'« humanité » ne peut que transcender le local et le temporel dans lesquels, pourtant, se reflète l'histoire même du théâtre. Shakespeare est du coup arraché à l'histoire du théâtre, de sorte que le théâtre puisse transcender l'histoire pour incarner l'universalité et l'intemporalité de la nature humaine. Selon le communiqué de presse annonçant la production, non seulement *La tempête* devient-elle « une pièce sur la condition humaine », mais « l'île de Prospéro c'est, d'une certaine façon, le monde du théâtre ». Dans la même veine, Lepage commente, dans le programme du *Songe d'une nuit d'été*, l'emploi de la plate-forme rotative couvrant la scène : « L'île est soit le monde, soit la scène. » Il nous rappelle que « pour les élisabéthains [et, par conséquent, pour nous] [...] la scène était le monde et le monde était la scène ». Cette approche ancrée dans une soi-disant immuabilité du sens du texte agissait directement sur la mise en scène des pièces, puisqu'on

cherchait à incarner dans ces productions l'intemporalité de Shakespeare dont se réclamaient les metteurs en scène et que confirmaient les critiques. Partageant la vision du *Cycle des rois* exprimée par Alain Pontaut dans *Le Devoir*, ils donnaient à voir « le désir de Shakespeare de s'attacher davantage à l'univers théâtral à inventer qu'à la vérité historique » (1988).

Dans cet esprit, les scénographies des trois productions interdisaient toute référence historique ou géographique. Comme nous avons pu le voir, l'île de Prospéro reflétait le monde du théâtre et le théâtre du monde, donc aucun pays en particulier tel qu'on le souligne dans *La Presse* (Beauoyer, 1988a). Dans le programme du *Songe d'une nuit d'été*, Lepage compare la forêt où se déroule une partie de la pièce à l'île de Shakespeare, c'est-à-dire l'Angleterre, pour ensuite conclure que la scène est le monde. Parmi les journalistes, deux critiques seulement ont mentionné que la plate-forme imitait le tracé de « l'île britannique » et un seul d'entre eux en a tenu compte dans sa lecture et sa réception de la pièce (David, 1988 ; Ackerman, 1988b). Bien que la scénographie anguleuse du *Cycle des rois* pût évoquer le polygone du théâtre public élisabéthain, plusieurs critiques ont préféré y voir le théâtre du monde. Et quoique les surfaces polies du décor aient réfléchi et multiplié l'image des personnages sur scène tout en renvoyant au public sa propre image, personne n'a fait allusion à la fragmentation et à la dislocation que suggérerait cette multiplication d'images.

Les costumes aussi échappaient à toute périodisation. Dans une émission radiophonique, Daniel Guérard disait des costumes de *La tempête* de Ronfard qu'ils étaient « intemporels, complètement en-dehors du temps » (1988). Bien qu'évoquant le style élisabéthain, la facture baroque des costumes conçus par Meredith Caron pour le *Songe* de Lepage, lesquels furent très appréciés de la critique, était volontairement accentuée jusqu'au grotesque afin d'amplifier l'aspect ludique des personnages, incarnés par des comédiens qui jouaient des élisabéthains (qui, à leur tour, jouaient des Athéniens). Ce sont les costumes conçus pour *Le cycle des rois* par Yvan Gaudin (récipiendaire du Prix de l'Association québécoise des critiques de théâtre) qui ont donné lieu au plus grand nombre de commentaires. Ils étaient faits de vêtements trouvés chez les fripiers et les brocanteurs des quartiers pauvres de Montréal, les rebuts de la vie urbaine au xx^e siècle. Neuf mille dollars de vieux vêtements, de rideaux usés, d'appareils ménagers désuets, de bric-à-brac ont servi à la fabrication des costumes de 130 personnages (Lévesque, 1989) : une vieille cage à oiseaux était transformée en couronne, une bobine de film décorait la crosse d'un évêque, etc. C'était un théâtre fait par et pour son temps, mais qui ne représentait ni l'époque actuelle ni la période élisabéthaine.

Non seulement le mélange des styles élisabéthain et moderne supposait-il l'interchangeabilité de différentes époques mais, en outre, l'extravagance et la théâtralité des trois productions furent l'objet de nombreux commentaires. Ronfard attira l'attention avec l'emploi intensif qu'elle fit d'écrans vidéo et de musique synthétique. Sa façon d'utiliser l'espace fut qualifiée de « luxueuse » (Anonyme, 1988b). Un communiqué de presse nous informait d'ailleurs que la scénographie faisait concurrence au public : « La scène envahit presque tout l'espace... 100 places seulement sont réservées aux spectateurs. »

Dans un article du *Devoir*, Lévesque imputait la « démesure » des productions shakespeariennes, avec ce que cela contient d'audace et de « générosité », à la prédilection du théâtre québécois des années 1980 pour des « entreprises au long souffle » (1988a). D'autres critiques, toutefois, y ont vu des influences beaucoup moins locales. Dans un article paru dans *The Gazette*, et dont le titre, « Songe's mix of Oz and Cats makes dizzying theatrical potion », faisait allusion à des comédies musicales à grand succès, Pat Donnelly estimait que « la production devait autant à Shakespeare qu'à Andrew Lloyd Webber » (1988c). À la radio, René Homier-Roy qualifiait la pièce de « quasiment Broadway et très Paris en tout cas » (1988).

Cette théâtralité, qui constituait une fin en soi, fut un thème exploité pour chacune des trois productions. Dans *La tempête*, elle était accentuée par le redoublement du rôle de Prospéro par un personnage portant feutre et complet qu'on a baptisé « l'Acteur » et dont la présence incitait à « la réflexion sur le théâtre comme espace du Double » (David, 1988 : 58). En outre, la présence des trois écrans vidéo insistait sur le caractère de l'œuvre théâtrale en tant que productrice d'images. Sur ces écrans étaient projetées des images de l'action se déroulant sous nos yeux et en coulisse, ainsi que des scènes filmées pour la production et, parfois, extraites de films d'archives telles celles qui illustraient le naufrage dans la tempête. Dans *Songe d'une nuit d'été*, l'étourdissante suite d'événements composant la pièce était littéralement générée par Puck et les autres personnages qui descendaient de la plate-forme et la poussaient pour la faire tourner. Dans le même esprit, on a préféré mettre l'accent sur la théâtralité, la splendeur et la richesse sémiotique des accessoires utilisés dans *Le cycle des rois* sans insister sur leur aspect familier et leur origine locale. La pauvreté inhérente aux lieux d'où ils provenaient était évacuée au profit de l'ingénuité du concepteur qui les avait transformés. Le fait que des objets appartenant, de toute évidence, à l'époque contemporaine puissent représenter l'Angleterre (et la France) du texte shakespearien servit à confirmer la ressemblance entre le

Québec du xx^e siècle et l'idée qu'on se faisait du monde de Shakespeare, plutôt qu'à en accentuer la distance.

Dans *Le cycle des rois*, 14 acteurs interprétaient plus de 130 rôles sans dissimuler tout à fait leur propre identité, de façon à illustrer « l'interchangeabilité de rôles et de destins » (Ouaknine, 1988). Cet effacement des distinctions relatives aux identités sociales et sexuelles était aussi exploité par Lepage dans l'exploration d'une sexualité androgyne et dépourvue de marque sexuelle spécifique (Barbe, 1988 ; Boulanger, 1988). Toutefois, la rupture la plus explicite entre sexualité, identité sexuelle, personnage et contexte historique fut proposée par le personnage qu'incarnait Françoise Faucher dans *La tempête*. Bien qu'on ne doive pas se surprendre qu'une production du Théâtre Expérimental des Femmes confie le rôle de Prospéro à une femme, il est étonnant que tous les critiques commentant la chose se soient entendus pour n'y voir rien de politique ou de féministe⁹. Dans *The Gazette*, Donnelly décrivait le jeu de Faucher comme « a unisex interpretation of Prospero » (1988a). À la radio, Guérard expliquait : « Elle [ne] joue pas un rôle de travesti [...], c'est sans sexe » (1988). Et un article de *La Presse* rassurait les lecteurs : « Contrairement à la rumeur, ce n'est pas un Shakespeare féminisé [...]. Et si Françoise Faucher joue Prospéro [...], c'est d'abord et avant tout pour aller au-delà des sexes » (Anonyme, 1988a).

Prospéro n'est pas un être sexué, c'est un être humain, répétait-on. Dans de nombreuses entrevues, Faucher confirmait qu'elle-même concevait ainsi le rôle : « Je ne féminise pas Prospéro et je ne me virilise pas, je joue Prospéro, un être humain, c'est tout » (Lévesque, 1988b ; voir aussi Lefebvre, 1988 ; Gélinas, 1988b). À l'instar de l'œuvre shakespearienne, la nature est, dans ce discours, intemporelle, universelle et transcendante, sans lien aucun avec l'époque ou le lieu, et totalement dénuée de sens politique.

Il y eut cependant une exception fort intéressante dans cette tendance universalisante : ce fut la réaction des critiques anglophones. Quoique les trois productions aient suscité autant d'enthousiasme de leur part que de la part de leurs collègues francophones, elles furent perçues sur un mode beaucoup plus ironique par les anglophones, en particulier la tétralogie du *Cycle des rois*.

9. À la suite du Séminaire Shakespeare organisé par la Société québécoise d'études théâtrales (SQET) en juin 1997, la metteuse en scène Alice Ronfard exprimait sa surprise et déplorait le fait que la plupart des gens aient préféré ne pas explorer les conséquences possibles de cette incarnation féminine du rôle de Prospéro.

Marianne Ackerman, par exemple, fit remarquer que le Théâtre Omnibus triomphait au Québec avec « [...] the greatest dramatist in the English language [...] while language politics, that ongoing and often tedious local squabble, continued to make headlines this week¹⁰ » (1988a). Dans *The Gazette*, Pat Donnelly soulignait la « delicious irony » des paroles prononcées par Mowbray, lorsqu'il est banni dans *Richard II*, « [...] at an experimental theatre in the heart of "Ne touchez pas à la loi 101 country" » :

My native English now I must forego
What is thy sentence then but speechless death
Which robs my tongue from breathing native breath¹¹ ? » (1988b).

Pour sa part, Matthew Fraser se demandait, dans *The Globe and Mail*, « [...] if the director had seized upon these plays to make a statement about Canadian federalism » et décelait des « [...] similarities between the battle of Agincourt and the French defeat on Québec's Plains of Abraham¹² » (1988). « Of course, they were in a way, the same battle¹³ », confiait le metteur en scène Asselin à la journaliste Donnelly. Mais, ajoutait-il, « [w]e never even thought about the socio-political aspect of playing Shakespeare here¹⁴ » (Donnelly, 1988b).

L'incroyable indifférence d'Asselin envers le contexte sociopolitique était tout aussi inconcevable pour la plupart des Anglo-Québécois en 1988 que l'aurait été, pour le public québécois, une semblable indifférence de la part de Garneau en 1978. Ce n'est d'ailleurs pas la seule contradiction inhérente à « l'événement Shakespeare » de 1988, pendant lequel des spectacles postmodernes marqués par la fragmentation, la rupture et la discontinuité furent perçus comme humanistes, universalistes et transcendants. Ces productions ont toutefois suscité des lectures divergentes de la part des critiques anglophones, dont la situation au sein du contexte social offre un point de vue fort différent.

10. « [...] le plus grand dramaturge de langue anglaise [...] pendant que les interminables et souvent acrimonieux débats locaux sur les questions de langue faisaient encore la une des journaux. »

11. « [...] dans un théâtre expérimental situé au cœur du "territoire Ne touchez pas à la loi 101" : Ma langue natale anglaise, je dois maintenant y renoncer. À quoi suis-je condamné sinon à une mort muette ? Qui vole à ma langue son souffle natal ? »

12. « [...] si, à travers ces pièces, le metteur en scène faisait allusion au fédéralisme canadien ; [...] ressemblances entre la bataille d'Agincourt et la défaite française sur les plaines d'Abraham. »

13. « Bien sûr, d'une certaine façon, c'était la même bataille. »

14. « Nous n'avons jamais pensé à l'aspect sociopolitique du choix de jouer Shakespeare ici. »

Nous l'avons vu, l'étude de l'événement théâtral permet d'observer les lectures produites par des individus lors de leur rencontre avec un texte dans une situation sociale particulière. Il arrive que l'événement soit le produit d'un consensus au sein d'une communauté de gens de théâtre et de spectateurs, comme en témoigne la production du *Macbeth* de Garneau, en 1978. Toutefois, lorsque ce consensus n'existe plus, et ce fut le cas pour les productions de la même pièce en 1992 et en 1993, ce n'est pas une nouvelle version qui est alors créée mais bien un autre événement. En outre, quand un public se compose de différents groupes sociaux pour lesquels la production prend des sens variés, ce qui fut le cas du *Cycle des rois* présenté en 1988, l'événement comprend toutes les différentes lectures qui en sont faites. Si le Shakespeare de Ben Jonson était « [...] not of an age, but for all time¹⁵ » (1974 : 72), il arrive aussi qu'il soit à la fois d'une époque et de tous les temps.

Traduit de l'anglais par Louise Ladouceur

Leanore Lieblein est professeure agrégée au Département d'études anglaises et membre de l'équipe de recherche Shakespeare in the Theatre de l'Université McGill. Elle a publié des articles sur le théâtre du Moyen Âge et de la Renaissance, ainsi que sur le théâtre moderne, et a signé la mise en scène de pièces empruntées à ces répertoires. Elle a aussi cotraduit Les Esbahis (Taken by Surprise) de Jacques Grévin (1561).

15. « [...] non pas d'une époque, mais de tous les temps. »

Bibliographie

- ACKERMAN, Marianne (1988a), « Bard well served in East End cycle », *Montreal Daily News*, 1^{er} avril.
- ACKERMAN, Marianne (1988b), « French theatre's love affair with the Bard », *Montreal Daily News*, 19 mars.
- ANDRÈS, Bernard, et Paul LEFEBVRE (1979), « Macbeth/Théâtre de la Manufacture », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 11, p. 80-88.
- ANONYME (1988a), « Le testament d'un auteur éternel », *La Presse*, 12 mars.
- ANONYME (1988b), « Un printemps Shakespeare », *Châtelaine*, juillet, p. 18.
- BARBE, Jean (1988), « Les fées ont soif », *Voir*, 7-13 avril.
- BEAUNOYER, Jean (1988a), « "Le songe..." une pièce violente traitée par un homme très spécial », *La Presse*, 12 mars.
- BEAUNOYER, Jean (1988b), « Un printemps shakespearien », *La Presse*, 12 mars.
- BOULANGER, Luc (1988), « Sexepeare au TNM », *Montréal Campus*, 30 mars.
- BRISSET, Annie (1990), *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Le Préambule.
- CAMERLAIN, Lorraine (1988), « Échos shakespeariens », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 46, p. 5-6.
- CHOQUETTE, Gilles (1988), « Bouchée triple », *Voir*, 31 mars-6 avril.
- DASSYLVA, Martial (1978), « Ce "Macbeth" qui est d'abord de William Shakespeare et ensuite de Michel Garneau », *La Presse*, 23 octobre.
- DAVID, Gilbert (1988), « D'une saison l'autre : le facteur mise en scène », *Parachute*, n° 55, p. 56-60.
- DONNELLY, Pat (1988a), « Brilliant *Tempête* defies tradition », *The Gazette*, 23 mars.
- DONNELLY, Pat (1988b), « Shakespeare cycle rings with iron », *The Gazette*, 2 avril.
- DONNELLY, Pat (1988c), « Songe's mix of Oz and Cats makes dizzying theatrical potion », *The Gazette*, 15 avril.
- FESTIVAL DE THÉÂTRE DES AMÉRIQUES (1993), Montréal, brochure publicitaire, 27 mai-12 juin.
- FRASER, Matthew (1988), « Fops, firebrands and fair ladies », *The Globe and Mail*, 6 avril.
- GÉLINAS, Aline (1988a), « La fête des rois », *Voir*, 5-11 mai.
- GÉLINAS, Aline (1988b), « Françoise Faucher. L'aventure, c'est l'aventure », *Voir*, 17-23 mars, p. 7.
- GERMAIN, Jean-Claude (1970), *Rodéo et Juliette*. Manuscrit, production du Théâtre du Même-Nom, Théâtre du Canada, Terre des hommes.
- GUÉRARD, Daniel (1988), « Bon dimanche », *CFTM*, 27 mars.

- GURIK, Robert ([1968] 1977), *Hamlet, prince du Québec*, Montréal, Leméac.
- HODGDON, Barbara (1993), « Splish splash and the other : Lepage's intercultural "dream" machine », *Essays in Theatre/Études théâtrales*, vol. 12, n° 1 (novembre) p. 29-40.
- HOMIER-ROY, René (1988), « Touche-à-tout », *CKAC*, 15 avril.
- JONSON, Ben (1974), « To the memory of my beloved, The Author, Mr. William Shakespeare : And what he hath left us », *The Riverside Shakespeare*, Boston, Houghton Mifflin, p. 71-72.
- LARUE-LANGLOIS, Jacques (1978), « Les théâtres de Michel Garneau », *Le Devoir*, 28 octobre.
- LEFEBVRE, Paul (1988), « Skakespeare en jupons », *MTL*, mars.
- LÉVESQUE, Robert (1988a), « Asselin et Gaudin s'accaparent bellement William Shakespeare », *Le Devoir*, 8 avril.
- LÉVESQUE, Robert (1988b), « Françoise Faucher. De la race des grandes interprètes », *Le Devoir*, 12 mars.
- LÉVESQUE, Robert (1988c), « Le prix du CACUM au "Printemps Shakespeare" », *Le Devoir*, 9 avril.
- LÉVESQUE, Robert (1988d), « Robert Lepage. La route semée de théâtres », *Le Devoir*, 18 avril.
- LÉVESQUE, Robert (1989), « Quand Shakespeare s'habille dans l'Est », *Le Devoir*, 14 mars.
- LIEBLEIN, Leanne (1996), « Theatre archives at the intersection of production and reception : The exemple of Québécois Shakespeare », dans Edward PECHTER (dir.), *Textual and Theatrical Shakespeare : Questions of Evidence*, Iowa City, University of Iowa Press, p. 164-180.
- OUAKNINE, Serge (1988), « La dialectique du pouvoir dans sa jouissance », *Vice Versa*, n° 25, p. 28.
- PONTAUT, Alain (1988), « Jean Boilard rend un inoubliable *Richard II* », *Le Devoir*, 24 septembre.
- POSTLEWAIT, Thomas (1991), « Historiography and the theatrical event : A primer with twelve cruxes », *Theatre Journal*, n° 43, p. 157-178.
- RONFARD, Jean-Pierre (1977), *Lear*, Cahier Trac, Théâtre expérimental de Montréal.
- SAINT-HILAIRE, Jean (1988a), « Le printemps shakespearien de Montréal », *Le Soleil*, 30 avril.
- SAINT-HILAIRE, Jean (1988b), « "Songe d'une nuit d'été". Lepage crée une mise en scène ensorcelante », *Le Soleil*, 29 avril.
- SHAKESPEARE, William (1978), *Macbeth*, trad. de Michel Garneau, Montréal, VLB éditeur.
- SHAKESPEARE, William (1988a), *Le cycle des rois*, trad. de François-Victor Hugo, mise en scène de Jean Asselin, Théâtre Omnibus, Espace libre.

- SHAKESPEARE, William (1988b), *Songe d'une nuit d'été*, trad. de Michèle Allen, mise en scène de Robert Lepage, programme, Théâtre du Nouveau Monde.
- SHAKESPEARE, William (1988c), *La tempête*, trad. d'Alice Ronfard avec la collaboration de Marie Cardinal, mise en scène d'Alice Ronfard, communiqué de presse, Théâtre Expérimental des Femmes, ESPACE GO.
- SHAKESPEARE, William (1989a), *Coriolan*, trad. de Michel Garneau, Montréal, VLB éditeur.
- SHAKESPEARE, William (1989b), *La tempête*, trad. de Michel Garneau, Montréal, VLB éditeur.
- SHAKESPEARE, William (1992), *Coriolan-Macbeth-La tempête*, trad. de Michel Garneau, mise en scène de Robert Lepage, dossier de presse, Théâtre Repère, Festival d'automne, Paris.
- SHAKESPEARE, William (1993), *Coriolan-Macbeth-La tempête*, trad. de Michel Garneau, mise en scène de Robert Lepage, programme, Théâtre Repère, Festival de Théâtre des Amériques, Montréal.
- TALBOT, Michelle (1978), « "Macbeth"... une grimace à l'impossible », *Dimanche-Matin*, 5 novembre.
- THAON, Brenda (1984), « Michel Garneau's *Macbeth* : An experiment in translating », dans Arlette THOMAS et Jacques FLAMAND (dir.), *La traduction : l'universitaire et le praticien*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, p. 207-212.
- UBERSFELD, Anne (1981), *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Éditions sociales.

Gilbert David
Université de Montréal

Shakespeare au Québec : théâtrographie des productions francophones (1945-1998)

La présente théâtrographie comprend 47 fiches¹, classées par ordre chronologique de création, de 1945 à 1998. Aux productions francophones du Québec ont été intégrées celles du Théâtre Français du Centre national des Arts d'Ottawa, où se sont d'ailleurs illustrés des metteurs en scène québécois. Après avoir jonglé avec l'idée d'y faire également figurer les productions qui ont eu comme moteur des hypertextes² shakespeareiens, j'en suis arrivé à la conclusion que ces insertions brouilleraient inutilement le tableau.

En ce qui concerne les productions répertoriées ici, force est de constater leur faible nombre en regard d'un peu plus d'un demi-siècle d'histoire

1. Une seule fiche a néanmoins été consacrée aux trois productions qui ont été jouées cinq à six fois chacune à l'Atelier du Centre national des Arts durant la saison 1991-1992, alors que Robert Lepage était le directeur artistique du Théâtre Français.

2. Selon Gérard Genette, un hypertexte est « un texte dérivé d'un texte antérieur (hypotexte) » (1982). De *Hamlet, prince du Québec* (1968), de Robert Gurik, jusqu'au très récent *Songe d'une nuit d'été*, d'après un scénario et une mise en scène d'Oleg Kisseliov (Groupe de la Veillée, du 24 septembre au 18 octobre 1998), on dénombre quantité de spectacles qui ont été ainsi réalisés à partir d'un matériau clairement attribuable à Shakespeare. Un tel corpus, tout intéressant qu'il puisse être, appelle une théâtrographie spécifique qui permettrait d'en détailler les auteurs et les producteurs, avant d'en analyser la substance.

théâtrale³. Moins de 50 mises en scène de textes de Shakespeare en français en plus de cinquante ans, cela ne fait pas de l'auteur d'*Hamlet* un interlocuteur privilégié des praticiens québécois du théâtre... Sans doute, à comparer le nombre de productions de 1945 à 1970 (11) à celui de la période 1971-1996 (38), on constate une nette recrudescence de l'intérêt envers la dramaturgie shakespearienne. Cependant, un tiers de ce corpus attend toujours d'être joué en français au Québec, dont les pièces *Antoine et Cléopâtre*, *Titus Andronicus*, *La comédie des erreurs*, *Beaucoup de bruit pour rien*, *Cymbeline*, etc.

Pour ce qui est des traductions, la comparaison entre les deux derniers quarts de siècle révèle un changement notable : avant 1970, Shakespeare est joué très majoritairement dans les traductions faites en France, à l'exception de celles qu'a signées Jean-Louis Roux pour *La nuit des rois*, en 1968, et *Hamlet*, en 1970. Roux continuera de traduire après 1970 (six traductions pour cinq pièces à ce jour), mais son geste de pionnier entraînera à sa suite plusieurs autres traducteurs, à commencer par Michel Garneau avec sa fameuse « tradaptation » de *Macbeth* en 1978. Depuis vingt-cinq ans en effet, plus des deux tiers des traductions jouées sur la scène francophone ont été le fait de Québécois. Il s'agit de Michel Garneau (3 traductions, souvent remontées), de Normand Chaurette (4, dont deux versions d'*As You Like It*), d'Antonine Maillet (3), de Michelle Allen (2) et de quelques autres qui n'ont signé qu'une seule traduction : Jean-Marie Lemieux, Alice Ronfard (en collaboration avec Marie Cardinal) et Marco Micone. Notons en passant que la traduction a surtout intéressé des auteurs (dramatiques, mais pas seulement).

Du côté de la mise en scène, on ne voit pas se dessiner de véritable engagement artistique envers l'univers shakespearien avant les années 1980. Certes, Pierre Dagenais, avec deux productions (en 1945 et 1966), et Jean Gascon, qui ne signa qu'un *Richard II* en 1962 avant d'aller bientôt diriger le Stratford Festival en Ontario, ont-ils marqué leur époque. Toutefois, c'est après 1980 que des metteurs en scène (jeunes et moins jeunes) ont entrepris d'y aller voir d'un peu plus près. Parmi ces derniers, on ne peut manquer de souligner le nom de Robert Lepage qui totalise à lui seul sept productions, loin devant Guillermo de Andrea (4), Jean

3. Ce nombre ignore, bien entendu, les productions radiophoniques et télévisuelles, ainsi que les réalisations présentées dans les différentes écoles de théâtre.

Asselin (4⁴), André Brassard (3), Olivier Reichenbach (2), Alexandre Hausvater (2), Alice Ronfard (2), Martine Beaulne (2) et Rodrigue Villeneuve (2). Notons que pour l'ensemble des 49 productions répertoriées, 16 metteurs en scène ne se seront attaqués à Shakespeare qu'une seule fois.

Par ailleurs, la production des œuvres de Shakespeare a très massivement été assumée par les théâtres dits institutionnels – que je préfère appeler « grandes compagnies » – : le Théâtre du Nouveau Monde, le Théâtre du Rideau Vert, le Théâtre du Trident, la Nouvelle Compagnie théâtrale et le Théâtre Français du CNA ont eu la part du lion en ce domaine, ce qui n'étonne guère vu les coûts importants que commande la production d'une pièce de Shakespeare, sans oublier les distributions imposantes⁵. Shakespeare n'a pas été absent pour autant des programmations de compagnies plus modestes sur le plan budgétaire, et le résultat en fut souvent heureux. Remarquons qu'en dehors des grands centres, Shakespeare n'a guère été monté : ainsi, la compagnie Les Têtes Heureuses, de Chicoutimi, représentait-elle avec ses deux productions l'exception qui confirme la règle.

Enfin, il est intéressant de distinguer les pièces qui ont été présentées le plus souvent. *Macbeth*, avec sept productions, arrive en tête de liste, suivie de *La nuit des rois*, *La mégère apprivoisée* (tiens donc !) et *La tempête* qui ont chacune eu droit à six productions. *Le songe d'une nuit d'été* vient ensuite avec cinq réalisations différentes. Toutes les autres pièces n'auront connu que deux ou trois, voire une seule production. De sorte qu'*Hamlet*, le chef-d'œuvre incontesté du « grand Will », n'aura été mis à l'affiche que trois fois en cinquante ans, à peine plus que *Le marchand de Venise* (2), *Roméo et Juliette* (2), *Comme il vous plaira* (2) ou *Coriolan* (2). Plus frappant encore, il n'y aura eu durant cette deuxième moitié du siècle finissant qu'une seule production d'*Othello*, du *Roi Lear* et de *Richard III*, toutes pièces qui sont des incontournables de la dramaturgie mondiale. Shakespeare n'a donc pas été très souvent « notre contemporain », au moment même où il devenait l'auteur le plus joué partout dans le monde. La « différence » québécoise peut-elle servir d'explication ? Peut-être bien, mais

4. En comptant pour trois son *Cycle des rois* (1988).

5. Cette théâtrographie donne, dans la mesure du possible, les distributions de chaque production. Toutefois, afin de respecter les contraintes d'espace et à cause, parfois, d'informations lacunaires, il n'a pas été possible de toujours mentionner tous les comédiens et tous les rôles qu'ils ont défendus dans un spectacle donné. Une distribution incomplète est indiquée par « n... ».

on ne peut se garder d'une sourde impression de mollesse artistique devant une institution théâtrale, toutes compagnies confondues, qui ne s'est pas montrée globalement très soucieuse de ses devoirs dramaturgiques.

J'interromps *illico* ce court commentaire en vous invitant à prendre connaissance d'une théâtrographie qui, je l'espère, donnera envie de fouiller un domaine qui est rempli d'indices révélateurs de la vie théâtrale au Québec⁶.

INDEX DES PRODUCTIONS RÉPERTORIÉES

<i>Comme il vous plaira</i>	1991, 1993
<i>Conte d'hiver (Le)</i>	1997
<i>Coriolan</i>	1991, 1993
<i>Cycle des rois (Le)</i>	
[Richard II, Henry IV, Henry V]	1988
<i>Hamlet</i>	1970, 1982, 1990
<i>Henry IV</i>	(1988 : voir <i>Cycle des rois</i>)
<i>Henry V</i>	(1988 : voir <i>Cycle des rois</i>)
<i>Jules César</i>	1972
<i>Macbeth</i>	1976, 1978, 1983, 1991, 1992, 1993 (2)
<i>Marchand de Venise (Le)</i>	1963, 1993
<i>Mégère apprivoisée (La)</i>	1956, 1966, 1973, 1983, 1986, 1995
<i>Nuit des rois (La)</i>	1946, 1956, 1968, 1975, 1984, 1993
<i>Othello</i>	1986
<i>Périclès</i>	1982
<i>Richard II</i>	1962 (1988 : voir <i>Cycle des rois</i>)
<i>Richard III</i>	1989
<i>Roi Lear (Le)</i>	1992
<i>Roméo et Juliette</i>	1950, 1989
<i>Songe d'une nuit d'été (Le)</i>	1945, 1965, 1979, 1988, 1995
<i>Tempête (La)</i>	1982, 1988, 1992, 1993, 1997, 1998

Gilbert David est professeur adjoint en littérature québécoise au Département d'études françaises de l'Université de Montréal. Depuis février 1997, il est président de la Société québécoise d'études théâtrales (SQET).

6. Je souhaite remercier Paul Lefebvre qui a revu attentivement mon travail. Il serait trop long d'énumérer ici les compagnies théâtrales qui ont apporté leur concours à la réalisation du présent document : que les personnes concernées sachent qu'elles ont droit à toute ma reconnaissance. Je m'en voudrais, enfin, de ne pas souligner l'aide de Michèle Vincelette, des *Cabiers de théâtre jeu*, dont les réponses à mes questions ont été d'un précieux secours.

Bibliographie

- BASTIEN, Jean-Luc, et Pierre MACDUFF (1988), *La Nouvelle compagnie théâtrale : en scène depuis 25 ans*, Montréal, VLB éditeur.
- BOLSTER, Charles Gordon (1970), « Shakespeare in French Canada ». Mémoire de maîtrise, Fredericton, University of New Brunswick.
- CAHIERS DE THÉÂTRE JEU (1988), « Échos shakespeareiens », n° 48 (septembre).
- CAHIERS DE THÉÂTRE JEU (1993), « La Nuit des rois. FTA 1993 », n° 67 (juin).
- CAMBRON, Micheline (1992), « Le Roi Lear », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 64 (septembre), p. 168-172.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.
- GODIN, Jean Cléo (1998), « L'Équipe (1942-1948) de Pierre Dagenais », *L'Annuaire théâtral*, n° 23 (printemps), p. 74-89.
- HELLOT, Marie-Christiane (1993), « De Shakespeare à Auschwitz », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 69 (décembre), p. 168-176.
- HELLOT, Marie-Christiane (1994), « Comme il vous plaira », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 71 (juin), p. 182-186.
- L'ANNUAIRE THÉÂTRAL (1990), « Les 10 ans de Repère », n° 8.
- LAVOIE, Bernard (1994), « Daniel Danis et William Shakespeare au Saguenay », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 70, p. 105-109.
- LEFEBVRE, Paul (1983), « Hamlet », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 26, p. 103-111.
- LESAGE, Marie-Christine (1995), « Le Songe d'une nuit d'été », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 77 (décembre), p. 212-217.
- MELANÇON, Benoît (1991), « Comme il vous plaira », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 60 (septembre), p. 131-134.
- PAVLOVIC, Diane (1987), « La mégère apprivoisée », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 42, p. 174-175.
- PAVLOVIC, Diane (1989), « À propos de Roméo et Juliette », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 52 (septembre), p. 190-194.
- VIGEANT, Louise (1990), « Hamlet », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 57 (décembre), p. 144-147.

1945

Date des représentations

Lieu

Traduction

Mise en scène

Production

Décors

Costumes

Éclairages

Musique

Distribution

Remarques¹***Un songe d'une nuit d'été***

18, 20 et 24 août 1945

Jardins de l'Ermitage (Montréal)

Charles Spaak

Pierre Dagenais (1923-1990)

L'Équipe (1942-1948)

Jacques Pelletier

Laure Cabana

Paul Lamoureux

Maurice Blackburn

Janine Sutto (Hermia), Robert Gadouas (Puck), Jean Lajeunesse (Démétrius), Jean-Pierre Masson (Bottom), Jean Saint-Denis (Groin), Lucienne Letondal, Jean Coutu (Obéron), Charlotte Boisjoli (Hélène), n... Cette production avait lieu à l'extérieur et l'inclémence des éléments n'a pas permis qu'elle soit beaucoup jouée...

La musique composée par Maurice Blackburn n'a pu être jouée, faute de musiciens.

Sources : Bolster (1970), Godin (1998).

1946

Date des représentations

Lieu

Traduction

Mise en scène

Production

Décors

Costumes

Distribution

Remarques

Le soir des rois (La nuit des rois)

21, 22, 23, 28, 29 et 30 mars, 4, 5 et 6 avril 1946

Gesù (Montréal)

François-Victor Hugo

Émile Legault (1906-1983)

Les Compagnons de Saint-Laurent (1937-1952)

Alfred Pellan

Alfred Pellan

Voir « Remarques »

Les acteurs jouaient alors anonymement.

Les maquillages étaient aussi l'œuvre du peintre Alfred Pellan.

1950

Date des représentations

Lieu

Traduction

Mise en scène

Production

Décors

Costumes

Distribution

Remarques

Roméo et Juliette

25, 27, 28, 29 et 30 avril, 2, 4, 5, 6, 7, 9, 11, 12 et 13 mai 1950

Théâtre des Compagnons (Montréal)

Pierre Jean Jouve et Georges Pitoëff

Robert Speaight (1904-1976)

Les Compagnons de Saint-Laurent

Claude Perrier

Claude Perrier et Jean-Jacques Maheu

Jean Coutu (Roméo), Hélène Loiselle (Juliette), Jacques Létourneau (Benvolio), Gabriel Gascon (Tybalt), Yves Létourneau (Mercutio), Guy Hoffmann (Capulet), François Lavigne (Montague), Lionel Villeneuve (Frère Laurent), n...

Professionnel du théâtre d'origine britannique, Robert Speaight est venu au Canada par l'entremise du British Council.

Source : programme du spectacle.

1. À moins d'indications contraires, la source des renseignements colligés est le producteur du spectacle.

1956

Date des représentations
Lieu
Traduction
Mise en scène
Production
Décors
Costumes
Musique
Distribution

La nuit des rois

Du 15 février au 3 mars 1956 (reprise à l'automne suivant)
Gesù (Montréal)
Adaptation de Jean Anouilh
Jan Doat (1910-1988)
Théâtre-Club (1953-1964)
Jacques Pelletier
Georges Vladar
Clermont Pépin
Monique Lepage (Viola), Gilles Pelletier (Sir Tobie), Benoit Girard (Sir André) Albert Millaire, Charlotte Boisjoli (Olivia), Gaétan Labrèche (Sébastien), Hélène Loïselle (Maria), Jacques Thibault, Philippe Trudel, Pierre Valcourt, Roger Garceau (Malvolio), Guy Godin (Fabien), Jean Saint-Denis (Feste), n...
Jan Doat était originaire de France. Il a dirigé le Conservatoire d'art dramatique de Montréal.

Remarques

1956

Date des représentations
Lieu
Traduction
Mise en scène
Production
Décors
Distribution

La mégère apprivoisée

À l'été 1956
Sainte-Adèle
François-Victor Hugo, Pierre Messiaen et n...
Paul Hébert (né en 1924)
Théâtre Chanteclerc (fondé en 1955)
Jean-Claude Rinfret
Jean Coutu (Petruchio), Andrée Saint-Laurent, Albert Millaire, Andrée Champagne, Edgar Fruitier, n...
Selon Bolster (1970), la version française utilisée, résultat d'un amalgame de plusieurs sources, était douteuse.
En 1949, Paul Hébert a séjourné à Londres et a étudié à l'Old Vic School que dirigeait Michel Saint-Denis.

Remarques

1962

Date des représentations
Lieu
Traduction
Mise en scène
Production
Décors
Costumes
Musique
Distribution

Richard II

Août et septembre 1962
Orpheum (Montréal)
Jean-Louis Curtis
Jean Gascon (1921-1988)
Théâtre du Nouveau Monde (fondé en 1951)
Robert Prévost
Robert Prévost
Gabriel Charpentier
Jean Gascon (Richard), Jean-Louis Roux (Bolingbroke), Léo Illial (L'Abbé de Westminster), Victor Désy (L'Évêque de Carlisle), Guy Hoffmann (Le Duc d'York), Antoinette Giroux (La Duchesse d'York), Janine Sutto, Gabriel Gascon, n...
Cette production fut d'abord présentée dans le cadre du Festival de Montréal à l'été 1962, avant de prendre l'affiche en août de la même année comme premier spectacle de la douzième saison du Théâtre du Nouveau Monde. Le programme ne mentionne aucun responsable pour les éclairages... Dans les faits, il semblerait que le réglage de la lumière se négociait *in situ* entre le metteur en scène et le décorateur, avec l'aide de techniciens.

Remarques

1963

Date des représentations

Lieu

Traduction

Mise en scène

Production

Décors

Costumes

Éclairages

Distribution

Le marchand de VeniseMontréal : du 28 février au 31 mars 1963 ; Québec : 1^{er} et 2 avril 1963

Gesù (Montréal) ; Palais Montcalm (Québec)

Adaptation d'André Puget

Jacques Létourneau (né en 1929)

Théâtre-Club

Jean-Claude Rinfret

Richard Lorain

Jacques Létourneau et Jean-Claude Rinfret

Henri Norbert (Shylock), Yves Létourneau (Antonio), Jean Brousseau (Salerio), Étienne Aubray (Solanio), François Tassé (Lorenzo), Albert Millaire (Bassanio), Jean-Paul Dugas (Gratiano), Monique Lepage (Portia), Pierre Dufresne (Le Prince du Maroc), Jean Besré (Lancelot Gobbo), Jacques Létourneau (Le vieux Gobbo), Louise Latraverse (Jessica), Yvon Bouchard (Tubald), Pierre Boucher (le Doge de Venise), Richard Hogan, Guy Tougas, Jocelyn Joly, Pascal Desgranges, Denis André

Remarques

Ce spectacle a célébré le dixième anniversaire de fondation de la compagnie. Source : programme du spectacle.
Cette production, en plus d'être présentée à Montréal et à Québec, fut jouée à Vancouver une fois.

1965

Date des représentations

Lieu

Traduction

Mise en scène

Production

Décors

Costumes

Distribution

Le songe d'une nuit d'été

avril 1965, reprise du 15 au 30 septembre 1965

Théâtre du Rideau Vert (Montréal)

Adaptation de Georges Neveux

Georges Groulx (1923-1997)

Théâtre du Rideau Vert (fondé en 1948)

Robert Prévost

Robert Prévost

Gérard Poirier (Thésée), Andrée Saint-Laurent (Hippolyte), Ronald France (Obéron), Yvette Brind'Amour (Titania), Geneviève Bujold (Puck), Denise Saint-Pierre (Hermia), Diane Pinard (Hélène), Louis Aubert [Aubert Pallascio] (Égée), François Tassé (Lysandre), Benoit Girard (Démétrios), Edgar Fruitier (Philostrate), André Cailloux (Le Coin), Georges Groulx (Bottom), Gaétan Labrèche (Flûte), Benoit Marleau (Snout), André Montmorency (Snug), Marthe Choquette (Papillon), Yanick Wooley (Toile d'Araignée), Claudine Noury (Fleur de Pois), Guylaine Engos (Grain de Moutarde)

Remarques

Cette production fut présentée à l'Odéon à Paris, en mai 1965.

1966

Date des représentations

Lieu

Traduction

Mise en scène

Production

Décors

Costumes

Éclairages

Distribution

La mégère apprivoisée

Première représentation : 20 octobre 1966

Gesù (Montréal)

Paul Arnold

Pierre Dagenais

Nouvelle Compagnie théâtrale (fondée en 1964)

Claude Fortin

Janine Caron

Janine Caron

Serge Allaire (Grumio), Jean-Luc Bastien, Georges Carrère (Hortensio), Yvon Dufour (Christophe Sly/Vincentio), Nini Durand (Hôtesse/La

Remarques	Veuve), Ronald France (Tranio), Françoise Graton (Bianca), Edmond Grignon, Louis Lalande, Jean Leclerc, Robert Maurac, Dyne Mouso (Catharina), Jean-Louis Paris (Greumio), Gilles Pelletier (Petruchio), Patrick Peuvion, Gilles Provost, Réjean Roy, François Rozet (Baptisto), François Tassé (Lucentio), Richard Vigneault Source : Bastien et MacDuff (1988).
-----------	---

1968-1969

Date des représentations

Lieu

Traduction

Mise en scène

Production

Décors

Costumes

Musique

Distribution

La nuit des rois

Du 13 décembre 1968 au 19 janvier 1969

Théâtre Port-Royal de la Place des Arts (Montréal)

Jean-Louis Roux

Jean-Louis Roux (né en 1923)

Théâtre du Nouveau Monde

Alfred Pellan

Alfred Pellan

Gabriel Charpentier

Léo Illial (Orsino), Jean Leclerc (Curio), Monique Miller (Viola), Jacques Godin (Tobie de Larotte), Marjolaine Hébert (Maria), Paul Hébert (André Leculot-du-lac), Guy L'Écuyer (Festé), Élisabeth LeSieur (Olivia), Albert Millaire (Malvolio), Jean-Marie Lemieux (Antonio), Jean Besré (Sébastien), Victor Désy, Pascal Rollin, n...

Remarques

La traduction de Jean-Louis Roux serait la toute première faite par un Canadien français.

1970

Date des représentations

Lieu

Traduction

Mise en scène

Production

Décors

Costumes

Musique

Distribution

Hamlet

Première représentation : 20 février 1970

Théâtre Port-Royal de la Place des Arts (Montréal)

Jean-Louis Roux

Jean-Louis Roux, assisté d'Albert Millaire

Théâtre du Nouveau Monde

Robert Prévost

Robert Prévost

Gabriel Charpentier

Albert Millaire (Hamlet), Jean-Pierre Masson (Claudius), Denise Pelletier (Gertrude), Jacques Galipeau (Polonius), Louis Aubert (Aubert Pallascio) (Horatio), Jean Leclerc (Laerte/Traître de la comédie), Liliane Jolin (Ophélie), Hubert Loiselle (Rosencrantz/Spectre), Gaétan Labrèche (Guildenstern/Spectre/Moine), Roger Garceau (Bernardo/Second fossoyeur/Osric), Jean-Pierre Scant (Francisco/Roi de la comédie/Matelot/Fossoyeur), Emmanuelle Collin (Dame de la cour/Reine de la comédie), Emmanuel Charpentier (Musicien).

1972

Date des représentations

Lieu

Traduction

Mise en scène

Production

Décors

Costumes

Éclairages

Musique

Jules César

Première représentation : 27 avril 1972

Théâtre Port-Royal de la Place des Arts (Montréal)

Jean-Louis Roux

Albert Millaire (né en 1935)

Théâtre du Nouveau Monde

Mark Negin

Mark Negin

Mark Negin

Gabriel Charpentier

Distribution

Jacques Galipeau (Jules César), Gilles Pelletier (Marc-Antoine), Yves Létourneau (Brutus), Jean-Louis Roux (Cassius), Sophie Clément (Portia), Marc Legault (Cinna), Marc Bellier (Octave), Gérard Poirier (Casca), Bernard Assiniwi, Bertrand Gagnon, Hubert Gagnon, Guy L'Écuyer, Andrée Saint-Laurent, n...

1973

Date des représentations

Lieu

Traduction

Mise en scène

Production

Décors

Costumes

Éclairages

Musique

Distribution

La mégère apprivoisée

Avril-mai 1973

Salle Octave-Crémazie du Grand Théâtre de Québec

Jacques Audibert

Paul Hébert

Théâtre du Trident (fondé en 1971)

Paul Bussièrès

Paul Bussièrès

Denis Mailloux

Conception de la bande sonore : Antoine Fafard

Michelle Rossignol (Catherine), Michel Dumont (Petruchio), Jean-Marie Lemieux (Grumio), Irène Roy (Bianca), Pierre Héral (Baptista), Marcel Girard (Lucentio), Michel Gariépy, Yvon Poirier, Jacques Lavallée, René Lemieux, Michel Daigle, Réal Brisson, Michel Pascal, Denise Dubois, n...

1975

Date des représentations

Lieu

Traduction

Mise en scène

Production

Décors

Costumes

Éclairages

Distribution

La nuit des rois

Janvier 1975

Palais Montcalm (Québec)

Amalgame de différentes versions françaises par André Brassard

André Brassard (né en 1946)

Théâtre du Trident

Paul Bussièrès

Paul Bussièrès

Denis Mailloux

Dorothée Berryman (Viola), Patricia Dumas (Olivia), Marie Tifo (Maria), André Montmorency (Sir Tobie Belch), Normand Chouinard (Feste), Claude Gai (Malvolio), Gilles Renaud (Sir André Aguecheek), Jocelyn Bérubé (Fabien), Yves L'Abbé (Sébastien), Pierre Brisset des Nos (Antonio), n...

1976

Date des représentations

Lieu

Traduction

Mise en scène

Production

Décors

Costumes

Éclairages

Musique

Distribution

Macbeth

Première représentation : 15 mars 1976

Gesù (Montréal)

Maurice Maeterlinck

Yvan Canuel (né en 1935)

Nouvelle Compagnie théâtrale

Claude Fortin

Solange Legendre

Luc Martineau

Serge et Claude Roy

Yves Arneau, Jean-Pierre Bergeron, Yvon Bouchard (Duncan), Jean Brousseau, Angèle Coutu, Pierre Dagenais (Le Médecin), Louis Dallaire, Paul Dion, Louis-Gilles Dionne, Yvon Dumont, Pierre-André Fournier, Edgar Fruitier (Macduff), Roger Garceau, Marcel Gauthier,

Remarques Gaëtan Girard, Marcel Girard, Françoise Graton, Réjean Guénette, Jacques Kanto, Pierre Lebeau, Hélène Loiselle (Lady Macbeth), Nadine Marchand, Aubert Pallascio (Banquo), Lucille Papineau, Michel Pasquier, Gilles Pelletier (Macbeth), Claire Ranger, Louise Saint-Pierre, François Tassé, Carmen Tremblay, Jean Trudelle
Source : Bastien et MacDuff (1988) et programme du spectacle.

1978

Date des représentations

Lieu

Traduction

Mise en scène

Production

Décors

Costumes

Éclairages

Distribution

Macbeth

Du 31 octobre au 2 décembre 1978

Cinéma Parallèle (Montréal)

Michel Garneau

Roger Blay (né en 1937)

Théâtre de la Manufacture (fondé en 1975)

Claude Goyette

Claude Goyette et Dominique Gagnon

Dominique Gagnon

Gilles Renaud (Macbeth), Christiane Raymond (Lady Macbeth), Paul Savoie (Macduff), Raymond Bouchard (Malcolm), Raymond Legault, Jean-Pierre Ronfard (Duncan), Jean-Pierre Bélanger, Robert Lalonde (Banquo), Christian Saint-Denis, Louise Laprade (Lady Macduff), Louise Saint-Pierre, Anouk Simard, Ginette Morin (Les 3 sorcières), Andrée Boucher (Hécate), Robert Gravel, Marc-Antoine Choquette, Pierre Lemieux

Remarques

L'auteur de la traduction, Michel Garneau, a qualifié sa version de « tradaptation en québécois ». Le Cinéma Parallèle ne pouvait accueillir que 65 spectateurs. De source certaine, la mise en scène attribuée à Roger Blay a été fortement renforcée par le travail de Jean-Pierre Ronfard.

1979

Date des représentations

Lieu

Traduction

Mise en scène

Production

Décors

Costumes

Éclairages

Musique

Distribution

Le songe d'une nuit d'été

Avril 1979

À Montréal (Théâtre Arlequin) et en tournée au Québec

Adaptation de Georges Neveu

Pierre Fortin (1949-1986) et Joseph Saint-Gelais (né en 1944)

Théâtre Populaire du Québec (1963-1996)

Claire Dé

Claire Dé

Michel Clément

Joseph Saint-Gelais

Bondfield Marcoux (Thésée et Obéron), Marie Tifo (Hippolyte et Titania), Line Lamarche (Hermia), Normand Daoust (Lysandre), Sophie Faucher (Helena), Jean-Luc Montminy (Démétrius), Louis Amiot, René Lemieux, Michel Daigle, Yves Desgagnés, Reynald Cauchon, Normand Brathwaite, Lise Dufour.

1982

Date des représentations

Lieu

Traduction

Mise en scène

Production

La tempête

Première représentation : 25 juillet 1982

Vieux-Port de Montréal (scène extérieure)

Michel Garneau

Michel Garneau (né en 1939)

Groupe d'animation urbaine de Montréal et École nationale de théâtre du Canada

Décor	Martin Ferland
Costumes	Martin Ferland
Distribution	Jacques Allard, Carole Faucher, Annette Garand, Claude Godbout, Roger Larue, Marie Lavallée, Jean Maheu, Michel Paré, Martin Ferland
Remarques	Ce spectacle a été un exercice des finissants, présenté le 28 mars 1973, à l'École nationale de théâtre du Canada.

1982

Date des représentations

Lieu

Traduction

Mise en scène

Production

Décor

Costumes

Éclairages

Musique

Distribution

Remarques

Périclès

Du 13 septembre au 9 octobre 1982

Studio du Centre national des Arts (Ottawa)

Adaptation de Terry Hands, traduction de Jean-Louis Curtis

André Brassard

Théâtre Français du Centre national des Arts

François Séguin

Jacinthe Vézina

Dominique Gagnon

Joël Bienvenue

Paul Savoie (Périclès), Edward Atienza, Denis Bouchard, Suzanne

Champagne, Normand Daoust, Yves Desgagnés, Rémy Girard,

Raymond Legault, Paule Marier, Monique Spaziani, Julie Vincent

Chaque comédien de la distribution jouait plusieurs rôles, sauf Paul

Savoie dans le rôle-titre. Paule Marier a révisé les dialogues. Les

combats étaient réglés par Jean Asselin.

1982

Date des représentations

Lieu

Traduction

Mise en scène

Production

Décor

Costumes

Distribution

Remarques

Hamlet

Du 20 octobre au 20 novembre 1982

Théâtre de Quat'Sous (Montréal)

François Roberge d'après le découpage d'Alexandre Hausvater

Alexandre Hausvater (né en 1949)

Théâtre de Quat'Sous (fondé en 1955)

Mario Bouchard

Denis Larose

Jean Marchand (Hamlet), Monique Miller (Gertrude), Alain Grégoire

(Horatio), Septimiu Sever (Claudius), René Richard Cyr (Laertes,

Rosencrantz et Guildenstern), Sylvie Legault (Ophélie, Fortinbras),

Hubert Loisel (Polonius, les Fossoyeurs)

Ce spectacle a été coproduit par le Théâtre de l'Échiquier, fondé par

Alexandre Hausvater en 1981. Les marionnettes ont été réalisées par

Yves Paquette.

Source : Lefebvre (1983).

1983

Date des représentations

Lieu

Traduction

Mise en scène

Production

Décor

Costumes

Éclairages

Musique

Macbeth

Du 8 mars au 9 avril 1983

Salle Octave-Crémazie du Grand Théâtre de Québec

Michel Garneau

Guillermo de Andrea (né en 1933)

Théâtre du Trident

Denis Denoncourt

Mérédith Caron

Nicolas Cernovitch

Pierrick Houdy

Distribution Germain Houde (Macbeth), Léa-Marie Cantin (Lady Macbeth), Frank Fontaine (Duncan), Serge Thibodeau (Malcolm), Denis Bernard (Banquo), Aubert Pallascio (Macduff), Micheline Bernard, Manon Vallée, Johanne Émond, n...

1983

Date des représentations

Lieu

Traduction

Mise en scène

Production

Décors

Costumes

Éclairages

Distribution

La mégère apprivoisée

Juin 1983

Sous le chapiteau, dans le parc du Bois de Coulange (Ste-Foy)

Jean-Marie Lemieux

Jean-Marie Lemieux (1939-1985)

Théâtre du Bois de Coulange (1977-1995)

Le metteur en scène et Serge Viau

Denis Denoncourt

Michel Beaulieu

Jean-Marie Lemieux (Petruchio), Louise Marleau (Katherina), Hubert Gagnon (Tranio), Reynald Robinson (Grumio), Anne Houdy (Bianca), Frank Fontaine (Baptista), Michel Daigle (Sly), Marie-Ginette Guay, Denis Bernard, Yves Bourque, Michel Laperrière, Michel Leroux, Jean Turgeon, Michel Nadeau, Pierre Lemieux

Remarques

Jean-Marie Lemieux était assisté à la mise en scène par Manon Vallée. La direction artistique était assurée par le peintre Luc Archambault.

1984

Date des représentations

Lieu

Traduction

Mise en scène

Production

Décors

Costumes

Éclairages

Musique

Distribution

La nuit des rois

À Montréal du 17 au 30 septembre 1984 ; puis en tournée au Québec jusqu'au 1^{er} décembre 1984

Théâtre Centaur (Montréal) et dans différentes salles du Québec

Adaptation de Jean Anouilh

Gilbert Lepage (né en 1951)

Théâtre Populaire du Québec

Claude Goyette

François Barbeau

Luc Prairie

Pierre Voyer

Michel Laperrière (Duc Orsino), Katerine Mousseau (Viola), Sylvie Gosselin (Olivia), Aubert Pallascio (Malvolio), Nicole Filion (Maria), Gilles Pelletier (Sir Tobie), Hubert Loiselle (Sir André), Jean Maheu (Le Fou), Yves Soutières (Sébastien) et huit autres comédiens.

1986

Date des représentations

Lieu

Traduction

Mise en scène

Production

Décors

Costumes

Éclairages

Musique

Distribution

Othello

Première représentation : 1^{er} mai 1986

Théâtre du Nouveau Monde (Montréal)

Jean-Louis Roux

Olivier Reichenbach (né en 1942)

Théâtre du Nouveau Monde

Claude Goyette

Méridith Caron

Michel Beaulieu

Jean Sauvageau

Raymond Bouchard (Othello), Gérard Poirier (Iago), Markita Boies (Desdémone), Guy Nadon (Roderigo), Jean Dalmain (Barbantio), Pierre Chagnon (Cassio), Sophie Clément (Emilia), Jean-Louis Roux (Le Doge), n...

Remarques

La traduction de Jean-Louis Roux avait fait l'objet d'une production télévisuelle par Radio-Canada, dans une réalisation de Jean Faucher, diffusée le 16 mars 1975.

1986

Date des représentations

Lieu

Traduction

Mise en scène

Production

Décors

Costumes

Éclairages

Distribution

La mégère apprivoisée

Première représentation : 20 octobre 1986

Théâtre Denise-Pelletier (Montréal)

Jean-Marie Lemieux

Jean-Luc Bastien (né en 1939)

Nouvelle Compagnie théâtrale

François Séguin

Michel-André Thibault

Michel Beaulieu

Nathalie Gascon (Katherina), Guy Nadon (Petruchio), Christian Bégin, Annick Bergeron (Bianca), Joël Blais, Henri Chassé (Tranio), Edgar Fruitier (Baptista), René Gagnon (Hortensio), Luc Guérin (Grumio), Roger Joubert (Christopher Sly/Vicenzio), Gaétan Labrèche (Greumio), Michel Laperrière, Pierre-Yves Lemieux, Bernard Meney, Caroline Rémillard, François Tardif

Source : Bastien et MacDuff (1988), Pavlovic (1987).

Remarques

1988

Date des représentations

Lieu

Traduction

Mise en scène

Production

Décors

Costumes

Éclairages

Musique

Distribution

La tempête

Du 15 mars au 2 mai 1988

Espace GO (rue Clark, Montréal)

Alice Ronfard, en collaboration avec Marie Cardinal

Alice Ronfard (née en 1956), assistée de Roxanne Henry

Théâtre Expérimental des Femmes (fondé en 1979)

Danièle Lévesque

Ginette Noiseux

Michel Beaulieu

Conception sonore de Diane Lebœuf

Françoise Faucher (Prospero), Gabriel Gascon (L'Acteur), Louise Saint-Pierre (Ariel), Louise Laprade (Caliban), Sylvie Drapeau (Miranda), Jean-François Blanchard (Ferdinand), Claude Gai, Benoît Dagenais, André Gosselin, Guy Vaillancourt, Johanne Fontaine (Trinculo), Normand Canac-Marquis (Stéphano), France Labrie, Manon Jacob, Hélène Leclair

Remarques

Chorégraphies de Charles-Mathieu Brunelle ; conception vidéo de Bénédicte Ronfard (avec la collaboration de Jim Galloway). Gabriel Gascon a été remplacé par Denis Mercier, à compter du 19 avril.

Le Théâtre Expérimental des Femmes a pris le nom de son lieu, Théâtre Espace GO, en 1989.

Source : *Cahiers de théâtre jeu* (1988).**1988**

Date des représentations

Lieu

Traduction

Mise en scène

Production

Le cycle des rois [Richard II, Henry IV, Henry V]

Du 30 mars au 14 mai 1988, en reprise du 14 septembre au 2 octobre 1978

Espace Libre (Montréal)

François-Victor Hugo

Jean Asselin (né en 1948)

Omnibus

Décors	Yvan Gaudin
Costumes	Yvan Gaudin
Éclairages	Jean-Charles Martel
Distribution	Francine Alepin, Jean Boilard, Réal Bossé, Nathalie Claude, Daniel Desputeau, Robert Gravel, Jacques Le Blanc, Denys Lefebvre, Sylvie Moreau, Julien Poulin, Jean-Pierre Ronfard [Roger Blay], Guy Trifiro [Suzanne Lantagne], François Trudel [André-Jean Grenier], Blass Villalpando
Remarques	Jean-Pierre Ronfard a traduit les répliques du chœur dans <i>Henry V</i> , et Jean Asselin s'est appuyé sur la « contraction » effectuée par Valère Novarina des deux parties d' <i>Henry IV</i> sous le titre de <i>Falstaffe</i> . Chacun des comédiens jouait plusieurs personnages. Source : <i>Cahiers de théâtre Jeu</i> (1988).

1988***Le songe d'une nuit d'été***

Date des représentations	Du 12 avril au 7 mai 1988
Lieu	Théâtre du Nouveau Monde (Montréal)
Traduction	Michelle Allen
Mise en scène	Robert Lepage
Production	Théâtre du Nouveau Monde
Décors	Michel Crête
Costumes	Méridith Caron, assistée de Jean-Yves Cadieux
Éclairages	Michel Beaulieu
Musique	Daniel Toussaint
Distribution	Éric Cabana (Thésée), Diane Aubin (Hippolyta), José Descombes (Égée), Hélène Mercier (Hermia), René Gagnon (Lysandre), Jacques Lussier (Démétrius), Élise Guilbault (Hélène), Alain Fournier, Claude Godbout, Rémy Girard (Bottom), Pierre Auger, Roger Léger, Markita Boies (Puck), Normand Chouinard (Obéron) et Sophie Clément (Titania)
Remarques	Pour son « Mot du metteur en scène » dans le programme de cette production, Robert Lepage avait plagié le fameux ouvrage de Jan Kott, <i>Shakespeare, notre contemporain...</i> Source : <i>Cahiers de théâtre Jeu</i> (1988).

1989***Roméo et Juliette***

Date des représentations	Québec : du 10 janvier au 4 février 1989 ; Montréal : du 11 avril au 6 mai 1989
Lieu	Salle Octave-Crémazie du Grand Théâtre de Québec ; Théâtre du Nouveau Monde (Montréal)
Traduction	Jean-Louis Roux
Mise en scène	Guillermo de Andrea
Production	Théâtre du Trident et Théâtre du Nouveau Monde
Décors	Claude Goyette
Costumes	John Pennoyer
Éclairages	Michel Beaulieu
Distribution	Roy Dupuis (Roméo), Geneviève Rioux (Juliette), Benoît Aumais, Stéphane Binet, Henri Chassé, Sophie Clément, José Descombes, Martin Doyon, Gaétan Dumont, Simon Fortin*/Antoine Durant** (Mercutio), Jacques Girard, Rémy Girard, François Godin, Vincent Graton, Joël Legendre, Jean Petitclerc, Jean-Louis Roux, Paul Savoie, Lénie Scofflé

Remarques

Conception et direction musicale de Claude Bernatchez, d'après la symphonie dramatique *Roméo et Juliette* de Berlioz ; chorégraphie de Ginelle Chagnon. Ce spectacle a été une coproduction du Théâtre du Trident et du Théâtre du Nouveau Monde. Sauf pour les rôles-titres, la distribution a été légèrement différente à Québec* et à Montréal**.

Source : Pavlovic (1989).

1989

Date des représentations

Richard III

Ottawa : du 21 au 30 septembre 1989 ;

Montréal : du 4 au 28 octobre 1989

Lieu

Ottawa : Théâtre du Centre national des Arts ;

Montréal : Théâtre du Rideau Vert

Traduction

Antonine Maillet

Mise en scène

André Brassard

Production

Théâtre Français du Centre national des Arts et Théâtre du Rideau Vert

Décors

Richard Lacroix

Costumes

François Barbeau

Éclairages

Claude Accolas

Musique

Christian Thomas

Distribution

Guy Nadon (Richard), Élise Guilbault (Lady Anne), Monique Mercure (La Reine Élisabeth), Yvette Brind'Amour (La Reine Marguerite), Janine Sutto (La Duchesse d'York), Denis Bernard, Éric Bernier, Éric Cabana, Alain Fournier, Hubert Gagnon, Jean-François Gagnon, Jacques Galipeau, Claude Godbout, André-Jean Grenier, Sylvain Hétu, Manon Laflamme, Jacques Lorain, Roger Larue, Pascale Monpetit, Gilles Pelletier, Denis Roy.

1990

Date des représentations

Hamlet

Du 24 avril au 19 mai 1990

Lieu

Théâtre du Nouveau Monde (Montréal)

Traduction

Jean-Louis Roux

Mise en scène

Olivier Reichenbach, assisté de Roxanne Henry

Production

Théâtre du Nouveau Monde

Décors

Claude Goyette

Costumes

Méridith Caron

Éclairages

Michel Beaulieu

Distribution

Roch Aubert, Pierre Auger, Marc Béland (Hamlet), Jean Boilard, Raymond Bouchard (Claudius), Jean-François Casabonne, Isabelle Cyr (Ophélie), Jean Dalmain (Polonius), Martin Doyon, Hugo Dubé, Pierre Gendron, François L'Écuyer, David La Haye (Laërte), Raymond Legault, Joël Legendre, Jean L'Italien, Denis Mercier, Jean-Marie Moncelet, Claude Prégent, Alain Sauvage, Marie Tifo (Gertrude), Charles Vinson, Alain Zouvi (Horatio)

Remarques

Source : Vigeant (1990).

1991

Date des représentations

Comme il vous plaira

du 21 février au 30 mars 1991

Lieu

La Licorne (rue Papineau, Montréal)

Traduction

Normand Chaurette (première version)

Mise en scène

Alexandre Hausvater, assisté d'Hélène Turp et de Pierre Lavergne.

Production

Les Productions L'Archipel (compagnie fondée en 1991)

Décors

Lucie Johnson

Costumes	Lucie Johnson et Hélène Turp
Éclairages	Sylvain Letendre
Musique	Marco Gianetti
Distribution	Josée Allard (Audrey), Yvan Benoît (Orlando), Carole Chatel, Isabelle Côté, Robert Daviau (Jacques), Daniel Desputeau (Olivier), Maryse Gagné (Célia), Sophie Lorain (Rosalind), Pierre Lavergne (Le Duc aîné), Marcel Pomerlo (Touchstone), Marco Ramirez
Remarques	Masques de Nathalie Marcil. Certains des comédiens jouaient plusieurs rôles qui ne sont pas mentionnés dans la rubrique • Distribution • ci-dessus. Source : Melançon (1991).

1991**Date des représentations****Lieu****Traduction****Mise en scène****Production****Décor****Costumes****Éclairages****Distribution*****Macbeth***Du 26 juillet au 1^{er} septembre 1991

Un stationnement dans le Vieux-Montréal (angle St-Paul et St-Sulpice)

Michel Garneau

Wajdi Mouawad (né en 1968)

Théâtre Haut Parleur (devenu Ô Parleur) (fondé en 1990)

Wajdi Mouawad

Élise Provost

Sylvain Bédard

Gérald Gagnon (*Macbeth*), Marie-Claude Langlois (*Lady Macbeth*), Marc-André Piché (*Banquo*), Bernard Grondin (*Macduff*), Sophie Vaja (*Lady Macduff*), Nathalie Babin, Yvan Bienvenue, Josée Bilodeau, Olivier Choisière, François Ladouceur, Michel Laprise, Wajdi Mouawad, Jean-Stéphane Roy**Remarques**

Ce spectacle était donné de nuit, à compter de 2 heures du matin. Le directeur de production était Paulo Gougeon.

1991-1992**Date des représentations****Lieu****Traduction****Mise en scène****Production****Costumes****Éclairages****Distribution*****Coriolan* / *La tempête* / *Macbeth****Coriolan* : du 3 au 7 décembre 1991 ; *La tempête* :du 18 au 22 février 1992 ; *Macbeth* : du 21 au 25 avril 1992

L'Atelier du Centre national des Arts (333 King Edward, Ottawa)

Michel Garneau

Paul Lefebvre / Robert Lepage / Martine Beaulne

Centre national des Arts

Pour *La tempête* : Jan CogleyPour *La tempête* : Philip WhitesidePour *La tempête* : Carole Bélanger, Luc Charette (Prospero), Danièle Grégoire (Sébastien), Benoît Osborne (Ferdinand), André Perrier (Caliban), Marc A. Picard, Jacques Robitaille (Stéphano), Luc Thériault (Alphonse), Marie Turgeon (Miranda), Karoline Yelle (Ariel)**Remarques**À cette époque, Robert Lepage était également le directeur artistique du Théâtre Français du Centre national des Arts et il a souhaité convier des comédiens francophones de l'Outaouais (qui ont pris le nom de groupe ARTO) à travailler Shakespeare. Paul Lefebvre, Robert Lepage et Martine Beaulne présentèrent donc les résultats d'ateliers sur trois pièces différentes, dans l'ordre et aux dates indiqués. Je ne détaille ici que les crédits pour *La tempête*.

1992

Date des représentations
Lieu
Traduction
Mise en scène
Production
Décors
Costumes
Éclairages
Musique
Distribution

Remarques

Le Roi Lear

Du 28 avril au 23 mai 1992
Théâtre du Nouveau Monde (Montréal)
Jean-Louis Roux
Jean Asselin
Théâtre du Nouveau Monde
Danièle Lévesque
François Barbeau
Michel Beaulieu
Bernard Bonnier
Francine Alepin (Cordélia), Marc Béland (Edgar), Jean Boilard, Réal Bossé, Sophie Faucher (Régane), Gérald Gagnon, Jacques Le Blanc, Alexis Martin, Denis Mercier, Jean-Louis Millette (Gloucester), Guy Nadon (Edmond), François Papineau, Julien Poulain, Jean-Louis Roux (Lear), Marthe Turgeon (Gonerille)
Source : Cambron (1992).

1993

Date des représentations
Lieu
Traduction
Mise en scène
Production
Décors
Costumes
Éclairages
Musique
Distribution

Remarques

La nuit des rois

Du 20 avril au 15 mai 1993
Théâtre du Rideau Vert (Montréal)
Antonine Maillet
Guillermo de Andrea
Théâtre du Rideau Vert
Richard Lacroix
François Barbeau
Michel Beaulieu
Michel Smith
Markita Boies (Olivia), Éric Cabana, Normand Chouinard (Malvolio), Benoît Dagenais, Martin Drainville (Feste), Michel Dumont, Benoît Gouin (Orsino), Patrick Huneault, Guy Nadon (Sire Andrew Aguecheek), Luc Pilon, Linda Roy (Viola), Louis de Santis, Marie Tifo
Chorégraphie des combats de Jean-François Gagnon.
Source : *Cabiers de théâtre Jeu* (1993).

1993

Date des représentations

Lieu
Traduction
Mise en scène
Production

Décors
Costumes
Éclairages
Musique
Distribution

Coriolan

Montréal : 28, 29 et 30 mai, 9 et 10 juin 1993
Création mondiale à Maubeuge en octobre 1992
Maison de la culture Mercier (dans l'est de Montréal)
Michel Garneau
Robert Lepage
Théâtre Repère (Québec), Le Manège (Maubeuge), Theater Am Turm (Francfort) et Le Zürcher Theater Spektakel (Zürich)
Robert Lepage
Robert Lepage et Nina Reichmann
Robert Lepage
Guy Laramée
Éric Bernier (Sicinius), Normand Bissonnette (Brutus), Marie Brassard (Virgilia), Anne-Marie Cadieux (Volumnia), Carol Cassistat (Cominius), Paul-Patrick Charbonneau (Lieutenant et Fils de Coriolan), Gérald Gagnon (Aufidius), Jacques-Henri Gagnon (Ménénius), Macha Limonchik (Valéria), Jules Philip (Coriolan)

Remarques	Une production du « Cycle Shakespeare » présentée dans le cadre du Festival de théâtre des Amériques 1993 (qui s'est ajouté aux coproducteurs pour les représentations à Montréal).
1993	<i>Macbeth</i>
Date des représentations	Montréal : 1 ^{er} , 2, 3 et 11 juin 1993 Création mondiale à Maubeuge en octobre 1992
Lieu	Maison de la culture Mercier (dans l'est de Montréal)
Traduction	Michel Garneau
Mise en scène	Robert Lepage
Production	Théâtre Repère (Québec), Le Manège (Maubeuge), Theater Am Turm (Francfort) et Le Zürcher Theater Spektakel (Zürich)
Décor	Robert Lepage
Costumes	Robert Lepage et Nina Reichmann
Éclairages	Robert Lepage
Musique	Guy Laramée
Distribution	Éric Bernier (Malcom, Assassin 1), Normand Bissonnette (Banquo, Scyton), Marie Brassard (Lady Macbeth, Sorcière), Anne-Marie Cadieux (Sorcière, Dame), Carol Cassinat (Macduff, Assassin 3), Paul-Patrick Charbonneau (Fils, Soldat), Gérald Gagnon (Macbeth), Jacques-Henri Gagnon (Duncan, Le Portier, Le Docteur), Macha Limonchik (Lady Macduff, Sorcière), Jules Philip (Lennox, Assassin 2).
Remarques	Une production du « Cycle Shakespeare » présentée dans le cadre du Festival de théâtre des Amériques 1993 (qui s'est ajouté aux coproducteurs pour les représentations à Montréal).
1993	<i>La tempête</i>
Date des représentations	Montréal : 5, 6, 7 et 12 juin 1993 Création mondiale à Maubeuge en octobre 1992
Lieu	Maison de la culture Mercier (dans l'est de Montréal)
Traduction	Michel Garneau
Mise en scène	Robert Lepage
Production	Théâtre Repère (Québec), Le Manège (Maubeuge), Theater Am Turm (Francfort) et Le Zürcher Theater Spektakel (Zürich)
Décor	Robert Lepage
Costumes	Robert Lepage et Nina Reichmann
Éclairages	Robert Lepage
Musique	Guy Laramée
Distribution	Éric Bernier (Ferdinand), Normand Bissonnette (Gonzalve), Marie Brassard (Ariel), Anne-Marie Cadieux (Caliban), Carol Cassinat (Stéphano), Paul-Patrick Charbonneau (Antonio), Gérald Gagnon (Alphonse), Jacques-Henri Gagnon (Prospéro), Macha Limonchik (Miranda), Jules Philip (Étranglé)
Remarques	Une production du « Cycle Shakespeare » présentée dans le cadre du Festival de théâtre des Amériques 1993 (qui s'est ajouté aux coproducteurs pour les représentations à Montréal).
1993	<i>Le marchand de Venise</i>
Date des représentations	Du 5 au 30 octobre 1993
Lieu	Théâtre du Nouveau Monde (Montréal)
Traduction	Michelle Allen
Mise en scène	Daniel Roussel (né en 1941)

Production	Théâtre du Nouveau Monde
Décors	Guy Neveu
Costumes	Méridith Caron
Éclairages	Michel Beaulieu
Musique	Christian Thomas
Distribution	Carl Béchar, Néfertari Bélizaire, Paul Buissonneau, Éric Cabana, Patrice Dubois, Sophie Faucher (Portia), James Hyndman, Stéphane Jacques, Gaston Lepage (Shylock), François L'Espérance, Gérard Poirier, André Robitaille, Denis Roy, Paul Savoie (Antonio), Catherine Sénart, Gérard Soler
Remarques	Une production du Théâtre Distinct de l'Université d'Ottawa, <i>Le Marchand de Venise de Shakespeare à Auschwitz</i> , dans la mise en scène de Tibor Egervari, a été présentée à Montréal, les 7, 8, 14 et 15 octobre 1993, au Gesù. Il s'agit là d'un cas où la mise en scène insère l'œuvre première dans un métatexte, d'où son exclusion de cette chronologie. Source : Hellot (1993).

1993

Date des représentations

Lieu

Traduction

Mise en scène

Production

Décors

Costumes

Éclairages

Distribution

Remarques

Macbeth

Du 28 octobre au 27 novembre 1993

Promenades Centre-ville (Chicoutimi)

À partir de la version de Maurice Maeterlinck

Rodrigue Villeneuve (né en 1945)

Les Têtes Heureuses (compagnie fondée en 1982)

Luc Bergeron

Luc Bergeron

Denis Guérette

Jean Proulx (Macbeth), France Lapierre (Lady Macbeth), François Soucy (Duncan), Patrice Tremblay (Malcom), Michel Lavoie (Banquo), Michel Lemelin (Macduff), Caroline Girard, Michel Lemelin, Guylaine Rivard, n...

Source : Lavoie (1994).

1994

Date des représentations

Lieu

Traduction

Mise en scène

Production

Décors

Costumes

Éclairages

Musique

Distribution

Remarques

Comme il vous plaira

Du 5 avril au 5 mai 1994

Théâtre Denise-Pelletier (Montréal)

Normand Chaurette (deuxième version)

Alice Ronfard, assistée de Roxanne Henry

Nouvelle Compagnie théâtrale

Raymond-Marius Boucher

François Barbeau

Michel Beaulieu

Jean Sauvageau et Marcel Brunet

Manon Arseneault (Célia), Pascal Auclair, Emmanuel Bilodeau, Jean-François Casabonne (Orlando), Pierre Collin, Philippe Cousineau, Patrice Dubois, Martine Francke (Rosalind), Claude Gai, Jacques Girard (Pierre Pierre), Roger Larue, Dominique Leduc (Phébé), Denis Sénéchal

Source : Hellot (1994).

1995

Date des représentations

Lieu

Traduction

Mise en scène

Production

Décors

Costumes

Éclairages

Musique

Distribution

Remarques

La mégère apprivoisée

Du 14 mars au 8 avril 1995

Théâtre du Nouveau Monde (Montréal)

Adaptation de Marco Micone

Martine Beaulne (née en 1952)

Théâtre du Nouveau Monde

Claude Goyette

Jean-Yves Cadieux

Michel Beaulieu

Silvy Grenier

Denis Bernard (Petruchio/Sly), Macha Limonchik (Catarina), Gérard Poirier (Battista), Marie-France Marcotte (Bianca), Paul Savoie, Edgard Fruitier, Benoit Dagenais, Benoit Brière, n...

Le travail de Marco Micone tient ouvertement de l'adaptation – qui a eu comme premier titre *La mégère de Padoue*, ce qui eût été plus explicite quant au parti pris d'une version qui n'est pas, au demeurant, sans qualités. S'agit-il d'un hypertexte, alors ? Jusqu'à un certain point seulement, d'où son inclusion dans cette chronologie.

1995

Date des représentations

Lieu

Traduction

Mise en scène

Production

Décors

Costumes

Éclairages

Musique

Distribution

Remarques

Le songe d'une nuit d'été

Du 3 octobre au 4 novembre 1995

Salle Octave-Crémazie du Grand Théâtre de Québec

Normand Chaurette

Robert Lepage

Théâtre du Trident, en collaboration avec Ex Machina et le Grand Théâtre de Québec

Carl Fillion

Isabelle Larivière

Sonoyo Nishikawa

Pierre Brousseau

Bertrand Alain, Jacques Baril, Daniel Bélanger, Bobby Beshro, Sylvie Cantin, Simone Chartrand (Hermia), Tony Conte (Thésée, Obéron), Julien Forcier, Marie-Thérèse Fortin (Hippolyta, Titania), Jacques-Henri Gagnon (Bottom), Angéla Laurier (Puck, Philostrate), Jacques Leblanc, Jules Philip, Rychard Thériault, Réjean Vallée
Source : Lesage (1995).

1997

Date des représentations

Lieu

Traduction

Mise en scène

Production

Décors

Costumes

Éclairages

Musique

Distribution

La tempête

Du 25 février au 22 mars 1997

Théâtre du Rideau Vert (Montréal)

Antonine Maillet

Guillermo de Andrea

Théâtre du Rideau Vert

Danièle Lévesque

François Barbeau

Michel Beaulieu

Michel Smith

Guy Nadon (Prospero), Marc Béland (Ariel), Mario Saint-Amand (Caliban), Rosa Zacharie (Miranda), Gabriel Sabourin (Ferdinand), Raymond Legault (Alonso), Denis Roy (Antonio), Guy Jodoin, Luc Guérin, n...

1997

Date des représentations

Lieu

Traduction

Mise en scène

Production

Décors

Costumes

Éclairages

Musique

Distribution

Remarques

Le conte d'hiver

Du 30 octobre au 29 novembre 1997

L'Auditorium Dufour (Chicoutimi)

Bernard-Marie Koltès, revue par Rodrigue Villeneuve

Rodrigue Villeneuve

Les Têtes Heureuses

Marguerite Soucy ; Luc Fortin (dispositif scénique)

Hélène Soucy

Denis Guérette

Yves Rivard (conception sonore)

Réjean Vallée (Léontes), Stéfane Guignard (Polixènes), Dominique Breton (Hermione), Caroline Stephenson (Paulina), Louis Lemieux (Camillo), Louis Dugal (Mammilius), Richard Desgagné (Antigonus), Nadia Simard (Perdita), Mathieu Savard (Florizel), François Soucy (Le Berger), Yanic L'Italien (Le Clown) et Réjean Aubut (Autolycus)

Cette production était jumelée à celle d'une version abrégée de la pièce *Les Reines* de Normand Chaurette, à laquelle était associé le Quatuor Alcan. Ce doublet a coïncidé avec le quinzième anniversaire de fondation de la compagnie Les Têtes Heureuses.

1998

Date des représentations

Lieu

Traduction

Mise en scène

Production

Scénographie

Costumes

Éclairages

Musique

Distribution

Remarques

La tempête

Québec : du 28 avril au 30 mai 1998 ;

Ottawa : du 17 au 26 septembre 1998

Salle Octave-Crémazie du Grand Théâtre de Québec

Normand Chaurette

Robert Lepage, assisté de Simone Chartrand

Théâtre du Trident, Ex Machina, Théâtre Français

Robert Lepage

Marie-Chantale Vaillancourt

Atsushi Moryasu

Michel Smith

Paul Hébert (Prospero), Lorraine Côté (Ariel), Marco Poulin (Caliban), Évelyne Rompré (Miranda), Francis Martineau (Ferdinand), Jean-Jacqui Boutet, Pierre-Yves Charbonneau, Richard Fréchette, Pierre Gauvreau, Jacques Leblanc, Michel Lee, Réjean Vallée

Conception et réalisation des images 3D : Louis Leblanc et Jean Bourgault. Maquillages : Èlène Pearson. Accessoires : Michel Gauthier.

Jeanne Bovet
Université de Montréal

L'art de la déclamation classique¹

Au temps de Louis XIV vivait une célèbre tragédienne, Marie Desmares dite la Champmeslé. Ses amours défrayèrent la chronique, en particulier sa liaison avec Racine qui écrivit pour elle plusieurs grands rôles : Bérénice, Monime, Iphigénie, Phèdre. Mais la postérité retint aussi son singulier talent. Elle avait paraît-il une voix extraordinaire, capable d'émouvoir les foules jusqu'aux larmes. D'illustres contemporains nous en ont laissé témoignage, dont La Fontaine dans le conte de *Belpégor* :

Est-il quelqu'un que votre voix n'enchanter,
S'en trouve-t-il une autre aussi touchante,
Une autre enfin allant droit au cœur ?

Mme de Sévigné écrivait à sa fille : « J'ai vu *Ariane* [de Thomas Corneille] pour la Champmeslé seule ; cette comédie est fade, les comédiens sont maudits ; mais quand la Champmeslé arrive, on entend un murmure, tout le monde est ravi, et l'on pleure de son désespoir ». Et Boileau, dans son épître VII à Racine, affirmait :

1. Cet article s'inscrit dans le cadre d'une recherche de doctorat pour laquelle l'auteure a reçu une bourse du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada.

Jamais Iphigénie, en Aulide immolée,
N'a coûté tant de pleurs à la Grèce assemblée,
Que dans l'heureux spectacle à nos yeux étalé
En a fait sous son nom verser la Champmeslé.

À lire ces témoignages avec des yeux de spectateur du ^{xx}e siècle, on s' imagine une comédienne douée d'exceptionnelles dispositions naturelles, certes, mais surtout vibrante de vérité et de spontanéité dans l'interprétation de ses rôles. C'est oublier qu'au ^{xvii}e siècle le jeu théâtral avait fort peu à voir avec la spontanéité. Il suffit pour s'en convaincre de citer cet autre témoignage sur la voix de la Champmeslé, par l'auteur anonyme des *Entretiens galants* :

Le récit des comédiens est une espèce de chant, et vous m'avouerez bien que la Champmeslé ne nous plairait pas tant, si elle avait une voix moins agréable. Elle sait la conduire avec beaucoup d'art et elle y donne à propos des inflexions si naturelles, qu'il semble qu'elle ait véritablement dans le cœur une passion, qui n'est que dans sa bouche » (1681 : 90).

Cette remarque n'a rien de négatif ; elle ne contredit pas non plus les déclarations précédentes, elle les complète. Elle souligne que la déclamation classique est un art qui s'apprend et qui se travaille. Si la voix d'or de la Champmeslé tenait certainement en partie à un « grain » exceptionnel (Barthes), elle tenait aussi à une technique parfaitement maîtrisée.

Trois siècles plus tard, est-il possible pour nous de reconstituer ce que pouvait être cette voix ? Pouvons-nous seulement en imaginer les accents, quand ceux mêmes de la voix de Sarah Bernhardt, historiquement plus proches, nous paraissent déjà si déconcertants ? On serait tenté de répondre que non. Et pourtant... Si le grain de la voix de la Champmeslé est irrémédiablement disparu avec elle, sa technique vocale peut être en partie ressuscitée. Mais pour ce faire, il faut consentir à la chercher dans un code d'interprétation qui nous est devenu étranger : celui de la *pronuntiatio* rhétorique, c'est-à-dire l'art de prononcer un discours oratoire.

Dès 1970, Aron Kibédi-Varga mettait en évidence les analogies entre le théâtre classique et le discours rhétorique en montrant, par exemple, que l'exposition, le nœud et le dénouement dramatiques entretiennent un étroit

rapport structurel avec l'exorde, la confirmation et la péroraison oratoires (1970 : 113-116). Plus récemment, Marc Fumaroli (1990) a publié un recueil d'études sur le thème de la rhétorique cornélienne, et Gilles Declercq (1992) s'est intéressé aux stratégies argumentatives à l'œuvre chez Molière. Ces travaux sur la part de la rhétorique au théâtre constituent un complément indispensable aux études antérieures sur la dramaturgie classique, notamment aux analyses stylistiques de Jacques Scherer (1950). Toutefois, ils s'en tiennent encore, comme celui de Scherer, à une approche traditionnelle, purement scripturale du texte dramatique.

Or s'il est une particularité du genre dramatique qui le distingue des autres genres littéraires, c'est bien le fait qu'une pièce de théâtre n'est pas écrite pour être lue en silence, mais pour être jouée ou à tout le moins déclamée. Au-delà de la fiction, elle exige des voix, des gestes, un espace et une temporalité réels : ceux de la représentation devant public². C'est précisément en quoi le théâtre s'apparente à la quatrième partie de la rhétorique, celle que Démosthène disait d'ailleurs la plus importante : l'*actio*, c'est-à-dire la réalisation orale du discours oratoire. L'*actio* comprend deux parties, la voix et le geste, mais c'est l'art de la voix, ou *pronuntiatio*, qui en est traditionnellement le plus important aspect.

Dans la rhétorique ancienne, l'acteur dramatique était présenté comme un modèle pour l'orateur, notamment en ce qui concerne l'expression des passions (amour, colère, jalousie, etc.) qui sont le principal objet de l'*actio*. Les rhétoriques du XVII^e siècle reprennent les mêmes préceptes. Ainsi, dans son *Traité de l'action de l'orateur ou De la prononciation et du geste*, Michel Le Faucheur recommande d'imiter la voix des acteurs pour corriger la monotonie qui, selon lui, est le principal défaut des orateurs de son temps :

La Nature nous porte d'elle-mesme à prononcer autrement quand nous parlons de choses tristes & lugubres, & autrement quand il s'agit de choses joyeuses & agréables ; autrement quand nous censurons ceux qui ont commis quelque crime, & autrement quand nous consolons ceux qui sont en affliction ; autrement

2. Comme l'a inlassablement souligné Anne Ubersfeld dans *Lire le théâtre* (1977) et *L'école du spectateur* (1981).

quand nous reprochons à quelqu'un ses fautes, & autrement quand nous demandons pardon des nostres ; autrement quand nous menaçons, & autrement quand nous promettons, ou quand nous prions ; autrement quand nous sommes de sens rassis, & autrement quand la colère nous transporte. Différence si naturelle, que si nous entendons deux personnes qui parlent ensemble en un langage que nous n'entendons point, & que l'un parle en colère, & l'autre en crainte ; l'un avec joye, & l'autre avec tristesse, nous discernons fort bien l'un de l'autre, non seulement par la contenance & par le Geste ; mais encore par le ton de la voix. Ce que fait la Nature, c'est ce que la Prononciation doit imiter. Car plus elle approche de la Nature, & plus elle est parfaite : & plus elle s'en éloigne, plus elle est vicieuse. [...] Ainsi les Acteurs changent leur voix selon les divers personnages & les divers sujets, & suivent la Nature le plus qu'ils peuvent, avec le mesme accent que s'ils parloient en particulier, mais avec plus de force & de contention de voix selon la grandeur du Théâtre (1657 : 87-90).

Bien que ce passage soit destiné à l'instruction des futurs orateurs, il donne une bonne mesure de ce que pouvait être la déclamation des acteurs au début de la période dite classique, dans les années 1660. La règle d'or semble être la variété, qui est elle-même réglée par la nature. L'expérience du discours familier permet de trouver l'accent juste : tel personnage, dans telle situation, mû par telle passion, s'exprimera avec tel ou tel ton de voix. La seule différence entre la conversation particulière et la déclamation théâtrale serait une question de niveau sonore, la seconde exigeant « plus de force & de contention de voix » que la première. Pour le reste, il suffirait d'imiter la nature humaine.

Toutefois, l'idée de nature humaine au xvii^e siècle diffère de la nôtre par le fait qu'elle ne repose pas sur des considérations réalistes ou psychologisantes. Il s'agit de la Belle Nature, une nature exemplaire où l'artiste (peintre, poète, acteur) trouve les prototypes qui lui permettront de faire œuvre vraisemblable. Comme le dit l'abbé Batteux, qui théorise la question au xviii^e siècle :

[...] si les Arts sont imitateurs de la Nature ; ce doit être une imitation sage & éclairée qui ne la copie pas servilement ; mais qui

choisissant les objets & les traits, les présente avec toute la perfection dont ils sont susceptibles : en un mot, une imitation, où on voit la Nature, non telle qu'elle est en elle-même, mais telle qu'elle peut être, & qu'on peut la concevoir par l'esprit ([1747] 1773 : 45).

Ainsi, dans la foulée des rhétoriques anciennes, Le Faucheur attribue à chaque passion humaine le ton de voix qui convient : l'amour demande une « voix douce, gaye & attrayante » (1657 : 114), la haine une « voix aspre & sévère » (p. 114), la joie une « voix pleine, gaye & coulante » (p. 114), la tristesse une « voix sourde, languissante, plaintive, & mesme souvent interrompue par des soupirs & par des gémissemens » (p. 114), la colère une « voix aigüe, impétueuse, violente, [avec] de fréquentes reprises d'haleine » (p. 114-115). Bien sûr, ces stéréotypes correspondent à une certaine réalité ; néanmoins, ainsi érigés en principes esthétiques, ils constituent une théorie de la vocalisation des passions qui laisse peu de place, si ce n'est aucune, à l'initiative personnelle de l'interprète.

Ces principes esthétiques se retrouvent dans le *Traité du récitatif* de Jean-Léonor Le Gallois de Grimarest, qui traite explicitement de déclamation théâtrale. Le récitatif est pour Grimarest « l'Art de lire, de prononcer, de déclamer, ou de chanter un Discours, suivant les regles de la Prononciation, & de la Ponctuation » ([1707] 1760 : 1). Grimarest distingue d'emblée la *pronuntiatio* de la déclamation. Selon lui, la *pronuntiatio* concerne exclusivement le discours juridique ; elle s'adresse « à l'esprit, & point au cœur » (p. 62) et ne peut recourir à l'expression des passions. La déclamation, au contraire, vise le cœur aussi bien que l'esprit. Grimarest la définit comme suit : « La Déclamation [...] est le récit ampoulé, que l'on fait d'un discours oratoire, pour satisfaire l'esprit, & pour toucher le cœur des spectateurs. D'où il s'ensuit qu'un Sermon, une Oraison, une Tragédie, une Comédie peuvent être l'objet de cette Partie de la Rhétorique » (p. 72). S'il se réclame encore de la rhétorique, l'ouvrage de Grimarest marque donc une rupture du rapport traditionnel entre le comédien et l'avocat. Le comédien ne peut plus fonctionner comme un modèle pour l'avocat, puisque leurs attributs respectifs sont désormais distincts : la passion d'un côté, la raison de l'autre. D'où le rapprochement entre le comédien et un autre type d'orateur public, le prédicateur, association plutôt hardie en des temps où l'intolérance religieuse à l'égard du théâtre s'était considérablement resserrée.

Bien qu'il publie son *Traité du récitatif* en 1707, Grimarest se réclame de l'âge d'or de la déclamation classique, les années 1660-1690. La pratique héritée de ces années fastes lui paraît menacée, et il entend bien contribuer à la préserver : « [...] il est tems de fixer le goût, & l'usage, s'il est possible, & de commencer à donner des regles pour les conserver » (p. 1). Si Grimarest prétend faire œuvre nouvelle, c'est principalement dans son effort de soumettre la déclamation théâtrale aux catégories grammaticales de l'accentuation, de la quantité et de la ponctuation, toutes choses qui, selon lui, étaient parfaitement comprises et respectées par les grands auteurs et les grands comédiens du siècle précédent. Le *Traité du récitatif* apparaît donc à la fois comme une apologie de la pratique classique de la déclamation et comme une critique de ce qu'elle est devenue en moins de vingt ans. C'est un texte de référence, et les comédiens français du XVIII^e siècle ne s'y tromperont pas : il figurera en bonne place dans leurs bibliothèques.

Grimarest est encore étroitement tributaire de l'idée de Belle Nature. Il insiste sur le fait que les acteurs doivent correspondre à l'idée générale que l'on se fait de leur personnage, dans la plus pure tradition des « emplois » : par exemple, « un Roi doit avoir une belle prestance, l'air noble, & la voix mâle » (p. 77). Au chapitre des défauts, Grimarest mentionne les voix trop claires qui ne conviennent pas à la noblesse des grands rôles (p. 79-80), et un certain « Amant sexagénaire, à grosse voix, & d'une taille spacieuse » où il n'est pas difficile de reconnaître l'acteur Montfleury dans le rôle d'Oreste qu'il créa alors qu'il était âgé de plus de 60 ans. Cela vaut aussi pour le genre de la pièce : les tragédies « demandent une voix sublime, & pompeuse » (p. 107), les comédies « une voix comique ; c'est à dire, capable de prendre l'accent qui marque le caractere, ou le ridicule de la prononciation du personnage », tels « la voix tremblante d'un vieillard », « l'accent de fausset d'un Gascon » (p. 108), la « voix claire, entrecoupée, & inégale dans ses tons, & mêlée de hoquets » de l'ivrogne (p. 109), la « voix traînante, à demi pleine, & mal prononcée » de la précieuse (p. 109-110). Enfin, Grimarest distingue aussi des tonalités générales propres au génie de chaque auteur dramatique : « Les Tragédies de M. de Corneille demandent un ton de voix plus noble, plus lié, plus élevé, que celles de Mr. Racine : Cellescy le veulent plus naturel, plus coupé, plus touchant, que les autres. Les Comédies de Moliere demandent plus de délicatesse dans la conduite de la voix, que celles où il n'y a que de l'intrigue, ou des sentimens grossiers » (p. 54).

En ce qui concerne l'expression des passions, Grimarest introduit des nuances inconnues de Le Faucheur. Il note que l'amour ne se présente pas toujours sous la même forme : il peut se mêler de douceur, de joie ou de peine. La douceur amoureuse requiert « une voix flateuse & tendre », comme dans le fameux duo du *Cid* :

Chimène, qui l'eût cru ? Rodrigue, qui l'eût dit ?
Que notre heure fut si proche, et si tôt se perdît (p. 81).

La joie amoureuse demande « une voix gaie », ainsi Bérénice dans la tragédie du même nom :

Rassurons-nous, mon cœur, je puis encore lui plaire :
Je me contais trop tôt au rang des malheureux,
Si Titus est jaloux, Titus est amoureux (p. 81).

La peine amoureuse demande « des tons pressans & plaintifs », comme lorsque dans *Phèdre* Thérémène rapporte les dernières paroles d'Hippolyte :

Le Ciel, dit-il, m'arache une innocente vie :
Pren soin, après ma mort, de la triste Aricie (p. 81).

La haine, l'indignation, le désir, la colère comportent aussi leurs propres sous-catégories avec les tons de voix qui y correspondent. À l'inverse, les passages dépourvus de passions ne demandent « que de la netteté, & de la noblesse dans la prononciation » : c'est le cas en particulier des exordes ou expositions (p. 81).

Grimarest nuance aussi davantage les liens entre les passions et les figures de rhétorique qui servent à les exprimer. Par exemple, la figure d'exclamation indique la surprise mais, selon qu'il s'agit d'une surprise admirative ou craintive, elle sera prononcée différemment : « L'exclamation faite par admiration est moins poussée, que celle qui marque de la crainte. Et celle-ci doit être moins élevée, que celle qui exprime une peur subite » (p. 102). En outre, la force de l'exclamation doit respecter les convenances sociales : « On ne doit point s'écrier démesurément devant un Roi ; on peut le faire devant son égal » (p. 102). Parmi les nombreuses autres figures citées par Grimarest, il convient de relever celle de la prosopopée, c'est-à-dire le discours direct rapporté par un tiers. Conformément à la tradition

rhétorique, elle doit « être prononcée différemment, suivant les personnes qui parlent, selon les personnes qui écoutent, & selon les raisons, & les sentimens que l'on exprime » (p. 98-99), ce qui signifie que le personnage qui en cite un autre doit aussi en imiter le ton de voix : « Si la personne que l'on fait parler est malheureuse, on prend la voix propre à la tristesse. Si elle est d'une naissance commune, on ne donne point de sublime à sa voix. Si elle est d'un caractere bas, on prononce avec bassesse », etc. (p. 99). C'est donc avec les « tons pressans & plaintifs » (p. 81) de la douleur d'Hippolyte que Thérémène devra rapporter ses dernières paroles dans *Phèdre* :

J'arrive, je l'appelle ; et me tendant la main,
 Il ouvre un œil mourant, qu'il referme soudain.
 • Le Ciel, dit-il, m'arrache une innocente vie.
 Prends soin après ma mort de la triste Aricie.
 Cher ami, si mon père un jour désabusé
 Plaint le malheur d'un fils faussement accusé,
 Pour apaiser mon sang et mon ombre plaintive,
 Dis-lui qu'avec douceur il traite sa captive ;
 Qu'il lui rende... » À ce mot ce héros expiré
 N'a laissé dans mes bras qu'un corps défiguré (V, 6).

Enfin, les tropes tels que la métaphore, la métonymie, la synecdoque ne demandent pas de ton particulier puisque, selon Grimarest, ils ne signalent aucune passion.

Bien qu'il y apporte plus de précisions et de nuances, Grimarest s'appuie dans l'ensemble sur les mêmes fondements rhétoriques que Le Faucheur, à savoir les tons conventionnels des passions, des figures, des personnages et des sujets. Il semble donc que le rapport d'équivalence entre la théorie oratoire de la *pronuntiatio* et la poétique classique de la déclamation soit demeuré pertinent pour les quelque cinquante ans qui séparent les deux textes. Cependant, Grimarest se démarque nettement de Le Faucheur sur un point important qui signale peut-être le début du discrédit de la *pronuntiatio* ou, du moins, de certains de ses excès. Il s'agit de la valeur sémantique des sons du langage, qui fonde en rhétorique la catégorie des figures de mots. Les figures de mots jouent sur la matière sonore du discours de façon à établir un rapport d'harmonie imitative entre le terme et la chose qu'il désigne. Comme le dit le père Bernard Lamy,

auteur d'une des plus fortes rhétoriques du xvii^e siècle : « Tout le rapport qu'il peut y avoir des mots aux choses, c'est par leur son » ([1688] 1699 : 67) ; aussi « il est hors de doute que dans toutes les langues, il y a des mots dont le son est significatif, & que la beauté d'un nom consiste dans le rapport qu'il a avec la chose qu'il signifie » (p. 235). Ainsi, certaines lettres conviennent à certaines choses, la lettre *f* pour parler du vent, ou la lettre *s* pour un courant d'eau ou de sang (p. 236) – il suffit d'évoquer à cet égard le vers célèbre d'Oreste aux Érinyes : « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes » (*Andromaque*, V, 5) pour constater que les figures de mots ont aussi leur place dans la dramaturgie classique.

Dans le même ordre d'idées, Le Faucheur insiste sur la nécessité de « prononcer les mots emphatiques avec emphase » (1657 : 182). Les mots affirmatifs demandent « une prononciation plus expresse & plus forte » : certainement, assurément, infailliblement ; les termes de louange « un ton plus magnifique » : admirable, incroyable, incomparable, ineffable ; les mots de blâme ou de haine « une voix plus haute & plus émue » : atroce, énorme, détestable, monstrueux ; les mots plaintifs demandent « un accent triste » : malheureux, misérable, funeste, lugubre ; les termes de quantité demandent un appui : grand, haut, sublime, profond, long, de même que les termes d'universalité : tout le monde, universellement, par tout, toujours, jamais ; tandis que les termes d'exténuation et de ravalement demandent « une voix plus abaissée, & d'un accent plus dédaigneux » : chétif, vain, petit, bas, vil, faible (p. 183-185). Le Faucheur s'en explique en des termes comparables à ceux du père Lamy : puisque ces intonations vont dans le sens de « la nature des choses », elles « convien[nen]t mieux à la chose signifiée par ces sortes de mots » (p. 185).

Mais en 1707, Grimarest condamne ce symbolisme sonore au nom d'une plus large entité sémantique, celle de la phrase ou de la proposition : « Les termes seuls [...] n'expriment point un sentiment ; mais l'expression entière » ([1707] 1760 : 129), « [e]t quand je dis qu[e la voix] doit être variée, c'est avec relation aux pensées, & non aux termes, & aux syllabes » (p. 52-53). Mais dans les faits, l'accent emphatique reste fort apprécié. Pierre Gosse Jr., qui réédite le *Traité du récitatif* aussi tardivement qu'en 1760, n'hésite pas à contredire Grimarest en note :

[...] je crois qu'il faut [...] quelquefois appuyer sur les premières syllabes [...], en donnant à chaque passion l'accent qui lui est

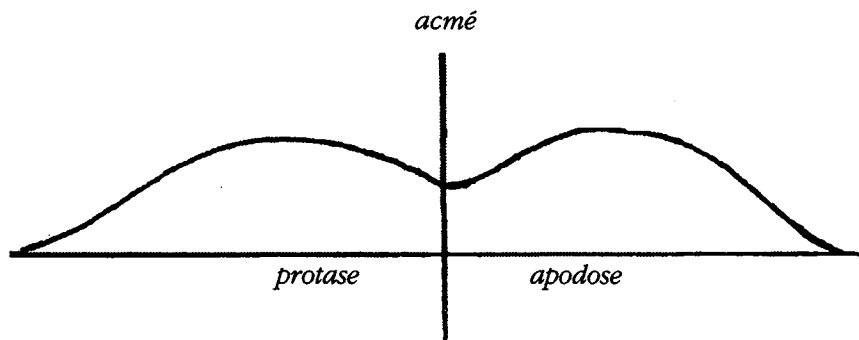
propre ; comme par exemple dans ces termes de reproches, d'indignation, de colere, de menace & de commandement ; *Ingrat, Inhumain, Perfide, Traître, Malheureux, Tremble, Frape,* & autres semblables » (p. 51).

Passions, figures de pensée, de construction et de mots, convenance au personnage et au sujet, tous ces éléments manifestent la prégnance de la rhétorique sur la déclamation classique. Au terme de ce bref survol, il reste néanmoins une interrogation de taille. Qu'en est-il en effet d'une réalité incontournable du théâtre classique dont critiques et praticiens ont abondamment débattu et sur laquelle tant d'interprétations modernes ont achoppé : qu'en est-il de la diction de l'alexandrin ? Grimarest en parle en des termes étonnamment modernes : « [...] on ne doit point, pour bien réciter des vers, s'arrêter à la rime ny à la césure, à moins qu'il n'y ait un point, & que le sens ne soit parfait » ([1707] 1760 : 49-50) ; quant au fameux *e* muet des rimes féminines, il faut le faire entendre mais sans l'appuyer (p. 80). Grimarest ajoute toutefois que les acteurs ordinaires ne respectent pas ces règles : ils font indûment sonner la rime, la césure et le *e* muet, ruinant ainsi « tout l'esprit, toute la délicatesse d'un ouvrage » (p. 50). Ces questions de prosodie ne semblent pas à priori avoir de rapport à la rhétorique ; Grimarest du moins n'y fait aucune allusion. On peut pourtant rapprocher sa conception de la déclamation de l'alexandrin de celle de la déclamation de la phrase périodique telle que décrite entre autres par le père Lamy dans *La rhétorique ou L'art de parler*.

Dans l'ordre de la rhétorique, le discours en alexandrins est qualifié de discours artificiel parce que réglé par les exigences de la versification (rime, distique, hémistiche, césure). Mais dans l'ordre des présupposés dramaturgiques, l'alexandrin est considéré comme la représentation théâtrale de la prose élevée qu'est le langage « grave » et « cadencé » des Grands (Aubignac, [1657] 1927 : 263), ce qui explique qu'il soit réservé à la tragédie et à la grande comédie. Or la rhétorique connaît aussi une forme de discours grave et cadencé : le discours périodique. Tout comme l'alexandrin, la phrase périodique est composée de deux membres (protase et apodose) qui en déterminent à la fois la structure rythmique et la courbe mélodique.

Selon le père Lamy, lorsqu'on prononce une phrase périodique, il ne faut mettre en relief ni l'acmé ni la clausule finale. Au contraire, la voix de l'orateur doit s'élever progressivement jusqu'au centre du premier membre

de la période, puis redescendre légèrement pour, ensuite, s'élever à nouveau jusqu'au centre du second membre et redescendre, finalement, jusqu'au ton initial ([1688] 1699 : 198, 228). Ces préceptes recourent étrangement ceux de Grimarest : pas de pause intermédiaire, pas d'accentuation de l'acmé (la césure) ni de la clausule (la rime). Si l'on se fie à ces équivalences, la déclamation de l'alexandrin classique serait calquée sur celle de la phrase périodique. Par conséquent, sa structure rythmico-mélodique de base ne consisterait pas en un mouvement en dents de scie avec arrêt à la césure, mais plutôt en un mouvement de vague semblable à celui de la phrase périodique. Ce qui, appliqué à un célèbre distique du *Cid*, donnerait le schéma suivant :



Je suis jeune, il est vrai, mais aux âmes bien nées,
La valeur n'attend point le nombre des années (II, 2).

Cette hypothèse permet de mieux saisir ce que pouvait être l'« espèce de chant » dont parle l'auteur des *Entretiens galants* et que Voltaire devait qualifier plus tard et péjorativement de « mélopée théâtrale ». Elle apparaît d'autant plus justifiée qu'elle s'appuie sur l'explicite relation entre *pronuntiatio* rhétorique et déclamation théâtrale qui, on l'a vu, est au fondement de l'art vocal des acteurs des XVII^e et XVIII^e siècles.

Revenons donc à la Champmeslé et, plus spécifiquement, au rôle dans lequel elle fit ses débuts à l'Hôtel de Bourgogne en 1670 : Hermione dans *Andromaque* de Racine. La scène 5 de l'acte IV, où Hermione affronte Pyrrhus pour la dernière fois, en est un des passages les plus fameux. On attendait l'interprète tout particulièrement pour la déclamation de l'imprécation finale :

Va luy jurer la foy, que tu m'avois jurée.
 Va profaner des Dieux la Majesté sacrée.
 Ces Dieux, ces justes Dieux n'auront pas oublié,
 Que les mesmes sermens avec moy t'ont lié.
 Porte aux pieds des Autels ce Cœur qui m'abandonne.
 Va, cours. Mais crains encor d'y trouver Hermionne
 (v. 1381-1386).

À la lumière des rapports entre *pronuntiatio* et déclamation classique, tentons d'imaginer de quelle manière la Champmeslé y triompha.

Tout d'abord, elle dut adopter le ton « sublime et pompeux » propre aux personnages de tragédie (Grimarest, [1707] 1760 : 107). Mais comme il s'agit d'une tragédie de Racine, elle aura privilégié un débit plus coupé, suggéré d'ailleurs par l'usage typiquement racinien du point final qui découpe les vers en presque autant de phrases pour un double effet de fractionnement et de ralentissement du débit (v. 1381-1382, 1385-1386).

Au chapitre des passions, Grimarest souligne qu'il s'agit ici de colère mêlée d'une menace de vengeance, ce qui demande une « voix émue et médiocrement haute » (p. 92). La colère vindicative d'Hermione trouve son expression privilégiée dans la figure de l'imprécation, c'est-à-dire un souhait de malheur à l'égard de Pyrrhus. L'imprécation se présente sous la forme d'une allocution, une prise à partie de l'interlocuteur fondée tout entière sur l'usage de l'impératif, dont la force illocutoire est encore accentuée par la répétition anaphorique de « Va », mot qui devra être prononcé « toujours d'une mesme façon, & d'une façon différente de la prononciation de tous les autres » (Le Faucheur, 1657 : 163). Le vers 1383 comporte par ailleurs une anadiplose dans la répétition immédiate du mot « Dieux », renforcée par l'épithète « justes », terme emphatique de louange qui exige d'être prononcé « d'un ton plus magnifique » (p. 183).

La répétition de l'impératif est soutenue par une gradation : « va jurer », « va profaner », « va, cours ». La gradation exige une différence de ton entre ses parties : « [...] d'abord une voix hardie, & pleine ; & qu'elle monte ensuite de plus forte en plus forte jusqu'au dernier membre de cette figure » (Grimarest, [1707] 1760 : 104), c'est-à-dire jusqu'à l'impératif « cours » du dernier vers. La gradation est alors interrompue par le « mais » restrictif qui crée un véritable anticlimax. Dans la cadence générale du

discours d'Hermione, et plus spécifiquement dans ce dernier vers, « cours » constitue donc un véritable point d'acmé. Vient alors l'apodose, d'autant plus marquée qu'elle est précédée de deux pauses successives. La première est exigée par le point final après « cours ». La seconde est exigée par la conjonction « mais » car, comme le dit Grimarest, « celui qui recite avec art, prononce la conjonction avant que de faire sa pause, pour tenir celui qui écoute plus attentif » (p. 34). Ainsi se construit le suspense qui mène au *punch* final : la profération de la menace.

Les modalités de déclamation de l'imprécation d'Hermione se trouvent donc directement inscrites dans le texte racinien par de nombreux indices de vocalité qui relèvent du code de la *pronuntiatio*. La Champmeslé sut-elle repérer ces indices et les interpréter correctement ? Fut-elle une actrice conforme aux vœux de Grimarest, née « avec toutes les lumières dont [elle] a besoin pour découvrir le véritable sens d'un Auteur ; & avec toutes les dispositions nécessaires pour le sentir, & pour le rendre » (p. 116) ? Assurément, si l'on en croit ce que rapportent les frères Parfaict, selon qui Racine fut à ce point transporté par l'interprétation de la Champmeslé dans les deux derniers actes de sa pièce qu'il « lui fit à genoux des complimens pour elle, des remerciemens pour lui » ([1734-1749] 1967 : t. III, 528), et lui destina dorénavant les plus grands rôles féminins de son théâtre.

Jeanne Bovet a enseigné la littérature et le français à l'Université Laval et le français langue seconde à l'École d'été de Middlebury College (Vermont). Elle a consacré son mémoire de maîtrise au plurilinguisme dans le théâtre de Robert Lepage (Université Laval, 1991) et rédige actuellement une thèse de doctorat sur les poétiques de la voix dans le théâtre classique (Université de Montréal).

Bibliographie

- ANONYME (1681), « Sur la musique », dans *Entretiens galants*, Paris, Barbin.
- AUBIGNAC, François Hédelin, abbé d' ([1657] 1927), *La pratique du théâtre*, Paris/Alger, Champion/Carbonel, Pierre Martino éd.
- BATTEUX, Charles ([1747] 1773), *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, Saillant & Nyon.
- DECLERCO, Gilles (1992), *L'art d'argumenter*, Paris, Éditions universitaires.
- FUMAROLI, Marc (1990), *Héros et orateurs : rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz.
- GRIMAREST, Jean-Léonor Le Gallois de ([1707] 1760), *Traité du récitatif*, La Haye, Pierre Gosse Jr.
- KIBÉDI-VARGA, Aron (1970), *Rhétorique et littérature : études de structures classiques*, Paris, Didier.
- LAMY, Bernard ([1688] 1699), *La rhétorique ou L'art de parler*, Amsterdam, Paul Marret.
- LE FAUCHEUR, Michel (1657), *Traité de l'action de l'orateur ou De la prononciation et du geste*, Paris, Augustin Courbé.
- PARFAICT, Claude et François ([1734-1749] 1967), *Histoire du théâtre français*, Genève, Slatkine Reprints, 3 vol.
- RACINE, Jean ([1668] 1977), *Andromaque*, Genève, Droz, R. C. Knight et H. T. Barnwell éd.
- SCHERER, Jacques (1950), *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet.
- UBERSFELD, Anne (1977), *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales.
- UBERSFELD, Anne (1981), *L'école du spectateur*, Paris, Éditions sociales.

Martin Mercier

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Rhétorique et mise en scène théâtrale¹

L'orateur et l'homme de théâtre ont en commun de pouvoir être à la fois auteur, metteur en scène et interprète de leur propre discours, bien que ces différentes tâches de création soient aussi régulièrement acquittées par des travailleurs spécialisés. Ce rapprochement n'est pas fortuit, et il peut nous amener à transposer la discipline qui fonda l'art du premier, la rhétorique, dans le champ propre au second, la pratique théâtrale.

C'est sur les similitudes entre le travail du metteur en scène et les tâches incombant à l'orateur qu'il m'apparaît nécessaire d'attirer l'attention ici². De fait, que le metteur en scène soit ou non l'auteur du texte

1. Cette recherche reçoit l'aide du Fonds pour la formation de chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR) du Québec.

2. De nombreux traités de rhétorique se sont inspirés du métier de l'acteur au fil des siècles pour discourir sur celui de l'orateur, quand il ne s'agissait pas, à l'inverse, des techniques de formation de l'acteur qui puisèrent dans la rhétorique des éléments de pose de voix et de diction. Certains procédés rhétoriques ayant pour leur part été abondamment employés pour la production et l'analyse de discours écrits, c'est aujourd'hui le parallèle possible entre les emplois de la rhétorique par l'orateur et ceux que peut en faire le metteur en scène, dont le métier s'avère beaucoup plus récent, qui m'apparaît constituer un champ d'étude véritablement pertinent à explorer. En effet, il semble que jusqu'à maintenant la plupart des théoriciens aient surtout utilisé des figures de style pour l'analyse du texte dramatique. Depuis 1985, des chercheurs européens ont appliqué les figures à l'analyse de la représentation

dramatique porté à la scène, il demeure l'artiste qui exerce l'influence la plus déterminante sur le développement du *discours scénique* et, en ce sens, c'est lui qui en constitue le véritable « auteur ». Une telle position lui confère un puissant contrôle sur le contenu idéologique du spectacle et lui permet, aussi, d'en déterminer l'interprétation qui sera favorisée puisque, comme le souligne Umberto Eco, « [u]ne certaine manière de se servir du langage s'identifie avec une certaine manière de penser la société » (1984 : 163). La gestion, par le metteur en scène, des interactions entre les divers systèmes de signes³ composant la représentation théâtrale n'y fait pas exception.

Je m'attarderai surtout au processus d'élaboration du discours. Dès lors, devrait apparaître de façon plus visible comment cette antique discipline peut fournir un modèle pour systématiser les différentes phases de la création scénique, en vue d'en proposer une vision adaptée à la réalité du metteur en scène contemporain, et applicable non seulement aux spectacles de création⁴, mais aussi à ces spectacles, encore plus fréquents, où une part considérable du discours scénique est déjà imposée par le choix de mettre en scène un texte dramatique. Je m'efforcerai d'établir un parallèle constant entre ces deux approches.

théâtrale (Azama, Ertel, Kowzan, Ubersfeld). Cependant, leurs études font appel à un nombre assez restreint de figures (entre 3 et 10) et, à ma connaissance, ne font pas mention d'applications possibles de ces figures ou d'autres éléments du système rhétorique comme outils de création au service des acteurs et des metteurs en scène. C'est sans doute ce en quoi ma démarche se distingue de la leur. Pour ce qui est des travaux de chercheurs québécois sur le processus de création adopté par des metteurs en scène comme Robert Lepage ou Jacques Lessard, ceux menés par Hébert et Perelli-Contos abordent le rôle de la métaphore dans le théâtre de l'image, mais ne semblent pas faire appel outre mesure à la rhétorique. Quant aux recherches de Roy, elles s'intéressent au fonctionnement des Cycles Repère, exposant la cohérence et l'utilité d'une telle schématisation des étapes de création d'un spectacle. Toutefois, ces travaux ne s'orientent pas vers la production d'instruments de création qui permettraient d'établir et de gérer les interactions entre les diverses composantes d'une représentation théâtrale, ce sur quoi ma recherche met l'accent. Enfin, l'intérêt à employer la terminologie rhétorique réside dans le fait que les mêmes notions sont des instruments propres à l'analyse et à la création.

3. Je fais ici référence à Tadeusz Kowzan, qui en identifie 13 : la parole, le ton, la mimique du visage, le geste, le mouvement scénique de l'acteur, le maquillage, la coiffure, le costume, l'accessoire, le décor, l'éclairage, la musique et le bruitage (1968 ; 1992 : 27-55).

4. Je regroupe sous cette dénomination les spectacles se composant par le développement, l'assemblage et le peaufinage d'improvisations réalisées à partir de diverses ressources (thèmes, objets, personnages types, lieux particuliers et situations données, etc.), par un groupe d'acteurs travaillant sous la direction d'un metteur en scène.

Bien entendu, faire cette analogie entre rhétorique et mise en scène c'est, du même coup, supposer que le metteur en scène cherche à convaincre par le biais de la représentation. Mais si, en plus de poursuivre des fins esthétiques, le discours scénique peut en toutes occasions œuvrer également à persuader, de quoi essaiera-t-il de convaincre ? Une proportion assez faible des spectacles théâtraux vise ouvertement à inculquer des idées ou des valeurs particulières au public ; quel est alors l'objectif vers lequel tendent généralement les moyens de persuasion rhétoriques que l'on peut retrouver au sein de la représentation théâtrale ? S'il importe, à cet égard, d'identifier le possible dénominateur commun à tous les spectacles, il m'apparaît plausible de considérer que le discours scénique tentera toujours – au moins implicitement – de convaincre le spectateur de la crédibilité, de la cohérence et de l'intérêt de l'univers fictif proposé. Les stratégies développées, les arguments mis de l'avant par les créateurs du spectacle servent alors à amener le public à accepter diverses conventions théâtrales : tel homme ainsi vêtu est un roi ; tel autre est son valet ou son bouffon ; ce décor, même stylisé, représente un palais ; cet espace se situe dans un autre pays ou un autre monde, aux règles tantôt similaires à celles de l'univers du spectateur, tantôt fort différentes. Qu'elle respecte des conventions théâtrales relevant d'une certaine tradition ou qu'elle les rompe systématiquement, la représentation théâtrale cherchera généralement à convaincre aussi de la cohérence et de l'unité de l'univers représenté⁵, bien que seulement une partie en soit visible. Enfin, le discours scénique doit assurément convaincre le spectateur de l'importance des enjeux représentés, le persuader que la nature des interactions ayant cours en cette microsociété comporte un réel intérêt pour lui, et que leur évolution ne saurait le laisser indifférent. Autant d'objectifs peuvent être atteints par l'emploi de stratégies rhétoriques.

5. Que ces règles correspondent en tous points à celles du monde où nous vivons, ou qu'elles relèvent d'une autre logique, propre à l'univers du personnage, elles ne semblent pas aller à l'encontre du maintien de l'unité et de la cohérence de la représentation. Cette unité peut même émaner d'une manière spécifique de rompre les conventions théâtrales auxquelles le public est habitué – pour peu qu'elle soit relativement récurrente –, mode de transgression qui, le cas échéant, devient *la* règle, une règle qu'il conviendra de respecter pour maintenir l'unité esthétique du spectacle.

Le système rhétorique et le travail du metteur en scène

Selon Olivier Reboul, la rhétorique peut être décomposée « en quatre parties, lesquelles représentent les quatre phases par lesquelles passe celui qui compose un discours, ou par lesquelles il est censé passer » (1991 : 55). Comparons ces tâches avec celles relatives au metteur en scène chargé de développer un discours scénique.

L'invention : recherche des arguments

L'*invention* constitue « la recherche par l'orateur de tous les arguments et autres moyens de persuasion relatifs au thème de son discours » (p. 55). Précisons que toute stratégie mise en œuvre pour persuader peut généralement être aussi considérée comme un argument⁶.

Or, si la volonté de contribuer à la crédibilité, à la cohérence et à l'intérêt suscité par l'univers fictif doit nous orienter dans le choix des arguments propres à favoriser l'interprétation recherchée de la représentation, l'invention correspondra à l'identification des personnages⁷ et des caractéristiques qui leur sont propres ; à l'identification des stratégies qu'ils déploient ainsi que des actions (tant physiques que verbales) qu'ils effectuent en vue de trouver une solution aux situations qu'ils traversent. L'invention permettra également de mettre au jour la nature de ces situations (les différents éléments qui les composent et, de manière complémentaire, les facteurs qui peuvent empêcher ou favoriser la recherche d'une solution) ; de prendre conscience de la succession spécifique de ces situations ; finalement, de déterminer le traitement esthétique qui sera envisagé pour ces divers éléments constitutifs de la représentation.

6. Sous cet angle, l'on pourrait considérer que tout signe ou groupe de signes visuels ou auditifs participant à la représentation théâtrale constitue, à son échelle propre, un argument. Cela dit, au moment de l'invention, seront d'ordinaire identifiés les principaux arguments, somme toute assez généraux. La forme donnée à ces arguments relèvera davantage de l'élocution, travail à certains points de vue similaire à l'invention, mais réalisé à une plus petite échelle par la recherche, le choix et l'articulation de quantité de sous-arguments propres à étayer les arguments précédemment identifiés.

7. Ou à leur élaboration de toutes pièces, dans le cas du spectacle de création.

Dans un spectacle théâtral, l'ensemble de ces arguments et stratégies persuasives peut favoriser une interprétation particulière des faits représentés, conduisant le spectateur à porter davantage attention aux éléments sur lesquels le metteur en scène met l'accent (consciemment ou non). Rappelons-nous Paul Watzlawick affirmant qu'il n'existe pas qu'une seule réalité, mais plutôt « différentes versions de la réalité, dont certaines peuvent être contradictoires, et qui sont toutes l'effet de la communication et non le reflet de vérités objectives et éternelles » (1976 : 7). Le metteur en scène, maître dans une large proportion de la communication des faits que recèle une œuvre dramatique, décidera de la forme qu'il juge la plus adéquate pour l'expression du contenu de la pièce, forme qui peut délibérément favoriser l'émergence d'un sens précis, compte tenu du parti pris à l'égard de cette œuvre ou des « réalités » mises en scène. C'est là une large part de son pouvoir d'interprétation : mettre en scène ceci plutôt que cela, et l'éclairer sous tel angle plutôt que sous tel autre, d'un point de vue subjectif.

La disposition : structure de la représentation

La *disposition*, c'est « la mise en ordre de ces arguments, d'où résultera l'organisation interne du discours, son plan » (Reboul, 1991 : 55). Elle-même argument, cette étape sera le produit de toutes les réflexions du metteur en scène en ce qui a trait à l'ordre qui doit être fixé pour la succession des situations dramatiques⁸, et concrétisera leur évolution et leur enchaînement suivant un rythme particulier. Elle articulera la progression des interactions qu'entretiennent les personnages, des stratégies qu'ils mettent de l'avant pour l'atteinte de leurs objectifs, ainsi que la manière dont ces faits et gestes s'enchaînent. Et puisque la représentation théâtrale présente généralement l'action coordonnée de plusieurs personnages, et qu'elle peut faire intervenir simultanément jusqu'à 13 systèmes de signes,

8. Ce travail est distinct dans le cas du spectacle de création car, en plus d'avoir à inventer tous les arguments, la disposition que doit élaborer le metteur en scène sera d'une importance cruciale pour maintenir l'intérêt du spectateur par un rythme dynamique et une évolution cohérente des situations représentées. Dans le cas d'une pièce existante, la question de la disposition – solutionnée en partie – se pose surtout en fonction du respect ou non de la chronologie proposée par le texte dramatique, et de la décision d'y effectuer d'éventuelles « coupures » pouvant modifier l'enchaînement originel des situations, la structure même du récit.

le metteur en scène devra gérer des opérations de disposition beaucoup plus complexes que ne le fait l'orateur dans son travail⁹.

L'élocution : forme adéquate pour l'expression du contenu

L'*élocution* concerne « la rédaction écrite du discours, son style » (Reboul, 1991 : 55-56). Elle comprendra le choix des signes auditifs et visuels nécessaires à la constitution de la chaîne évolutive des interactions se développant entre les personnages, et de tous les autres signes qui s'avèrent essentiels à la représentation de l'univers fictif dans lequel elle s'inscrit. Ces signes seront généralement sélectionnés sur la base de leur capacité d'expression adéquate du contenu à communiquer. Toutefois, l'élocution consistera aussi et surtout en l'articulation de ces signes qui, plutôt que d'offrir une simple reproduction du plan établi par la disposition, élaborera à une plus petite échelle ses propres stratégies diachroniques et synchroniques d'articulation¹⁰, concernant les relations spécifiques s'établissant instantanément entre tous ces signes, que ce soit à l'intérieur du même système, ou entre des systèmes de signes différents qui, tour à tour, s'unissent ou s'affrontent pour appuyer, compléter, dynamiser et enrichir la situation, les personnages et leurs interactions.

À l'instar de la disposition, l'élocution devra normalement témoigner d'un réel souci à l'égard du rythme interne propre aux énoncés scéniques développés, ainsi qu'à l'égard de leur clarté (attendu que l'ambiguïté ne saurait y être tolérée que lorsqu'elle est *voulue* et qu'elle favorise l'atteinte des objectifs du discours scénique). En somme, elle devra conférer à l'expression une forme adaptée au contenu véhiculé et au public cible du discours.

9. Qui n'élabore pour sa part qu'un seul « personnage », lui-même, dans l'unique situation d'avoir à défendre une cause particulière, et qui ne se souciera que des huit systèmes de signes concernant directement l'acteur, les seuls intervenant d'ordinaire dans l'interprétation de son discours : la parole, le ton, la mimique du visage, le geste, le mouvement scénique de l'acteur, le maquillage, la coiffure et le costume (Kowzan, 1968 ; 1992 : 27-55).

10. Comme la syntaxe des phrases constitue, dans un discours littéraire, une forme de disposition interne à l'argument et gérée par l'élocution, se situant à l'intérieur de la syntaxe du discours, succession des arguments correspondant à la disposition du système rhétorique. Mais, de fait, ces étapes se chevauchent dans le travail de création théâtrale, d'autant plus que les mêmes modèles de relations (les figures de style) peuvent être employés en tant que ressources pour développer aussi bien l'élocution que la disposition.

C'est en tant que modèles pour l'élaboration de ce complexe réseau de relations qu'interviendront les figures de style, ciselant la forme du discours scénique à chaque instant de la représentation, régissant les interactions entre signes et entre systèmes de signes.

L'action : répétitions et représentations

L'*action*¹¹ consiste en « la prononciation effective du discours, avec tout ce qu'il peut impliquer d'effets de voix, de mimiques et de gestique » (Reboul, 1991 : 56). Cette étape du système rhétorique recouvre aussi bien les pratiques effectuées par l'orateur en vue de maîtriser l'interprétation de son discours, que l'interprétation même de ce discours devant un public donné.

Dans le processus de création théâtrale, elle correspondra bien entendu au travail de répétition, comprenant tout essai d'incarnation du personnage par l'acteur, mais aussi toute tentative de combinaison articulée des systèmes de signes intervenant dans un spectacle, en vue de la complétion de la mise en scène – que ces essais impliquent ou non la présence d'acteurs¹². Enfin, le discours scénique ne se limitant pas d'ordinaire au jeu des comédiens, toute représentation du spectacle théâtral sera aussi *action*.

L'emploi du système rhétorique¹³

Bien que les étapes du système rhétorique soient généralement présentées dans l'ordre où je les ai décrites, il n'en va pas toujours ainsi au moment de son utilisation. L'orateur est libre de développer la forme écrite d'un argument (élocution) sans avoir réuni (invention) tous ceux dont il aura

11. Rappelons l'étymologie de ce mot, révélatrice du retour aux sources qui s'effectue ici, car *action* se dit en grec *hypocrisis*, terme qui, au départ, avant de prendre un sens péjoratif, signifiait l'interprétation du devin, puis celle de l'acteur, le jeu théâtral (Reboul, 1991 : 77).

12. En effet, l'action touche aussi ces passages de la représentation où interviennent uniquement, par exemple, des changements d'éclairage accompagnés de musique, sans qu'il y ait présence ou intervention dynamique de l'acteur sur scène, comme cela se produit parfois au début ou à la fin de certains spectacles.

13. Comme le souligne Arpad Vigh (1979), ce système rhétorique peut être employé de façon *passive* (analyse de discours achevés pour y repérer les procédés rhétoriques employés), ou *active* (création de discours à l'aide des règles prescrites par ce système). Si je m'attarde ici au second champ, dans mon mémoire de maîtrise j'explorais le rhétorique *passif*, en proposant l'application des figures de style à l'analyse de la représentation (Mercier, 1998).

besoin pour défendre sa cause, et sans nécessairement avoir déjà déterminé leur place dans le discours (disposition), discours qu'il peut s'exercer à prononcer (action) avant même d'en posséder une vision d'ensemble.

De façon analogue, au fil de l'élaboration d'un spectacle théâtral, l'acteur et le metteur en scène n'attendent pas forcément d'avoir isolé ou développé tous les principaux arguments¹⁴ (invention) pour procéder à une première mise en espace de certains passages (action), pour esquisser la structure du récit (disposition), ou explorer les possibilités de mise en forme des arguments (élocution) et la mettre à l'épreuve par diverses tentatives d'interprétation (action).

Une autre particularité doit aussi être prise en compte. Les étapes de ce système, importantes à distinguer comme des catégories permettant d'analyser le travail du metteur en scène et de l'acteur, auront parfois tendance à se chevaucher dans le travail de création théâtrale. En effet, le discours scénique ne pouvant pas être réduit de façon satisfaisante à un texte écrit¹⁵, il peut difficilement être élaboré à l'écart de la scène, et c'est, semble-t-il, cette nécessité de le développer à la fois dans le temps et dans l'espace qui entraîne le chevauchement des étapes du système¹⁶.

Le fait de modeler la forme d'un argument – c'est-à-dire l'élaboration concrète par l'acteur d'un ensemble cohérent d'actions physiques et verbales constituant le rôle qu'il doit incarner (impliquant le choix des signes à employer et la définition des relations qu'ils entretiendront) – se révèle inséparable de l'action : c'est au cours des répétitions que se développe la forme, que se réalise l'élocution. Ce faisant, lors du travail de création

14. Opérations qui impliquent de définir les arguments soit en les repérant par l'analyse du texte dramatique ; soit en choisissant, s'il s'agit d'un spectacle de création, un ensemble de ressources devant servir de matière première à un ample travail de création.

15. Quoiqu'il soit possible, à grands renforts de descriptions, de le communiquer en partie sous cette forme, en perdant tout l'impact visuel du spectacle, alors que la synchronie des actions devient, pour sa part, diachronie.

16. Il semble toutefois évident, pour l'acteur et pour le metteur en scène, que l'on s'affaire à tel moment du travail principalement à élaborer, par exemple, la forme des arguments (élocution), bien que cela implique plusieurs essais d'action. L'étape sur laquelle est mis l'accent à un moment donné du processus, même tout à fait implicitement, demeure apparemment une donnée claire pour les créateurs. Dans cet ordre d'idées, il est manifeste qu'au moment d'effectuer un enchaînement partiel ou complet de la pièce, une répétition générale ou une représentation, c'est l'action qui devient la préoccupation principale.

scénique, l'artiste du théâtre se retrouve dans une situation semblable à celle d'un écrivain qui ne pourrait disposer des ressources de l'écriture pour conserver une trace fidèle du discours qu'il compose, et qui se verrait contraint d'élaborer toutes ses phrases à haute voix, les modelant à force de les répéter, se pratiquant à les dire jusqu'à les apprendre par cœur.

Après avoir identifié les différentes parties du système rhétorique et exposé en quoi elles correspondent à certains aspects du travail du metteur en scène et de l'acteur, concentrons-nous sur l'étude de cette partie de l'élocution que constitue l'ensemble des figures de style, pierre angulaire de cette transposition de la rhétorique dans le champ de la création théâtrale.

La nature des figures

Quelle est-elle réellement ? Plusieurs explications ont été avancées sur la nature des figures, dont la plus répandue est sans doute celle de la figure conçue comme « écart », thèse ayant toutefois rencontré nombre d'objections fondées, depuis sa formulation. Je lui préférerais la conception, plus globale et davantage adéquate pour mon objet d'étude, proposée par Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov : « Les figures ne seraient rien d'autre que *le langage perçu en tant que tel* ; autrement dit, un emploi du langage dans lequel celui-ci cesse plus ou moins de remplir sa fonction de signification (c'est-à-dire de renvoyer à quelque chose d'absent) pour acquérir une existence opaque » (1972 : 352). Une telle définition des figures¹⁷ apparaît fort pertinente lorsqu'il s'agit d'envisager leur transposition dans le champ théâtral, puisqu'elle fait intervenir les notions d'*opacité du signe* et d'*autoréférentialité*, deux facteurs déterminants de la *théâtralité*, entendue comme « la présence dans une représentation de signes qui disent clairement la présence du théâtre¹⁸ ».

Dans son livre *L'école du spectateur*, Ubersfeld affirme que

[p]armi les signes de la représentation, les uns « apparaissent » transparents, les autres apparaissent opaques ; les uns, à force de

17. Pour d'autres points de vue sur la notion de figure, voir notamment Capt-Artaud (1994), Fontanier (1968), Genette (1966-1972), Groupe μ (1970), Morier (1981), Reboul (1991), Suhamy (1981).

18. Définition proposée par Anne Ubersfeld (1996 : 83), s'inspirant de Roland Barthes.

ne dire que leur sens, disparaissent à nos yeux [...]. Le travail de la mise en scène contemporaine est surtout un travail d'opacification des signes : le signe devenu opaque, au lieu de dire le monde, se met à dire le théâtre (1981 : 294).

Elle admet du coup l'existence d'une corrélation directe entre l'*opacification* des signes et la *théâtralité*. Elle justifie alors l'importance du rôle que peuvent tenir les figures de style dans le travail du metteur en scène, puisqu'elles contribuent effectivement à opacifier le discours scénique. Sous cet angle, elles deviennent des instruments appropriés d'élaboration consciente de la théâtralité.

En contrepartie, précisons que le fait de considérer la théâtralité liée à une certaine opacification du discours scénique n'implique pas la nécessité de rendre le spectacle théâtral hermétique ou inutilement dense ; cette manière d'envisager le travail de mise en scène encourage plutôt une dynamique du contraste, où les signes évoluent du plus transparent au plus opaque dans un mouvement de va-et-vient par lequel le discours scénique « se donne à voir », sa forme se faisant plus « sensible ». Il s'agit en ce sens d'atteindre à un signifiant davantage perceptible, sans pour autant que le signifié s'en trouve occulté. Un tel travail d'opacification à divers degrés, loin de rendre le message inaccessible, cherche plutôt à en décupler les nuances et les contrastes, à en favoriser la polysémie.

Figures et mise en scène

Au metteur en scène devant développer ou reconstituer sur scène un monde complexe, souvent à partir d'un texte dramatique qui offre la consignation schématique, par écrit, de l'univers en question et des personnages qui y évoluent, l'analyse du texte dramatique permettra de cerner les situations dramatiques, les personnages et le type d'interactions qu'ils entretiennent. Viendra ensuite la tâche de leur donner corps dans l'espace scénique, en cherchant à les compléter en accord avec les arguments de la pièce par le recours à tous les systèmes de signes de la représentation. À partir des abstractions de situations et de personnages que lui livre le texte dramatique, le metteur en scène devra donner forme à l'univers fictif, le matérialiser, l'offrir au public sous l'apparence d'un monde perceptible, concrètement représenté sur scène.

Il est connu que les figures de style permettent d'établir des relations particulières entre les composantes sémiologiques relatives à un même signe¹⁹ ou entre différents signes linguistiques ; elles peuvent en faire autant à l'intérieur de la représentation théâtrale, instituant des relations analogues entre des signes auditifs, entre des signes visuels ou entre ces deux catégories de signes, les menant à s'enrichir mutuellement par des jeux de relations multiples et variés qui décupleront souvent leur pouvoir de signification. Et puisqu'elles sont partie intégrante d'un système rhétorique originellement destiné à défendre un point de vue, les figures de style permettront au metteur en scène de prendre parti, d'offrir une interprétation personnelle de la pièce, en lui conférant une forme concrète qui contribuera à promouvoir une vision particulière de telle œuvre dramatique – ou d'une suite d'événements particuliers, s'il s'agit d'un spectacle de création.



Considérant les parties du système rhétorique identifiées précédemment et leur possible utilisation pour systématiser le processus d'élaboration du discours scénique, je remarque que l'*invention*, qui constituait la recherche des arguments, devient la recherche de tous les principaux éléments devant contribuer à l'expression adéquate du contenu à représenter sur scène (la pièce ou l'ensemble de situations). La *disposition* consiste toujours en l'organisation du discours, et réunit les préoccupations du metteur en scène quant à la structure du récit, au rythme et à l'évolution de l'action scénique en fonction du temps, tandis que, par le biais de l'*élocution*, le metteur en scène et l'acteur procèdent au choix (et au

19. Par exemple, entre son signifiant et son signifié dans le cas de la *métonymie*, ou entre le signe et son référent, comme le fait l'*hyperbole* (Mercier, 1998). En effet, selon Henri Morier, la *métonymie* est une « figure par laquelle un mot sans changer de forme ni perdre son sens premier, acquiert, dans l'élargissement ou le rétrécissement de sa compréhension, un signifié nouveau grâce auquel il se substitue à un mot propre » (1981 : 743). Il s'agit donc d'une opération sémiologique par laquelle un même signifiant renverra à plus d'un signifié : le prêtre nous rappelle l'Église ; l'Église implique le prêtre. L'un suffira à remplacer l'autre dans bien des situations. En ce qui a trait à l'*hyperbole*, « [c'est] l'adéquation entre signe et référent qui est en question » (Capt-Artaud, 1994 : 115). Le signifiant employé présente alors un signifié démesuré, de manière croissante aussi bien que décroissante, par rapport au référent proposé par la situation de communication. Cette figure apparaîtra lorsqu'une mère allaite sur scène son nouveau-né, si ce dernier est interprété par un adulte de 90 kilos.

développement) des signes et de leurs relations, à l'aide des figures de style²⁰. Ce processus s'avère inséparable de l'*action*, qualifiant au théâtre aussi bien les répétitions que les représentations.

L'application du système rhétorique²¹ à l'élaboration d'un discours scénique fait de l'*élocution* sa composante principale, celle à laquelle toutes les autres parties du système se voient subordonnées pendant une large part du processus de création (en fait, chaque fois que les étapes du système se chevauchent). En effet, la sélection des signes à employer et l'élaboration des interactions qu'ils entretiennent relèvent à la fois de l'*invention*, de la *disposition* et de l'*élocution*, et font inévitablement intervenir l'*action*. Les figures de style issues de l'élocution peuvent étendre leur champ d'action et procéder à l'organisation interne de chaque énoncé scénique, de même qu'au modelage des interactions entre les personnages et entre les situations représentées, réalisant nombre d'opérations participant toutes de la *disposition* à leur échelle propre.

Martin Mercier fait actuellement un doctorat portant sur la rhétorique dans la mise en scène contemporaine. Ses recherches, à la fois théoriques et pratiques, s'orientent vers le développement d'outils de création scénique et d'analyse de la représentation théâtrale s'inspirant d'éléments puisés dans le système rhétorique. Il enseigne présentement à la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, au Mexique.

20. C'est ce que je développe dans un article en préparation, « Les figures de style et la direction d'acteurs », où deux figures centrales, l'emblème et la dérivation, servent de modèle permettant – à l'intérieur du système rhétorique tel que transposé ici dans le champ de la création théâtrale – d'employer plus d'une trentaine d'autres figures de style comme instruments pour diriger l'acteur dans son travail de création et d'interprétation scénique d'un personnage.

21. Bien entendu, les étapes définies par ce système constituent des phases de création par lesquelles passent sans doute, inconsciemment, la plupart des metteurs en scène. Toutefois, le fait de prendre conscience de ces étapes et des principales tâches qui y correspondent peut favoriser une systématisation du travail de mise en scène. Il en va de même de l'emploi des figures de style : nombre d'entre elles se manifestent régulièrement au sein de représentations théâtrales et ce, sans avoir été consciemment recherchées. Par contre, le créateur sachant employer sciemment ces modèles pour le développement des interactions entre les éléments constitutifs de la représentation dispose d'un vaste bagage d'instruments pour rechercher la solution à de nombreux problèmes scéniques, et pour relancer son travail et celui de l'acteur lorsque l'intuition les induit en erreur ou lorsque l'inspiration leur fait défaut.

Bibliographie

- CAPT-ARTAUD, Marie-Claude (1994), *Petit traité de rhétorique saussurienne*, Genève, Publications du Cercle Ferdinand de Saussure, t. II.
- DUCROT, Oswald, et Tzvetan TODOROV (1972), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil.
- ECO, Umberto (1984), *La structure absente*, Paris, Mercure de France.
- FONTANIER, Pierre (1968), *Les figures du discours*, Paris, Flammarion.
- GENETTE, Gérard (1966-1972), *Figures*, Paris, Éditions du Seuil.
- GROUPE μ (1970), *Rhétorique générale*, Paris, Larousse.
- KOWZAN, Tadeusz (1968), « Le signe au théâtre », *Diogène*, n° 61, p. 59-90.
- KOWZAN, Tadeusz (1992), *Spectacle et signification*, Candiac, Éditions Balzac.
- MERCIER, Martin (1998), « Les figures du discours scénique ». Mémoire, Québec, Université Laval.
- MORIER, Henri (1981), *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France.
- REBOUL, Olivier (1991), *Introduction à la rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France.
- SUHAMY, Henri (1981), *Les figures de style*, Paris, Presses universitaires de France.
- UBERSFELD, Anne (1981), *L'école du spectateur*, Paris, Éditions sociales.
- UBERSFELD, Anne (1996), *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Éditions du Seuil.
- VIGH, Arpad (1979), « L'histoire et les deux rhétoriques », *Revue d'esthétique*, n° 1-2, p. 11-37.
- WATZLAWICK, Paul (1976), *La réalité de la réalité*, Paris, Éditions du Seuil.

FÉRAL, Josette (dir.), *Mise en scène et jeu de l'acteur : entretiens*, Montréal/Carrières (Belgique), Éditions Jeu/Éditions Lansman, t. I, 1997

Cette collection d'entretiens constitue, d'une part, un outil de référence pour quiconque désire connaître davantage les réflexions et les méthodes des metteurs en scène interviewés ; à cet égard, les biographies et la théâtrologie que Josette Féral consacre à chacun fournissent des pistes de recherche supplémentaires. D'autre part, le tome, généreusement illustré, crée un espace de réflexion non seulement discursif mais aussi visuel. En plus de refléter une diversité d'opinions et de pratiques, cette hétérogénéité matérielle risque de « parler » aux acteurs et à leur sens créatif.

Dans l'avant-propos, Féral explique l'idée derrière la conception, l'organisation et la présentation de son recueil. Ces entretiens découlent, explique-t-elle, d'un désir d'ouvrir une fenêtre sur le travail de certains metteurs en scène, surtout en ce qui a trait à l'acteur et à son jeu. Elle avoue qu'il s'agit d'un travail parcellaire dans la mesure où elle ne prétend pas fournir un portrait net et précis des tendances actuelles. En choisissant d'interviewer des artistes de plusieurs pays : le Québec, les États-Unis, la France, la Belgique et la Russie, elle visait les points de convergence et de divergence entre les traditions européennes et américaines. Cela est particulièrement réussi en ce qui concerne le Québec et l'Europe

francophone ; toutefois, pour ce qui a trait aux autres pays, l'évidence est trop mince pour que le lecteur puisse vraiment en tirer des conclusions.

Les entretiens sont précédés d'un essai où Féral résume et compare la pensée des artistes interviewés, tout en remettant cette pensée dans ses contextes historique et théorique. Cette synthèse aide le lecteur à mieux situer les concepts théoriques, les précurseurs et les débats dont il est question dans les entretiens. De plus, la théoricienne ébauche une conceptualisation prometteuse des notions d'« énergie » et de « présence ». Malheureusement, une fâcheuse dichotomie entre la théorie et la pratique revient constamment dans cette introduction. Féral prévient son lecteur de l'ambivalence, voire de l'hostilité que ressentent certains praticiens à l'égard des théories. Afin d'y voir un peu plus clair, elle propose de nuancer « le vaste champ de la théorie » en en identifiant trois types : « 1) un ensemble d'opinions [...] sur un sujet particulier ; 2) une connaissance abstraite, spéculative ; 3) un système conceptuel organisé sur lequel est fondé l'explication d'un ordre de phénomènes » (p. 24). Elle conclut qu'« il va de soi que, dans le domaine du théâtre, la définition la plus appropriée demeure la première » (p. 24), écartant du coup les théories analytiques. Elle maintient cette distance tout au long de son résumé, qualifiant la théorie analytique de radicale, d'impériale et de rébarbative (p. 25) et précisant qu'elle « s'adresse [...] plutôt au chercheur, au spectateur avide d'en savoir plus,

à l'individu en quête de connaissance » (p. 25). Cette assertion est curieuse, surtout à la lumière de ce qu'affirment certaines metteuses en scène, telles Alice Ronfard et Martine Beaulne, qui soulignent l'importance de la curiosité chez l'acteur. Pourquoi cette curiosité ne s'étendrait-elle pas à la théorie analytique? Autre fait troublant : même si l'on considère la théorie selon l'optique proposée par Féral, à savoir un ensemble d'opinions sur le théâtre, on s'aperçoit que la plupart des metteurs en scène connaissent peu ou font fi des « grands noms » de la théorie du théâtre cités par Féral, que ce soit Zéami, Artaud, Grotowski, Brook, Craig ou Diderot, pour ne nommer que ceux-là. Cette méconnaissance de l'histoire ne constitue-t-elle pas un rejet dangereux dans la mesure où elle donne lieu à l'amnésie du corps en scène et, par là même, à un théâtre de la sincérité naïve? Il me semble que l'intelligence, la culture générale, l'érudition et la curiosité que bon nombre de metteurs en scène souhaitent rencontrer chez l'acteur résultent aussi d'une connaissance de la théorie de la scène qui, bien que prise dans le sens réduit d'un ensemble d'opinions, correspond à l'histoire du corps (physique ou social), de la voix ou de la psyché en scène.

Les entretiens sont classés par ordre alphabétique de nom de metteur en scène. Les questions de Féral portent sur différents aspects de la mise en scène et de l'acteur : le rapport entre les théories du jeu et la formation de l'acteur, la valeur des écoles de théâtre, le rôle du texte dans le travail du metteur en scène, la présence ou l'éner-

gie de l'acteur et les critères de sélection des acteurs par le metteur en scène. Comme les questions demeurent sensiblement les mêmes d'un entretien à l'autre, on peut facilement effectuer soit une lecture comparative, grâce au « tableau synoptique des réponses apportées par chacun, soit une lecture [...] de chaque entretien, qui offre alors une perspective sur la réflexion d'un metteur en scène donné sur toutes les questions posées » (p. 10). Il faut souligner qu'il y a peu de répétitions, chaque metteur en scène donnant du relief à un aspect particulier de la théorie ou de l'entraînement de l'acteur. On n'a donc jamais l'impression de *déjà-lu* ; au contraire, les artistes surprennent par le caractère imprévisible de leurs réponses : par exemple, Vassiliev évoque le bâton pour corriger l'acteur ; Spychalski parle d'un « théâtre cleptomane » ; Mesguisch de « bouts de chair » et Foreman de l'ennui. Il y en a qui agace aussi : Sireuil qui affirme que le français parlé au Québec et en Belgique est une « langue empruntée » (p. 263) ; Lasalle qui fait trop rapidement le procès de la théorie, qui construit le Québec comme la contrée du paysan moliéresque « en exil ».

L'ouvrage ne laisse personne indifférent et réussit à indiquer des pistes de recherche prometteuses tant pour le théoricien (mal aimé) que pour l'acteur curieux.

Shawn Huffman
Université SUNY-Plattsburgh

RIENDEAU, Pascal, *La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997

Pascal Riendeau fait une analyse minutieuse de deux textes de Normand Chaurette : *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* et *Scènes d'enfants*. En situant d'entrée l'œuvre de Chaurette dans un contexte culturel plus large que la seule littérature nationale québécoise, celui du postmodernisme (p. 9 et suiv.), Riendeau suit en cela l'exemple de Chaurette lui-même qui situe la plupart du temps l'action de ses pièces à l'extérieur du territoire québécois. Riendeau affirme avec justesse que la quintessence du courant artistique postmoderne repose d'abord et avant tout sur « l'objet étudié et concurrentiel dans le regard de l'analyste » (p. 25) et que cette attitude peut être qualifiée « d'ethnologie occidente-contemporaine », selon Yves Boisvert auquel il renvoie (p. 25). On pourrait dire qu'une des caractéristiques de l'écriture postmoderne réside dans le fait que l'auteur, ayant perdu l'innocence du signe, n'arrive plus à s'oublier et que son écriture reste prisonnière d'une forme de mise en abyme dont la poétique ne l'aide nullement à se libérer¹.

Une autre dimension de cette étude mérite d'être soulignée : sans mépriser en rien la représentation, Riendeau tente de redonner au texte dramatique, en l'occurrence *Provincetown Playhouse*, sa place dans la littérature, en nous rappelant que l'écriture dramatique n'est pas qu'une écri-

ture scénique, qu'elle comporte à la base un texte qu'on peut aussi lire et apprécier pour sa valeur littéraire et que ce texte est le « moteur même du théâtre », expression qu'il reprend à Lucie Robert (p. 20).

C'est sous le thème de l'hybridité que l'auteur regroupe l'ensemble des stratégies textuelles de Chaurette, en mentionnant que la pièce *Provincetown Playhouse*, qui situe l'action dans l'espace américain, effec-tue, au départ, une « hybridation du territoire et de l'imaginaire » (p. 16), hybridation que l'on retrouvera dans à peu près toutes les couches de l'écriture du texte. La même chose est soulignée pour l'espace imaginaire de *Scènes d'enfants*. On peut noter ici que Riendeau, analysant conjointement deux œuvres de « genres » différents, choisit lui aussi d'accentuer le procédé d'hybridation dans la lecture.

Ce terme d'hybridation, que l'auteur reprend à René Payant qui, lui, l'appliquait plutôt aux arts visuels, se définit comme « la mise en scène, la dramatisation de la composition elle-même, de l'artificialité, donc des codes. La chose hybride fait voir le nombre, le "au moins deux" » (p. 40). Parmi les procédés d'hybridation de l'écriture postmoderne, se retrouvent, outre l'hybridité des formes, l'écriture fragmentée, le projet constant de rendre ambiguë la notion d'auteur en le doublant, la déconstruction de l'illusion théâtrale, le refus de proposer une vérité univoque et la remise en question des genres littéraires. Il est intéressant que Riendeau ait songé à rapprocher la lecture d'un texte dramatique de celle d'un roman, puisque cela permet de réfléchir au fait que tout ce qui est mentionné dans cette

énumération, la notion de déconstruction de l'illusion théâtrale exceptée, appartient déjà à l'écriture romanesque depuis plusieurs siècles – ces procédés d'hybridation culminent dans l'œuvre de Cervantes, *Don Quichotte*. En ce qui a trait au projet constant de rendre ambiguë la notion d'individu en le doublant, au XIX^e siècle, Dostoïevski a employé ce procédé, de façon géniale, dans une grande partie de son œuvre. Ajoutons qu'en ce qui concerne l'écriture dramatique elle-même, le mélange des genres existe depuis le théâtre grec, chez Sophocle en particulier, où les genres épique et lyrique côtoient le strict déroulement des dialogues.

Si l'espace me le permettait, je pourrais noter et exemplifier à peu près tous les procédés littéraires dramatiques contemporains. Ce qui est réellement nouveau, c'est l'importance que l'auteur et le lecteur y accordent, ce qui les conduit à mettre l'accent sur le procédé de composition plus que sur la fable, au sens aristotélicien du terme. À notre époque, nous retrouvons dans l'écriture dramatique la présence de la volonté collective dans ce lien qui unit l'auteur et le lecteur et dans l'influence que ce dernier exerce sur l'auteur.

Une question posée par le texte de Riendeau reste tout à fait pertinente : il s'agit du retour de la narration au théâtre, point primordial. Comme il le démontre bien, elle est omniprésente dans l'œuvre dramatique de Chaurette, lorsqu'elle s'insinue dans les dialogues et les didascalies, lorsqu'elle constitue une partie quasi autonome de l'œuvre ou, encore, lorsqu'elle nous conduit à nous demander si nous sommes en présence d'un drame ou d'un

roman. Quel est le sens de ce retour de la narration ? Cette question est très difficile à cerner. Force m'est de constater que le retour du texte, que plusieurs ont perçu dans le théâtre contemporain, est tributaire de certains procédés narratifs qui ont largement été utilisés dans le roman. Mais pourquoi l'écriture dramatique a-t-elle besoin, à notre époque, de renouer avec la narration et, plus précisément, avec une forme de narration légèrement décentrée, qui a l'air d'être projetée par plusieurs voix, une narration polyphonique où les rôles sont parfois interchangeables, la vérité étant devenue toute relative ? Peut-être est-ce là une nouvelle façon de reconstruire l'illusion théâtrale et d'échapper à « la cohérence fautive » ? Cette question que soulève l'analyse de Riendeau mérite d'être approfondie.

Denyse Noreau

Université Laval

1. Je garde à l'esprit la distinction que Gérard Genette établit entre la poétique et la critique dans *Palimpsestes*, hypertexte dont plusieurs notions sont empruntées à Mikhaïl Bakhtine. Je tiens simplement à souligner que la poétique, à notre époque, fait, en quelque sorte, partie de l'écriture.

MARCHAND, Alain Bernard, *Genet. Le joueur impénitent*, Montréal, Éditions Les Herbes rouges, 1997

S'il est une œuvre riche et qui suscite encore un vaste intérêt, c'est

bien celle de Jean Genet. Encore plus dans sa dramaturgie que dans sa production romanesque ou biographique, Genet multiplie les complexités, brouille les pistes et laisse difficilement déchiffrer ses créations. Plus qu'un jeu entre le réel et le fictif, plus qu'une simple remise en question de l'illusion théâtrale, ses pièces témoignent d'un plaisir, presque sadique, de confondre le lecteur dans un labyrinthe de couches narratives – par exemple, *Le balcon* ou, dans une moindre mesure, *Les bonnes*. Analyser ce théâtre, c'est d'abord, contrairement à l'analyse d'un théâtre plus réaliste, choisir judicieusement le bon outil théorique, c'est trouver la bonne porte d'entrée, sans quoi le risque de s'y perdre point à l'horizon.

L'entrée empruntée par Alain Bernard Marchand dans son dernier essai se révèle efficace. Par le biais d'une investigation sur les différentes formes que prend le rôle, Marchand lève le voile, peu à peu, sur le problème posé par l'unité du personnage génétien. Prenant comme point de départ les composantes du personnage – l'acteur, le rôle et l'actant – telles que définies par Anne Ubersfeld, Philippe Hamon, Étienne Souriau et Algirdas Julien Greimas, l'auteur se demande si le rôle « influe à la fois sur l'organisation narrative d'une situation et sur les signes de la scène » (p. 35). C'est donc dans le champ de la sémiotique narrative et théâtrale que le travail de Marchand s'inscrit, une sémiotique qui, par ailleurs, a trop longtemps négligé l'importance du rôle, selon les dires de l'auteur.

Outre dans son inscription textuelle – ce qui permet à l'essayiste de mettre en évidence l'importance de la tonalité dans la

construction du personnage –, le rôle se distingue dans ses rapports avec l'image et le héros, deux facettes qui, finalement, se rejoignent. Le rôle étant cette « espèce de *texte social* que l'on joue en présence d'autrui » et étant « assimilé à une norme socio-culturelle » (p. 27), l'on n'est pas surpris de constater, comme le mentionne Marchand, que chez Genet, pour qui l'identité est un carcan, ce rôle tend vers le paroxysme du statisme évoqué par la définition de ce terme. De là la mise en valeur de l'image comme but ultime du personnage. Fixisme, éternité, destruction identitaire, voilà les trois termes que je retiens de la lecture de Marchand, une lecture qui met en perspective la conjonction entre un refus du réel, en tant que norme sociale, et une mise de l'avant du fictif, en tant que liberté absolue : « [...] le rôle finit par s'imposer comme le seul moyen dont dispose le personnage pour se dérober au principe d'identité : il lui permet d'être ce qu'il n'est pas, et de n'être pas ce qu'il est » (p. 220).

Cette liberté absolue se concrétise d'autant plus que les jeux de rôles actualisés par les personnages modulent, conditionnent la partition théâtrale. Le découpage séquentiel effectué par l'auteur, un découpage basé sur les entrées et sorties des personnages-liens entre le hors-scène et la scène, sur les permutations des rôles, est convaincant en ce sens. Il fait ressortir l'importance des « ruptures dans le jeu des personnages [qui] agissent ici comme dynamique fondamentale de la dramaturgie génétienne » (p. 210). Et, poussant plus loin encore cette logique dans ses dernières pièces, Genet ne subordonne

plus la dynamique des personnages aux ruptures des rôles, mais bien « aux objets qui deviennent ainsi des métaphores du jeu » (p. 213-214). Les objets (référents fictifs ou scéniques), leur manipulation, leur mention deviennent alors les points d'ancrage de la destruction de l'illusion naturaliste, précise-t-il.

En définitive, l'analyse montre pertinemment ce qu'une lecture intuitive laissait peut-être supposer, à savoir que le personnage se désagrège sous le poids des mots et de la représentation scénique, « comme si le personnage était de plus en plus poussé aux confins vertigineux de son étymologie : il est masque qui ne couvre plus rien, sous lequel nulle unité ne résiste comme fondement, et sans autre référentialité que celle que lui confèrent les signes qui le produisent » (p. 219).

Marchand circonscrit quatre grands types de manifestations du rôle dans le théâtre de Genet et, à partir de ces types, il élabore une méthodologie qui pourrait très bien être mise au service d'autres textes de théâtre. Fondée sur une documentation solide, une lecture minutieuse et globale à la fois, l'analyse n'offre pas une lecture entièrement innovatrice du théâtre de Genet – d'ailleurs, comment le pourrait-elle ? Mais en approfondissant des indications données par le dramaturge, en prolongeant des pistes de lecture de plusieurs théoriciens et praticiens, Marchand donne un souffle nouveau à la compréhension et à l'appréciation d'une œuvre qui n'a pas cessé d'en laisser plus d'un perplexe. Parallèlement, l'insistance de l'auteur à distinguer rôle et personnage permet de régler une confu-

sion que le langage courant peut se permettre, mais qui s'est insidieusement installée au fil des années dans la théorie.

Genet. Le joueur impénitent, qui se veut autant un outil d'application assez générale qu'une étude approfondie et serrée du corpus théâtral genétien, s'ouvre et se ferme sur la figure mythique de Protée, une figure emblématique du changement, du jeu en représentation. Marchand suit ce « pari de Protée » pas à pas chez Genet, un pari à la fois glissant et fuyant, car, comme le rappelle l'auteur, le personnage genétien, à l'instar de la Divine de *Notre-Dame-des-Fleurs*, proclame inlassablement : « Je serai chaque fois un[] autre. »

André Levasseur

Université de la Colombie-Britannique

La « Revue des revues » se veut le plus possible fidèle à son appellation. Il s'agit bien d'une « revue », c'est-à-dire d'un regard. Celui-ci est forcément rapide, sans aucune prétention à l'exhaustivité, et sélectif : l'auteur désigne ce qui, dans un numéro, est à son avis le plus intéressant. Cette rubrique ne peut pas non plus prétendre rendre compte de toutes les revues de langue française consacrées au théâtre, ni même de toutes les revues « savantes ». Le choix qui est fait ici est essentiellement motivé par la nécessité de mettre en évidence certains dossiers qui nous semblaient particulièrement importants.

Rodrigue Villeneuve

Université du Québec à Chicoutimi

Du théâtre, hors série, n° 6 (février), 1997

Les actes du premier Forum du théâtre européen rappellent à quel point les traditions théâtrales divergent en Europe, tandis que les convergences se situent surtout dans les domaines politique et économique. En clair, ce forum a considéré le théâtre davantage comme une industrie culturelle que comme une forme d'art à laquelle il faut donner un sens.

La question de départ était : « Le prince, le comédien, le spectateur : le miroir est-il brisé ? » Il est significatif que la plupart des intervenants aient évacué complètement le

terme de la discussion relatif au comédien au profit, le plus souvent, de celui du metteur en scène, et sans prendre vraiment la peine de s'en expliquer. Comme quoi, dès lors qu'il est question de pouvoir, le théâtre n'échappe pas au système hiérarchique qu'il ne manque pas de conspuer par ailleurs, l'autocritique, c'est entendu, n'étant de mise que lorsqu'il s'agit des autres.

Le compte rendu est découpé en quatre parties de longueur et de qualité inégales. Viennent d'abord les rapports commandés sur la situation actuelle du théâtre dans divers pays d'Europe. Alexandre Adler tente ensuite d'en faire la synthèse et de dégager quelques constantes. Suivent quatre communications portant sur les rapports qu'entretiennent le théâtre et l'État. Les trois derniers intervenants ramènent la discussion à ce qui n'a pas cessé de sous-tendre ces échanges : dans quelle mesure le théâtre doit-il tenir compte du public ?

Que retient-on d'un tel exercice ? Que le théâtre occupe une place de moins en moins importante sur l'échiquier culturel européen et que cela commence à préoccuper même ceux qui répugnent aux chiffres. Rien de plus normal, puisque la réponse de l'État à ce phénomène est de désinvestir dans un secteur qui touche de moins en moins de gens. Par conséquent, les subventions s'amenuisant, l'écart se rétrécit entre théâtre public et théâtre privé, une concurrence que commencent à ressentir durement les pays de l'Est, autrefois préservés des lois du marché.

Plus frappant encore est le fait que ce forum où l'on s'interroge sur les relations entre politique, théâtre et public n'ait pas pris la peine, sauf exception, d'inviter des représentants du pouvoir à la table des discussions. Cette exclusion parle d'elle-même et rend dans une certaine mesure caducs ces échanges que le milieu culturel continue, en dépit du bon sens, à tenir en vase clos. Il faut croire que la méfiance du théâtre à l'égard du pouvoir est tenace et qu'à trop se tenir à distance de la réalité, les femmes et les hommes de théâtre s'excluent d'une dynamique qui, à terme, risque de les desservir non seulement sur le plan politique mais également dans leur pratique.

Pourtant, une telle rencontre permet à ceux qui sont plus lucides – et il y en a – de dessiller les yeux de ceux qui se cachent derrière les mots pour ne pas s'adapter à un monde où le théâtre ne peut plus se contenter d'avoir été. Les inquiétudes sont multiples tant à l'Ouest qu'à l'Est, et Adler convient que nulle part « les formes d'oppression modernes n'ont trouvé leur théâtralisation, leur théâtralité » (p. 162). Il y a là une occasion à saisir afin de faire la preuve de ce qu'avance James MacDonald de Grande-Bretagne, à savoir que « ce qui se passe dans les petites salles obscures peut encore avoir une énorme influence » (p. 220). Il est certainement plus facile à des gens de théâtre d'y croire que d'en convaincre les hommes politiques qui décident des subventions à attribuer à ces « petites salles obscures ».

Cela dit, ces actes rendent compte de la diversité des systèmes théâtraux qui existent en Europe, et permettent de mettre en

perspective les conditions d'exercice d'une profession dans une nation donnée et celles qui prévalent ailleurs. L'exemple finlandais, notamment, me semble particulièrement porteur. Dans un tout autre ordre d'idées, les réflexions du metteur en scène français Jacques Lassalle, qui convient que « la reconnaissance des publics précède la reconnaissance des pouvoirs » (p. 184) et demande à l'artiste de ne pas cesser d'être un citoyen, valent pour elles-mêmes. L'ancien administrateur de la Comédie-Française jette même les bases d'une éthique artistique en déclarant : « Sans ancrages social, économique, structurel affirmés en préalable, le geste artistique rest[er] à mes yeux véral et/ou insignifiant » (p. 188). Il prouve ainsi qu'un débat en cache souvent un autre, certainement aussi crucial pour l'avenir du théâtre.

Hervé Guay

Université du Québec à Montréal

Alternatives théâtrales, n° 52-53-54
(décembre/janvier), 1996-1997

Pour réaliser cet extraordinaire numéro intitulé « Les répétitions. Un siècle de mise en scène. De Stanislavski à Bob Wilson », *Alternatives théâtrales* a collaboré avec l'Académie Expérimentale des Théâtres et l'Institut d'Études Théâtrales de Paris III. D'une part, on a puisé dans le corpus de « Scènes d'acteur », un ensemble de travaux et d'échanges que tenait l'Aca-

démie au cours de l'année 1996, et plus particulièrement dans le volet « Répétitions, l'aventure » qui réunissait, en juillet de la même année, metteurs en scène, comédiens, scénographes et auteurs-metteurs en scène. D'autre part, Georges Banu, qui codirige ce numéro triple, s'est imprégné des témoignages et réflexions que de nombreux artistes ont échangés avec les étudiants de son atelier sur les répétitions, à l'Institut d'Études Théâtrales de Paris III.

Dès l'introduction, Banu délimite les grandes questions qui serviront de charpente à l'édifice qu'on tente ici de présenter : « Parler des répétitions, c'est s'ouvrir à l'aveu de l'intérieur, jamais complet, souvent oublieux des échecs et des crises, aveu dont l'intérêt consiste dans la découverte des données de fabrication autant que dans le souvenir de ces essais, mots ou gestes, non parvenus jusqu'à la scène, qui tantôt ont activé l'imaginaire, tantôt l'ont paralysé. Il ne s'agit plus d'un modèle de travail, mais de l'expérience du travail » (p. 6). Banu, dans son commentaire, donne une large part à l'oralité : parler beaucoup ou parler peu dans l'expérience de la durée est un des ancrages proposés pour la lecture de ce numéro.

De Stanislavski à Bob Wilson, l'équipe articulera ce tour d'horizon autour de trois pôles : « Récits, portraits » ; « Les répétitions, l'aventure » ; et « La répétition, les découvreurs ». Dans le premier, 16 commentaires sur tout autant de metteurs en scène présentent, à la manière d'une expérience organique, les répétitions chez chacun d'entre eux. Des répétitions ultimes pour « Aujourd'hui c'est mon anniversaire » de

Tadeuz Kantor, des « Lettres de Berlin, Répétitions avec Heiner Müller » ou du « Spectacle de la naissance, les répétitions d'Eugenio Barba pour "L'île des labyrinthes" », les Chantal Meyer-Plantureux, Samuel Zach, Mirella Schino, à l'instar des 13 autres signataires, brossent les aventures souvent intimes que peuvent être les répétitions, soit par le biais d'observations rigoureuses, quelquefois silencieuses, soit par le biais de correspondance, de publication de journal ou d'entretien.

Pour le second pôle, « Les répétitions, l'aventure », 5 objets de la pratique (Équipe et identité ; Processus ; Lieux et regards ; Une expérience dans le temps ; et Juste avant) sont les sujets de 35 articles. C'est donc par l'expérience qu'on étayera ici ce que Banu cernait d'emblée, à savoir que répéter est en grande partie une affaire de communauté passagère nécessitant ses vitesses, ses durées et ses espaces pour produire le régime favorable à la créativité de groupe. On y présente, entre autres, le régime du théâtre du Soleil, plusieurs notes et commentaires d'Olivier Besson, un catalogue à la fois surprenant et révélateur des coups d'envoi de plusieurs metteurs en scène (« Répéter. To rehearse. Ensayar. Proben », d'Odette Aslan). Enfin, trois des cinq objets de réflexion sont ponctués par les articles « Acteurs en répétition : bouts d'histoires », « Fragments parlés » et « Paroles données... » qui livrent par écrit des entretiens avec 12 comédiennes et 13 comédiens, offrant un panorama de carrières débutant dans les années quarante jusqu'à celles dont l'amorce du parcours a eu lieu durant cette décennie.

Le troisième et dernier pôle, « La répétition, les découvreurs », cerne les pratiques « mères » de ce que pourrait être l'art de répéter. Stanislavski, Meyerhold et l'approche soviétique, Copeau et le Cartel et, bien sûr, Brecht et son Berliner Ensemble y sont présentés entre deux commentaires de Banu, à savoir « Perspective à vol d'oiseau » et « Questionnaire sur les répétitions ».

En complément, on retrouve deux entretiens qu'a eus Alain Prique avec Bernard-Marie Koltès, à une époque où ce dernier n'était pas encore très connu. Les contraintes éditoriales de l'époque avaient forcé Prique à réduire ces entretiens relus et un corrigés par Koltès lui-même. « Combat de nègre et de chiens » et « La fuite à cheval très loin dans la ville » font, pour ce numéro, une tombée de rideau fort à propos.

Michel Lemelin

Études théâtrales, n° 11-12, 1997

Sous le titre « Le lieu, la scène, la salle, la ville : dramaturgie, scénographie et architecture à la fin du xx^e siècle en Europe », la publication des actes du colloque tenu au Centre d'Études théâtrales de l'Université catholique de Louvain à Louvain-la-Neuve, en 1996, vient faire le point sur l'évolution de l'architecture théâtrale à la fin du xx^e siècle. Ce colloque vient aussi infirmer le résultat d'une série d'autres colloques, tout aussi significatifs, dont

celui de 1948 à la Sorbonne et celui de 1961 à Royaumont, qui concluaient que « le théâtre à l'italienne [était] chose morte ».

Notre siècle a été profondément marqué par des révolutions scéniques qui ont considérablement affecté l'architecture théâtrale et la scénographie, révolutions signées Appia ou Craig, Piscator, Meyerhold, Artaud, Grotowski, Wilson, Mnouchkine, Brook, Kantor ou Vitez parmi bien d'autres. Cependant, la fin de ce siècle semble inverser le cours de ces révolutions par une restauration du répertoire et des théâtres historiques, comme on l'indiquait déjà au colloque de Puy en Velay en 1993 (« Quel avenir pour les théâtres historiques ? »). Toutefois, il ne s'agit pas d'un simple retour, il s'agit plutôt d'un nouvel équilibre à trouver entre tradition et modernité, entre passé et présent, en réajustant les rapports et les schémas qui lient une architecture et une dramaturgie.

Cette publication établit donc le bilan de la situation historique et esthétique sur « le lieu, la scène, la salle, la ville », en Belgique et en France, car les lieux ne sont pas de simples instruments passifs, mais le manifeste d'une époque qu'il faut savoir lire pour mieux préparer l'avenir.

Les diverses contributions à cet ouvrage émanent de praticiens et d'universitaires et sont précédées d'un avant-propos de Marcel Freydefont, responsable du numéro. Elles sont rassemblées sous deux axes : « Remise en cause des remises en cause » et « Restaurations/Innovations ».

Les articles, dont les signataires proviennent d'horizons divers (enseignement, architecture, mise en scène, scénographie

et critique), sont tous fort intéressants, en particulier ceux de l'axe 1. Parmi ces derniers, suscitent un intérêt plus vif encore la communication de Marcel Freydefont, « Tout ne tient pas forcément ensemble », et celle de Michel Corvin, « L'écriture théâtrale contemporaine a-t-elle conquis sa liberté d'espace ? ».

L'étude de Freydefont, impossible à synthétiser ici, établit une magistrale perspective historique, essentielle à tout projet de renouvellement valable, et propose des leçons à tirer et des fondements esthétiques originaux. La conclusion souligne l'importance de l'étude critique, tant sur le plan historique que sur les plans esthétique et théorique, et la place qu'il faut lui donner au théâtre : « L'architecture théâtrale, comme le poème dramatique, est par essence inachevée, parce qu'elle est humaine » (p. 37). Quant à l'étude de Corvin, elle analyse des espaces théâtraux à partir de la question des cadres. Corvin passe de la plongée introspective à la prospective planétaire, pour en arriver à l'espace comme personnage et au théâtre comme jeu. Dans cette dernière partie, il cite quatre exemples – dont *Les sept branches de la rivière Ota* de Robert Lepage – qui recourent tous à l'écriture et la mise en scène de la frontalité rectiligne qui, selon Corvin, « [...] se réconcilie avec la matière solide et la forme régulière d'un lieu, mais désormais insufflé de liberté, de poésie et d'invention » (p. 65).

Somme toute, il y a dans ces études de l'espoir pour l'avenir de la scénographie.

Renée Noiseux Gurik

Option-Théâtre, Cégep Lionel-Groulx

Cahiers de théâtre Jeu, nos 82, 83, 84 et 85, 1997

Le numéro 82 inaugure le « nouveau » *Jeu* dont les rubriques sont : Ailleurs, Bloc-notes, Chroniques, Dossier, Franges, Idées, Le jeu de *Jeu*, Portrait(s), Pratiques, Publications, Représentation, Création, Enjeux et Relecture, dont seules les trois dernières paraîtront dans chaque numéro. Il est question du travail du metteur en scène dans ce numéro. Dans son article « L'écrit et l'oral ou l'entre-deux du théâtre », le critique, essayiste et professeur de théâtre Georges Banu, s'inspirant d'Artaud, traite des problèmes à survenir quand « l'écrit se met à parler ». En commençant par la parole, tantôt publique, tantôt insulaire, de metteurs en scène tels que Barrault, Chéreau, Stein et Strehler lors des répétitions, et en terminant sur une comparaison de la critique orale et de la critique écrite, Banu explore la dualité du théâtre, généralement limitée au rapport entre le texte dramatique et le texte théâtral, et retient tout élément du phénomène théâtral qui a un « double ». D'autre part, quatre articles sont consacrés à Robert Gravel, cofondateur du Théâtre Expérimental de Montréal en 1975 (devenu le Nouveau Théâtre Expérimental et le Théâtre Expérimental des Femmes en 1979) et fondateur de la Ligue Nationale d'Improvisation en 1977. Ils témoignent de l'énorme influence que cet « homme de tous les paradoxes », décédé le 12 août 1996, a exercée sur le paysage théâtral québécois.

C'est la notion de personnages qui fait l'objet du dossier du numéro 83. Louise Vigeant, prenant comme modèle le *Tartuffe* de Molière, analyse la lecture et la réalisation qu'en ont fait le metteur en scène suisse Benno Besson et la directrice artistique du Théâtre du Nouveau Monde Lorraine Pintal, dans deux mises en scène à l'affiche à Montréal en 1997. Soucieuse de l'effet du personnage sur le spectateur, Vigeant (se) pose la question suivante : « [...] comment peut-on en arriver à des incarnations aussi différentes d'un même personnage sans mettre en péril sa vraisemblance ? » (p. 59). L'œuvre de Michel Tremblay se trouve privilégiée dans ce dossier avec non seulement une étude sur les cinq voix d'Albertine, mais aussi un compte rendu de l'ouvrage de Jean-Marc Barrette, *L'univers de Michel Tremblay – Dictionnaire des personnages*, paru en 1996. Complété par une douzaine de photos de diverses pièces du dramaturge québécois, ce compte rendu de Lorraine Camerlain nous apprend notamment que Barrette a recensé quelque 2 170 personnages, fictifs, appartenant à l'œuvre de Tremblay, et référentiels, « appartenant à des univers extérieurs à l'œuvre » (p. 90). Camerlain conclut que l'ouvrage se révèle incontournable pour quiconque étudie ou, même, s'intéresse à l'œuvre de Tremblay.

Sous la rubrique Enjeux du numéro 84, Michel Vaïs résume la table ronde qu'il a organisée « sur le rôle que jouent les médias dans l'activité théâtrale », plus précisément sur l'interaction entre le théâtre et les médias écrits ou électroniques. C'est ainsi que Luc Boulanger, de *Voir* de Mont-

réal, Marie Chalouh, « simple spectatrice », Alain de Repentigny, de *La Presse*, Alain Fournier, président du Conseil québécois du théâtre, Hervé Guay, du *Devoir* et de l'Association québécoise des critiques de théâtre, et Bertrand Roux, de CIBL-FM, se sont retrouvés au Café des artistes du Monument-National, en juin 1997, pour discuter des quatre types de discours sur le théâtre proposés par les médias, à savoir l'information, commentée ou non, l'entretien, l'analyse et les dossiers et la critique. Les sujets abordés comprennent non seulement le(s) processus de sélection de pièces à disséquer (compagnie pauvre ou chevronnée ?) ou de théâtres à traiter (théâtre public ou privé ?, amateur ou professionnel ?) mais aussi la tension, de plus en plus croissante étant donné la diminution des subventions, entre le journalisme et la publicité, entre la critique et son lectorat.

C'est de réalisme qu'il s'agit dans le numéro 85. Le dossier se compose d'études sur la façon dont « les artistes de la scène abord[ent] – conceptuellement et pratiquement – cette dimension esthétique de la pratique du théâtre » (p. 5). Jean Cléo Godin, examinant « Les avatars du réalisme québécois », conclut qu'au tournant du siècle, c'est l'influence américaine qui prévaut au Québec, contrairement à la situation en Europe où le naturalisme est dominant. Il précise que « c'est de mimésis, c'est-à-dire de la *représentation* de la réalité qu'il s'agit toujours, non du réel lui-même » (p. 65). À titre d'exemples parmi plusieurs, Godin retient Dubé, Laberge et le réalisme subversif et ironique des *Belles-sœurs*. À noter également que l'étude de Louise Vigeant sur les

« Visages du réalisme à travers l'histoire du théâtre » est remarquable. Cet article s'ouvre sur une définition du terme, tirée du dictionnaire *Robert*, datant de 1833, et se termine en situant le réalisme dans l'art comme un moyen potentiel de « maintenir un rapport étroit avec le réel » qui, de plus en plus virtuel, commence à nous échapper.

Anthony M. Watanabe
Université de Toronto

Théâtre/Public, nos 133 et 134, 1997

En 1997, *Théâtre/Public* continue d'offrir des aperçus des pratiques théâtrales contemporaines françaises et occidentales par le biais d'articles, de critiques, de comptes rendus et de débats. La revue comprend également des dossiers qui examinent à fond les questions d'ordre philosophique, dramaturgique et esthétique de l'heure. Outre deux dossiers importants consacrés au théâtre en tant que service public et à l'œuvre de Pina Bausch, j'ai retenu un article signé Marie-Christine Autant-Mathieu sur le théâtre russe post-petroïka.

La première partie du dossier « Théâtre, service public ? – L'Héritage » replace dans son contexte historique le mouvement des théâtres populaires qui voulaient, selon les mots de Jean Vilar, faire du théâtre « un service public, tout comme le gaz, l'eau, l'électricité » (p. 72). De nombreux intervenants tentent d'expliquer l'écart grandissant

entre les théâtres institutionnels de la France et les publics, moins éloignés qu'autrefois sur le plan socioéconomique. Le consensus n'est aucunement recherché : certains dénoncent alors que d'autres traitent le sujet avec un certain je-m'en-foutisme. Lors d'un échange diffusé sur France Culture et transcrit dans le dossier, Jacques Rigaud a évoqué le manque de véritable politique culturelle en France depuis l'ère de Jack Lang et comparé la situation présente à celle des États-Unis où il est pratique courante de confondre culture et divertissement. Pour sa part, Roger Planchon fait mention des difficultés que vivent la décentralisation théâtrale et la scission entre les milieux théâtraux et ouvriers qui, toutes deux, visaient à rendre l'objet culturel accessible à tous. Enfin, François Regnault soutient qu'il est impossible de concevoir le théâtre en tant que service public là où les idéologies quasi humanistes ont cédé leur place au capitalisme qui « fait de tout bien culturel une marchandise » (p. 82). En guise de solution, Lucien Marchal propose de ne jamais oublier que, pour le théâtre moderne, le Prince n'est nul autre que la République : si la tendance actuelle se maintient, ce Prince verra trop peu de raisons de subventionner un théâtre qui s'éloigne de ses électeurs. Ce point de vue est partagé par Jacky Ohayon du Théâtre Garonne et par Hubert Jappelle qui, dans la deuxième partie de ce dossier intitulée « L'État des choses », tissent un lien toujours pertinent entre démocratie et théâtre. Enfin, Jean-Marie Pradier nous rappelle l'importance d'un fondement éthique au théâtre, qu'il faut retrouver, sans lequel toute

création artistique demeure inutile, et dénonce du même coup le *star system*.

Dans un second dossier présenté sous forme de deux numéros spéciaux, Odette Aslan trace un portrait des chorégraphies de Pina Bausch, travaux qui frôlent toujours une certaine théâtralité. Les articles de la première partie sont avant tout descriptifs et l'ensemble du dossier ressemble davantage à un document historique qu'à une analyse. Aslan a eu le souci de « montrer la variation de paramètres [des chorégraphies] tels l'organisation de l'espace ou le choix musical, et de déceler au moins un élément – trouvaille gestuelle, thème ou moment de jeu – qui manifeste la particularité de chaque réalisation tout en reliant celle-ci aux précédentes » (p. 10). Un processus créateur qui rappelle celui de Jean Asselin du Théâtre Omnibus est maintes fois illustré, processus qui cherche à traduire la parole en une gestuelle, côtoyant ainsi le récit théâtral. Une mise en espace hétérodoxe, qui rejette la linéarité, agit en tant que métonymie pour des récits qui deviennent à leur tour des séries d'images dont les fils conducteurs ne sont pas toujours repérables : « Pour Pina Bausch, "les sentiments sont plus importants que l'histoire" » (p. 22). Le traitement que fait Bausch des *Sept péchés capitaux des petits bourgeois* de Bertolt Brecht et Kurt Weill est exemplaire de cette approche : elle se permet de retravailler le livret original qui se veut une exploration de l'abus des femmes par les hommes, et met plutôt l'accent sur des questions liées à la féminité.

Dans « Les "Âmes mortes" de la nouvelle Russie – La culture et le théâtre aujourd'hui », Marie-Christine Autant-Mathieu décrit un milieu qui, à cause de la situation politique, idéologique et économique précaire dans laquelle baigne la Russie depuis le *putsch* de 1993, est en pleine mutation. Puisque la rentabilité des produits culturels est de mise depuis l'implantation d'un système économique capitaliste, il n'est pas étonnant que les intellectuels du pays, auparavant des fervents du théâtre, fréquentent de moins en moins les salles de spectacles et que l'importante revue *Theatr* soit au bord de la faillite. Aussi, même s'il y a eu un retour aux répertoires russe (Ostrovski, Pouchkine, Tchekhov et Dostoïevski) et occidental (Shakespeare et Molière), les productions décrites par l'auteure sont avant tout accessibles, pour ne pas dire populaires. D'ailleurs, les metteurs en scène actuels s'intéressent peu à la création, car ils résistent à toute tentative de faire du théâtre un objet idéologique : « Je refuse absolument de revenir au drame contemporain. [...] L'humeur, les pensées de mon contemporain ne m'intéressent plus », déclare Anatoli Vassiliev (p. 56). Quant aux quelques dramaturges qui osent écrire, ils semblent « hésite[r] [...] entre la poésie (Moukhina, Youriev) et la nouvelle (Ougarov) », écartant du même coup les structures dramaturgiques plus traditionnelles.

Joël Beddows

Université de Toronto

L'Annuaire théâtral 24

Sommaire

« Des mots, des mots, des mots ! » • **Chantal Hébert**

DOSSIER TRAVERSÉES DE SHAKESPEARE

Traversées de Shakespeare. Présentation • **Leanore Lieblein**

Normand Chaurette face à Shakespeare

ou Traduisez *Comme il vous plaira...* • **Pascal Riendeau**

Pour une poétique du texte de Shakespeare : les formes métriques utilisées par Antonine Maillet et Jean-Louis Roux • **Joël Beddows**

La traduction au carrefour des durées • **Jean-Michel Déprats**

À qui appartient Shakespeare ? Les tiraillements au sujet du *Hamlet, prince du Québec* de Robert Gurik • **Melanie Stevenson**

Shakespeare à l'Arsenal ou Comment une filiale rompt avec la société mère • **Dominique Lafon**

D'une époque ou de tous les temps ?

Le « printemps Shakespeare » de 1988 • **Leanore Lieblein**

DOCUMENT

Shakespeare au Québec : théâtrographie des productions francophones (1945-1998) • **Gilbert David**

PRATIQUES & TRAVAUX

L'art de la déclamation classique • **Jeanne Bovet**

Rhétorique et mise en scène théâtrale • **Martin Mercier**

NOTES DE LECTURE

REVUE DES REVUES