

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

**Chaurette devant Shakespeare :
La traduction comme processus de création**

Par
Roxanne Martin

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M.A.)
en littératures de langue française



Août 2007

© Roxanne Martin, 2007

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

**Chaquette devant Shakespeare :
La traduction comme processus de création**

Présenté par
Roxanne Martin

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Élisabeth Nardout-Lafarge (présidente-rapporteuse)
Gilbert David (directeur de recherche)
Joyce Boro (co-directrice de recherche)
Leanore Lieblein (membre du jury)

Mémoire accepté : le 14 novembre 2007

RÉSUMÉ

Traduire le théâtre de Shakespeare représente un défi ; plusieurs critiques ont même déclaré la chose impossible. Normand Chaurette, dramaturge établi, traduit Shakespeare en y ajoutant sa marque personnelle dans ce que Shawn Huffman appelle un processus de création, poussant le lecteur/spectateur à s'interroger sur la mince frontière qui sépare traduction et adaptation.

Chaurette a d'abord approché l'œuvre de Shakespeare en tentant de traduire le drame historique *Richard III*. Cette traduction n'a cependant jamais été terminée. Sur les bases de cette traduction avortée, Chaurette rassembla les personnages féminins et écrivit *Les reines*. Cette adaptation qui n'est ni une traduction ni une « œuvre autonome » de Chaurette se retrouve dans une zone de jeu intertextuel avec plusieurs autres pièces de Shakespeare. Pourtant, traduire Shakespeare engendre souvent un grand dilemme : conserver la musicalité des vers et le rythme propre à l'auteur ou coller au plus près de l'intrigue. Dans ce qui semble être une impossibilité de conjuguer les deux, Chaurette traduira deux fois la comédie *Comme il vous plaira*. La première version a conservé toute la musicalité de l'original, en sacrifiant néanmoins certains détails de l'histoire, tandis que la seconde en garde toute l'essence, en perdant cependant ce rythme si particulier à Shakespeare. Chaurette comblera ces manques, qui pourraient très bien provenir de ses propres difficultés à traduire l'œuvre du barde anglais, avec une écriture beaucoup plus proche de sa propre dramaturgie. La nouvelle version de la comédie devenant, de ce fait, presque une coopération entre les deux auteurs et ce, à quatre cents ans d'intervalle. Chaurette traduira plusieurs autres pièces de Shakespeare, dont la tragédie *Roméo et Juliette*. Au premier abord, cette traduction paraît plutôt sobre, puisque le dramaturge semble s'effacer devant le traducteur. Toutefois, une étude approfondie démontrera comment la traduction de Chaurette rend toute la poésie de la pièce originale.

En somme, en prenant appui sur les écrits de Louise Ladouceur, ce mémoire portera sur l'analyse de ces trois œuvres afin d'analyser leurs qualités intrinsèques, tout en observant le mouvement graduel du rapprochement de Chaurette par rapport à l'œuvre de Shakespeare.

Mots-clés : Normand Chaurette – William Shakespeare – traduction – adaptation – dramaturgie québécoise

ABSTRACT

Undertaking a translation of one of Shakespeare's plays is a daunting task which many scholars have deemed impossible. Renowned Quebec playwright, Normand Charette added his personal touch to his translations of Shakespeare through what Shawn Huffman calls a "process of creation", thereby forcing readers and spectators to question the fine line between translation and adaptation.

Charette's first Shakespearean project was a translation of *Richard III*, which he was never able to complete. Out of this incompleated work, he resuscitated the female characters and reassembled them in *Les reines*. This adaptation, which is neither a translation nor fully autonomous work, engages in intertextual dialogue with several other Shakespearean plays. The translator of Shakespeare is faced with the important choice between preserving the rhythm and poetry of Shakespeare's language or remaining entirely faithful to the plot. In an attempt to overcome this binary, Charette translated *As You Like It* twice. The first respected the musicality of the play while sacrificing some narrative details ; the second adheres closely to the plot at the expense of the particular nuances and rhythm of Shakespeare's language. While Charette's predicament may stem from his own difficulties with Shakespeare he overcomes this problematic by relying more on his own dramatic style and traditions. As a result his second attempt at *As You Like It* becomes a quasi-collaborative effort between these two dramatists despite the four hundred years that separate them. Charette translates several additional plays by Shakespeare, including *Romeo & Juliet*. At first, Charette's *Romeo & Juliet* seems rather conservative, as Charette effaces himself almost entirely from the text. However, a more detailed examination of the play reveals that Charette's translation of *Romeo & Juliet* is faithful rendition of the play that manages to convey its essential qualities and poetry.

Through the use of Louise Ladouceur's theory of translation, this thesis analyses these three plays by Normand Charette in order to observe their intrinsic qualities and to explain the increased affinities and intimacy that develop between the two authors as Charette's relationship with Shakespeare evolves.

Key words : Normand Charette – William Shakespeare – translation – adaptation – Quebec drama

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, merci au Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC) pour leur soutien financier. Je voudrais remercier chaleureusement mes deux directeurs. Merci à Gilbert David, pour son infatigable souci de l'amélioration de mon mémoire, par ses corrections exhaustives et ses précieux conseils. Merci à Joyce Boro, pour ses encouragements, ses critiques constructives et pour avoir cru en moi et en mon potentiel à pouvoir m'attaquer à rien de moins que Shakespeare.

Un merci particulier à mes amis en dramaturgie : Marie-Claude Primeau, Lucille Toth et Sylvain Lavoie, pour leur belle folie, leur écoute, leur aide précieuse et de comprendre si bien dans quelle galère je m'étais embarquée. Je tiens aussi à remercier Frédéric Thibaud, qui m'incita à me dépasser et qui fut d'une grande aide dans certains moments plus difficiles.

Je voudrais également remercier mes amies microbiologistes pour leur oreille attentive et leurs encouragements. Merci, chères Nathalie Simard et Marie-Ève Pinet, d'avoir patiemment écouté ce qui a, sans doute, été pour vous un charabia littéraire incompréhensible. Merci !

Je tiens à souligner la présence, le support moral et l'appui incroyable de ma famille qui a toujours été là pour moi et qui l'est encore ! Merci, à mon père Serge Martin, pour sa force tranquille et son humour, à ma mère Sylvie Martin, pour être une si merveilleuse inspiration, et à mes sœurs, Maude et Natacha Martin, pour leur soutien. Je vous aime fort !

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	p. iii
REMERCIEMENTS.....	p. v
INTRODUCTION.....	p. 4
CHAPITRE 1 : <i>Les reines</i> :	
Un hypertexte ou l'art de ne pas traduire.....	p. 17
1.1. Une adaptation à la frontière de l'œuvre originale	p. 19
1.2. Analyse de l'hypertexte selon l'approche fonctionnaliste	p. 25
1.2.1. Données préliminaires	p. 25
1.2.2. Analyse de la macrostructure.....	p. 25
1.2.3. Analyse des microstructures	p. 27
a) Niveaux de langue	p. 27
b) Modèles grammaticaux et procédés stylistiques particuliers.....	p. 28
c) Vocabulaire : écarts lexico-sémantiques.....	p. 31
1.2.4. Confrontation avec le contexte systémique	p. 32
d) Analyse des relations intertextuelles	p. 33
i. Références à l'Ancien Testament	p. 33
ii. Références au Tarot.....	p. 36
iii. Intertexte avec la dramaturgie shakespearienne	p. 41
iv. Intertexte de la dramaturgie québécoise	p. 44
v. Intertexte de la dramaturgie chauretienne.....	p. 45
1.3. Déconstruction à l'œuvre dans <i>Les reines</i>	p. 47
1.3.1. La déconstruction : problème de définition	p. 47
1.3.2. Enfreindre les lois du genre	p. 49
1.3.3. Réel ou fiction ?	p. 51
1.3.4. La folie	p. 54
1.3.5. Instabilité du climat.....	p. 57
1.4. Conclusions du chapitre	p. 58
CHAPITRE 2 : <i>Comme il vous plaira</i> :	
De la liberté de l'adaptation à la retenue de la traduction.....	p. 61
2.1. Deux versions du même texte.....	p. 62
2.2. Adaptation et/ou traduction ?.....	p. 64
2.3. La première version : analyse d'une adaptation selon l'approche fonctionnaliste..	p. 65
2.3.1. Données préliminaires	p. 66
2.3.2. Analyse de la macrostructure.....	p. 67
2.3.3. Analyse des microstructures	p. 71
a) Niveaux de langue	p. 71
b) Modèles grammaticaux et procédés stylistiques particuliers.....	p. 73
c) Vocabulaire : écarts graphiques, écarts lexico-sémantiques.....	p. 74
i. Présence de l'anglais et effet d'étrangeté.....	p. 74
ii. L'effet comique des expressions enfantines	p. 75
iii. Musicalité des répétitions	p. 76
iv. Fragments et déconstruction	p. 78
2.4. La deuxième version : analyse d'une traduction selon l'approche fonctionnaliste..	p. 80
2.4.1. Données préliminaires	p. 82
2.4.2. Analyse de la macrostructure.....	p. 83

2.4.3. Analyse des microstructures	p. 85
d) Niveaux de langue	p. 85
e) Modèles grammaticaux et procédés stylistiques particuliers	p. 86
f) Vocabulaire : écarts lexico-sémantiques	p. 87
2.5. Synthèse critique entre les deux versions et confrontation selon le contexte systémique	p. 88
2.5.1. Se rapprocher de Shakespeare pour mieux d'en éloigner	p. 89
2.5.2. S'éloigner de Shakespeare pour mieux s'en rapprocher	p. 90
2.5.3. Questions identitaires	p. 91
2.5.4. Fuite et bannissement	p. 92
2.5.5. Récurrence du double	p. 93
2.5.6. Comparaison avec les normes extratextuelles propres au système étudié et au polysystème qui l'englobe	p. 94
2.6. Conclusions du chapitre	p. 95

CHAPITRE 3 : *Roméo et Juliette* :

Traduire pour atteindre la vérité du texte	p. 99
---	--------------

3.1. Est-ce vraiment une traduction ?	p. 100
3.2. Analyse de la traduction selon l'approche fonctionnaliste	p. 104
3.2.1. Données préliminaires	p. 104
3.2.2. Analyse de la macrostructure	p. 106
3.2.3. Analyse des microstructures	p. 107
a) Niveaux de langue	p. 107
b) Modèles grammaticaux et procédés stylistiques particuliers	p. 110
c) Vocabulaire : écarts lexico-sémantiques	p. 114
i. Motifs de l'amour et de la mort	p. 115
ii. Motif de la guerre clanique	p. 115
3.2.4. Confrontation avec le contexte systémique	p. 117
d) Traduction : simplicité et respect	p. 117
e) Plusieurs versions et erreurs temporelles	p. 122
f) Musicalité	p. 125
g) Ambiguïté	p. 126
3.2.5. Comparaison avec les normes extratextuelles propres au système étudié et au polysystème qui l'englobe	p. 128
3.3. Conclusions du chapitre	p. 129

CONCLUSION	p. 131
-------------------------	---------------

BIBLIOGRAPHIE	p. 139
----------------------------	---------------

À ma mère

INTRODUCTION

Si nous choquons c'est avec intention. Que vous pensiez que nous sommes là non pas pour vous déplaire car nous sommes. De bonne foi, et ma foi, talentueux voilà en somme le départ. De nos aspirations considérez que nous ne sommes pas venus ici. Pour vous déplaire, nous allons jouer avec tous les efforts que cela suppose dans le but de vous réjouir nous avons peu de savoir-faire il faut nous pardonner les acteurs sont prêts en les regardant jouer vous apprendrez tout ce qu'il que vous sa. Chier. [sic]

Normand Chaurette, *Le songe d'une nuit d'été*¹.

Très peu d'ouvrages ont été consacrés à l'analyse de la dramaturgie de Normand Chaurette. Une seule monographie consacrée à cet homme de théâtre a été, à ce jour, publiée². Sur le lot, peu d'études ont été faites sur ses traductions et sur l'influence de Shakespeare sur sa dramaturgie, alors que l'œuvre du barde anglais a certainement exercé une influence sur l'écriture de Chaurette.

Le dramaturge québécois a publié sa première création intitulée *Rêve d'une nuit d'hôpital* en 1980, dans laquelle il relatait la vie du poète Émile Nelligan. Il y privilégia certains motifs, tels que le double, le théâtre dans le théâtre, la folie qui devinrent récurrents et particulièrement présents dans les pièces *Provincetown Playhouse*, *19 juillet 1919, j'avais 19 ans* (1981) et *Fragments d'une lettre d'adieu*

¹ Normand Chaurette, *Le songe d'une nuit d'été*, [traduction de *A Midsummer Night's Dream* de William Shakespeare], CEAD, tapuscrit, 1995, p. 75.

² Voir Pascal Riendeau, *La cohérence fautive : L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997 et le dossier spécial n° 75 de *Voix et Images : Littérature québécoise* consacré au dramaturge.

lus par des géologues (1986). L'écriture de Chaurette qui se caractérise, selon Pascal Riendeau, par

« l'hybridité des formes ; l'écriture fragmentée ; le projet constant de rendre ambiguë la notion [de] personnage, soit en le doublant, soit en le multipliant ; la déconstruction de l'illusion théâtrale ; le refus de proposer une vérité univoque ; la remise en question des genres littéraires et de leurs avatars³.

Plusieurs de ces éléments dramaturgiques trouveront un écho dans le travail d'adaptateur/traducteur du dramaturge.

Au début des années quatre-vingt-dix, Chaurette publie *Les reines*, pièce résolument chaurettenne, mais où les personnages ont été empruntés à l'univers du *Richard III* de William Shakespeare. Au cours de la décennie, ses adaptations et traductions deviendront peu à peu plus nombreuses que ses créations originales ; alors que Chaurette adapte ou traduit de Shakespeare : *As You Like It* (1989-1993), *A Midsummer Night's Dream* (1995), *The Tempest* (1997), *Coriolanus* (1998), *Romeo & Juliet* (1998), *The Merry Wives of Windsor* (1999), en plus des traductions de *Mary Stuart* (1995) et d'*Hedda Gabler* (1996), tandis qu'il ne signe que trois textes : *Stabat Mater I et II* (1997-1999) et *Le petit Köchel* (2000). Après cette dernière œuvre, il ne se consacrera qu'à la traduction shakespearienne⁴.

Depuis 1950, Shakespeare fut l'un des auteurs les plus présentés sur les scènes québécoises. Or, pendant près de vingt ans, la version française de ses pièces est parvenue de la France, et ce n'est que dans les années soixante-dix, qu'apparurent des traductions québécoises. À cette époque, les traducteurs modifiaient ou

³ Pascal Riendeau, *op. cit.*, p. 13-14.

⁴ Au moment d'écrire ces lignes, deux nouvelles pièces de Chaurette sont annoncées : *Frank Ketchup* (2007) et *Ce qui meurt en dernier* (2008), ainsi qu'une nouvelle traduction shakespearienne : *Othello* (2007).

amplifiaient certains éléments de l'intrigue originale afin de transmettre un message politique, ou revendiquer pour une cause, en transposant l'action en sol québécois, tout en changeant la langue des personnages dès lors plus familière. Traduire Shakespeare en français québécois avait alors un sens nationaliste puisqu'on souhaitait *reterritorialiser* le texte étranger au Québec en l'intégrant à la dramaturgie en émergence dans la province. Les années fastes du théâtre des années quatre-vingt et la constitution d'une véritable dramaturgie québécoise provoqueront cependant une perte d'intérêt pour les traductions en québécois.

Étonnamment, malgré la richesse de la dramaturgie québécoise et l'éclosion d'un théâtre « migrant », la popularité de Shakespeare n'a jamais diminué. Encore aujourd'hui, il est habituellement l'un des trois auteurs les plus joués au Québec⁵, surpassant généralement Molière et Michel Tremblay, pourtant deux canons de la dramaturgie française et québécoise.

Ce mémoire examinera les motivations de Charette qui l'ont conduit à traduire cet auteur populaire, alors même que ses propres œuvres sont souvent considérées hermétiques et d'un haut niveau littéraire :

Les ouvrages de Charette, selon Pascal Riendeau, favorisent nettement le scriptible par un réinvestissement du littéraire dans le texte dramatique, sans proposer de retour à une dramaturgie traditionnelle toutefois. Chez Charette, cette littérarité dramaturgique n'est jamais superficielle, car elle se trouve au cœur d'une interrogation fondamentale sur le théâtre⁶.

Les pièces de Shakespeare sont, au contraire de celles de Charette, plus directement orientées vers leur concrétisation scénique. Les deux auteurs se rejoignent malgré tout à travers leur exploration des mêmes motifs, tels que ceux de la dualité, de la

⁵ Voir Gilbert David (dir.), *Rappels, Répertoire analytique et bilan de la saison théâtrale 2005-2006 au Québec*, Québec, Éditions Nota bene, 2006, 563 p.

⁶ Pascal Riendeau, *op. cit.*, p. 146.

folie, de la mort et du rêve. Traduire le théâtre de Shakespeare constitue pour Chaurette l'amorce d'une nouvelle phase de sa réflexion sur les fondements du théâtre tandis qu'il approche l'œuvre du dramaturge anglais différemment de ses collègues Antonine Maillet et Jean-Louis Roux⁷ qui possèdent une approche plus cérébrale du texte et qui traduisent plutôt dans une optique du mot à mot, que nous discuterons ultérieurement.

Le présent mémoire observera comment Chaurette se mesure à Shakespeare, à la lumière de la confrontation de deux univers de langage, ce que Wittgenstein appelle « les jeux de langage⁸ ». L'analyse des différents textes tentera alors de déterminer comment Chaurette traduit Shakespeare et si son expérience comme dramaturge influe sur ses traductions.

Chaurette a adapté ou traduit Shakespeare à dix reprises, si on inclut *Les reines*, qui n'est pas à proprement parler une traduction mais qui tire ses personnages de *Richard III*. Il a donc fallu choisir. *Les reines* (1991) et son caractère particulier d'hypertexte à mi-chemin entre l'adaptation et l'œuvre originale, s'imposèrent rapidement comme objet d'étude, en plus d'être le premier résultat de la rencontre entre les deux auteurs. Il s'agissait, de plus, de la seule pièce historique abordée par le dramaturge québécois⁹. La catégorie des comédies offrait le plus grand choix – six –, mais la singularité d'une double traduction d'*As You Like It* (1989-1993) fut ce qui

⁷ Normand Chaurette n'a pas participé à l'événement 38 à la Licorne où l'intégralité des œuvres de Shakespeare était montée en un seul spectacle où chaque pièce était compressée en dix minutes. Un procédé original mais qui dénaturait grandement le propos de Shakespeare pour se limiter à l'anecdote principale de chacune des pièces.

⁸ Voir Ludwig Wittgenstein, *Le cahier bleu et le cahier brun*, traduction Marc Goldberg et Jérôme Sackur, Paris, Gallimard, 1996, 313 p.

⁹ Les pièces de Shakespeare sont généralement divisées en trois grandes catégories : comédies, tragédies et pièces historiques. Depuis quelques années, la catégorie « romances » a été introduite mais elle ne sera pas abordée dans le présent mémoire.

nous interpella le plus. Les différences entre les deux versions nous incitèrent à intégrer ces œuvres à notre analyse. Ayant fait le choix d'une pièce historique et d'une comédie, la troisième traduction à l'étude devait, en toute logique, être celle d'une tragédie. Le choix fût cependant restreint à partir des deux tragédies traduites par Chaurette : *La tragédie de Coriolan* (1998) et *Roméo et Juliette* (1998). La première n'a jamais été représentée au Québec puisqu'il s'agit d'une commande provenant de France tandis que la seconde avait été demandée par Martine Beaulne pour une production du Théâtre du Nouveau Monde (TNM). Notre choix se tourna ainsi sur la traduction de *Romeo & Juliet*.

Nous avons ensuite fait le choix d'analyser ces textes seconds dans l'ordre chronologique de leur production. Une trajectoire inhabituelle, si on considère que nous débutons notre étude avec *Les reines*, un texte complexe dont l'analyse excède le cadre strict de la traduction, pour terminer avec *Roméo et Juliette* qui ne semble être, au premier abord, qu'une traduction conventionnelle. Malgré tout, l'approche chronologique des pièces nous semble porteuse de sens et ce mémoire tentera de le prouver. L'étude s'étendra sur une décennie, soit de l'année 1989 à 1998, alors que Chaurette semble au départ prendre ses distances par rapport à Shakespeare pour graduellement s'en approcher de plus en plus. Le présent mémoire tentera donc de faire ressortir ce que ce mouvement vers Shakespeare peut nous apprendre sur Normand Chaurette, en tant que traducteur mais aussi en tant que dramaturge.

L'analyse de la traduction d'œuvres dramatiques demande l'assimilation de diverses notions en littérature et traductologie, tout comme l'intégration de certains concepts appartenant à la linguistique, à la littérature comparée et, dans le cas de

Shakespeare, à la littérature anglaise. La lecture d'ouvrages spécialisés dans ces domaines s'est imposée et il nous a fallu sélectionner nos outils dans cette vaste matière. C'est pourquoi l'approche fonctionnaliste en traductologie proposée par Louise Ladouceur a été privilégiée dans l'analyse des trois textes. Il faut cependant noter que, même si notre étude s'appuie principalement sur cette approche, nous n'en avons pas adopté toutes les étapes et procédures.

Les premières difficultés rencontrées lors de l'analyse ont tenu à la définition des termes d'« adaptation » et de « traduction » puisque la distinction entre ces termes est débattue depuis de nombreuses années déjà. Certains ont même déclaré le débat inutile, en avançant qu'aucune distinction ne devait être faite entre les deux. Pour les besoins de notre étude, ces termes seront malgré tout utilisés, afin de distinguer différentes postures de Chaurette à l'égard de Shakespeare, même si les textes d'arrivée posent toujours des problèmes de classement. Nous proposons donc une définition qui s'approche au plus près de notre propre interprétation des termes. La définition de « traduction » de Ladouceur nous semble ainsi correspondre à notre propre explication du terme dans son sens large :

La traduction est le produit d'un sujet traduisant qui fait une lecture subjective d'une œuvre et en propose une interprétation informée par les rapports conscients et inconscients qu'il entretient avec le texte et le contexte sources¹⁰.

Elle englobe donc la définition à la fois de la traduction et de l'adaptation d'un texte, où la lecture subjective du sujet traduisant/adaptant se fait de la même façon.

Toutefois, Ladouceur propose de distinguer les différents degrés de cette lecture subjective afin de discerner la « traduction » de l'« adaptation » :

¹⁰ Louise Ladouceur, *Making the Scene : La traduction du théâtre d'une langue officielle à l'autre au Canada*, Québec, Éditions Nota bene, 2005, p. 20.

En effet, contre toute attente, l'analyse a révélé que les textes traduits et textes adaptés font appel à des stratégies translatives de même nature, mais à des fréquences et à des degrés variés. Ainsi, loin de se constituer en mode translatif qualitativement distinct, l'adaptation se caractériserait plutôt de façon quantitative par un recours plus fréquent à certains procédés translatifs qui ne lui sont toutefois pas spécifiques¹¹.

L'affirmation, selon laquelle l'adaptation et la traduction répondent aux mêmes stratégies translatives mais à divers niveaux, correspond, selon nous, à la stratégie adoptée par Chaurette par rapport à l'œuvre de Shakespeare, puisque, comme nous le verrons, il a pris tantôt beaucoup, tantôt peu de libertés avec les différents textes-sources.

Dans son ouvrage, Louise Ladouceur cite alors Jean Delisle qui répartit les différents degrés de la stratégie translatrice de la manière suivante :

Traduire, c'est s'attacher à trouver des équivalences lexicales, c'est vouer un grand respect à la formulation originale, tandis qu'adapter consiste plutôt à rechercher, au-delà des mots, une correspondance des émotions et des sentiments à avoir le souci de la fluidité et du naturel des dialogues¹².

La frontière entre l'un et l'autre est donc très mince, puisque l'adaptation et la traduction partagent la même finalité, c'est-à-dire raconter une histoire compréhensible pour les spectateurs. Les deux approches prennent cependant des moyens différents, l'un prend des libertés pour y parvenir, tandis que l'autre tente plutôt d'y arriver par la plus grande fidélité, c'est-à-dire la plus grande correspondance possible du texte.

¹¹ Louise Ladouceur, « Normes, fonctions et traduction théâtrale », *Meta*, vol. 40, n° 1, Montréal, mars 1995, p. 37.

¹² Jean Delisle, « Dans les coulisses de l'adaptation québécoise », *Circuit*, n° 12, 1986, p. 3, 5 cité par Louise Ladouceur, *Making the Scene : La traduction du théâtre d'une langue officielle à l'autre au Canada*, op. cit., p. 60-61.

L'approche fonctionnaliste de Ladouceur propose une nouvelle méthode d'analyse des traductions qui les considère comme des œuvres autonomes, sans faire, comme c'est souvent le cas, la comparaison ligne à ligne avec la pièce originale :

Cette étude descriptive de la traduction n'a donc plus pour objet de déterminer une façon idéale de traduire, mais de voir plutôt comment on traduit, à quelles modalités translatives est soumis le texte afin de pouvoir fonctionner dans la langue et la littérature d'accueil comme équivalence d'un texte d'une autre langue, appartenant à une autre littérature. De ce point de vue, toute analyse de la traduction doit nécessairement se rapporter à la fonction assignée à l'œuvre traduite dans son contexte adoptif. La traduction littéraire étant considérée comme un produit linguistique et textuel appartenant d'abord au système de la langue-cible, le système modélisant primaire, et ensuite au système littéraire récepteur¹³.

De ce fait, notre analyse ne cherchera pas à déterminer si la traduction est « idéale » ou « bonne », ce qui reviendrait à porter un jugement de valeur sans fondement critique recevable dans une analyse littéraire, mais elle s'intéressera plutôt à l'unité globale de l'œuvre :

Dans un tel contexte, toujours selon Ladouceur, l'équivalence n'est plus une notion absolue mais un phénomène empirique et observable, de nature fonctionnelle, où le rapport existant entre deux énoncés appartenant à des langues différentes fait en sorte que la traduction diffère du texte original tout en le représentant au sein du milieu d'adoption¹⁴.

Nous allons ainsi aborder la traduction comme s'il s'agissait d'une œuvre littéraire, en analysant la langue, le style d'écriture, la qualité intrinsèque du texte dans son ensemble, plutôt que de déterminer si le traducteur a réussi à transmettre tous les sens contenus dans une réplique ou s'il en a respecté chacune des métaphores.

En fait, l'approche fonctionnaliste, telle que nous nous proposons de l'aborder, n'a, à notre connaissance, jamais été appliquée à l'étude des œuvres d'un seul traducteur sur une période donnée, où nous trouvons à la fois des traductions et des adaptations. Les analyses précédentes de Ladouceur se concentraient plutôt sur

¹³ Louise Ladouceur, *loc. cit.*, p. 31.

¹⁴ *Idem.*

les traductions produites par des auteurs différents, afin de dégager les traits dominants et les caractéristiques stylistiques d'une époque en particulier. Notre étude inclut les adaptations aux traductions, faites en outre, à partir de l'œuvre d'un dramaturge étranger et signées par un seul et même auteur, alors que les travaux disponibles ne se sont attardés qu'aux traductions d'œuvres canadiennes-françaises de Gratien Gélinas, Michel Tremblay et Jovette Marchessault, et canadiennes-anglaises de John Herbert, John McDonough et David Freeman, pour ne citer que celles-là.

Notre démarche d'analyse à partir de l'approche fonctionnaliste de Louise Ladouceur pourrait se résumer ainsi :

Fondé sur une hypothèse de correspondance entre les mécanismes translatifs oeuvrant à différents niveaux de structure textuelle, ce modèle préconise une étude télescopique des stratégies de traduction allant de la présentation générale du texte, où se devine déjà une stratégie d'ensemble, à sa macrostructure et, enfin, aux stratégies microstructurelles¹⁵.

Les trois chapitres du présent mémoire porteront sur ce que Sherry Simon définit comme étant « l'étude de la traduction non plus comme un processus normatif (comment faut-il traduire ?) mais comme une réalité sociale qui participe à ce titre des multiples dimensions économiques, sociales et culturelles du contexte québécois¹⁶ ». L'analyse des œuvres choisies permettra, dès lors, l'étude de la réalité théâtrale au moment de la traduction et de l'influence dudit contexte social sur les productions auxquelles sont associées les metteurs en scène et le traducteur.

¹⁵ Louise Ladouceur, *Les paramètres de l'adaptation théâtrale au Québec de 1980 à 1990*, Mémoire de maîtrise, Département de linguistique et de traduction, Université de Montréal, 1991, p. 10.

¹⁶ Sherry Simon, *L'inscription sociale de la traduction au Québec*, Montréal, Office de la langue française, 1989, p. 9.

Dans ces conditions, l'approche fonctionnaliste permet une réflexion sur la traduction théâtrale au Québec en parallèle avec une mise en perspective du contexte théâtral qui lui est contemporain. Selon Ladouceur,

La traduction [...] appartient profondément à l'histoire de la réception. Son étude critique doit, par conséquent, prendre en compte les textes issus du contexte réceptif – les comptes rendus, les études, les histoires – pour lui donner tout son sens auprès des lecteurs¹⁷.

Ce type d'analyse permettra de faire une étude approfondie de la traduction chez Charette autant au niveau de la forme¹⁸ que du contenu, et de faire ressortir les liens entre elle et le contexte théâtral québécois à travers les connexions intertextuelles qui unissent la pièce aux autres œuvres ou formes littéraires.

Certains points d'analyse qui relevaient de la traductologie, tels que les normes et les différents procédés de traduction, ont cependant été mis de côté lors de notre étude. De plus, l'analyse de Ladouceur portait sur des documents publiés, tandis que les textes à l'étude dans ce mémoire, à l'exception des *Reines*, ne l'ont pas été, puisqu'il s'agit de tapuscrits ; il a donc fallu en tenir compte, notamment sur le plan de la description matérielle. Par ailleurs, nous avons préféré l'appellation d'« approche » à la désignation de « méthodologie » fonctionnaliste qu'utilise Ladouceur, qui, selon nous, reflète davantage notre objectif de commenter un texte que le suivi aveugle d'une « méthode ».

Notre conception de l'approche fonctionnaliste respecte, malgré tout, les grandes lignes de la méthode d'analyse proposée, et qui se divise en cinq grandes étapes : données préliminaires, analyse de la macrostructure et de la microstructure,

¹⁷ Louise Ladouceur, *Making the Scene : La traduction du théâtre d'une langue officielle à l'autre au Canada*, op. cit., p. 10.

¹⁸ La forme sera cependant toujours remise en question en raison du fait que le tapuscrit n'a pas été publié.

la confrontation avec le contexte systémique et la comparaison avec les normes extratextuelles. L'analyse des données préliminaires des trois pièces à l'étude permettra, dans une certaine mesure, de déterminer la position du texte entre adaptation et traduction, tout en fournissant les premières hypothèses en ce qui concerne la posture de Chaurette par rapport à l'auteur d'*Hamlet*. Selon Louise Ladouceur, les données préliminaires permettent de circonscrire le statut du traducteur dans l'œuvre traduite :

Elle nous renseigne sur la stratégie d'ensemble de la traduction telle que la révèlent la présentation du texte, celle de ses attaches spatiotemporelles ainsi que celle du traducteur, les références au texte original et à l'auteur, les indications de genre, le discours véhiculé par les textes introductifs ou explicatifs et les indications ayant pour trait à la stratégie générale adoptée pour la traduction. De ces données devraient se dégager des hypothèses entre le pôle de l'acceptabilité et celui de l'adéquation ainsi que sur les stratégies translatives au niveau macrostructurel¹⁹.

Les données préliminaires s'attarderont donc à la dimension matérielle de l'œuvre, à ce qui entoure le texte, c'est-à-dire, la présence ou l'absence de préface, de *dramatis personae* et de notes. Nous nous attarderons alors à l'analyse de la présentation de ces textes.

L'analyse de la macrostructure s'intéresse, pour sa part, à l'orientation éditoriale de l'œuvre, à tout ce qui encadre le texte-à-dire, avec ses divisions et ses indications scéniques. Les observations recueillies permettent de déceler, entre autres, les changements opérés ou non par le traducteur sur la structure paratextuelle – actes, scènes, didascalies, présence ou absence d'un prologue et/ou d'un épilogue – , aussi appelée périphrase. L'étude de la macrostructure définit *ipso facto* comment Chaurette déconstruit ou reconduit l'architecture du texte.

¹⁹ Louise Ladouceur, *Les paramètres de l'adaptation théâtrale au Québec de 1980 à 1990*, op. cit., p. 11.

Ensuite, l'analyse des microstructures s'intéressera à l'écriture du traducteur, à son style et aux motifs qu'il privilégie, de même qu'aux niveaux de langue des personnages et au vocabulaire que ces derniers utilisent :

Elle porte sur les niveaux de langue à l'intérieur de la traduction, la nature dialectale de la langue utilisée, les modèles grammaticaux, les choix de mots, les procédés stylistiques particuliers au texte traduit et les écarts sémantiques, c'est-à-dire les modifications apportées au texte original sous forme d'ajouts, de suppressions ou de substitutions. La mise en rapport des phénomènes observés à chaque niveau d'analyse permet d'identifier les stratégies à l'œuvre dans la traduction avant de les confronter avec le contexte systémique dans lequel s'inscrit le texte²⁰.

Les différents niveaux de langue et les procédés stylistiques particuliers nous informent des choix de Charette dans sa façon de traduire et contribuent à situer le texte en tant que traduction ou adaptation. L'analyse du champ lexical utilisé par le traducteur participe aussi à la détermination de sa vision de l'histoire à raconter et de sa présence comme dramaturge dans ses traductions.

L'approche fonctionnaliste de Ladouceur insiste sur la théorie de l'intertextualité, puisque le sujet traduisant appartient à une culture précise souvent très éloignée de celle du texte-source, les influences qui s'exercent sur lui n'étant pas les mêmes, surtout si quatre cents ans séparent l'auteur du traducteur, comme c'est le cas pour Shakespeare et Charette. Cependant, cette confrontation ne se limite pas à la recherche des influences strictement littéraires, mais s'intéresse également aux diverses influences – culturelles ou sociales – qui ont agi sur le traducteur Charette et ses propres créations. Le traducteur/dramaturge élabore ainsi une deuxième dramaturgie parallèle à la première, l'une composée d'œuvres originales et la seconde d'adaptations et de traductions de pièce étrangères.

²⁰ *Ibid.*, p. 12.

Il s'agit alors de comparer ce que Louise Ladouceur appelle « les normes extratextuelles propres au système étudié et au polysystème qui l'englobe » en identifiant les « facteurs subjectifs et [les] comportements idiosyncratiques au sein des traductions²¹ », afin de dégager ce qui fait l'unicité du texte traduit. Ladouceur propose d'analyser ces influences dans le but de déterminer ce qui peut motiver – tant au niveau social, culturel que littéraire – le traducteur dans ses choix. Nous allons ainsi examiner comment Charette évolue à titre de traducteur/adaptateur/dramaturge dans la décennie qui débute par l'écriture des *Reines* et qui se termine par la traduction de *Roméo et Juliette*. Nous tenterons ainsi d'établir un parallèle entre la trajectoire de Charette et le contexte théâtral qui a cours au Québec durant cette période. En somme, ce mémoire tentera de montrer comment Normand Charette se démarque de ses prédécesseurs québécois par sa manière d'aborder l'œuvre de Shakespeare.

²¹ Louise Ladouceur, *Making the Scene : La traduction du théâtre d'une langue officielle à l'autre au Canada*, op. cit., p. 80.

CHAPITRE 1

Les reines :

Un hypertexte ou l'art de ne pas traduire

*For happy wife, a most distressed widow ;
For joyful mother, one that wails the name ;
For one being sued to, one that humbly sues ;
For queen, a very caitiff crown'd with care ;
For she that scorn'd at me, now scorn'd of me ;
For she being feared of all, now fearing one ;
For she commanding all, obey'd of none.*
William Shakespeare, *Richard III*, IV.iii.98-104¹.

Les circonstances de l'écriture des *Reines*² sont aujourd'hui presque légendaires. En 1987, Normand Chaurette aurait accepté de traduire *Richard III* de William Shakespeare, mais cette traduction n'aurait toutefois jamais abouti. Le traducteur se trouva si obnubilé par le discours des reines, pourtant marginal dans l'œuvre originale, qu'il lui vint l'idée de réécrire la pièce en n'en conservant que les personnages féminins, auxquels il a ajouté ceux d'Anne Dexter et d'Isabelle Warwick. Sorte d'anti-chambre de *Richard III*, *Les reines* devint le pendant féminin du texte original en plus d'ajouter une couche dramatique à l'intrigue. De ce fait, la pièce ne renie rien puisqu'elle est à la fois shakespearienne et chauretienne, élisabéthaine et québécoise.

Selon Shawn Huffman, « remettre *Les reines* dans le contexte d'un projet de traduction inachevée nous permet d'élucider une zone d'affrontement intertextuel entre ces deux pièces³ ». Cette zone, qui sera justement le principal objet d'étude de

¹ William Shakespeare, *Richard III*, dans *The Riverside Shakespeare*, (G. Blakemore Evans, ed.), 2^e édition, Boston, Houghton Mifflin Company, 1997. Dorénavant désignée à l'aide de la référence en actes, scènes et lignes, qui renvoie à cette édition.

² Normand Chaurette, *Les reines*, Paris \ Montréal, Leméac \ Actes Sud-Papiers, 1991, p. 39. Dorénavant désignée à l'aide du sigle *LR*, entre parenthèses, suivi du numéro de la page.

³ Shawn Huffman, « Ici comme ailleurs : le territoire de la traduction dans *Les reines* de Normand

ce chapitre, est défini par Gérard Genette comme une « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre⁴ ». Nous proposons donc l'analyse de la rencontre entre Chaurette et Shakespeare qui a eu pour résultat cette œuvre à mi-chemin entre l'adaptation et la création originale. Il faut toutefois souligner qu'une adaptation peut être le résultat d'une relation hypo-hypertexte, comme cela sera le cas de la première version de *Comme il vous plaira*.

Ce premier chapitre analysera ainsi l'intersection créée par les deux textes dans le but de faire ressortir les liens intertextuels et les différentes marques de la rencontre entre les deux auteurs. Dans un premier temps, nous allons nous interroger sur le statut des *Reines*, à savoir si la pièce est une adaptation, une œuvre originale ou s'il s'agit plutôt d'une relation hypotexte-hypertexte⁵. Puis, nous nous pencherons sur les différentes facettes de ce texte suivant l'approche fonctionnaliste élaborée par Louise Ladouceur. Finalement, nous examinerons de quelle manière Chaurette, comme dramaturge, soumet sa pièce à une stratégie de fragmentation, suivant le procédé de la déconstruction.

Le début des années quatre-vingt-dix marque l'essoufflement de l'adaptation *reterritorialisante* par laquelle un texte étranger était incorporé à la culture québécoise. Annie Brisset, dans son ouvrage *Sociocritique de la traduction*⁶, affirme que dans les années quatre-vingt, plusieurs textes francophones de Shakespeare

Chaurette », *Voix et images : Littérature québécoise*, vol. 25, n° 3 (75), printemps 2000, p. 498.

⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 14.

⁵ Genette a proposé de ses termes la définition suivante : « 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. » *Ibid.*, p. 11-12.

⁶ Annie Brisset, *Sociocritique de la traduction*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'univers des discours », 1990.

étaient des adaptations dans lesquelles les auteurs ressentaient le besoin de situer l'action et la langue au Québec. *Les reines* échappe à ce type d'adaptation, puisque ce texte s'en distingue radicalement par le refus de son auteur d'utiliser une langue populaire et de situer l'action de sa pièce dans un contexte québécois. Michel Garneau qui, dans les années soixante-dix et quatre-vingt, était l'un des plus importants traducteurs québécois de Shakespeare⁷, a inventé le néologisme de *tradaptation* pour définir son travail qui intégrait l'idiome populaire et les questions identitaires québécoises aux œuvres anglaises à traduire, dont il respectait néanmoins le lieu d'origine. *Les Reines* ne peut, à cet égard être qualifiée de *tradaptation*, puisque les personnages ne s'y expriment pas en québécois. De plus, sans prétendre que les questions identitaires québécoises sont complètement évacuées de la pièce de Chaurette, il faut noter que celles-ci ont une place considérablement réduite par rapport à celles qu'elles occupent dans les *tradaptations*.

1.1. Une adaptation à la frontière de l'œuvre originale

Les reines se situe entre l'adaptation et la création pure. Une des définitions les plus satisfaisantes du terme « adaptation » a été proposée par Louise Ladouceur :

Contrairement à l'opinion générale voulant que les stratégies de l'adaptation donnent lieu à des réaménagements supérieurs en nombre et en importance à ceux de la traduction, la désignation a plutôt pour fonction ici d'écarter l'œuvre originale, de la mettre à distance en insistant sur le processus de naturalisation en vertu d'une différence culturelle considérable qui n'a pu être franchie qu'au prix d'un important travail sur le texte⁸.

Les reines incarne cependant un extrême de cette relation où le lien entre la pièce et son original est si ténu que le terme d'« adaptation » ne peut plus le définir. Quel meilleur exemple que *Les reines* pour alors désigner une œuvre qui s'affranchit de

⁷ Voir entre autres : *La tempête*, VLB éditeur, 1973 ; *Macbeth*, VLB éditeur, 1978 ; *Coriolan*, VLB éditeur, 1989 et *Le soir des rois*, tapuscrit, 2000.

⁸ Louise Ladouceur, *Making the Scene : La traduction du théâtre d'une langue officielle à l'autre au Canada*, Québec, Éditions Nota bene, 2005, p. 204-205.

son hypotexte au point de devenir un hypertexte ? Chaurette a supprimé tous les personnages masculins de la pièce de Shakespeare qui comptaient pour environ quatre-vingt-cinq pour cent du texte, en ne laissant la parole qu'aux femmes. De plus, il s'est servi des données historiques sur les dynasties des Plantagenêt⁹ pour y ajouter deux reines : la première, Isabelle Warwick, femme de George, Duc de Clarence et sœur d'Anne Warwick, et la seconde, Anne Dexter, sœur d'Edward, George et Richard, et fille de la Duchesse de York.

Paradoxalement, malgré une localisation et des personnages parfaitement shakespeariens, l'œuvre n'a presque plus rien à voir avec celle de Shakespeare. La distance entre l'hypertexte¹⁰ et son hypotexte¹¹ est si grande que plusieurs – l'éditeur, entre autres – considèrent la pièce de Chaurette comme étant une œuvre originale. Genette explique bien comment l'hypertexte peut être considéré comme étant, selon ses termes, une œuvre « proprement littéraire » :

Tel que B [l'hypertexte] ne parle nullement de A [l'hypotexte], mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération qu'[il] qualifierai[t], provisoirement encore, de *transformation*, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer. [...] [L'hypertexte est] généralement dérivé d'une œuvre de fiction (narrative ou dramatique), il reste œuvre de fiction, et à ce titre tombe pour ainsi dire automatiquement, aux yeux du public, dans le champ de la littérature¹².

L'indépendance de l'hypertexte par rapport à son hypotexte sera affirmée par la traduction en anglais – langue d'origine de l'hypotexte – des *Reines* faite par Linda Gaboriau. Cette dernière traduit alors les mots et le style de Chaurette, en ignorant

⁹ Voir l'arbre généalogique de la dynastie Plantagenêt au tableau I, p. 21. Seuls les documents officiels de la monarchie britannique, qui sont malheureusement uniquement disponibles en anglais, mentionnent l'existence d'Anne Dexter et confirme le mariage entre George, Duc de Clarence, et Isabelle Warwick. Disponible à l'adresse suivante : <http://www.royal.gov.uk/output/Page58.asp>

¹⁰ Genette définit l'hypertexte comme étant un : « texte dérivé d'un texte antérieur par *transformation* simple (nous dirons désormais transformation tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons *imitation* ». Gérard Genette, *op. cit.*, p. 14.

¹¹ L'hypotexte est alors ce texte antérieur qui est transformé en hypertexte.

¹² Gérard Genette, *op. cit.*, p. 12.

volontairement la façon d'écrire de Shakespeare, et ce, même si le texte est traduit dans la langue du barde anglais.

Les changements apportés à la pièce par rapport à l'original ne portent donc pas seulement sur la distribution mais aussi sur la parole, propre à Charette, où le langage est imagé et musical. Le verbe est « moderne » malgré l'époque où se situe l'action et en dépit de certaines expressions archaïsantes qu'emploient les personnages. C'est cette langue qui fait que l'hypertexte est une création quasi originale, puisque son système linguistique, les motifs et les références intertextuelles appartiennent à Charette et non plus à l'auteur de l'hypotexte. Les approches québécoisantes, si prisées dans les années quatre-vingt, ne sont pas retenues par le dramaturge québécois qui n'utilise pas sa pièce comme porte-étendard d'une cause politique ou sociale. Plusieurs analyses¹³ ont tenté de voir dans *Les reines* les revendications d'un auteur homosexuel pour la cause gaie, ou celles d'un indépendantiste pour la cause de la souveraineté du Québec. Cette perspective semble réductrice et contrevient à une étude plus ouverte de l'œuvre de Charette, qui ne devrait pas tenir compte outre mesure de la biographie de l'auteur.

Selon Shawn Huffman, l'originalité de son texte provient plutôt de :

L'emploi de la traduction comme processus créateur relativisant le paradigme identitaire classique du Même et de l'Autre [qui] radicalise les concepts d'origine et d'appartenance territoriale et langagière pour souligner un exil féminin ressenti comme étant intérieur à l'espace et à la langue¹⁴.

Huffman souligne par ailleurs que la langue de Charette met surtout l'accent sur les émotions et le sentiment d'enfermement de ses personnages, ce qui, même s'ils

¹³ Voir, entre autres, Jennifer Drouin, "To be or not to be free" : *Nation and Gender in Québécois Adaptations of Shakespeare*, Thèse de doctorat, Department of English, Montréal, Université McGill, 2005, 270 p.

¹⁴ Shawn Huffman, *loc. cit.*, p. 497.

proviennent d'ailleurs, interpelle le lecteur/spectateur québécois. L'Autre et le Même se rejoignent alors, malgré tout, grâce à la langue de l'hypertexte. C'est à cette croisée que se situe ce que Annie Brisset définit comme traduction iconoclaste :

L'ambiguïté de [la] démarche [de la traduction iconoclaste] consiste en ceci qu'elle brise le modèle pour en utiliser les fragments et les recomposer sous la forme d'une œuvre. Mais celle-ci est encore trop proche de l'original pour s'affirmer comme une création de plein droit. La traduction iconoclaste prend la forme de l'adaptation, de l'imitation et de la parodie¹⁵.

La définition de l'expression « traduction iconoclaste » se rapproche alors de ce que nous avons défini comme étant l'hypertexte, puisqu'il est quasi-autonome mais qu'il n'existerait pas sans son hypotexte. Charette n'imité, ni ne parodie Shakespeare, mais comme dans tout le reste de sa dramaturgie, il utilise souvent le fragment dans ses œuvres, dans une visée proche de la déconstruction, afin de briser le modèle théâtral pour le recomposer sous une nouvelle forme, un aspect qui sera abordé plus loin.

La traduction avortée de *Richard III* devient source de sens, si on analyse le texte de Charette à travers les quatre temps du processus de la traduction proposés par George Steiner¹⁶. Ces quatre temps sont l'initiation, l'agression, l'incorporation et la restitution. L'initiation correspond « à un acte créateur à l'intérieur de la traduction : c'est l'appropriation d'un nouveau paysage par un lecteur qui bouleverse le texte¹⁷ ». Grand lecteur de Shakespeare, Charette comprend déjà parfaitement bien l'univers de l'auteur de *Richard III*. L'initiation, chez lui, est tout de suite imbriquée au second temps de Steiner, l'agression. La maîtrise et la compréhension du texte de *Richard III*, permettent au dramaturge québécois de

¹⁵ Annie Brisset, *op. cit.*, p. 35.

¹⁶ George Steiner décrit les quatre temps de la traduction dans son ouvrage *Après Babel, une poétique du dire et de la traduction*, traduit de l'anglais par Lucienne Lotringer, Paris, Albin Michel, 1978, 470 p.

¹⁷ Shawn Huffman, *loc. cit.*, p. 500.

fragmenter l'intrigue afin de la reconstruire autrement. Steiner affirme à cet égard que « L'agression, succède à l'élan. Le traducteur aborde une étape d'incursion et d'extraction. [...] Le postulat [...] veut que toute connaissance soit agression, que toute proposition soit une incursion¹⁸. » Le stade de l'agression chez Steiner correspond à l'étape où Chaurette décide de retirer tous les personnages masculins de la pièce, d'ajouter deux reines et de couper court à la résolution finale du texte d'origine. La particularité de l'hypertexte, contrairement à l'adaptation et à la traduction, est le choix que fait son auteur d'arrêter son travail précisément à cette deuxième étape.

En effet, « cette étape de l'agression est normalement suivie par celles de l'incorporation et de la restitution, par lesquelles le traducteur tâche d'assimiler son œuvre à celle, déjà existante, de l'œuvre traduite¹⁹ ». Chaurette choisit plutôt de prolonger la phase de l'agression qui débouche sur l'étape de la création proprement dite. L'incorporation, c'est-à-dire l'assimilation de la traduction – ou l'adaptation – à la culture d'arrivée, ne se fait pas, puisque l'hypertexte excède la seule reconduction des personnages de l'œuvre d'origine. Selon Steiner, « quel que soit le degré de naturalisation, le fait d'importer est capable de disloquer ou de restituer le système original²⁰ ». L'importation faite par Chaurette disloque ainsi le système originaire puisque la restitution n'est pas respectée ; la pièce n'est pas « restituée » à Shakespeare mais devient une œuvre à part entière, indépendante et originale.

¹⁸ George Steiner, *op. cit.*, p. 278.

¹⁹ Shawn Huffman, *loc. cit.*, p. 501.

²⁰ George Steiner, *op. cit.*, p. 279.

1.2. Analyse de l'hypertexte selon l'approche fonctionnaliste

1.2.1. Données préliminaires

La page-titre des *Reines* ne fait mention ni de William Shakespeare, ni de *Richard III*, ni même de son origine particulière. Si ce n'était de la préface et de la quatrième de couverture de l'ouvrage, il n'y aurait aucune mention de Shakespeare ou du fait qu'il s'agit d'une pièce dérivée d'un hypotexte. La très courte préface de Paul Lefebvre mentionne l'ancrage shakespearien des *Reines*, mais aussi l'influence de Ionesco. Il insiste d'ailleurs sur la parenté et la similitude des *Reines* avec d'autres œuvres de Chaurette et ces liens seront approfondis ultérieurement.

Pour les éditeurs de l'ouvrage, il s'agit d'une création originale puisque les informations sur la création la datent de 1991²¹, et non de 1591, année de la création de *Richard III*. Puisque le processus d'adaptation a été gommé au profit de celui de la création, les indicateurs du travail sur le texte – commentaires de l'auteur, postface, notes éditoriales –, très importants dans l'approche fonctionnaliste d'une traduction/adaptation, sont complètement absents de l'ouvrage.

1.2.2. Analyse de la macrostructure

L'analyse de la macrostructure révèle la « mécanique » de la traduction – ici de l'hypertexte –, et les choix que Chaurette a faits par rapport à l'original. La division en actes et en scènes est ici, par exemple, très différente. Le texte de Shakespeare est traditionnellement²² divisé en cinq actes qui sont divisés à leur tour en scènes ; Chaurette divise, pour sa part, sa pièce en onze tableaux portant chacun

²¹ L'éditeur français a d'ailleurs mis la première française à l'honneur alors que la création, qui a eu lieu à Montréal, n'a droit qu'à une note en bas de page.

²² Les divisions en actes et en scènes n'ont pas été faites par Shakespeare mais par les éditeurs de la première version folio de ses œuvres.

un titre : *Babil des reines* ; *Anne et Isabelle, sœurs de Warwick* ; *Effigie d'Edouard* ; *La lune – The Moon* ; *La fournaise* ; *Le déluge* ; *La Chine* ; *Le monde* ; *Le chariot* ; *La lune – The Moon* et *La mort de la duchesse*.

Chaurette, dans la *dramatis personae* de l'ouvrage, définit les reines à partir de leurs liens familiaux et de la relation qu'elles entretiennent avec les personnages masculins de la pièce de Shakespeare : « mère », « sœur », « femme » (LR, 12)²³. Il y ajoute aussi les titres de ces femmes de rang royal : « ex-reine », « reine », « future reine »²⁴ (LR, 12). À la suite de la *dramatis personae*, le chronotope²⁵, ou temps-espace, est très simplement précisé comme étant : « La scène est à Londres en 1483 » (LR, 12). Cette notion de chronotope, élaborée par Mikhaïl Bakhtine, « exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps, [...] comme une catégorie littéraire de la forme et du contenu [...]. Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret²⁶ ». La didascalie n'indique que l'année, les indices temporels contenus dans le texte sont cependant plus nombreux, puisque la date y est précisée et que l'heure est fréquemment indiquée. Ce temps-espace est malgré tout très particulier puisque les événements historiques décrits se déroulent en vingt-quatre heures, alors que les faits relatés ont eu lieu, en fait, sur des décennies.

²³ Cette information était disponible dans l'ouvrage édité seulement ; le programme de la production de 2005 contenait cependant un résumé de l'histoire expliquant les liens qui unissaient les reines.

²⁴ Dans la version anglaise, *The Queens*, Linda Gaboriau a ajouté un arbre généalogique de la famille royale qui simplifiait grandement la compréhension des liens qui unissaient les personnages. Cela aurait été préférable pour le lectorat francophone qui souvent ne connaît pas l'histoire de la monarchie britannique.

²⁵ « Le chronotope ou “ temps-espace ” est une catégorie de forme et de contenu basée sur la solidarité du temps et de l'espace dans le monde réel comme dans la fiction romanesque. La notion de chronotope fond les “ indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret ”. C'est le “ centre organisateur des principaux événements contenus dans le sujet du roman [ou de la pièce de théâtre] ”. » Joëlle Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1993, p. 35-36.

²⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, [1978], 1987, p. 237.

Le lieu désigné dans la didascalie initiale, soit Londres, est davantage circonscrit dans le texte même et permet de comprendre que les reines vivent dans une tour, qui renvoie fort probablement à la fameuse Tour de Londres. Cette Tour était, à l'époque de Richard III et encore à celle de Shakespeare, une prison, amplifiant d'autant plus le sentiment des reines d'être les prisonnières de leur milieu, surtout que Shakespeare, dans sa pièce, situe, dans cette même tour, la plupart des meurtres perpétrés par Richard.

1.2.3. Analyse des microstructures

a) Niveaux de langue

L'analyse des microstructures vise à dégager la façon de traduire d'un traducteur. Chaurette dira lui-même que :

Le matériau de base pour *Les reines* m'a toujours semblé être la langue. Ce n'est pas la référence à *Richard III* de Shakespeare qui m'avait donné le souffle nécessaire, mais bien l'hypothèse d'une langue qui soit inscrite dans la sauvagerie de l'ambiance, en 1483. [...] Il y a ce côté archaïque du langage qu'il faut travailler avec un ciseau, presque. Pour une raison bien simple, cette langue-là est la seule chose qui vienne suppléer à l'absence de traces²⁷.

Cette langue est écrite dans un français québécois²⁸ soigné, littéraire, soutenu et parfois archaïsant. Il serait faux d'affirmer que les personnages s'expriment dans un français international²⁹, mais ils s'expriment par contre dans un français québécois standard³⁰, puisque certaines expressions sont résolument québécoises, comme nous

²⁷ Pascal Riendeau, « L'écriture comme exploration : propos, envolées et digressions. Entretien avec Normand Chaurette », *Voix et images : Littérature québécoise*, vol. 25, n° 3 (75), printemps 2000, p. 443.

²⁸ Français québécois : « variété de français parlée spontanément par les Québécois francophones », dans Lionel Meney, *Dictionnaire québécois français. Pour mieux se comprendre entre francophones*, Montréal, Guérin, 1999, p. 861.

²⁹ Français international : « français commun à tous les francophones », *ibid.*

³⁰ Français québécois standard : « variété de français, différente du français standard, défendue par certains Québécois », *ibid.*

le verrons plus tard. En l'absence d'une langue populaire et de régionalismes, la langue des reines est cependant plus près du français québécois écrit qu'oral.

Plusieurs analyses³¹ ont souligné la difficulté de traduire un texte étranger en français québécois, à cause de la mauvaise réputation de ses langues régionales. Le public québécois, habitué au cinéma étranger traduit en France, ne pourrait pas accepter qu'un Allemand ou un Italien parle avec l'accent du Saguenay, et ce, même si la langue qu'utilise le personnage est comparable à celle de cette région. L'avantage, dans le cas des *Reines*, est le statut social de ces souveraines qui utilisent un langage très recherché dans la pièce originale ; il était, de ce fait, possible d'en faire autant dans l'hypertexte. De plus, l'ajout de certaines expressions archaïques permet d'évoquer le quinzième siècle, où se déroule l'action.

b) Modèles grammaticaux et procédés stylistiques particuliers

Pour les tragédies et les pièces historiques, Shakespeare utilisait, la plupart du temps, le vers iambique pour les répliques des personnages nobles et la prose pour les personnages roturiers³². Les femmes de *Richard III* s'expriment donc en vers, tout comme les reines de *Chaurette*, qui, elles, s'expriment en vers libres.

Ces vers libres épousent le rythme et la musicalité du vers shakespearien, comme le démontre l'exemple suivant :

LA DUCHESSE D'YORK
Je dominais la cour
Perdue dans sa grandeur

³¹ Voir, entre autres, le dossier consacré à la traduction théâtrale dans *Cahiers de théâtre Jeu* n° 56, Montréal, septembre 1990.

³² Il est à noter que cette utilisation du vers et de la prose chez Shakespeare n'est pas systématique. Il y a quelques exceptions telles que dans la pièce *As You Like It*, exceptions que souligne *Chaurette* dans sa traduction de *Comme il vous plaira*.

Étant à la fois lui-même
 Sa maîtresse et son ombre.
 J'ai bravé la chrétienté
 Pour lui tenir compagnie
 Et j'ai accouché de Richard
 Parmi mes fils
 Dont le plus impitoyable des crimes
 Est de n'avoir pas tué mes illusions.
 Edouard quant à lui... (LR, 47)

La réplique débute tout d'abord avec quatre demi-alexandrins, puis le nombre de pieds change pour les deux vers suivants qui sont heptasyllabiques. Le septième et le huitième vers comptent ensemble douze pieds, mais ne se séparent pas à la césure ; il n'y a qu'un octosyllabe et le vers suivant ne contient que quatre pieds. Les deux autres vers ont respectivement dix et onze pieds alors que la réplique se termine sur un vers pentasyllabique. Il n'y a aucune constance dans la longueur des vers, malgré le début de la réplique qui semblait indiquer qu'elle allait avoir un rythme semblable à l'alexandrin. Chaurette ne privilégie donc pas un type de vers particulier, lui préférant une prosodie irrégulière, peut-être plus propice à l'évocation d'un monde à la fois étrange et familier.

Le dramaturge québécois préfère un vers contemporain plutôt que l'équivalent français du vers iambique shakespearien qui correspondrait à l'alexandrin mais qui, dans une société francophone, est fortement associé à la tragédie classique française et à ses principaux auteurs, Racine et Corneille. De plus, la structure rigide de l'alexandrin aurait limité le dramaturge dans son écriture et dans son désir d'exprimer la musicalité shakespearienne du vers.

Comme souligné plus haut, Chaurette a fait le choix d'écrire sa pièce en français québécois standard – et non en franco-français³³ – par son utilisation de certaines expressions et son choix de mots. Le français oral du Québec se distingue par

de nombreuses marques régionales – phonétiques et lexicales, bien sûr, mais aussi syntaxiques : pour ne donner que quelques exemples, songeons à la quasi-absence du « ne » dans la locution « ne... pas », à l'ajout presque systématique de l'adverbe « là » aux formes démonstratives (ce... là) et au remplacement du futur simple par un futur composé utilisant l'auxiliaire « aller »³⁴.

La langue des reines est soutenue et « noble », malgré le fait que ces femmes sont en contexte d'intimité ; elles parlent en effet à leur sœur, leur mère ou leur belle-fille dans un langage très soigné au moment où la situation commanderait ordinairement une langue d'un niveau plus familier. Ce niveau normalisé de la langue favorise un échange altier et distant entre les reines qui, en vérité, se jalourent et ne s'aiment pas, malgré leurs liens familiaux.

Les marques idiomatiques d'origine québécoise sont par contre difficiles à repérer puisque les reines s'expriment dans un langage qui est plus proche de la forme écrite que de l'expression orale, et que le français québécois écrit est très semblable au franco-français. Pourtant, les reines utilisent parfois certaines expressions typiquement québécoises, telles que « de longs adieux que nous avons écoutés à fond » (*LR*, 32), « s'il n'y en avait / Que la moitié dedans ma face » (*LR*, 49) ou « je ne suis rien / Sinon qu'une épouse à deux pattes » (*LR*, 74). Malgré les couleurs québécoises, certaines expressions archaïques tentent de rappeler au lecteur/spectateur que l'action se situe en 1483, avec des mots comme « pécore »

³³ Franco-français, équivalent à français français : « français de France » dans Lionel Meney, *op. cit.*

³⁴ Jean-Luc Denis, « Traduire le théâtre en contexte québécois : essai de caractérisation d'une pratique », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 56, Montréal, septembre 1990, p. 12.

(LR, 32), « goupillon », « mappemonde », « oripeaux » ou « fourbi » (LR, 51), de même que certaines expressions comme : « j'ai repris mes franges de mouton dans ta huche » ou « buscs d'ivoire » (LR, 50). La coexistence du présent – français québécois – et du passé – effet archaïsant – crée un amalgame unique qui transpose en français la langue shakespearienne. L'utilisation des expressions québécoises rapproche le lecteur/spectateur des protagonistes tandis que les mots archaïques l'en éloignent. La résultante de ce va-et-vient est un équivalent moderne de l'impact de la parole de Shakespeare sur le public contemporain anglophone qui ne comprend plus plusieurs références culturelles et certaines expressions du texte d'origine.

c) Vocabulaire : écarts lexico-sémantiques

L'analyse du lexique tantôt québécois tantôt archaïsant, permet, selon les critères de Ladouceur, l'étude des écarts entre l'hypotexte et l'hypertexte, dans le but de savoir si le traducteur/adaptateur tente de s'écarter ou de se rapprocher de l'œuvre originale. Le cas des *Reines* fait exception, puisqu'il serait ici plus facile de dénombrer les similitudes que les différences entre les deux textes. Par rapport à l'original, la plus grande partie de la pièce a été ajoutée et toutes les répliques des personnages masculins retirées. L'action des *Reines* commence à peu près en même temps que *Richard III*, mais elle se termine un peu avant, tandis que l'œuvre de Shakespeare se conclut par l'accession au trône de la fille de la reine Elizabeth, la princesse Elizabeth, personnage qui est complètement évacué de la pièce de Chaurette.

La similitude entre certaines répliques révèle, malgré tout, la présence du texte shakespearien à l'intérieur de celui de Chaurette. Cette réplique de la reine Elisabeth en est probablement le meilleur exemple :

*My Lord of Gloucester, I have too long borne
Your blunt upbraidings and your bitter scoffs.
By heaven, I will acquaint his Majesty
Of those gross taunts that oft I have endur'd.
I had rather be a country servant maid
Than a great queen with this condition,
To be so baited, scorn'd, and stormed at.
Small joy have I in being England's queen. (I.iii.102-109)*

Assez de sarcasmes
Déjà que je ne les supporterais pas
Si la vie m'avait donné
Un certain bonheur à régner
Mais j'ai payé pour voir
Ce qui m'ôtait l'insouciance
Et je paie à présent
Pour endurer le souci de tout perdre. (LR, 84)

La reine Elisabeth exprime chez les deux auteurs son malheur d'être reine et les soucis qu'elle a dû endurer. Cependant, dans les deux répliques, le personnage ne parle pas au même interlocuteur : dans la pièce de Shakespeare, Elisabeth s'adresse à Richard et dans celle de Chaurette, elle s'adresse à Anne Warwick, l'épouse de Richard, sur le point de devenir reine. Le personnage d'Anne Warwick chez Chaurette est par contre l'équivalent féminin de Richard, de sorte qu'Elisabeth s'adresse pour ainsi dire au même actant dans les deux pièces. La présence de l'œuvre shakespearienne est de ce fait souvent perceptible dans le texte de Chaurette.

1.2.4. Confrontation avec le contexte systémique

L'intertextualité inhérente, autant dans les traductions de Chaurette que dans ses œuvres originales, demande souvent au lecteur/spectateur une grande culture littéraire, théâtrale et parfois même musicale. « *Les reines*, avance Huffinan, est donc le produit d'un processus de traduction laissée en suspens et d'une intertextualité qui

brouillent volontairement les questions d'origine et d'appartenance textuelles³⁵. » Ce « brouillage volontaire » vient du fait que les occurrences intertextuelles, sans être toujours explicites, sont omniprésentes. Chaurette charge ses textes de références qui peuvent ne pas être toutes comprises du public, tout comme le faisait parfois le dramaturge anglais, ce qui a pour résultat que ces allusions sont, aujourd'hui, encore plus obscures pour le lecteur/spectateur. Ainsi, Chaurette se fait-il volontairement énigmatique, comme s'il souhaitait faire vivre au public francophone le sentiment d'étrangeté que ressent le public anglophone par rapport à Shakespeare.

d) Analyse des relations intertextuelles

Chaurette prétend qu'un texte est toujours tributaire de ce qui l'a précédé ; il intègre volontiers différentes références culturelles dans ses œuvres. Dans le cas de pièces comme *Je vous écris du Caire* ou *Le petit Köchel*, l'intertexte principal est de nature musicale, même si les références religieuses et théâtrales y sont nombreuses. Dans le cas des *Reines*, l'intertexte est avant tout d'ordre théâtral, mais d'autres relations intertextuelles sont également manifestes.

i. Références à l'Ancien Testament

Les références à l'Ancien Testament sont explicites, surtout en ce qui concerne le tableau intitulé *Le Déluge*. Tanya Margaret d'Anger remarque que : « "Le Déluge" in scene vi provides the play's key metaphor, extending the Noah motif to conceptualise the catastrophe facing mankind³⁶. » Un déluge sous forme de

³⁵ Shawn Huffman, *loc. cit.*, p. 503.

³⁶ Tanya Margaret d'Anger, *New Worlds Visions : A Textual Analysis of the Plays of Normand Chaurette, René-Daniel Dubois, and Jean Marc Dalpé, From 1975-1996, Exploring Their Growing Preoccupation with the Status and Role of the Individual in Western Society*, Thèse de doctorat, Graduate Centre for Study of Drama, Université de Toronto, 2003, p. 66. « Le tableau iv "Le Déluge" contient la métaphore-clé de la pièce, en utilisant le motif de Noé afin de conceptualiser la

tempête de neige s'abat sur le pays, ce qui n'est pas sans rappeler l'hiver québécois. Il ensevelit les pécheurs mais mystérieusement la Tour est trop chaude et la neige ne peut l'engloutir : « Car nous sommes trop chaudes hélas / La neige ne dure pas sur nous / Qui restons toujours là / Tandis que notre île n'est plus / Qu'un grand voile désertique » (LR, 46). Cette arche de Noé infernale sauve ces reines remplies de haine grâce à la fournaise que Richard alimente et entretient. Pourtant, Richard est loin de la figure du sauveur que l'on associe habituellement au personnage de Noé, puisque le feu servira également à tuer les princes. Le personnage de Richard doit plutôt être associé à la figure du diable qui entretiendrait les flammes de l'enfer, alors que les femmes sont dans une sorte de purgatoire entre la chambre d'Edouard à l'étage et la fournaise dans les soubassements. L'enfer résiste donc à la tourmente glaciale qui gronde autant à l'extérieur qu'à l'intérieur, alors que la tempête de neige à l'extérieur se traduit par une rafale d'insultes à l'intérieur.

Le cinquième tableau, *La fournaise*, fait référence à la mystérieuse source de chaleur qui chauffe la Tour, à l'intérieur de laquelle la reine Élisabeth ne cesse de faire des allers-retours. La fournaise représente en fait l'image récurrente du feu, de la force destructrice de Richard : « Richard a juridiction / Sur la fournaise dans la cave / Il peut en moins d'une heure / Attiser un feu / Capable de cuire la Terre » (LR, 35). Utilisant le feu de cette manière, Richard incarne la figure symbolique du Diable qui, dans le Tarot³⁷, met en garde contre les excès de la passion par « son association symbolique à la luxure et à l'esclavage³⁸ », signifiant que celui qui va trop loin brûlera en enfer et deviendra prisonnier de son vice. Le personnage de Richard

catastrophe à laquelle l'homme doit faire face. » (Notre traduction.)

³⁷ Une analyse de l'influence du Tarot sur l'hypertexte de Chaurette suivra au point ii.

³⁸ Notre traduction de « *its symbolic association with lust and bondage* », Tanya Margaret d'Anger, *op. cit.*, p. 67.

sera ainsi à la fois celui qui prévient les autres de la possibilité de perversion et celui qui ira trop loin dans ce vice. Le feu contient, malgré tout, une connotation positive à travers le pouvoir des cendres et du renouveau de la vie, porteur d'espoir, d'ouverture et de transformation morale.

Les reines tentent de se mettre à l'abri, de se construire une arche – toujours dans le motif de Noé et du Déluge – en créant des alliances avec la couronne. Elles cherchent leur salut, elles gardent espoir ; tandis que Richard, telle la vague du déluge, est sur le point de les avaler. « Richard vous a-t-il déjà mordue ? / Il mord le bœuf / Quoi de plus naturel / Quand on se souvient, tenez / Que certains rois munis d'estomacs / Pourtant plus fragiles que le sien / Ont pour calmer Dieu sait quel appétit / Mangé leurs épouses ? » (LR, 17), dira Anne Warwick qui, tout comme les femmes d'Henry VIII³⁹, sera exécutée une fois que son mari, Richard III, en aura assez d'elle.

Le déluge de cette scène se traduit également par une accumulation impressionnante de didascalies – quinze ! –, ce qui est de loin le nombre le plus élevé parmi tous les tableaux que contient la pièce. Le « déluge » vient aussi du nombre de femmes de la même famille présentes dans ce tableau, puisque toutes les York sont présentes, tandis que la reine Marguerite, de la famille des Lancaster, est absente. Ces femmes se préparent à une catastrophe d'envergure biblique dans tous les sens du terme, puisque la tempête gronde à l'extérieur et que Richard comploté à l'intérieur.

³⁹ La référence à Henry VIII est toutefois anachronique ici, si on considère que l'action des *Reines* se situe environ cent ans avant le règne du monarque, mais ce genre d'allusion est typique chez Shakespeare qui tentait ainsi de prémunir sa souveraine, Elizabeth I, contre les erreurs du passé.

ii. Références au Tarot

Tout comme Shakespeare, Chaurette se plaît à utiliser autant les références religieuses que païennes, tel le Tarot, comme le remarquera d'Anger : « *As in La société de Métis, the scene titles provide an important key to the themes within the play, drawn here primarily from the Major Arcana of the Tarot*⁴⁰. » Deux tableaux sont intitulés *La lune – The Moon*, ce qui, dans le Tarot, symbolise, entre autres, l'inconstance. Une inconstance qui se reflète dans l'absence de jugement de la reine Élisabeth en ce qui concerne ses enfants, qu'elle ne cesse de perdre. Selon le Tarot, la lune, dans un tirage négatif, peut autant signifier la jalousie, la tromperie que la déception. Les reines ressentent l'ensemble de ces émotions alors qu'elles se jalouent toutes la couronne et qu'elles sont prêtes à toutes les tromperies pour l'obtenir. Cependant, la déception est souvent le résultat de tous leurs efforts, puisque Isabelle Warwick sera déçue de ne pas avoir été reine, tandis qu'Élisabeth le sera de son expérience de souveraine.

Le premier des deux tableaux intitulés *La lune – The Moon*, tableau iv (LR, 29-34), contient un échange d'insultes entre la reine Élisabeth et la reine Marguerite. Le titre bilingue reflète bien la confrontation entre l'anglaise Élisabeth et la française Marguerite. Une dichotomie que Shawn Huffman associe au symbole lunaire : « elles sont donc symbolisées toutes les deux, chacune dans sa langue *maternelle*, par la lune, ce corps céleste qui ne produit pas sa propre luminosité⁴¹ ». La lune ne fait que réfléchir la lumière du soleil, sa luminosité provient d'un autre

⁴⁰ Tanya Margaret d'Anger, *op. cit.*, p. 66. « Tout comme dans *La société de Métis*, les titres de scène fournissent d'importants indices sur les thèmes contenus dans la pièce, tirés principalement des arcanes majeures du Tarot. » (Notre traduction.)

⁴¹ Shawn Huffman, *L'affect en cachot : La sémiotique des passions et le théâtre québécois d'enfermement chez Michel Marc Bouchard, Normand Chaurette et René-Daniel Dubois*, Thèse de doctorat, Graduate Department of French, Université de Toronto, 1998, p. 126-127.

corps céleste, tout comme le déclare la reine Marguerite : « Et l'on voit que le corps / Est un bien vaste univers / Tandis que la lune / Attire à ses rayons les âmes » (LR, 26-27). Ainsi, les hommes, dont George, sont comparés à des « astres » (LR, 48) et même au cosmos, contrairement aux femmes qui ne semblent pas produire de luminosité par elles-mêmes.

Sources du pouvoir et porteurs de la couronne, les hommes incarnent le soleil, astre souverain ; les femmes ne sont que leur reflet, telle la lune, froide et distante, qui ne fait que réfléchir la lumière du soleil.

Cette image d'un univers à l'envers d'un autre illustre, selon Huffman, l'intertextualité opérée par Charette et mise en œuvre par la création artistique stimulée par sa traduction d'une pièce de Shakespeare. Charette semble positionner « son » univers de femmes de Richard derrière la pièce de Shakespeare dans laquelle agit Richard⁴².

Les reines agit, comme nous l'avons souligné plus haut, en tant qu'anti-chambre de *Richard III*. Cette complémentarité entre les deux pièces est particulièrement patente dans l'autre tableau intitulé *La lune—The Moon*, tableau x (LR, 83-88), où il est fait mention de Richard à plusieurs reprises. Les événements relatés dans cette scène font référence à ceux de la pièce de Shakespeare. Lorsque Anne Warwick déclare que « de pire chagrins sont à venir » (LR, 85), elle évoque les futures actions de son mari qui se dérouleront plus tard dans *Richard III* et que Charette ne présentera pas.

L'effet de réflexion du soleil sur la lune, attestant une forte complémentarité, fait également référence à un autre motif récurrent chez Charette, celui de la dualité. La pièce est par conséquent truffée de références au double : les deux sœurs de Warwick et les deux « w » de leur patronyme ; les jumeaux de la reine Elisabeth ; l'amour qui unit les âmes sœurs George et Anne, âmes jumelles ; l'opposition

⁴² *Ibid.*, p. 127.

complémentaire de la reine Elisabeth et de la reine Marguerite qui ont toutes les deux perdu la couronne d'Angleterre, et enfin Anne Dexter et la Duchesse, sa mère, qui s'opposent malgré leurs ressemblances. Lois Sherlow souligne aussi la dualité entre les deux frères Richard et Edouard qui semblent appartenir à la même entité, où l'un serait l'âme et l'autre le corps⁴³.

La dualité exprime en outre un choix à faire entre le réel et la fiction, où le symbole de la Lune, toujours selon le Tarot, annonce un « danger de quitter tout contact avec le réel, [un] risque d'être submergé par les eaux de l'inconscient. [Un] état de trouble, de confusion, de délire mystique ou psychotique⁴⁴ ». L'arcane prédit ainsi pour l'avenir des reines une difficulté à dissocier le symbolique du réel et les dangers d'une telle illusion. Les personnages, ne sachant quelle vérité choisir, se retrouvent victimes d'une forme de maladie mentale proche de la folie.

De plus, l'arcane de la Lune souligne la féminité en plus d'annoncer des « problèmes liés à la mère ou au féminin en général⁴⁵ ». La dualité, évoquée précédemment et personnifiée par Anne Dexter et la Duchesse, est représentée par la confrontation entre les deux femmes et leurs différentes visions du monde : l'ambition et le désir d'être reine de la mère contre le désir d'amour maternel de la fille, mais surtout, la confrontation entre les mensonges de la vieillesse et la recherche de la vérité qu'incarne la jeunesse, condamnée ici au mutisme. Le silence d'Anne Dexter, selon Isabelle Warwick, l'empêche de proférer des mensonges :

⁴³ Lois Sherlow, « Normand Chaurette's *Les reines* : Shakespeare and the Modern in the Alchemical Oven », dans Diana Brydon et Irena R. Makaryk (dir.), *Shakespeare in Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 2002, p. 367.

⁴⁴ Claude Vieux, *L'âme du Tarot de Marseille : Manuel*, La Penne sur Huveaune, Éditions Quintessence, 2002, p. 201.

⁴⁵ Claude Darce, *La maîtrise du Tarot de Marseille*, Monaco, Éditions du Rocher, [1998] 2003, p. 103.

« Anne Dexter ? / Elle aurait retrouvé la parole ? / Pour nous mépriser à voix haute / En nous tenant pour des intruses ? / Et elle s'acharnerait à t'humilier / Par des diffamations » (LR, 19). Si Anne Dexter avait le pouvoir de parler, elle serait comme les autres reines, semble croire le personnage d'Isabelle, alors qu'au contraire, elle prendra la parole le moment venu pour faire éclater la vérité sur la cause de son mutisme.

La confrontation entre Anne Dexter et sa mère, la Duchesse de York, dans le tableau intitulé *Le Monde*, constitue, selon d'Anger, la scène pivot de la pièce :

This symbol [...] is here identifiable with Anne Dexter's filial search for love which is vindicated by her mother's eventual capitulation in the final scene, " la mort de la duchesse ", where the latter finally begins to sense that death is merely part of a natural metamorphosis. [...] In Tarot, " the World " (embodied in Anne Dexter as the child-pharmakos figure) can imply the end of an old phase and the start of a new, while " Death " is representative of change, endings, and beginnings that may not be easy, but are necessary⁴⁶.

Les paroles d'Anne Dexter provoqueront le début d'un changement, une permutation qui appellera à la fin des hostilités entre les deux familles royales pour que l'ordre règne à nouveau. Mais, cette réconciliation entre les deux Roses⁴⁷ n'aura lieu que dans *Richard III*, car Chaucer ne retiendra pas cette fin remplie d'espoir, pour laisser sa pièce se terminer par la prise du pouvoir par Richard et Anne Warwick, empêchant de la sorte le lecteur/spectateur d'être témoin de la justesse de vue d'Anne Dexter. Contrairement à Shakespeare, il ne fait pas dans la bonne conscience de la réconciliation et met fin à l'intrigue au moment où le couple assassin s'empare du

⁴⁶ Tanya Margaret d'Anger, *op. cit.*, p. 67. « Ce symbole est ici identifiable par la recherche filiale d'Anne Dexter pour l'amour de sa mère qui a été justifiée par son éventuelle capitulation à la scène finale, " La mort de la duchesse ", où cette dernière commence finalement à sentir que la mort est simplement une partie de la métamorphose naturelle. Dans le Tarot, " Le monde " (incarné par Anne Dexter comme la figure d'un enfant-*pharmakos*) peut signifier la fin d'une vieille phase et le commencement d'une nouvelle, alors que la " Mort " représente le changement ; fins et commencements qui ne sont pas nécessairement faciles, mais *nécessaires*. » (Notre traduction.)

⁴⁷ Guerre entre les deux lignées royales d'Angleterre, les York et les Lancaster, se réclamant de droits égaux sur la couronne.

trône, comme si les rois et les reines allaient toujours être les mêmes, assoiffés de pouvoir et sans scrupules.

Anne Dexter, qui incarne l'espoir d'un renouveau, est elle aussi une reine, mais une reine d'amour qui a compris le cœur de George : « George était une sphère d'amour / Mais je régnais dans son cœur / Ah ce devait être souffrant / De t'incliner devant sa reine ! » (LR, 61). Anne Dexter symbolise ce nouveau départ ; elle incarne la soif de vérité dans la mer de mensonges des autres reines et, en particulier, ceux de sa mère, qu'elle dénonce en ces termes : « On m'a parlé aussi / D'une fille parmi ces frères. / Je t'entends souvent répondre / À ceux qui s'en informent / Des histoires extravagantes – / Il te faut des heures / Pour expliquer que cette enfant-là / N'est jamais née » (LR, 58). Selon sa propre fille, la Duchesse se perdrait pendant des heures dans des explications extravagantes sur la non-existence d'Anne Dexter. Charette utilise ainsi les mensonges de la Duchesse et l'incertitude entourant l'existence historique d'Anne Dexter pour troubler le lecteur/spectateur. Dès lors, Anne Dexter pourrait être une hallucination, un fantôme plutôt qu'un être réel alors que les propos de la Duchesse, qui n'échappent pas aux contradictions, rendent impossible la distinction entre réel et illusion.

Le tableau suivant intitulé *Le chariot*, qui, dans le Tarot, signifie un départ triomphant mais annonciateur de difficultés, comprend le départ éclatant de la reine Marguerite pour la Chine et son retour de voyage à peine quelques minutes plus tard ; le déroulement de l'action se trouvant ainsi comprimé et manipulé selon les caprices de l'auteur qui semble s'amuser du retournement de l'histoire. Tanya Margaret d'Anger établit un lien entre cette scène des *Reines* et la pièce *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* : « “Le chariot” with Queen Marguerite's abortive

*journeying towards release and transcendence, [which corresponds to] a reductive extension of Toni van Saikin's rite of passage*⁴⁸. » Les deux œuvres contiennent, selon elle, les mêmes motifs de contraction de l'espace-temps et de renouveau associés à la figure du *Monde* dans le Tarot. Ce chronotope affolé crée l'impression que le temps est une pure convention alors que la reine Marguerite parcourt un espace considérablement grand en peu de temps.

iii. Intertexte avec la dramaturgie shakespearienne

En plus de conserver tous les personnages féminins, Charette fait directement référence à *Richard III* dans ses nombreuses allusions aux personnages masculins et dans le respect de l'intrigue centrale de la pièce shakespearienne. Le lecteur/spectateur prend alors plaisir à remarquer les recoupements que fait le dramaturge entre sa pièce et celle de l'auteur anglais. Cependant, la relation avec Shakespeare ne s'arrête pas là, bien que les autres références restent plus allusives. Le texte est en effet truffé d'allusions à plusieurs pièces, telles que *Titus Andronicus*, *Richard II*, *Hamlet*, *Henry IV*, *Roméo et Juliette*, *Le roi Lear* et *Mesure pour mesure*.

Souvent, l'intertexte se limite à la reprise d'un motif ou encore au rappel d'une situation abordée dans le théâtre de Shakespeare, par exemple les amours entravés entre un homme et une femme – George et Anne dans *Les reines* – qui vont être séparés par leurs familles respectives, situation qui renvoie bien entendu à l'histoire tragique de Roméo et Juliette. Les complots pour l'accession au trône et la chute de certaines reines ne sont pas non plus sans rappeler l'intrigue de *Richard II* et celle des deux parties d'*Henry IV*.

⁴⁸ Tanya Margaret d'Anger, *op. cit.* « “ Le chariot ” avec le voyage avorté de la reine Marguerite en direction de la libération et de la transcendance, [correspond à] une reprise condensée du rite de passage de Toni van Saikin. » (Notre traduction.)

Le personnage d'Anne Dexter, sans ancrage proprement shakespearien, est paradoxalement le personnage le plus « shakespearien » des *Reines*, puisque qu'on y reconnaît un avatar de la Lavinia de *Titus Andronicus*. L'intertexte entre *Les reines* et *Titus Andronicus*, selon Shawn Huffman, est plus subtil, mais tout aussi important et puissant que celui de *Richard III*⁴⁹ alors qu'il fait un parallèle entre les deux personnages :

*It will be remembered that Anne, like Lavinia in Titus Andronicus, has had both hands amputated and has been reduced to silence. While the circumstances surrounding the respective amputations are different, they both occur against a backdrop of political intrigue and instability*⁵⁰.

Les deux femmes ont été brutalisées par des hommes qui obéissaient aux ordres de femmes, Tamara dans le cas de Lavinia, et la Duchesse – sa propre mère – dans le cas d'Anne Dexter. Les blessures ont, pour toutes les deux, été infligées pour des raisons politiques et familiales, principalement par vengeance. Tamara se venge pour le meurtre de son fils perpétré par le père de Lavinia, Titus, tandis que la Duchesse sanctionne la liaison incestueuse entre Anne et George. La Duchesse a ordonné à Anne Dexter de garder le silence, Lavinia s'est fait couper la langue ; mais dans les deux cas, elles réussiront à communiquer leur détresse et leur désarroi à leurs proches. Lavinia le fera cependant avec plus de succès, et ce, sans pouvoir parler.

La relation entre Anne Dexter et sa mère a souvent été comparée à celle de Cordelia avec son père, le roi Lear. La Duchesse ne reconnaît plus Anne comme sa fille et, pour elle, elle a cessé d'exister, elle n'est rien. « *Nothing* » (LR, 66), dira la

⁴⁹ Shawn Huffman, « Amputation, Phantom Limbs, and Spectral Agency in Shakespeare's *Titus Andronicus* and Normand Chaurette's *Les reines* », *Modern Drama*, vol. 46, n° 1, Toronto, printemps 2004, p. 67.

⁵⁰ *Idem*. « On se souviendra que Anne, tout comme Lavinia dans *Titus Andronicus*, a eu les deux mains amputées et a été réduite au silence. Alors que les circonstances entourant les amputations respectives sont différentes, elles ont toutes les deux eu lieu sur fond d'intrigues et d'instabilités politiques. » (Notre traduction.)

Duchesse. Cette situation est très semblable, selon Jennifer Drouin, à celle de Cordelia : « *Since she [Anne Dexter] is called “ Nothing ” in English in the original French text, she is tied intertextually to Shakespeare’s most famous representation of nothingness, Cordelia, and Lear’s warning that “ Nothing will come of nothing. ” (1.1.90)⁵¹.* » L’amour du parent envers son enfant est perdu et la douleur de la perte l’entraîne à haïr son enfant au point de vouloir sa mort, le voir devenir rien. L’absence d’amour du parent trouble les enfants qui cherchent alors des réponses ; Anne Dexter se confrontera à sa mère, mais Cordelia mourra avant de pouvoir le faire.

Anne Dexter, tout comme le Fou du roi Lear, incarne « rien » dans l’échelle sociale du royaume, mais la comparaison entre les deux personnages, toujours selon Jennifer Drouin, va plus loin : « *Anne functions as the Fool in a more Shakespearean sense, as the one character who observes everything and understands the most. She is also the only character who always appears to speak the truth amidst the lies of the five other women⁵².* » Le Fou et Anne sont les seuls à ne pas être corrompus par le pouvoir et l’ambition. Ils incarnent la pureté dans un monde de complots, de mensonges et d’hypocrisie. Dans la tempête qui s’abat sur la Tour de Londres, Anne symbolise l’œil du cyclone, le seul endroit qui n’est pas perturbé par les bourrasques de mensonges et de perfidies.

⁵¹ Jennifer Drouin, *op. cit.*, p. 192. « Dès lors qu’elle [Anne Dexter] est appelée “ *Nothing* ” en anglais dans le texte français original, elle est liée intertextuellement à la célèbre représentation shakespearienne du rien, Cordelia, et à l’avertissement de Lear qui dit que “ Rien ne sortira de rien ”. » (Notre traduction.)

⁵² *Ibid.*, p. 193. « Dans un sens encore plus shakespearien, Anne a pour fonction, comme le Fou, d’être l’unique personnage qui observe tout et celui qui comprend le plus. Elle est aussi le seul personnage qui semble toujours dire la vérité parmi les mensonges des cinq autres femmes. » (Notre traduction.)

iv. Intertexte de la dramaturgie québécoise

Les reines montent et descendent, elles s'occupent pour oublier que, malgré leur désir de la couronne, leur rôle est limité dans la monarchie et qu'elles sont impuissantes. Cette impuissance a des échos dans l'un des textes fondateurs de la dramaturgie québécoise : *Les belles-sœurs* de Michel Tremblay. Une pièce, qui comme celle de Charette, n'est composée que de femmes, qui se retrouvent dans un lieu clos. Alors que les reines s'affrontent dans la Tour, les belles-sœurs se querellent dans une cuisine. Cependant, elles ne semblent pas moins gouverner leur petit monde que les reines qui, elles, règnent sur l'Angleterre. Marie Labrecque fait, elle aussi, un rapprochement entre les deux œuvres :

Ces *Reines* paraissent au moins aussi proches du petit monde de Michel Tremblay que de la grandeur tragique shakespearienne. [...] Certes, ces mères-filles-sœurs se disputent la couronne d'Angleterre, et non un million de timbres-primés. Mais il s'agit encore là d'impuissance, plutôt que d'un réel pouvoir sur leur destinée⁵³.

Les reines, semblables en plusieurs points aux personnages de Tremblay, se jalourent au sujet de la couronne, tout comme les belles-sœurs se disputent la possession de timbres-primés.

Denis Marleau dira de ces deux groupes de femmes : « Il y en a une qui possède quelque chose qu'elle ne mérite pas aux yeux des autres, et elles vont toutes se battre pour le lui enlever⁵⁴. » Malgré leur ancrage shakesparien, ces reines, sont teintées des influences québécoises de leur auteur. Debout face au public, cette assemblée de femmes – toutes mères, sœurs ou femmes de rois – rappelle celle de Michel Tremblay, tout comme le cérémonial d'élévation de ces reines, ce rare temps

⁵³ Marie Labrecque, « Traitement royal », *Le Devoir*, 8 novembre 2005, p. B7.

⁵⁴ Denis Marleau, cité par Rémy Charest, dans « Fin du monde sur la corde raide », *Le Devoir*, 18 et 19 octobre 1997, p. B8.

de communion où les réminiscences encore douloureuses refont surface : le palais se substitue à la cuisine.

Cette « présence » de la dramaturgie fondatrice québécoise laisse voir que, pour Charette, adapter Shakespeare, auteur « fondateur » de la dramaturgie anglaise, ne peut se faire sans l'apport d'un auteur « fondateur » dans sa propre culture. L'utilisation de l'intertexte québécois semble étrange provenant d'un auteur comme Normand Charette, si souvent qualifié d'« international » et de si peu québécois, alors qu'il semble puiser à même sa culture afin de transposer sa pièce dans un contexte supposément étranger. Néanmoins, Charette ira encore plus loin en puisant à même ses propres œuvres.

v. Intertexte de la dramaturgie chauretienne

L'influence de la culture québécoise sur *Les reines* ne se limite pas à Tremblay. Charette exploite les mêmes motifs dans son hypertexte que dans ses œuvres originales. Tout comme dans *La société de Métis*, où les personnages sont les portraits exposés dans un musée qui n'est jamais visité, les reines sont telles des icônes dans un lieu très peu achalandé ; Elisabeth déclarera à la reine Marguerite : « Et j'ai de toi Marguerite / Une image de reine en peinture » (LR, 31). Ces reines en peinture sont aussi solitaires, amères et en quête d'attention que le sont les portraits de Métis.

D'autres œuvres de Charette sont également convoquées dans *Les reines*. Selon Lois Sherlow, « in *Les reines*, Charette develops a theme that had also been central to his previous play, Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues

(1988) ; *the sanctity of the dissolution of the flesh in the infinite and of the spirit that pre-exists and survives time*⁵⁵. » Il reprend, pour les personnages de George et d'Anne, le motif, qu'il avait utilisé dans *Fragments*, d'une âme qui a « préexisté » au temps : « Mais pas de trace d'Anne ni de George / C'était trop antique / C'était avant le temps / Tu as compris que nous avons été là d'abord / Et que le monde était venu ensuite / Tu n'étais que notre mère / Mais engendrée après nous » (LR, 61). L'intertexte relie ainsi l'hypertexte de l'adaptateur/traducteur/dramaturge à ses œuvres précédentes. De ce fait, les personnages de *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* cultivent le doute chez le lecteur/spectateur par leurs imprécisions et leurs contradictions, tout comme le font les reines à propos de la mort d'Edouard et de celle des enfants qui sont d'abord déclarés morts, mais qui, à la scène suivante, semblent toujours vivants. Dès lors, le lecteur/spectateur ne sait plus qui croire tant les fausses pistes sont nombreuses.

La relation mère-fille, comme celle entre Anne Dexter et la Duchesse, trouve également un écho, selon Huffman, dans les œuvres précédentes de Chaurette :

*Having no echo in her world, Anne and her words are promptly forgotten. It is important to stress that this remove is articulated through the language of birth, motherhood, and daughterly filiations, a pattern one finds with some regularity in Chaurette's dramaturgy, Fêtes d'automne and Stabat Mater II being two important examples*⁵⁶.

L'auteur insère certains motifs récurrents de sa dramaturgie dans l'hypertexte des *Reines*, tels que la mort, le double et les problèmes de filiation. Des motifs qui ont

⁵⁵ Lois Sherlow, *loc. cit.*, p. 362. « Dans *Les reines*, Chaurette développe un thème qui a également été central dans sa pièce précédente, *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* (1988) ; le caractère sacré de la dissolution de la chair dans l'infini et de l'esprit qui préexiste et qui survit au temps. » (Notre traduction.)

⁵⁶ Shawn Huffman, « Amputation, Phantom Limbs, and Spectral Agency in Shakespeare's *Titus Andronicus* and Normand Chaurette's *Les reines* », *loc. cit.*, p. 76. « Sans réponse dans son monde, Anne et ses mots sont rapidement oubliés. Il est important de souligner que ce retrait est articulé à travers la langue de la naissance, de la maternité et de la filiation de la fille, un motif que l'on retrouve avec une certaine régularité dans la dramaturgie de Chaurette, *Fêtes d'automne* et *Stabat Mater II* en étant deux exemples importants. » (Notre traduction.)

ensuite guidé son écriture – puisque *Stabat Mater II* a été écrit après *Les reines* – et dénotent les influences culturelles qui agissent sur l’auteur.

1.3. Déconstruction à l’œuvre dans *Les reines*

1.3.1. La déconstruction : problème de définition

La déconstruction à l’œuvre dans la dramaturgie de Chaurette a longtemps été associée au concept de postmodernité⁵⁷. Les questions liées à la définition de la postmodernité, souvent discutées, ont motivé notre choix d’écarter ce concept de notre analyse des œuvres chauretziennes, en faisant plutôt appel à la notion de la déconstruction.

La déconstruction est présente dans la théorie littéraire depuis des décennies ; elle a d’abord été proposée par le philosophe Jacques Derrida⁵⁸, mais c’est aux États-Unis qu’elle est devenue une véritable école de pensée grâce aux travaux de Paul De Man⁵⁹. Barbara Havercroft explique que « la déconstruction repose sur un soupçon envers la manière traditionnelle de concevoir le savoir, la subjectivité et l’histoire, et donc sur un refus des tentatives de conceptualisation définitive⁶⁰ ».

Chez Chaurette, elle se manifeste à travers la remise en question des conventions du genre dramatique. Pascal Riendeau soulignera que :

Dès son premier texte, [Chaurette] a singulièrement refusé de s’inscrire dans une conception traditionnelle de la dramaturgie. Toutefois, pour l’architecture de ses œuvres il s’inspire régulièrement de genres littéraires

⁵⁷ Voir notamment l’étude de Pascal Riendeau, *La cohérence fautive : L’hybridité textuelle dans l’œuvre de Normand Chaurette*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997, 164 p.

⁵⁸ Voir Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, [1967] 1985, 445 p.

⁵⁹ Voir Paul De Man, *Allégories de la lecture*, traduction de T. Trezise, Paris, Galilée, [1979] 1989, 357 p.

⁶⁰ Barbara Havercroft, « Déconstruction », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala ; avec la collaboration de Marie-Andrée Beaudet (dir.), *Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France (PUF), coll. « Quadrige », 2004, p. 143.

dont les règles sont assez fixes, même figées, voire passées à l'histoire [comme la tragédie élisabéthaine dans *Les reines*], en s'assurant toujours d'enfreindre la « loi du genre » pour reprendre l'expression derridienne⁶¹.

Chaurette remet en question le genre littéraire de la tragédie – élisabéthaine, mais aussi française – en utilisant à outrance certaines règles du genre dans le but évident de les dénoncer et d'interroger leur sens. L'action des *Reines* se passe donc en vingt-quatre heures, dans un même lieu. Le respect des trois unités⁶² accuse cependant tout l'absurde et l'invraisemblance d'une succession aussi rapide d'événements.

Chaurette tente de respecter les trois règles d'unité de la tragédie classique puisque l'action concentrée se passe en une journée, dans un même lieu, en plus de se conformer à la règle de la bienséance puisqu'il n'y a pas de sang versé sur la scène. Or, les règles sont quelque peu malmenées par le dramaturge qui fait voyager la reine Marguerite jusqu'en Chine pour la faire revenir quelques heures plus tard. Les événements se déroulent tous dans la Tour de Londres, mais les personnages ne cessent d'être en transit entre la chambre du roi agonisant et la fournaise.

Cette influence toute française est étonnante dans un texte d'inspiration shakespearienne, puisqu'elle se démarque de l'intrigue de *Richard III* qui s'étend sur plusieurs mois, voire des années, en plus des lieux qui y sont très nombreux et des combats où le sang est souvent versé sur scène. Toutefois, il faut souligner que Shakespeare lui-même joue avec l'histoire en ne mentionnant pas toujours que les événements relatés sont en vérité espacés de plusieurs années. Chaurette a alors pu décider d'exagérer intentionnellement, dans son texte, la compression du temps déjà présente dans la pièce d'origine.

⁶¹ Pascal Riendeau, *op. cit.*, p. 74-75.

⁶² Les trois unités de la tragédie classique sont les unités de lieu, de temps et d'action. Voir Aristote, *Poétique*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche classique », 1990, 216 p.

1.3.2. Enfreindre les lois du genre

Chaurette enfreint donc les lois du genre tragique, héritées du Canon occidental, dans le but de dénoncer le fait qu'on ne peut plus écrire de tragédies aujourd'hui, que le genre est trop rigide et trop codifié. « L'imaginaire que déploie Chaurette, affirme Gilbert David, se moque ainsi des compartimentations génériques et son écriture se joue des codes en les pastichant, en les fragmentant, à défaut de pouvoir les abolir⁶³. » La tragédie en tant que genre codifié ne pourra cependant jamais être abolie puisqu'elle fait partie du patrimoine théâtral et que les classiques continuent d'être donnés en représentation de nos jours. La déconstruction s'en prend alors à l'illusion théâtrale et cherche à déstabiliser le lecteur/spectateur, en l'obligeant à questionner les règles de la tragédie auxquelles il est exposé.

Les influences de la dramaturgie française ne s'arrêtent pas là, car *Les reines* recoupe aussi l'univers surréaliste du théâtre de l'absurde français. La réplique de la reine Elisabeth : « Bergère, humble, simplette / Mais native de notre île / Où les chèvres sont anglaises / Où les agneaux sont anglais / Où les fileuses sont anglaises / Où les pâturages sont anglais / Où les rues sont anglaises / Où les comtés sont anglais / Où les journées sont anglaises » (*LR*, 33) fait directement référence à *La cantatrice chauve*, rappelant au lecteur/spectateur « qu'il est vain de faire semblant d'écrire du Shakespeare à l'époque de Ionesco⁶⁴ ». De façon parallèle, les deux auteurs présentent des personnages de nationalité anglaise qui insistent sur le caractère anglais des éléments qui les entourent, tout en les nommant dans la langue

⁶³ Gilbert David, « Scènes de la perte », dans *La société de Normand Chaurette : Figures et manières*, Montréal, Théâtre UBU, 1996, p. 34.

⁶⁴ Paul Lefebvre, « Dans l'anarchie des ombrages », Préface des *Reines*, (*LR*, i).

d'une autre aire géographique, le français en l'occurrence. Un paradoxe qui ajoute à l'effet d'étrangeté, causé par l'absurde de certaines répliques.

Lois Sherlow observe que l'intertexte ionescien est plus que stylistique : « *in the key scenes in which King Edward and the Duchess of York meet their deaths, there are strong echoes of Le roi se meurt (1962), itself a parody of classical tragedy*⁶⁵ ». Sans parodier la tragédie française, Chaurette la déconstruit et critique ainsi, par la mort du roi Edouard et de la Duchesse, certains procédés théâtraux. Le roi Edouard meurt en perdant d'abord l'usage de ses membres qui tombent ensuite un à un : « Peu avant sept heures le roi / A perdu l'une de ses deux mains / Laquelle s'est détachée / De son bras le plus faible / Pour rouler jusqu'au pied du lit » (LR, 25). L'impossibilité teintée d'humour de cette mort rappelle certaines invraisemblances du théâtre de l'absurde de Ionesco. *Les reines* appartient donc résolument, selon Lois Sherlow, à notre époque : « *In some ways like Stoppard's courtiers or Beckett's tramps, Chaurette's queens pass the time while waiting for the inevitable*⁶⁶. »⁶⁷ Tout comme Vladimir et Estragon, les reines, impuissantes face à leurs propres destinées, attendent la journée entière sans jamais se questionner sur l'absurdité de leur situation.

⁶⁵ Lois Sherlow, *loc. cit.*, p. 354. « dans les scènes-clés dans lesquelles le roi Edouard et la Duchesse d'York font face à leur mort, il y a des échos reliés au *Roi se meurt* (1962), elle-même une parodie de la tragédie classique. » (Notre traduction.)

⁶⁶ *Idem.* « En quelque sorte comme les courtisans de Stoppard ou les vagabonds de Beckett, les reines de Chaurette passent le temps alors qu'elles attendent l'inévitable. » (Notre traduction.)

⁶⁷ Chaurette n'est pas le premier à extraire certains personnages d'une pièce de Shakespeare pour créer une œuvre quasi originale ; Tom Stoppard a fait la même chose avec la pièce *Hamlet*, en écrivant sa pièce *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*. Cette pièce prend toutefois une tangente comique par rapport au drame de son hypotexte. Les rapports hypertexte-hypotexte des pièces de Chaurette et de Stoppard se ressemblent beaucoup. La relation entre l'hypertexte de ces deux auteurs et l'hypotexte shakespearien ne se limite pas à leurs références intertextuelles, car les deux auteurs adoptent une structure éclatée qui relève du montage de fragments. Le refus de suivre la structure aristotélicienne tout en utilisant ses fondements est caractéristique de la déconstruction du genre littéraire tragique que Chaurette s'emploie à réaliser dans *Les reines*.

Or, une fois l'illusion théâtrale distanciée, le lecteur/spectateur est confronté à l'exposition de la « mécanique » de l'œuvre dramatique. « Les textes de Charette affichent donc, selon Pascal Riendeau, un refus évident du réalisme et ébranlent une certaine tradition théâtrale et littéraire, en intégrant ces normes pour mieux les transgresser⁶⁸. » Le dramaturge remet ainsi en question les conventions du genre dramatique en refusant la conception traditionnelle du théâtre, mais pour ce faire, s'appuie sur ses bases.

1.3.3. Réel ou fiction ?

Puisque tous les personnages semblent mentir sur les événements et sur leurs émotions, un doute constant s'installe. Cette omniprésence du complot et du secret rend encore plus ambiguë la notion d'individu comme être indépendant de corps et de pensée. Les personnages des *Reines*, tout comme ceux de *Richard III*, sont tirés de l'histoire et ont véritablement existé ; Charette a, cependant, fait le choix de brouiller l'identité de ces personnages et de les rendre interchangeables, à un point tel que les dialogues pourraient être dits par n'importe quel d'entre eux. « Cette difficulté d'attribuer chacun des énoncés (dialogue et didascalies) à des énonciateurs spécifiques constitue, selon Riendeau, une des principales stratégies visant à critiquer la notion de vérité⁶⁹. » La première scène, *Babil des reines*⁷⁰, en est un bon exemple alors que l'auteur ne se donne même pas la peine d'identifier les interlocuteurs. Les dialogues, n'étant pas clairement attribués à un personnage en particulier, empêchent un véritable échange entre les personnages. Le dialogue perd alors toute sa pertinence.

⁶⁸ Pascal Riendeau, *op. cit.*, p. 14.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 96.

⁷⁰ On ne peut passer sous silence la référence à la tour de Babel dans cette première scène où les langues s'entremêlent et se confondent.

Les dialogues ainsi vidés de leur signification se répètent inlassablement. La reprise des motifs et les redites sont, d'après Geneviève Villemure, caractéristiques de la dramaturgie de Chaurette et *Les reines* ne fait pas exception :

Chez Chaurette, ce mouvement est *hélicoïdal*, ou en spirale, c'est-à-dire qu'il est constitué de multiples reprises de thèmes, de redites de paroles de personnages et d'événements passés, et alimenté par des phénomènes de répétition, de redoublement, de mise en abyme et de chevauchements répétés entre les souvenirs et le présent, entre les rêves et la réalité, entre la fiction et le vrai ou l'apparence du vrai⁷¹.

L'absence d'action sur scène fait en sorte que les souvenirs et l'instant présent s'entremêlent dans les dialogues des reines. Les nombreuses répétitions du même événement sont « donc, toujours selon Villemure, autant de réécritures et de réinterprétations de cette même pièce. Par elles, la langue tourne sur elle-même pour tenter de dire l'inexprimable⁷² ». Une langue très aseptisée et stérile qui ne dit rien, puisque la vérité ne peut être dite.

Les reines, incapables de faire face à la réalité, se mentent à elles-mêmes en plus de le faire entre elles :

ISABELLE WARWICK
George, inanimé.

ANNE WARWICK
Illusion.

ISABELLE WARWICK
Puisque je l'ai vu !

ANNE WARWICK
Soyez calme, il vit.

ISABELLE WARWICK
Mort.

⁷¹ Geneviève Villemure, *La spirale dans l'œuvre de Normand Chaurette de 1980 à 1990*, Mémoire de maîtrise, Département de langue et littérature française, Montréal, Université McGill, 1997, p. 12.

⁷² *Ibid.*, p. 48.

ANNE WARWICK
Non. (LR, 43)

Isabelle Warwick déclare avoir vu son mari mort tandis que sa sœur Anne affirme le contraire. L'affrontement entre les deux sœurs sème malgré tout le doute dans l'esprit du lecteur/spectateur qui ne sait plus qui croire entre un témoin oculaire de la mort de George et la complice des meurtriers qui prétend que le meurtre n'a pas encore eu lieu : « Des traces de sang ? / Alors quelqu'un d'autre l'a tué / Ils devaient le noyer / Dans un tonneau de malvoisie » (LR, 43). Anne sait que George sera tué par Richard et dans un rare moment d'honnêteté, elle annonce même à sa sœur comment Richard le tuera.

Cette franchise inhabituelle chez Anne Warwick illustre bien toute la confiance qu'elle a en elle-même et en Richard. Elle utilise la vérité dans un but pernicieux, tout comme elle se sert du mensonge. L'incertitude des dires d'Isabelle Warwick est par conséquent amplifiée par la demande qu'elle fait à sa sœur d'aller annoncer à Richard que George a été tué : « Va, cours dire à Richard / Qu'ils ont déjà tué George » (LR, 44). Cette demande incongrue pourrait être ici la tentative désespérée d'Isabelle de sauver la vie de son mari en mentant sur son supposé décès, puisque Isabelle ajoutera : « Il suffirait d'en propager la nouvelle / Pour que les assassins renoncent à le tuer » (LR, 22). Le mensonge est alors au service de sa seule ambition : la couronne. En prétendant que George est mort, Isabelle s'assure que Richard n'attentera pas à sa vie, lui permettant plus tard d'accéder au trône : « Reine, moi / Reine au centre / Et le monde alentour... » (LR, 44). Le mensonge crée un doute, une incertitude face à la réalité, par lequel les reines, dans leur désir de la couronne, renoncent à toute fondation, dont celle de la raison, ce qui les mène subséquemment à la folie.

1.3.4. La folie

La folie est un motif récurrent dans la dramaturgie de Shakespeare tout comme dans celle de Charette, qui, selon Jane Moss, déconstruit ses textes à travers le prisme de la folie : « *In the plays of Charette [...], the madness theme is not used for political or ideological purposes. It is more than an escape from an unbearable reality. It is the key to deconstructing reality which structures the play*⁷³. » Les reines, incapables de faire face à la perspective de perdre la couronne, leur pouvoir ou leur famille, se réfugient dans la folie. La reine Elisabeth sombre peu à peu dans la démence, d'abord en doutant de ce dont elle a été témoin : « Neige-t-il vraiment ou ai-je rêvé ? » (LR, 30), puis par des pertes de mémoire, « J'ai dit ça ? » ou « Est-ce à vous que j'ai confié mes enfants ? » (LR, 32). La reine ne fait plus de différence entre le réel et la fiction lorsqu'elle déclare : « Voyez comme tout me rend folle : / Anne Dexter est là devant moi / Et je jurerais que je l'entends » (LR, 70). Anne Dexter reconnaît aussi chez Elisabeth les signes physiques de la folie : « Regarde qui nous apparaît / Échevelée mais digne / Et qui proclame à haute voix / Qu'elle cherche ses enfants. / Ces choses-là se peuvent ! » (LR, 68). Le manque de soin qu'Elisabeth porte à sa chevelure peut être considéré comme le signe d'un manque de contrôle sur elle-même et conséquemment un signe de déséquilibre mental.

⁷³ Jane Moss, « "Still Crazy After All These Years" The Use of Madness in Recent Quebec Drama », *Canadian Literature*, n° 118, Vancouver, 1988, p. 35. « Dans les pièces de Charette, le thème de la folie n'est pas utilisé à des fins politiques ou idéologiques. C'est plus qu'une échappatoire devant une réalité intolérable. C'est la clé pour déconstruire la réalité, qui structure la pièce. » (Notre traduction.)

Cependant, Jane Moss affirme que cette folie ne fait pas que détruire les personnages qui en sont victimes mais déconstruit également la structure dramatique et l'écriture elle-même :

The mad characters of [...] Chaurette are not the oppressed or repressed victims of Quebec society who people earlier Quebec plays. Their madness has little to do with social, nationalistic, or ideological messages. It is rather a "maladie de l'imaginaire", a "dérèglement des sens" exploited for its power to subvert and destabilize. Chaurette [...] use[s] madness to create a demystified theatrical discourse, to invent a sort of metatheatre which constantly multiplies its levels of meaning to reflect the fragmented mind of the mad character and to draw attention to the impossibility of fixing truths and to the power of writing over speech⁷⁴.

La folie déconstruit le texte par le biais des personnages qui se montrent impuissants à connaître la vérité. Les personnages mentent et basculent dans la psychose lorsqu'ils sont confrontés à une réalité qui ne correspond plus au monde fictif qu'ils avaient imaginé. « J'ai douze ans ! » (LR, 41), déclarera Anne Warwick, malgré l'opposition des autres reines. On apprendra plus tard qu'elle avait douze ans lorsqu'elle a signé l'arrêt de mort de la reine Marguerite et que ce geste l'a fait basculer hors de son monde et dans une forme de délire.

Les deux « réalités » de la Duchesse et d'Anne Dexter se confrontent, alors que cette dernière refuse de sombrer dans la folie et est décidée à défendre sa vérité, tandis que la Duchesse se réfugie dans un monde où Anne ne connaît pas George et où aucun amour ne les relie :

LA DUCHESSE D'YORK
 Tu es née hors de nos domaines
 Et tu ignores qui est George.
 Le plus accompli de mes enfants

⁷⁴ *Ibid.*, p. 43-44. « Les personnages fous de Chaurette ne sont pas les victimes opprimées ou réprimées de la société québécoise qui peuplaient les premières pièces du Québec. Leur folie n'a que peu de liens avec les messages sociaux, nationalistes et idéologiques. C'est plutôt une "maladie de l'imaginaire", un "dérèglement des sens" exploité pour son pouvoir de subversion et de déstabilisation. Chaurette utilise la folie afin de créer un discours théâtral démystifié pour inventer une sorte de métathéâtre qui multiplie constamment ses niveaux de signification afin de refléter l'esprit disloqué du personnage fou et pour attirer l'attention sur l'impossibilité d'arrêter une vérité et sur la domination de l'écriture sur la parole. » (Notre traduction.)

Mais atteint, à un an
D'une panne de jugement
Le privant à jamais de la parole.

ANNE DEXTER
On m'a parlé aussi
D'une fille parmi ces frères.
Je t'entends souvent répondre
À ceux qui s'en informent
Des histoires extravagantes –
Il te faut des heures
Pour expliquer que cette enfant-là
N'est jamais née.

LA DUCHESSE D'YORK
Je l'ai toujours désirée
Mais en chair elle n'est jamais née.
Cette enfant dont on t'a parlé
Doit être Anne Dexter –
Mais en réalité c'était une Espagnole
Qui mentait sur ses origines
En se faisant passer pour ma fille. (LR, 58)

La Duchesse nie l'existence de sa fille qui est pourtant devant elle. Dans son monde, elle parle à une inconnue qui n'a pas connu George, qui n'a pas été aimée de lui et qui n'est pas sa fille. Les répliques mensongères de la Duchesse se heurtent à la vérité d'Anne Dexter, une vérité que la Duchesse a de plus en plus de mal à contredire, ses arguments devenant de moins en moins solides.

Le lecteur/spectateur ressent lui aussi, selon Tanya Margaret d'Anger, la folie des personnages et toute leur détresse psychologique devant leur relation avec le chronotope : « *The implications of the narrative's countdown towards the queen's ritual* "heure d'Élévation" at 4 p.m. satirises the notion of stable time in a world of spiritual and psychological disorientation⁷⁵. » Ce compte à rebours consiste en l'annonce de l'heure au début de certains tableaux. Les didascalies précisent successivement que « midi sonne » (LR, 25), qu'il est « une heure » (LR, 43), « deux

⁷⁵ Tanya Margaret d'Anger, *op. cit.*, p. 65. « Les implications narratives du décompte conduisant au rituel des reines, l' "heure d'Élévation" à 4 p.m., prennent un tour satirique à l'égard de la notion de stabilité du temps dans un monde désorienté spirituellement et psychologiquement. » (Notre traduction.)

heures » (LR, 57) et « quatre heures » (LR, 89). Cette précision déstabilise d'autant plus le lecteur/spectateur que certains événements ne pourraient avoir vraisemblablement lieu en si peu de temps, alors que la reine Marguerite part pour l'Asie en passant par la Russie, Chypre, la Turquie et l'Afrique entre une heure et quatre heures de l'après-midi. Historiquement, la mort d'Edouard et celle de George sont séparées par huit années ; or l'annonce de leur mort se fait presque simultanément. Les personnages se situent continuellement sur la frontière qui sépare le réel de la fiction, provoquant l'élasticité du chronotope en plus de créer un doute constant sur les événements qui surviennent.

1.3.5. Instabilité du climat

L'instabilité de ces reines se reflète aussi dans l'inconstance du climat. La tourmente intérieure, véritable déluge de paroles, est symbolisée par une véritable tempête de neige qui s'abat sur la Tour, à l'extérieur : « Rien ne se prête plus à rien / Nos têtes sont des tourbillons / De cristaux inutiles / Qui veulent sortir de nous / Comme des épées de lumière » (LR, 46), s'exclamera la Duchesse. La bourrasque de paroles des reines semble ainsi bien futile face aux luttes de pouvoir des hommes qui agissent plutôt qu'ils ne parlent. À l'abri des intempéries, les reines ne peuvent pas se protéger pour autant de la menace de Richard qui plane au-dessus d'elles.

Dans son mot de l'auteur, Normand Chaurette écrit : « Moi c'est Richard, qui n'ai su voir dans les reines que des monstres faillibles, amputés d'une main, d'une couronne, d'une joie, d'une chevelure. » « Je crois que Normand, dans cette pièce, c'est le rire sardonique. Il prend plaisir à manipuler ses femmes. Elles sont issues de Normand, soit de sa famille, de son héritage. Enfin, ce sont des femmes qui font partie de son cercle amoureux. » [...] note l'inspirée Christiane [Pasquier] en conclusion⁷⁶.

⁷⁶ Christiane Pasquier, citée par Mélissa Proulx, « Le couronnement », *Voir*, Montréal, 3 novembre 2005, p. 40.

Chaurette pourrait donc être comparé à Richard, puisque les deux sont à la fois absents et omniprésents dans cette œuvre où l'on entend presque le rire démoniaque du prince meurtrier qui assassine les membres de sa famille, et le rire sardonique de l'auteur qui se joue de ses personnages.

Ainsi, la tempête Richard déferle à l'intérieur de la Tour et la mort frappe Edouard, George, les enfants et la Duchesse. L'hiver de janvier, la saison morte, qui se déchaîne à l'extérieur, reflète la mort qui étend son empire à l'intérieur. Rémi Charest, à ce sujet, fait la remarque suivante :

Ce pouvoir, elles n'en héritent que grâce à leurs alliances à des hommes qui, jamais vus, sont les rouages véritables du destin, un peu comme cette tempête, force de la nature hors du contrôle des reines. Atteignant ainsi des dimensions métaphysiques, la confrontation des *Reines* représente la fin d'un monde en désagrégation morale⁷⁷.

De ce fait, la tempête incarnerait la mort qui se déchaîne tandis que le roi agonise, à une époque où l'on croyait que la température était influencée par les humeurs et la santé de la monarchie, image résolument élisabéthaine que Chaurette récupère et qui renvoie à l'emprise sur les éléments de la nature que l'on attribuait au souverain, désigné par Dieu.

1.4. Conclusions du chapitre

En 1991, Chaurette publie *Les reines* tandis que l'adaptation québécoise est une pratique en perte de vitesse. Il s'abstient, entre autres, de *reterritorialiser* l'action au Québec ou de faire parler ses reines en langue populaire. Malgré cela, le dramaturge semble avoir réussi à pousser à l'extrême les capacités de l'adaptation en créant une œuvre autonome, très éloignée du texte d'origine, comme s'il voulait dépasser le mode de traduction aux implications identitaires, afin de démontrer qu'il

⁷⁷ Rémy Charest, « Les tourbillons de la couronne », *Le Devoir*, 30 octobre 1997, p. B7.

n'a plus sa raison d'être au Québec. Chaurette écrit alors une œuvre proprement littéraire, un hypertexte qui devient une création quasi originale et indépendante de son hypotexte, *Richard III*.

L'approche fonctionnaliste de Louise Ladouceur a permis d'analyser plus avant cet hypertexte, considéré dès lors comme un texte autonome. L'analyse de la langue a révélé qu'elle appartenait surtout à Chaurette malgré l'influence marquée de Shakespeare. Une langue à la fois québécoise, soutenue et archaisante, écrite dans le but de traduire pour les francophones l'expérience contemporaine des anglophones des œuvres shakespeariennes. Une expérience qui se fait à l'aide d'un intertexte aux multiples embranchements qui font référence aux œuvres ayant influencé Shakespeare (l'Ancien Testament), aux pièces de ce dernier (*Richard III*, *Titus Andronicus*, *Le roi Lear*), au répertoire classique et moderne (tragédie classique, Ionesco, Beckett, Tremblay) et à la dramaturgie même de Chaurette (*La société de Métis*, *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*). Il incorpore ainsi autant les œuvres qui ont marqué Shakespeare que celles qui l'ont influencé, lui.

Dès lors, Chaurette déconstruit les lois du genre de la traduction et celles du genre théâtral, dans ce cas-ci les lois de la tragédie, en inventant une forme hybride, amalgamant le ton tragique à la désinvolture du théâtre de la dérision. Tout comme il l'avait fait pour ses propres œuvres, il utilise la déconstruction tel un prisme afin de rendre difficile la distinction entre le vrai et le faux, semant le doute dans l'esprit du lecteur/spectateur. Créant une ambiguïté dans les relations entre les personnages, Chaurette les pousse inévitablement vers la folie. Une psychose qui se reflète alors

dans l'instabilité du climat où les conflits intérieurs se traduisent par une tempête à l'extérieur.

Cette pièce est la seule des œuvres à l'étude dans le présent mémoire à avoir été publiée. Le texte dérive certes de *Richard III*, mais Charette a déconstruit à ce point le drame shakespearien qu'il faut reconnaître l'autonomie de la pièce d'arrivée. Ainsi, cette pseudo-adaptation ne possède pas le caractère habituellement éphémère des traductions, puisque qu'elle est elle-même un hypertexte unique qui s'est affranchi de son lointain modèle.

Ce premier chapitre a démontré comment Charette a fait ses premières armes à titre de traducteur/adaptateur/dramaturge, alors qu'on le sent plus à l'aise dans son écriture que dans celle de Shakespeare. L'étude des adaptations et traductions subséquentes permettra alors de voir comment Charette aborde les autres textes de Shakespeare et si son aptitude à adapter/traduire se modifie avec le temps.

CHAPITRE 2

Comme il vous plaira : **De la liberté de l'adaptation à la retenue de la traduction**

It is not the fashion to see the lady the epilogue ; but it is no more unhandsome than to see the lord the prologue. If it be true that good wine needs no bush, 'tis true that a good play needs no epilogue. Yet to good wine they do use good bushes ; and good plays prove the better by the help of good epilogues. What a case am I in then, that am neither a good epilogue, nor cannot insinuate with you in the behalf of a good play !
William Shakespeare, *As You Like It*, epilogue, 1-9¹.

Traduire Shakespeare pose souvent un grand dilemme : se tenir au plus près du rythme et de la musicalité des vers shakespeariens ou tenter de respecter le sens de la fable. Dans ce qui semble être une impossibilité à concilier les deux, Normand Chaurette se collettera deux fois à la comédie *As You Like It*. Sa première version a conservé toute la musicalité du texte originel, en sacrifiant néanmoins certains détails de l'intrigue. Par contre, la seconde version en préserve toute la vivacité, en modifiant cependant le rythme si particulier à Shakespeare.

Le présent chapitre portera donc sur un phénomène assez rare en littérature où un même traducteur traduit la même œuvre à deux reprises². Dans un premier temps, nous allons explorer les circonstances de cette double traduction d'*As You Like It*, puis nous chercherons à approfondir ce qui distingue les termes « adaptation » et « traduction » dans le cas précis qui nous intéresse. Dans un deuxième temps, nous

¹ William Shakespeare, *As You Like It*, dans *The Riverside Shakespeare*, (G. Blakemore Evans, ed.), 2^e édition, Boston, Houghton Mifflin Company, 1997. Dorénavant désignée à l'aide de la référence en actes, scènes et lignes qui renvoie à cette édition.

² Les frais encourus par la commande d'une nouvelle traduction témoignent de la volonté de la metteuse en scène d'obtenir une version écrite spécialement pour sa production ; liberté rarissime, dans un contexte de problème de financement des productions théâtrales, qui vaut ici la peine d'être soulignée.

analyserons successivement chacune des deux versions de la pièce selon l'approche fonctionnaliste proposée par Louise Ladouceur. Finalement, nous ferons une synthèse critique des deux versions en relation avec leur contexte systémique et nous en dégagerons les postures à l'égard de la traduction chez Chaurette.

L'analyse des deux versions françaises d'*As You Like It* permettra de mettre au jour les circonstances qui ont motivé la manière dont Chaurette approche un texte à traduire. La comparaison entre les deux tapuscrits de *Comme il vous plaira*, tout au long de leur analyse, servira à cerner un moment pivot dans l'œuvre de traduction de Chaurette, tandis qu'il passera du statut d'adaptateur à celui de traducteur. L'étude examinera notamment comment Chaurette prend ses distances par rapport à Shakespeare au début des années quatre-vingt-dix pour s'en rapprocher davantage quelques années plus tard.

2.1. Deux versions du même texte

En 1991, une première version d'*As You Like It* était présentée sur la scène de La Licorne, une pièce qui n'avait jamais été produite auparavant sur une scène professionnelle québécoise dans sa version française³. Trois ans plus tard, la pièce est programmée à la Nouvelle Compagnie Théâtrale (NCT), dans une nouvelle version, encore une fois signée par Chaurette.

Alexandre Hausvater, metteur en scène de la première version, et Alice Ronfard, metteure en scène de la seconde, ont tenu à collaborer avec le dramaturge dans le processus de traduction pour que le résultat soit conforme à leur vision de

³ La même version avait été d'abord montée avec des étudiants de l'UQÀM en 1989, dans une mise en scène d'Alexandre Hausvater.

l'œuvre. Dans un dossier de *L'Annuaire théâtral* consacré à Shakespeare, Leanore Lieblein introduit ainsi l'article de Pascal Riendeau qui portera sur l'analyse des deux versions :

[L']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 [sic] à la force et à l'originalité du texte traduit, mais le condamne, par contre, à l'éphémère⁴.

L'originalité d'une traduction donnée pourrait rebuter les prochains metteurs en scène à la recherche d'une version qui n'aurait pas été écrite pour coller à la vision d'un metteur en scène en particulier pour une production bien précise. Toutefois, la plupart des traductions sont des commandes et beaucoup sont rejouées dans un contexte complètement différent, comme par exemple la traduction de Jean-Michel Déprats d'*As You Like It* qui avait été présentée au Théâtre National Populaire (TNP) en 1988 et qui a été remontée par le Théâtre National de la communauté française de Belgique en 1996. Ceci n'explique donc pas pourquoi les traductions de Chaurette n'ont pas été publiées. Le contexte financier auquel doivent faire face les éditeurs québécois serait probablement davantage à blâmer.

La traduction est la trace d'un moment précis dans l'histoire de notre dramaturgie, qui laisse voir, par sa configuration particulière, ce qui a influencé le traducteur dans l'élaboration du texte d'arrivée, puisque ce dernier est sensible et perméable à ce qui l'entoure. Par conséquent, les adaptations/traductions de Chaurette peuvent nous instruire sur les productions de 1991 et de 1994, car, comme Antoine Berman le souligne, « la traduction n'est jamais que la réalisation du projet :

⁴ Leanore Lieblein, « Traversées de Shakespeare. Présentation. », *L'Annuaire théâtral*, n° 24, SQET-CRELIQ, automne 1998, p. 13.

elle va où la mène le projet, et jusqu'où la mène le projet⁵ ». Les deux versions qui nous intéressent manifestent également un retour de balancier, observable dans la pratique québécoise des années quatre-vingt-dix, où l'adaptation est peu à peu délaissée au profit de la traduction.

2.2. Adaptation et/ou traduction ?

La plupart des commentateurs⁶ s'entendent pour considérer la première version de *Comme il vous plaira* en tant qu'adaptation et la seconde en tant que traduction. La réalité est plus complexe. Même si Chaurette a pris beaucoup de libertés avec l'original dans sa première version, il s'agit encore de la pièce de Shakespeare au niveau du contenu.

Bien qu'il s'agisse d'un hypertexte, selon la définition qu'en fait Genette, ce dernier – contrairement aux *Reines* – ne va pas à la limite de son lien avec son hypotexte et c'est pourquoi, nous considérerons la première version du texte comme une adaptation, qui selon Pascal Riendeau, « opère une série de modifications davantage sur la forme que sur le contenu du texte⁷ » plutôt que comme un hypertexte. Dès lors, il est possible d'affirmer que la seconde version du texte tient, quant à elle, plus de la traduction que de l'adaptation. La première version serait du côté de la recherche des émotions dans la pièce, tandis que la seconde tenterait plutôt de retrouver un équivalent du sens, au plus près de la formulation du texte-source.

⁵ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 77.

⁶ Voir, entre autres, Pascal Riendeau, « Normand Chaurette face à Shakespeare ou Traduisez *Comme il vous plaira*... », *L'Annuaire théâtral*, n° 24, SQET-CRELIQ, automne 1998, p. 17-34.

⁷ *Ibid.*, p. 24.

2.3. La première version : analyse d'une adaptation selon l'approche fonctionnaliste

Pascal Riendeau commente ainsi la version de 1991 d'*As You Like It* :

Le premier *Comme il vous plaira* que propose Charette est en fait une véritable adaptation. 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 [...], ni une imitation [...], ni une parodie [...], 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 sacrifiés⁸.

Les nombreuses coupures, le remaniement des scènes, le niveau de langage et le retrait de quelques personnages secondaires qu'a effectués Charette sur le texte l'éloignent trop de Shakespeare pour considérer sa version comme une stricte traduction. Riendeau qualifie donc cette adaptation de « texte scénique », puisque Charette privilégie la *jouabilité* de la pièce plutôt que son sens. Charette et le metteur en scène Alexandre Hausvater ont fait le choix de traduire toute la musicalité et l'esprit shakespeariens en sacrifiant cependant certains détails de la dramaticité.

Par conséquent, le premier *Comme il vous plaira* correspond vraiment à une adaptation, puisque l'adaptateur prend ses distances par rapport à Shakespeare et son texte pour ne conserver que les éléments de base de l'intrigue, sans contrainte littérale. Charette, qui affirme avoir traduit la pièce de mémoire afin de ne conserver que l'essentiel du texte-source, fait donc le choix de traduire « à peu près », libre de toute exigence d'exactitude, ce qui a pour résultat d'altérer grandement le texte en comparaison de l'original, comme nous le détaillerons plus loin.

⁸ *Ibid.*, p. 23.

La posture d'agression du traducteur, dans le sens que lui donne Steiner, est cependant moins radicale que dans *Les reines*, puisque le texte reste quand même fidèle à l'intrigue et aux personnages. D'ailleurs, Chaurette tente d'assimiler son adaptation d'*As You Like It* à travers les étapes de l'incorporation et de la restitution, étapes qu'il avait écartées dans l'écriture des *Reines*, en conservant le titre français habituel de *Comme il vous plaira* et en stipulant clairement que Shakespeare en est l'auteur.

L'analyse des deux versions de la pièce *Comme il vous plaira*, à travers l'approche fonctionnaliste, sera effectuée l'une après l'autre tout en comparant les deux versions au fil de l'analyse, pour déboucher finalement sur une synthèse critique des deux versions.

2.3.1. Données préliminaires

Si l'on se fie à la première version tapuscrite de *Comme il vous plaira*, la place accordée au traducteur est la même que celle accordée à l'auteur puisqu'il est indiqué sur la page frontispice : « comédie de William Shakespeare – traduction de Normand Chaurette⁹ ». Or, puisqu'il s'agit d'un texte semi-public et non d'une publication officielle, nous ne pouvons pas en conclure avec certitude que, côte à côte, les noms de l'auteur et du traducteur indiquent que Chaurette possède la même importance que Shakespeare dans la paternité de l'œuvre.

⁹ Normand Chaurette, *Comme il vous plaira* [traduction d'*As You Like It* de William Shakespeare], 1^{ère} version, tapuscrit, 1991, p. 1. Dorénavant désigné à l'aide du sigle *CIVPI*, entre parenthèses, suivi du numéro de la page. Une copie de cette version est disponible à la Théâtrothèque du CRILCQ – site Université de Montréal.

La page couverture mentionne par contre que la pièce est une comédie et qu'il s'agit d'une traduction. Cette appellation de « traduction » fait croire que Chaurette ignore délibérément les débats concernant les termes d'« adaptation » et de « traduction », et s'en remet plutôt au terme le plus générique. On sait pourtant que Chaurette a choisi de traduire l'œuvre « de mémoire » en se réservant une grande liberté interprétative. Au reste, l'absence de périphrase ou d'indications de stratégie translatrice s'explique par le caractère plutôt confidentiel du manuscrit ; parce que, si la plupart des traductions de Chaurette se retrouvent au Centre d'essai des auteurs dramatiques (CEAD), la première version de *Comme il vous plaira* ne s'y trouve pas¹⁰.

2.3.2. Analyse de la macrostructure

Chaurette et Hausvater ont fait le choix de commencer la pièce avec un prologue intitulé « Introduction » ; or, il s'agit de la célèbre réplique qui compare la vie à un grand théâtre, que l'on retrouve à la septième scène du deuxième acte du texte original. Cette réplique est donnée en anglais, sous la forme d'un chœur, assouvissant dès le début les attentes du spectateur pour ce passage très connu. Il est permis d'y entendre non seulement une réflexion philosophique et métaphysique sur *As You Like It*, mais aussi sur l'adaptation elle-même :

*All the world's a stage
And all the men and women merely players ;
They have their exits and [sic] their entrances
And one man in his time plays many parts
His acts being seven ages. At first, the infant,*

¹⁰ Ni l'auteur ni les artisans de la première production de la pièce n'ont conservé de copie de cette adaptation, alors que Chaurette ne considère, comme étant valable, que la seconde version. Le texte qui est analysé en ces pages a été obtenu grâce à l'aide de Pascal Riendeau qui s'était procuré sa copie auprès du régisseur de la production de 1991. Cette copie comporte des annotations sur l'éclairage, les modifications et les coupures faites en cours de production. Des changements ont été opérés en cours de répétitions tandis que le personnage du duc Frederick est devenu le personnage de la duchesse, puisqu'une femme interprétait le rôle, dans la production de 1991. Notre analyse ne tiendra cependant pas compte de ces changements puisqu'ils ont été effectués par le metteur en scène et non par l'auteur.

*Mewling and puking in the nurse's arms.
 Then the whining school-boy, with his satchel
 And shining morning face, creeping like snail
 Unwillingly to school. And then the lover
 Sighing like furnace, with a woeful ballad
 Made to his mistress' eyebrow. Then a soldier,
 Full of strange oaths and bearded like the pard,
 Jealous in honour, sudden and quick in quarrel,
 Chercheing [sic] the bubble reputation
 Even in the canon's mouth. And then the justice,
 In fair round belly with good capon lined,
 With eyes severe and beard of formal cut,
 Full of wise saws and modern instances ;
 And so he plays his part. The sixth age shifts
 Into the lean and slippered pantaloon,
 With spectacles on nose and pouch on side ;
 His youthful hose well sav'd, a world too wide,
 For his shrunk shank, and his big manly voice,
 Turning again toward childish treble, pipes
 And whistles in its sound. Last scene of all,
 That ends this strange eventful history,
 Is second childishness and mere oblivion,
 Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything. (CIVPI, 2)*

Chaurette dénonce ainsi d'emblée le processus de traduction en transposant, en anglais, le célèbre monologue et en le faisant réciter dès le début. Le public prend donc tout de suite conscience qu'il fait face à un texte étranger qui était, à l'origine, de langue anglaise. D'autre part, cette réplique propose une réflexion philosophique sur le théâtre et le choix de la positionner au début de la pièce n'est pas innocent. Chaurette invite le public à réfléchir sur l'argument que la vie est un théâtre en regardant les protagonistes évoluer de l'enfance à l'âge adulte. Le dramaturge répète d'ailleurs le même monologue à la scène 24, mais cette fois en français, exposant alors un « avant-après » du processus de la traduction.

La division en actes et en scènes était une initiative des imprimeurs lors de la première édition des œuvres de Shakespeare ; or, Chaurette ne tient pas compte de cette division en actes et ne retient que les scènes. Pascal Riendeau remarquera que, dans cette première version, « 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 sens¹¹ ». Les quarante-neuf scènes numérotées sont cependant plus courtes et plus nombreuses que celles du texte-source, puisque Chaurette fait de nombreuses coupures dans le texte original et choisit de scinder certaines scènes en deux ou en trois parties pour ensuite les entrecroiser. Ainsi, les tableaux 14 et 16 appartiennent à une seule et même scène mais se superposent à la scène suivante, désormais intitulée respectivement tableau 15 et tableau 17.

Conséquemment, les scènes, qui sont très courtes et qui s'entremêlent à la manière d'un montage cinématographique, engendrent un tempo plus nerveux et plus déstabilisant. Hélène Jacques¹² associera cet effet de montage dans l'œuvre de Chaurette aux procédés de déconstruction, puisque les courtes scènes sont des fragments avec lesquels Chaurette reconstruit la pièce. Gilles Lamontagne témoignera de la production de 1991 en écrivant que : « le résultat donne une version énergisante d'une heure et cinquante, avec un traitement cinématographique qui rappelle le cabaret-théâtre allemand. On pense au *Mahagonny* de Brecht de temps à autre¹³ ». La brièveté des scènes conduit le metteur en scène à les enchaîner rapidement et demande aux acteurs de rester à la vue des spectateurs pendant que la suivante est enchaînée. Le va-et-vient entre deux intrigues demande aux spectateurs une attention de tous les instants, que le public élisabéthain, qui n'a pas connu Brecht, ne possédait pas ; Chaurette accentue alors cet effet de simultanéité qui était déjà présent, mais à un moindre degré, dans l'œuvre originale.

¹¹ Pascal Riendeau, *loc. cit.*, p. 23.

¹² Hélène Jacques, *Constructions rythmiques et marionnettisation de l'acteur dans deux pièces de Normand Chaurette, mises en scène par le Théâtre UBU*, Mémoire de maîtrise, Département d'études françaises, Université de Montréal, 2002, 135 p.

¹³ Gilles G. Lamontagne, « *Comme il vous plaira*, une comédie romantique digne de Shakespeare ! », *La Presse*, 2 mars 1991, p. D3.

La *dramatis personae* de la pièce permet d'observer que les noms des personnages n'ont pas été traduits et que les protagonistes sont définis à travers leurs liens familiaux ou d'amitié avec les autres personnages ou encore par leur titre de berger, signifiant ici leur appartenance à une classe inférieure. Les indications scéniques se contentent de préciser que « la scène est d'abord à la cour, puis dans la forêt des Ardennes » (*CIVPI*, 1), comme l'avait fait Shakespeare. Mais le choix de traduire « Arden », nom d'une forêt imaginaire, en « Ardennes », nom d'une forêt réelle qui se situe en France, en Belgique et au Luxembourg, est difficile à justifier puisque le dramaturge donne un référent réel à une forêt, qui dans *As You Like It*, est irréaliste. Chaurette s'en explique ainsi : « la forêt aujourd'hui n'est plus le lieu inquiétant qu'elle était au seizième siècle¹⁴ ». Alors que l'une évoque le rêve et la zone trouble du désir, Chaurette insiste sur le fait que l'autre n'est aujourd'hui plus considérée comme un lieu dangereux et n'effraie plus comme elle le faisait auparavant, détruisant de ce fait tout le caractère mythique pouvant entourer la forêt telle que représentée dans le texte-source.

Tout comme Shakespeare, Chaurette ne donne aucune indication de décor, de costumes ou d'accessoires et ses didascalies sont peu nombreuses. Toutefois, Pascal Riendeau remarque, dans cette version, plusieurs éléments qui renvoient à différentes époques :

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 texte¹⁵.

¹⁴ Paul Lefebvre, « Traduire : entre la musique et le sens. Entretien avec Normand Chaurette », *Comme il vous plaira, Cahiers de la NCT*, nouvelle série, n° 13, printemps 1994, p. 19.

¹⁵ Pascal Riendeau, *loc. cit.*, p. 24.

L'insertion d'anachronismes relativise l'époque de la création de l'œuvre et, comme Chaurette l'a fait pour *Les reines*, elle contribue sans doute à laisser entendre qu'on ne peut pas jouer innocemment Shakespeare à l'époque de Ionesco. Certains anachronismes se retrouvent entre autre dans la manière de s'exprimer de certains personnages, tandis que Chaurette traduit la réplique de Rosalind « *With bills on their necks, "Be it known unto all men by these presents"* » (I.ii.123-4) par « Et brandissaient une pancarte : "Satisfaction garantie" » (CIVP1, 12). La formule de Chaurette est un emprunt direct au langage publicitaire et se veut l'équivalent contemporain de la formulation de Shakespeare, que Jean-Michel Déprats traduit par « Avec une pancarte à leur cou disant : "Qu'il soit connu de tous par les présentes..." »¹⁶. La formule d'emprunt « Satisfaction garantie » rend accessible à l'interlocuteur actuel le sens de la phrase archaïque, signification désuète que Jean-Michel Déprats, lui, choisit de conserver.

2.3.3. Analyse des microstructures

a) Niveaux de langue

Un des éléments les plus surprenants de cette version de *Comme il vous plaira* est la langue elle-même. Chaurette utilise généralement une langue soutenue, littéraire et riche, tandis que son adaptation fait place à une langue non orthodoxe avec certaines expressions québécoises comme « J't'écrapoutille » (CIVP1, 74) et « avec untel il lambine » (CIVP1, 52). Cette langue qui n'a rien à voir avec le français québécois standard des *Reines*, n'a pas recours pour autant à un langage roturier. C'est une langue relativement familière par moments, mais qui se caractérise surtout par son caractère oral, ce qui est inhabituel chez Chaurette.

¹⁶ William Shakespeare, *Comme il vous plaira*, texte français de Jean-Michel Déprats, Paris, Éditions Sand / Théâtre National Populaire, 1988, p. 23.

Chaurette utilise plusieurs québécismes et expressions populaires dans une pièce au départ écrite dans une langue plus soignée et ampoulée. La langue oriente ainsi la perception qu'a le lecteur/spectateur des personnages, qui semblent alors plus proches de sa réalité. Les protagonistes de classe inférieure, comme le serviteur Adam, utilisent une langue familière très près d'un français québécois régional : « Ah ! Voir si mon ancien maître m'aurait appelé comme ça ! » (*CIVPI*, 6) ; mais le plus étonnant est le choix de faire parler les nobles dans cette langue moins soignée, tandis qu'Oliver s'exclamera : « Je te règle ça ! » (*CIVPI*, 4) ou « tu veux me passer par-dessus » (*CIVPI*, 6), expressions inusitées pour son rang.

De ce fait, Chaurette a tendance à mettre tous les personnages sur le même pied, à neutraliser les différences sociales et à situer l'action dans une culture où les classes sont abolies. Les personnages nobles s'expriment donc dans la même langue que les classes inférieures en utilisant des mots comme « laideronne » (*CIVPI*, 25) et des formulations très familières, telles que « Y penses-tu ? » (*CIVPI*, 25). Celia et Rosalind tutoieront même les bergers, alors qu'elles les vouvoieront dans la seconde version, puisque les différences de classes y seront rétablies. En somme, dans cette première version, Chaurette abolit les codes sociaux que Shakespeare se devait de respecter, incorporant une dose d'anachronisme et d'utopie dans l'œuvre du dramaturge anglais, ce qui a pour résultat d'actualiser la pièce en incorporant des valeurs contemporaines à un texte vieux de quatre cents ans.

b) Modèles grammaticaux et procédés stylistiques particuliers

L'utilisation fréquente, qui se fait parfois même systématique, de la langue anglaise est aussi très surprenante. Paul Lefebvre explique ce choix par la tentative de Chaurette

de reproduire le souvenir phonique, sonore, de l'original anglais. [...] En fait, [il] imaginai[t] des acteurs anglais parlant mal le français ; [il] supprimai[t] des articles, [il] malmenai[t] les genres, [il] calquai[t] la syntaxe shakespearienne dans ce qu'elle peut avoir de complexe, [il] inventai[t] des mots, [il] en laissai[t] d'autres en anglais¹⁷.

Cette sonorité anglophone se retrouve dans certaines répliques où l'auteur laisse les verbes à l'infinitif sans les conjuguer pour ensuite les placer à la fin des phrases suivant une syntaxe tout à fait anglaise, telle que : « Jeune garçon, n'est-il rien de vos yeux voir ? Rien de votre jugement connaître ? Rien de peur en vous qui vous conseille ? » (*CIVPI*, 15). Étonnamment, la traduction n'est pas littérale. On lit chez Shakespeare : « *If you saw yourself with your eyes, or knew yourself with your judgement, the fear of your adventure would counsel you to a more equal enterprise* » (I.ii.175-9). Donc, même traduit mot à mot, ce passage ne correspondrait pas à la réplique de Chaurette. Ce dernier a intentionnellement modifié la réplique pour lui donner une syntaxe anglaise et faire un pied de nez au processus « mécanique » de la traduction.

Jean-Michel Déprats avait traduit cette réplique par « Si vous pouviez voir avec vos yeux ou vous connaître avec votre jugement, le péril de cette aventure vous conseilleraient une entreprise moins inégale¹⁸. » Chaurette traduit ainsi en trois courtes questions ce que Déprats traduit par une longue affirmation. Alors que Déprats est plus fidèle à l'original, Chaurette appuie sur le mot « rien » qu'il répète trois fois,

¹⁷ Paul Lefebvre, *loc. cit.*, p. 18.

¹⁸ William Shakespeare, *Comme il vous plaira*, *op. cit.*, p. 26.

appuyant sur le sens du pronom indéfini « rien », tandis que Celia tente de faire comprendre à Orlando qu'il n'a *rien* à faire là, qu'il semble ne *rien* comprendre à leur situation.

c) Vocabulaire : écarts graphiques, écarts lexico-sémantiques

i. Présence de l'anglais et effet d'étrangeté

L'introduction de mots ou d'expressions en anglais ou le recours à la syntaxe anglaise mettent en valeur la langue d'origine du texte et contribuent certainement à ce que le lecteur/spectateur n'oublie pas qu'il a affaire à une traduction. Pascal Riendeau fait la remarque suivante à propos de l'anglais dans l'œuvre de Charette :

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 inédites¹⁹.

Certaines erreurs dans le texte anglais peuvent également être soulignées, comme cet extrait du prologue le démontre :

*Then a soldier,
Full of strange oaths and bearded like the pard,
Jealous in honour, sudden and quick in quarrel,
Chercheing the bubble reputation
Even in the canon's mouth. (CIVPI, 2)*

Alors que l'original indique « *seeking* », le dramaturge le modifie pour « *chercheing* » où il conjugue le verbe « chercher » avec la terminaison anglaise « *ing* ». Cette erreur ajoute un effet comique au monologue, tout en rappelant encore une fois à l'audience qu'il aura affaire à une traduction une fois le prologue terminé.

Charette fait encore entendre la langue de la pièce originale dans la réplique : « foule de larmes et foule de rires » (CIVPI, 58), traduction très littérale de

¹⁹ Pascal Riendeau, *loc. cit.*, p. 23.

la version anglaise : « *full of tears, full of smiles* » (III.ii.412). L'utilisation du mot « foule », qui n'a pas le même sens en français que le terme anglais « *full* », se prononce cependant de la même manière et provoque un effet comique.

Cette présence de l'anglais crée par contre un effet d'étrangeté linguistique puisqu'elle « joue avec les anglicismes et les calques de toutes sortes²⁰ », qui augmentent souvent le potentiel comique du texte. Par exemple, Celia demandera : « fais gaie » (*CIVPI*, 6) à sa cousine Rosalind, calquant littéralement le « *be merry* » (I.ii.23) d'*As You Like It*, ajoutant un nouvel effet humoristique, absent de l'original.

ii. L'effet comique des expressions enfantines

La teneur comique vient également de la répétition de certains mots ou expressions inconnus, tels que « coizou », « nniou », « quèêê » (*CIVPI*, 6) qui sont en fait des déformations enfantines des mots « cousine », « non », et « quoi », propres au caractère juvénile de Celia et Rosalind. Un trait de caractère qui n'est pas aussi marqué dans *As You Like It* ou dans le second *Comme il vous plaira*, alors que les cousines s'y montrent plus matures et se gardent d'employer un langage aussi puéril. Les échanges entre les deux jeunes filles illustrent bien à quel point elles ne connaissent rien à la vie et à l'amour ; par exemple, lorsque Rosalind demande à sa cousine : « Que dirais-tu de tomber en amour ? » (*CIVPI*, 6), elle semble ramener l'amour à la frivolité d'un passe-temps.

Leur exil est surtout vécu comme un jeu, puisque les jeunes filles s'amusent à se déguiser et à changer leur nom sans se rendre compte des connotations rattachées

²⁰ *Ibid.*, p. 24.

aux noms Ganymede, serviteur des dieux de l'Olympe, et Aliena, qui fait un lien avec le verbe « aliéner » :

ROSALIND

Je veux un nom noble, un nom de héros !
Tu m'appelleras Ganymede,
Et toi ? Comment vais-je t'appeler ?

CELIA

Par un nom qui me ressemble
Je ne suis plus Celia, mais bien Aliena. (*CIVPI*, 25)

Chaurette insiste sur le caractère juvénile de ces jeunes filles qui ne considèrent pas l'ampleur ni la gravité de la situation. Les problèmes politiques du duché sont d'ailleurs vus à travers des yeux d'enfants où, en toute innocence, Celia résume le conflit entre le vieux duc et le duc Frederick par cette formule simplette : « mon papa avait pour son papa [le père de Rosalind] une grande haine » (*CIVPI*, 20). De tels propos attestent l'immaturation de Celia qui ridiculise involontairement le conflit entre le duc aîné et le duc Frederick, en réduisant la trahison à une affaire entre « papas ».

iii. Musicalité des répétitions

La musicalité de la première version se manifeste notamment par le truchement de certaines répétitions qui évoquent la sonorité de l'œuvre de Shakespeare. Ainsi, lorsque le personnage d'Oliver demande : « Quelles nouvelles nouvelles dans la nouvelle cour ? », son serviteur Charles lui répond : « Pas de nouvelles à la cour, monsieur, que d'anciennes nouvelles : le vieux duc est en exil vu que son jeune frère, le nouveau duc, a usurpé ses pouvoirs » (*CIVPI*, 7). La répétition du mot « nouvelle(s) » recrée le « *what's the new news at the new court ?* » (I.i.96) de Shakespeare. Cependant, « *new* » et « *news* » ne se prononcent pas de la même façon, contrairement à « nouvelle » et « nouvelles ». Le jeu synonymique et l'identité phonique mettent alors encore plus en évidence la

nouveauté du duché. L'arrivée du duc Frederick est, pour Oliver, une bonne nouvelle et le début d'un temps nouveau. Les oppositions entre « anciennes » et « nouvelles » et entre « vieux » et « jeune » restituent de cette manière des jeux de mots très semblables à ceux de Shakespeare.

La musicalité de l'adaptation se fait aussi sentir par le traitement de certaines répliques :

TOUCHSTONE

Celui, m'sieur, qui va épouser cette femme. Bref, tu te retires. En d'autres mots, tu abandonnes. En d'autres mots, tu t'en vas. En d'autres mots, tu déguerpis. En langage populaire, tu fous le camp. En langue vulgaire, tu t'ôtes ! Sinon tu meurs. En d'autres mots tu péris. En d'autres mots tu crèves. Je transforme ta liberté en esclavage, ta vie en mort. Je te tue. En langue populaire t'expies. En langue vulgaire, j't'écrapoutille. (CIVPI, 74)²¹

Là où le Touchstone shakespearien déconstruit la phrase « *abandon the society of this female* » dans le but d'accentuer le manque d'intelligence de son interlocuteur et de bien clarifier le fait qu'Audrey est son amoureuse, celui de Charette en fait une question de langue. La réplique de Touchstone en français est donc une répétition de la même phrase « en d'autres mots ». La version chauretienne de Touchstone insiste beaucoup plus sur les niveaux de langage que la version shakespearienne, démontrant ainsi les préoccupations de Charette à l'égard du langage et des niveaux familiers, populaires et vulgaires de celui-ci.

D'autres répliques sont également déconstruites par l'accentuation en français d'une syntaxe anglaise, telle que la réplique de Celia : « Et le peu de miennes par-dessus le peu de siennes » (CIVPI, 15), qui est la traduction de « *And*

²¹ TOUCHSTONE : *He, sir, that must marry this woman. Therefore, you clown, abandon – which is in the vulgar leave – the society – which in the boorish is company – of this female – which in the common is woman ; which together is, abandon the society of this female, or, clown, thou perishest ; or to thy better understanding, diest ; or (to wit) I kill thee, make thee away, translate thy life into death, thy liberty into bondage. (V.i.46-54)*

mine, to eke out hers » (I.ii.196), qui est traduite par Déprats par : « Ajoutez-y la mienne pour accroître la sienne²². » Chaurette diffère de Shakespeare et de Déprats en conjuguant au pluriel les forces que Celia veut ajouter à celles de Rosalind. L'étrangeté de la réplique vient donc de l'ajout du nom « peu » mais surtout de la préposition « par-dessus » et du fait que la phrase ne contient pas de verbe, ce qui laisse alors une impression de déconstruction dénonçant une fois de plus le processus de la traduction.

iv. Fragments et déconstruction

Le premier *Comme il vous plaira* a été écrit à la fin des années quatre-vingt alors que l'adaptation était en perte de vitesse mais encore très populaire. Jean-Pierre Ryngaert explique comment le fragment était, à cette époque, très utilisé pour déconstruire les pièces :

L'organisation des textes en « morceaux » disjoints, ou dont les liens ne sont pas donnés d'emblée, est devenue dans les années quatre-vingt le symptôme d'une certaine modernité. [...] Le débat esthétique à propos d'œuvres qui privilégient le « cassage de cailloux » plutôt que le chantier où l'art commence « avec la pose d'une pierre sur l'autre » [...], appelle un prolongement²³.

Le procédé de déconstruction, très caractéristique de l'œuvre de Chaurette, vise ici la transgression des lois de la comédie, d'une manière similaire à ce que nous avons précédemment observé dans le premier chapitre lors du bris des lois du genre de la traduction et de la tragédie.

Comme dans la plupart des œuvres de Chaurette, la fragmentation et la déconstruction sont très importantes dans la première version de *Comme il vous*

²² William Shakespeare, *Comme il vous plaira*, op. cit., p. 27.

²³ Jean-Pierre Ryngaert, « Les cailloux et les fragments », dans *Les pouvoirs du théâtre. Essais pour Bernard Dort*, textes réunis et présentés par Jean-Pierre Sarrazac, Paris, Éditions théâtrales, 1994, p. 333.

plaira. Dans son analyse de la dramaturgie chaurettienne, Geneviève Villemure a défini le procédé en ces termes :

En évacuant le souci de réalisme qui avait défini le théâtre de la décennie précédente, les nouveaux dramaturges ont créé [...] un théâtre de la « déconstruction », c'est-à-dire des pièces où la réalité présentée échappe au vrai, comme si elle avait été fragmentée puis assemblée de nouveau pour former un autre réel, sans référent préétabli²⁴.

Chaurette s'applique à fragmenter ses pièces et ses adaptations pour les recomposer différemment. Dans le cas de *Comme il vous plaira*, il transgresse le genre de la comédie élisabéthaine en déconstruisant le texte par de nombreuses coupures, par l'accentuation des rouages de l'adaptation/traduction, mais surtout par sa façon de ridiculiser les règles de la comédie.

À la scène 48, l'arrivée de la déesse Hymen est tournée en ridicule. Dans la pièce originale, L'Hymen est l'incarnation d'une puissance supérieure qui apporte la bonne nouvelle d'un retour à l'ordre naturel et du rapatriement des terres et pouvoirs au duc aîné. Dans l'adaptation, L'Hymen reçoit un télégramme, en s'écriant : « Arrêtez ! J'ai un message pour cette noble assemblée » (*CIVPI*, 92), qu'elle lit ensuite à la foule. Le rôle même de L'Hymen, qui symbolise l'union et le mariage, est tourné en ridicule puisque la déesse ne devient qu'un simple messenger. L'incarnation de l'harmonie est alors elle-même fragmentée et déconstruite.

La fonction de *deus ex machina* de L'Hymen, par conséquent déconstruite, modifie la fin de la comédie, au moment où la chanson de L'Hymen est interrompue par Jaques à deux reprises. Bien qu'*As You Like It* se termine sur la phrase heureuse et rassembleuse du vieux duc : « *We'll begin these rites, / As we do trust they'll end,*

²⁴ Geneviève Villemure, *La spirale dans l'œuvre de Normand Chaurette de 1980 à 1990*, Mémoire de maîtrise, Département de langue et littérature française, Montréal, Université McGill, 1997, p. 11.

in true delights » (V.iv.197-198) et sur l'épilogue de Rosalind, l'adaptation se termine sur le refus de Jaques de suivre les autres à la cour : « Non, très peu pour moi » (CIVPI, 93). Chaurette semble alors tourner le dos à la fin heureuse et au retour à l'ordre que propose Shakespeare, tout comme il l'avait fait pour *Les reines*.

De plus, la déconstruction de la pièce s'exerce par le biais intertextuel du théâtre de l'absurde. Comme c'est le cas dans *Les reines*, le découpage en fragments évoque encore une fois, selon Alain Pontaut, les personnages de Ionesco : « Avec ce *As You Like It*, que Chaurette a traduit à partir d'un découpage de Hausvater, histoire ésotérique proche de Ionesco, de ces personnages poétiques, funambulesques, qui deviennent fous dès qu'ils entrent dans la forêt...²⁵ ». Ainsi, Chaurette déconstruit la pièce en accentuant la perte de contrôle des personnages à l'égard du réel. La réalité échappe alors au tangible en se fragmentant pour être assemblée ensuite par le dramaturge sous une nouvelle forme sans référent préétabli.

2.4. La deuxième version : analyse d'une traduction selon l'approche fonctionnaliste

Pascal Riendeau aborde le deuxième *Comme il vous plaira* en le qualifiant de « texte dramatique », puisqu'il privilégie la *littéralité* de l'œuvre plutôt que sa musicalité :

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 juste²⁶.

²⁵ Alain Pontaut, « Les reines hallucinées, revues par Normand Chaurette », *Le Devoir*, 12 janvier 1991, p. B8.

²⁶ Pascal Riendeau, *loc. cit.*, p. 26.

Une traduction, donc, puisque tout d'abord, elle respecte l'ordre des scènes, contrairement à la première version, et ensuite puisque l'intrigue *correspond* davantage à celle du texte original. Les coupures, touchant surtout les personnages secondaires et les scènes les plus longues, sont encore importantes mais moins nombreuses que dans la première version. Cette traduction, selon Pascal Riendeau, aurait permis au public québécois de mieux comprendre *As You Like It* que les autres, toutes franco-françaises : « La traduction, assez littéraire elle-même, ne vise pas à délittériser 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 faire²⁷. » La modernisation langagière de la version québécoise a pour principal avantage d'expliquer le propos de la pièce en évitant les termes archaïques ou les expressions vieilles qui ont perdu aujourd'hui de leur sens.

L'analyse de la seconde version de *Comme il vous plaira* permettra l'étude d'un tournant dans l'approche de Shakespeare par Chaurette, puisqu'il s'agit de sa première traduction après une période consacrée à l'adaptation. Au milieu des années quatre-vingt-dix, selon Jean-Pierre Ryngaert, plusieurs auteurs ont ressenti le besoin de revenir à une histoire plus linéaire, « à des œuvres recentrées, bien construites, à des textes qu'un attentif nappage protégerait contre tout risque de béance²⁸ ». Répondant consciemment ou non à ce besoin, Chaurette cessera

²⁷ *Idem.*

²⁸ Jean-Pierre Ryngaert, *loc. cit.*, p. 333.

d'adapter Shakespeare pour le second *Comme il vous plaira* qui sera la toute première de ses nombreuses traductions²⁹ de l'œuvre du barde anglais.

2.4.1. Données préliminaires

Un tel revirement en faveur de la traduction est facilement perceptible sur la page frontispice du tapuscrit de la seconde version de *Comme il vous plaira*. À la vue de cette page, ce qui attire tout de suite le regard est l'immense gravure représentant Shakespeare qui occupe presque toute la page. Son patronyme est d'ailleurs placé bien en évidence, en gros caractères en haut de la page. Le titre de la pièce, qui reprend la traduction française donnée traditionnellement à *As You Like It*, est placé bien en évidence, entre la gravure et le nom, alors que le titre original n'est pas indiqué.

L'importance est mise sur Shakespeare, à un point tel que le nom de Normand Charette se retrouve ajouté, à la main, dans le coin inférieur droit comme s'il avait été oublié. Il n'y a aucune mention du genre, tandis que la date a été, elle aussi, ajoutée à la main : « 1989-1994³⁰ ». Il est à noter que les années indiquées sur la page couverture englobent celles de l'adaptation qui a été montée pour la première fois en 1989 à l'Université du Québec à Montréal (UQÀM). Ayant renié la première version de sa pièce, Charette déclare indirectement que la seconde version englobe la première et que seule celle-ci doit désormais être considérée comme officielle. On retrouve également sur la page couverture le logo de la NCT, le théâtre qui a produit

²⁹ *Le songe d'une nuit d'été*, 1995 ; *La tempête*, 1997 ; *La tragédie de Coriolan*, 1998 ; *Roméo et Juliette*, 1998 ; *Les joyeuses commères de Windsor*, 1999 ; *La nuit des rois ou Ce que vous voudrez*, 2002 ; *Othello*, 2007.

³⁰ Normand Charette, *Comme il vous plaira* [traduction d'*As You Like It* de William Shakespeare], 2^e version, CEAD, tapuscrit, 1993, page couverture. Dorénavant désigné par le sigle CIVP2, entre parenthèses, suivi du numéro de la page.

la pièce en 1994, ce qui ajoute au caractère officiel du texte, tandis que la première version n'arborait pas le logo de La Licorne. Le tapuscrit dans l'ensemble est très dépouillé et ne comporte pas de périphrase ni d'indications de stratégie translatrice et, fait curieux, ni de *dramatis personae*.

2.4.2. Analyse de la macrostructure

La traduction ne possède pas de prologue comme dans la première version, mais on y trouve un épilogue, que l'on retrouve également dans la version shakespearienne, et qui consiste en une adresse de Rosalind au public. Contrairement à la première version, le texte est divisé en cinq actes et en scènes, tout comme l'était la première édition de la pièce de Shakespeare. Une seule scène possède un titre, la scène 19 de l'acte V, intitulée « Divertimento »³¹. Cette référence à la musique, si typiquement chaurettienne, renvoie à certaines de ses œuvres qui traitent de musique, telles que *Je vous écris du Caire* et *Le petit Kochél*³². Cette scène ouvre le cinquième et dernier acte qui relate les amours des personnages non nobles : Charles, Pierre Pierre, Phebe, Adam et Silvius. Cette scène est en effet constituée d'une suite de courtes saynètes qui mettent en scène le petit groupe. Elle ne fait pas avancer l'action et ne semble être, comme le suggère son titre, qu'un divertissement.

Étrangement, et comme mentionné plus haut, le tapuscrit de la seconde version ne possède pas de *dramatis personae*. Il n'y a donc aucune indication de personnage ou de lieu. Il est cependant possible d'observer dans le texte qu'il manque trois personnages masculins en plus du personnage d'Audrey, l'amoureuse de Pierre Pierre. Chaurette explique ainsi son choix :

³¹ *Divertimento* signifie une suite de pièces instrumentales pour un petit orchestre.

³² Notez que *Le petit Kochél* sera joué et publié six ans plus tard, soit en 2000.

Ensuite, nous avons eu une décision plus délicate à prendre en choisissant de supprimer Audrey, la paysanne qu'épouse Pierre Pierre à la fin. Nous perdions un couple ; mais sa fonction parodique du couple Rosalind-Orlando ne fait que doubler, et faiblement, celle déjà exercée par le couple Phébé-Silvius. Éliminer Audrey 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 Jaques³³.

Le choix d'éliminer le personnage d'Audrey, supprime aussi l'intrigue très mince du mariage entre Audrey et Touchstone, que Chaurette avait conservée dans la première version. Ce choix éditorial peut sembler étrange puisque la traduction fait des coupures que l'adaptation ne fait pas, mais cette décision permet de mieux traduire l'essentiel de la pièce sans se perdre dans des histoires secondaires superflues.

Les préoccupations existentielles de Pierre Pierre sont particulièrement observables dans la scène « Divertimento », d'où le personnage d'Audrey a été retiré. Pierre Pierre se fera alors le mentor de Silvius dans sa conquête de Phebe : « Alors je vais t'instruire / Avoir est avoir. / Théorie et pratique vont de pair. / Ainsi le verre qui se vide / Remplit l'autre. / Tous les bons auteurs te le diront. / Pour ce qui est de "être"... / Eh bien, être, c'est être. / Es-tu ? / Non. / Car je suis » (*CIVP2*, 101-102). Cet enseignement plutôt cocasse illustre bien le peu d'aide que Pierre Pierre peut apporter en ce qui concerne l'amour, en tant que fou qui tente d'être un sage et qui contredit la position traditionnelle du Fou, tel qu'illustré dans *Le roi Lear*, où il semble l'unique détenteur de la sagesse.

³³ Paul Lefebvre, *loc. cit.*, p. 19.

2.4.3. Analyse des microstructures

d) Niveaux de langue

Malgré le fait que la deuxième version soit une traduction, Pascal Riendeau affirme que la langue se rapproche beaucoup plus de celle de Charette que dans la première, puisqu'elle y est plus soutenue et littéraire : « 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 Charette³⁴. » La couche qu'ajoute le dramaturge – qui dépasse la simple participation du traducteur dans son travail d'adéquation de la langue-source à la langue-cible – permet d'aboutir à une version plus riche. De ce fait, certaines répliques, telles que « Allons, sois sérieux. / C'est ton amour pour elle / Et le dépit qu'elle t'inspire / Qui t'ont dicté ces mots. » (*CIVP2*, 91), auraient pu être dites par un personnage typiquement chaurettien, que ce soit Anne Dexter (*Les reines*) ou l'un des quatre personnages du *Petit Köchel*. La traduction continue d'être très influencée par l'univers langagier de son traducteur, et ce, même s'il ne s'agit pas d'une adaptation.

La présence du dramaturge dans le texte se remarque à certaines références à des motifs et thèmes récurrents chez lui, mais aussi aux échos directs ou indirects à quelques-unes de ses œuvres. Le personnage de Touchstone en est un bon exemple. Alors que son nom est habituellement traduit par Pierre de Touche, Charette et Ronfard ont décidé de traduire Touchstone par Pierre Pierre, qui renvoie au personnage gémeilaire de Charles Charles de *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, mais surtout au personnage de Pierre-Pierre Pierre de la pièce de

³⁴ Pascal Riendeau, *loc. cit.*, p. 26.

Réjean Ducharme *Ines Pérée et Inat Tendu*. Le Pierre Pierre chaurettien est un personnage naïf et sans malice, un enfant dans un corps d'adulte, tout comme le sont généralement les personnages de Réjean Ducharme. Charles Charles, Pierre-Pierre Pierre et Pierre Pierre sont tous des personnages à la frontière de la folie : un délire heureux dans le cas de Pierre Pierre, qui est cependant plus sombre chez Ducharme et dans la dramaturgie de Chaurette. Cette référence au théâtre québécois et à sa propre dramaturgie fait également écho au motif récurrent du double chez Chaurette.

e) Modèles grammaticaux et procédés stylistiques particuliers

Le texte du second *Comme il vous plaira* est plus linéaire que celui de l'adaptation. Les scènes dans le désordre, coupées et entrecroisées de la première version reprennent leur ordre originel dans la deuxième. Chaurette a, malgré tout, fait de nombreuses coupures dans l'original afin de ramener l'intrigue à l'essentiel. L'attitude infantile des personnages de Celia et de Rosalind n'est pas amplifiée dans la seconde version comme elle l'était dans la première, ces personnages se montrent maintenant plus matures, comme en témoigne Celia qui a ces mots : « Je t'en prie, Rosalind, cousine, cousine ! Montre-moi ton sourire » (*CIVP2*, 8), au lieu de « Je t'en prie. Rosalind, cozou cozou, fais gaie ! » (*CIVP1*, 6)

Bien que les personnages y soient plus matures, la folie prend par contre une plus grande place. Ce motif est bien sûr illustré ici par les personnages de fous, tels que Pierre Pierre et Jaques, mais aussi par des personnages comme Celia qui voit de la folie dans les actes souvent inexplicables de certains personnages :

PIERRE PIERRE

Tant pis si les fous n'ont plus le droit de raisonner sur la folie des hommes sages.

CELIA

Tu as raison. Depuis que les fous sont réduits au silence, la petite folie des hommes se donne en spectacle. (*CIVP2*, 11)

La folie de la comédie concerne davantage celle qu'il y a en nous tous que celle qui chavire l'esprit et détruit l'âme. La folie de Pierre Pierre relève plus d'un manque d'emprise sur le réel que de l'état psychotique qui afflige, par exemple, les reines dans la pièce éponyme. Rosalind craint de devenir folle lorsqu'elle est forcée à l'exil : « Je ne suis pas dépourvue / d'intelligence / Ou bien je deviens folle / Ou bien je rêve / Or je n'ai pas / Le sentiment d'être folle / ni de rêver. » (*CIVP2*, 23) Elle se sait saine d'esprit, mais au moment où son oncle la contraint à l'exil, c'est surtout la santé mentale du duc Frederick qu'elle questionne. Les discussions sur la folie sont concentrées dans le premier acte, au moment où le désordre créé par la trahison du duc Frederick est à son comble; au fur et à mesure que l'ordre se rétablit dans le royaume, il est de moins en moins question de folie.

f) Vocabulaire : écarts lexico-sémantiques

Comme mentionné précédemment, la langue de la seconde version est plus littéraire, soignée et correspond au français québécois standard utilisé dans *Les reines*. On remarquera que l'absence de termes populaires et de québécismes n'empêche pas l'utilisation de termes familiers voire grossiers, comme par exemple lorsqu'Olivier s'emporte contre Orlando en le traitant de « trou de cul » (*CIVP2*, 3) ou lorsque les jeunes filles utilisent le terme « lambine » (*CIVP2*, 65). Ces termes familiers sont autant utilisés en franco-français qu'en français québécois, mais leur emploi tranche avec le vocabulaire généralement utilisé par les nobles.

Tout ce qui était cité en anglais dans la première version a été traduit en français dans la seconde. Les mots comme « *ladies* » (*CIVP1*, 12), ou des phrases

telles que « *Peace you dull fool !* » (CIVP1, 46) et « *Is it possible !* » (CIVP1, 48), sont en français, tout comme le sont désormais les chansons. Les traces de syntaxe anglaise ont également disparu dans la seconde version, de même que certains mots qui ajoutaient à l'effet d'étrangeté, comme le mot « sport », qui est remplacé par « jeu » dans la traduction.

2.5. Synthèse critique sur les deux versions et confrontation avec le contexte systémique

La principale différence entre les deux versions provient du fait que Charette a voulu privilégier la littéarité shakespearienne pour la première et le sens pour la seconde, alors que la première tente de déconstruire l'œuvre tandis que la seconde tente plutôt de la restituer. Restaurer le rythme shakespearien et préserver les grandes lignes de l'histoire originale, même s'ils sont deux objectifs idéalement complémentaires, sont difficiles à atteindre dans une seule et même traduction, si bien que le dramaturge s'est tourné vers deux solutions pour les atteindre : une adaptation et une traduction.

Pascal Riendeau explique cette difficulté par le fait que

la traduction d'une œuvre théâtrale [...] 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 littéarité, soit sa *jouabilité* (son caractère performatif). Tant les théoriciens [...] 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'avenir³⁵.

Les deux versions, même la plus littéraire, semblent donc vouées à l'éphémère, prouvant de ce fait que la raison de ne pas publier ces pièces provient davantage d'un

³⁵ *Ibid.*, p. 21.

problème de rentabilité, pour un éditeur, que de la spécificité des textes à une performance scénique.

En dépit de l'accent mis sur la musicalité dans la première version et la littérarité dans la seconde, Pascal Riendeau soutient que les deux versions ne sont pas si différentes en ce qui concerne le sens de l'histoire racontée :

On peut voir que la première traduction recherche un rythme, une musicalité propre à la langue de Shakespeare. [...] 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 original³⁶.

Le rythme de la seconde version est différent, plus « chaurettien », mais c'est un rythme qui colle à l'œuvre originale et qui supplée bien au rythme de Shakespeare.

La ressemblance entre les deux versions permet aussi d'affirmer que Chaurette s'est basé à la fois sur le texte original et sur sa propre adaptation pour traduire une seconde fois *As You Like It*. Le dramaturge a conservé plusieurs répliques, parfois entières, de la première version pour écrire la seconde. Souvent, les différences ne concernent qu'un mot ou une expression. Certains passages ont également été ajoutés, mais le sens de la pièce reste le même et, à l'exception du personnage d'Audrey qui a été retiré de la seconde version, la distribution reste inchangée.

2.5.1. Se rapprocher de Shakespeare pour mieux s'en éloigner

Dans sa traduction, Chaurette fait également le choix de transposer les différentes classes sociales qui sont représentées dans la comédie de Shakespeare.

³⁶ *Ibid.*, p. 31-32.

Les personnages qui se tutoyaient dans la première version se vouvoient dans la seconde, élargissant le fossé entre les classes qui avait été aboli dans l'adaptation. Cette distance, qui se creuse entre les classes, est ainsi perceptible dans la comparaison des deux versions à travers une réplique de Rosalind :

ROSALIND

Un voyageur ! Ma foi, tu as raison d'être triste. Tu as vendu tes terres pour aller voir celles des autres. Pour avoir vu beaucoup et pour n'avoir rien glané. Tu as des yeux riches et des mains pauvres. (*CIVP1*, 64)

ROSALIND

Vous êtes un voyageur ? Vous avez bien raison d'être triste. Celui qui vend sa terre pour aller voir celles des autres s'expose à la mélancolie. Celui qui a vu beaucoup et ne possède rien a les yeux riches et les mains pauvres. (*CIVP2*, 81)

Dans la deuxième version, Rosalind vouvoie Jaques en l'interrogeant sur son statut de voyageur, tandis qu'elle le déclare voyageur dans la première. Elle parle en parabole dans la traduction, en philosophant sur les dangers de quitter ses terres, alors que dans l'adaptation, elle s'émerveille des expériences de Jaques qui a osé s'affranchir et voyager. Dans la traduction, Churette se rapproche ainsi d'*As You Like It*, mais perd un peu de cette contemporanéité qui était présente dans la première version de *Comme il vous plaira*.

2.5.2. S'éloigner de Shakespeare pour mieux s'en rapprocher

Parfois, Churette s'éloigne de Shakespeare pour s'en rapprocher, comme dans ce passage tiré de la seconde version, lorsque Pierre Pierre compose un poème pour railler la pauvreté des vers d'Orlando :

PIERRE PIERRE

Essayons voir :
 Donnez-moi de la farine,
 Au nom de Rosalind
 Je l'invite aux cuisindes,
 Pour goûter aux tartindes.
 Un lapin et sa lapinde,
 Font rêver à Rosalind.
 Les roses ont des épindes

Ainsi pique Rosalind
 Mon estomac crie famine,
 Qui dort d'inde et sonnez les matindes ! (*CIVP2*, 57)

Pierre Pierre s'amuse à ajouter la syllabe « -inde » à la fin de chaque vers pour que chaque mot rime bien avec la prononciation anglaise de Rosalind, où le « d » est sonore. La réplique de Touchstone dans la première version n'utilisait pas ce procédé facétieux, puisque le nom de Rosalind se prononçait en français et rimait en « ine » qui semble selon Chaurette, ne pas prononcer le « d ». Il est par contre étrange que la deuxième version du texte soit celle où le nom de Rosalind se prononce en anglais, alors que tout y a été traduit en français, comme par exemple le nom de Touchstone pour Pierre Pierre, ou Oliver par Olivier.

Chaurette ne modifie pas le poème qu'il avait écrit dans la première version pour autant, il ne fait qu'ajouter la syllabe « -inde », mais déforme de ce fait le poème en lui conférant un effet comique qui n'est pas présent ni dans la première version ni dans l'original. Le traducteur tourne alors en ridicule son propre choix de modifier le poème selon la prononciation anglaise du nom de Rosalind.

2.5.3. Questions identitaires

Il serait trop facile d'accoler aux traductions de Chaurette les visées, largement répandues au Québec, concernant la question nationale et le désir d'émancipation du peuple québécois. Irène Sadowska-Guillon déclare au sujet du théâtre de Chaurette que :

Son œuvre va au-delà de la problématique politique, culturelle et linguistique de l'identité québécoise qui, dans les années 1960-1970, occupait une place importante dans le théâtre de la génération de Michel Tremblay ou de Michel Garneau. Son œuvre, comme en général l'écriture

dramatique de sa génération, interroge notre rapport à la mémoire, au rêve, au mythe, au théâtre, au sacré, au rite, au langage³⁷.

C'est pour ces raisons que les personnages des deux versions de *Comme il vous plaira*, même s'ils sont en quête de leur identité, ne sont pas les porte-étendards métaphoriques de la cause souverainiste du Québec. Leur quête d'identité s'apparente plutôt à celle de l'adolescence où tous les sens sont en émoi et où l'adolescent se questionne lui-même, sur son orientation sexuelle, ses valeurs, ses priorités et sur sa relation avec les autres. Les personnages de Rosalind, Orlando, Celia, Oliver/Olivier, Touchstone/Pierre Pierre, Audrey, Silvius et Phebe/Phébé ne cherchent pas à se définir à travers un groupe, mais bien à se définir eux-mêmes à travers les différentes péripéties qu'ils expérimentent.

2.5.4. Fuite et bannissement

Marie-Christiane Hellot décrit comment certains de ces personnages à la recherche de leur véritable identité, choisiront la fuite comme un moyen de se trouver eux-mêmes :

Ce paradoxe se traduit par le va-et-vient des personnages, leurs errances à travers la forêt, les multiples déguisements, les quiproquos, la fugue des deux jeunes filles en quête du duc banni et de ses preux, et d'une manière générale, l'exil de tous à la recherche d'un lieu idéal³⁸.

L'exil, le bannissement et la fuite auront ainsi permis à tous les personnages de se définir, en plus de déterminer ce qu'ils espéraient de la vie. Le duc Frederick, qui a banni la plupart des personnages, s'imposera à lui-même le même destin lorsqu'il quittera ses terres à la recherche de son propre bonheur, puisque l'atteinte de son rêve : obtenir le duché de son frère, n'avait pas réussi à le combler.

³⁷ Irène Sadowska-Guillon, « Normand Chaurette, réinventeur du langage théâtral », dans *La société de Normand Chaurette : Figures et manières*, Montréal, Théâtre UBU, 1996, p. 25.

³⁸ Marie-Christiane Hellot, « Comme il vous plaira », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 71, Montréal, juin 1994, p. 184.

2.5.5. Récurrence du double

Le motif de la fuite provient du dédoublement de certains personnages qui rend leur cohabitation difficile, voire impossible ; c'est pourquoi le duc Frederick perçoit la ressemblance entre Celia et Rosalind comme une menace pour sa fille. Le double est un motif récurrent chez les deux auteurs, soutient Pascal Riendeau, puisque :

En misant sur la mélancolie, la folie, le personnage double (ou jumeaux), 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 Shakespeare³⁹.

Alors que la pièce se retrouve elle-même dédoublée par le biais du théâtre dans le théâtre, chaque personnage trouve son double, par exemple Jaques, le clown-triste, qui trouve en Touchstone/Pierre Pierre, son alter ego inversé, le clown-heureux. Les deux philosophes se retrouvent ainsi chacun à l'opposé de l'autre, avec l'un à la campagne et l'autre à la cour. Cette dualité se retrouve également dans le parallélisme de certaines intrigues comme les guerres fraternelles, entre le duc aîné et le duc Frederick et entre Oliver/Olivier et Orlando, qui se ressemblent dans leurs conflits comme dans la résolution rapide de ceux-ci.

La rapide conversion du duc Frederick trouve, toujours selon Pascal Riendeau, un écho dans celle du personnage d'Oliver/Olivier qui, lui aussi, va se repentir de ses actions envers son frère Orlando : « À ce couple fraternel déchiré par la jalousie, répond un autre couple, plus jeune celui-là, le brave et séduisant Orlando et son frère indigne, Olivier, au cœur si noir que sa conversion, *in extremis*, nous laisse bien perplexes⁴⁰. » Cette jalousie s'efface si rapidement et la conversion du

³⁹ Pascal Riendeau, *loc. cit.*, p. 29.

⁴⁰ Marie-Christiane Hellot, *loc. cit.*

duc Frederick et d'Oliver/Olivier est si complète que le lecteur/spectateur a du mal à y croire. Les coupures dans le texte accentuent cette rapide conversion et mettent en relief l'un des procédés de la comédie qui veut que le conflit se règle *in extremis* pour faire place au dénouement heureux et au mariage des protagonistes.

Fidèle à ses habitudes, Chaurette expose ce procédé qui a aujourd'hui beaucoup vieilli et qui ne manque pas de semer le doute et le scepticisme. Cette mise en relief des procédés de la comédie traditionnelle oblige le lecteur/spectateur à s'interroger sur le théâtre, une réflexion qui avait déjà été amorcée par Shakespeare lui-même avec son célèbre monologue sur les âges de la vie. Chaurette s'interroge aussi, affirme Pascal Riendeau, mais ses interrogations passent par la littérarité :

Les ouvrages de Chaurette favorisent nettement le scriptible par un réinvestissement du littéraire dans le texte dramatique, sans proposer de retour à une dramaturgie traditionnelle toutefois. Chez Chaurette, cette littérarité dramaturgique n'est jamais superficielle, car elle se trouve au cœur d'une interrogation fondamentale sur le théâtre⁴¹.

Alors que Shakespeare compare les hommes et les femmes à des acteurs sur une scène, Chaurette ajoute que ces hommes et ces femmes sont conscients qu'ils « jouent » leur vie et que la vie est un grand théâtre.

2.5.6. Confrontation avec les normes extratextuelles propres au système étudié et au polysystème qui l'englobe

Chaurette est le premier Québécois à traduire *As You Like It*. La pièce n'a pas été remontée au niveau professionnel depuis la production de la NCT en 1994. Annie Brisset explique la courte vie des traductions par leur actualité chronotopique :

C'est, d'une part, *l'actualité* d'une œuvre originale, actualité localement circonscrite dans l'espace-temps de la production discursive qui lui

⁴¹ Pascal Riendeau, *La cohérence fautive : L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997, p. 146.

correspond ; c'est, d'autre part, *l'actualisation* de cette œuvre par la traduction, actualisation fonctionnelle dans l'espace-temps de la réception du texte traduit : par rapport au « polysystème » (Even-Zohar) de la dramaturgie où ce texte doit trouver sa place et par rapport au dispositif doxologique qui sous-tend le discours de la société réceptrice⁴².

L'actualité de cette œuvre est de ce fait ancrée dans le chronotope des années quatre-vingt-dix au Québec. Néanmoins, Chaurette n'a pas eu besoin de situer l'action et le langage au Québec pour qu'*As You Like It* apporte quelque chose de nouveau à la culture québécoise. Le caractère éphémère des traductions de Chaurette ne sera cependant confirmé que lors de la prochaine production professionnelle⁴³ en français de la pièce et du choix que fera le metteur en scène du texte à jouer. La traduction de Chaurette de *Marie Stuart* sera présentée au Théâtre du Rideau Vert à l'automne 2007 démontrant ainsi que ses traductions shakespeariennes pourraient très bien être produites ultérieurement.

2.6. Conclusions du chapitre

Comme il vous plaira possède donc un double statut particulier. Tout d'abord, parce que Chaurette a cru important d'adapter/traduire la pièce à deux reprises, ce qui est, comme cela a été souligné plus haut, un fait théâtral assez exceptionnel, dans un milieu où le théâtre est sous-financé. Les textes incarnent, d'autre part, le moment pivot de l'œuvre traductionnelle de Chaurette dans son approche de l'adaptation et de la traduction.

Ce deuxième chapitre a montré que la première version de *Comme il vous plaira* correspond au processus de l'adaptation, qui privilégie la restauration de la

⁴² Annie Brisset, « L'identité en jeu ou le sujet social de la traduction », dans Nicole Vigourou-Frey, (dir.), *Traduire le théâtre aujourd'hui ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 1993, p. 14-15.

⁴³ Les finissants du Conservatoire d'art dramatique de Montréal ont présenté la seconde version de la traduction de Chaurette au printemps 2002.

musicalité des vers shakespeariens, plutôt que de coller parfaitement à l'histoire. Charette s'est appliqué à bien rendre le rythme d'*As You Like It* par l'utilisation de différents procédés empruntés à ses œuvres originales. La structure éclatée, l'entrecroisement de certaines scènes, en plus de la décision de retirer l'épilogue et d'y ajouter une « introduction » ont permis de constater que l'adaptateur avait pris de grandes libertés avec la macrostructure de l'original. Le niveau de langue plutôt familier et résolument oral, avec une certaine sonorité québécoise, se distingue du style de Shakespeare, mais surtout de celui de Charette qui, dans sa propre dramaturgie, adopte un style beaucoup plus littéraire et soutenu. Par conséquent, le vocabulaire enfantin, à la graphie étrange, des personnages de Celia et Rosalind contribue, en plus de créer un effet comique, à amplifier l'effet d'étrangeté qui fait voir les rouages et la « mécanique » de l'adaptation. Ainsi, plusieurs personnages s'expriment dans une syntaxe anglaise et parfois même en prononçant des mots ou des phrases en anglais, comme si l'adaptateur avait laissé son texte inachevé. L'utilisation de la syntaxe anglaise déconstruit la phrase en français qui perd ensuite tout son sens. Les répliques deviennent alors des fragments de pièces que Charette met dans un ordre différent, qui est davantage le sien que celui de Shakespeare.

Charette est beaucoup plus sage dans sa traduction de *Comme il vous plaira*, qui colle davantage au sens original, et qui redonne à Shakespeare toute la place qui lui revient. Un respect qui se remarque tout d'abord dans la restauration des actes et des scènes et de la structure originale de la pièce. L'analyse de la microstructure a également montré que la langue de la traduction était plus soutenue et plus proche du français québécois standard qui avait déjà été utilisé pour écrire *Les reines*, et donc plus près de l'écriture de Charette. De plus, toute insertion de vocabulaire anglais a

été retirée de la pièce et les expressions enfantines de Celia et Rosalind ont fait place à un vocabulaire plus mature qui correspond davantage au discours des personnages de Shakespeare.

En somme, Chaurette tente, dans son adaptation, de restaurer la sonorité et la jouabilité d'*As You Like It*, mais ne peut le faire qu'en prenant certaines libertés avec l'histoire originale, tandis qu'il s'éloigne, dans sa traduction, de la musicalité shakespearienne afin de serrer au plus près le texte du barde anglais. Ces mouvements de va-et-vient de Chaurette par rapport à Shakespeare semblent paradoxaux, mais reflètent en fait toutes les difficultés que représente la transposition en français du texte d'un auteur de son importance.

Le double statut de traducteur et de dramaturge de Chaurette affecte son travail d'adaptation et de traduction, du fait même que cet auteur est influencé par ses propres préoccupations dramaturgiques, en intersection avec celles de Shakespeare. Chaurette retrouve ainsi certains motifs de sa propre dramaturgie chez son grand prédécesseur anglais : la dualité, la musicalité, l'ambivalence et la folie qui renvoient également à ses propres œuvres telles que *Provincetown Playhouse*, *juillet 1919, j'avais 19 ans*, *Le petit Köchel* et *Je vous écris du Caire*.

Le passage de l'adaptation à la traduction pourrait aussi s'expliquer par une plus grande facilité à rendre le texte et donc à traduire. Chaurette a dû s'y prendre à deux fois, mais il a réussi à produire une équivalence convaincante par rapport au texte original pour que sa pièce soit finalement considérée comme étant une authentique traduction.

On ne peut affirmer avec certitude que la deuxième version de *Comme il vous plaira* a été faite à partir de la première, mais la similitude entre certains passages tend à démontrer que Chaurette a utilisé autant le texte de Shakespeare que sa propre adaptation pour réaliser sa traduction. La nouvelle version de la comédie devenant, de ce fait, presque une coopération entre les deux auteurs, et ce, à quatre cents ans d'intervalle. De la libre adaptation à la retenue de la traduction, cette « collaboration » entre les deux auteurs fait de la seconde version un texte qui rend justice à Shakespeare autant qu'à Chaurette.

CHAPITRE 3

Roméo et Juliette :

Traduire pour atteindre la vérité du texte

*Now old desire doth in his death-bed lie,
And young affection gapes to be his heir ;
That fair for which love groan'd for and would die,
With tender Juliet [match'd] is now not fair.
Now Romeo is belov'd and loves again,
Alike bewitched by the charm of looks ;
But to his foe suppos'd he must complain,
And she steal love's sweet bait from fearful hooks.
Being held a foe, he may not have access
To breathe such vows as lovers use to swear,
And she as much in love, her means much less
To meet her new-beloved any where.
But passion lends them power, time means, to meet,
Temp'ring extremities with extreme sweet.*

William Shakespeare, *The Tragedy of Romeo and Juliet*, II.1-14¹.

Après avoir traduit une seconde fois *As You Like It*, Normand Charette se concentra sur la traduction – plutôt que sur l'adaptation – de pièces comme *Songes d'une nuit d'été* (1995), *La tempête* (1997) et *La tragédie de Coriolan* (1998). Les deux premières ont été montées au Théâtre du Nouveau Monde² (TNM), qui commanda ensuite à Normand Charette une nouvelle version de *Romeo & Juliet* pour leur saison 1998-1999. Cette tragédie de Shakespeare n'avait été montée qu'à deux reprises sur les planches montréalaises depuis 1945 : tout d'abord dans une traduction franco-française en 1950, puis en 1989, au TNM, dans une traduction de Jean-Louis Roux. La décision du TNM de présenter à nouveau *Roméo et Juliette*, malgré le court laps de temps qui sépare les deux productions, surprend, puisque la nouvelle version ne pouvait qu'être comparée à la première, encore très présente dans la mémoire des spectateurs et critiques. C'est un défi de taille qui attendait donc

¹ William Shakespeare, *The Tragedy of Romeo and Juliet*, dans *The Riverside Shakespeare*, (G. Blakemore Evans, ed.), 2^e édition, Boston, Houghton Mifflin Company, 1997. Dorénavant désignée à l'aide de la référence en actes, scènes et lignes qui renvoie à cette édition.

² Il faut souligner ici l'importance de ce théâtre dans la diffusion des œuvres shakespeariennes dans leur version française, alors qu'une dizaine de pièces de Shakespeare y ont été produites depuis 1988.

la metteuse en scène, Martine Beaulne, qui collabora elle aussi à la traduction, comme l'avaient fait Alexandre Hausvater et Alice Ronfard pour les deux versions de *Comme il vous plaira*. Cette collaboration, comme les précédentes, infléchira le travail du traducteur selon la vision de la metteuse en scène.

Le présent chapitre abordera *Roméo et Juliette*³, une pièce qui a été relativement boudée par les commentateurs, qui ont considéré – à tort, évidemment – cette traduction comme assez conventionnelle. Dans un premier temps, nous tenterons de déterminer s'il s'agit en effet d'une traduction, puisque plusieurs éléments, à première vue, tendent à démontrer qu'il pourrait s'agir d'une adaptation. Puis, dans un second temps, nous allons analyser la pièce selon l'approche fonctionnaliste de Louise Ladouceur afin de préciser ce qui en fait l'unicité en tant qu'« équivalence dans la différence », selon la magnifique expression de Roman Jakobson⁴. Finalement, nous analyserons *Roméo et Juliette* à la lumière des textes précédemment étudiés, dans le but de vérifier si Charette, dans son souci de correspondance à l'original, y opère un rapprochement sensible à l'égard de Shakespeare.

3.1. Est-ce vraiment une traduction ?

Charette aborda *Roméo et Juliette* de manière différente que ses prédécesseurs. Il s'en explique ainsi dans le programme de la production :

Si on lit plusieurs traductions de *Roméo et Juliette*, on ne peut qu'être frappé par leur ressemblance, comme si les traducteurs s'étaient tous

³ Normand Charette, *Roméo et Juliette* [traduction de *Romeo and Juliet* de William Shakespeare], CEAD, tapuscrit, 1998, 143 p. Dorénavant désigné à l'aide du sigle *R&J*, entre parenthèses, suivi du numéro de la page.

⁴ Roman Jakobson, « Aspects linguistiques de la traduction », dans *Essais de linguistique générale : 1. Les fondements du langage*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, Les éditions de Minuit, coll. « Argument », 1963, p. 80.

concertés pour une transcription mot à mot qui propose, devant les nombreuses possibilités auxquelles le texte est ouvert, les mêmes solutions frileuses⁵.

La remarque cinglante de Chaurette envers les traductions franco-françaises détruit l'idée préconçue qu'une version française de Shakespeare ne doit pas évoluer, et que, par exemple, les répliques ampoulées et aujourd'hui vides de sens de François-Victor Hugo⁶ doivent à jamais demeurer la référence. Les difficultés, que pose souvent la traduction de Shakespeare, ont, selon Chaurette, été résolues sans grand risque ou audace par les traducteurs français.

Chaurette, dans sa traduction de *Roméo et Juliette*, préfère l'infidélité à l'ennui, puisque « c'est une pièce qui, selon lui, exige du traducteur des infidélités pour préserver les grandes lignes d'une histoire par ailleurs très belle et très émouvante⁷ ». Toutefois, une question demeure : est-ce que les écarts que le traducteur prend par rapport au texte original, l'éloignent ou le rapprochent de Shakespeare. Est-ce que sa traduction en est bien une, ou est-ce une adaptation ?

Shakespeare écrivait pour la scène, pour être entendu et non pour être lu. Ce dernier n'a d'ailleurs jamais manifesté le désir – exception faite pour ses poèmes – d'être publié, et ce sont les amis du dramaturge qui firent éditer son œuvre après sa mort. Jean-Michel Déprats, traducteur de Shakespeare pour la Bibliothèque de la Pléiade, écrit :

⁵ Martine Bourdages, « La sincérité du traducteur. Quelques propos de Normand Chaurette », programme de *Roméo et Juliette*, Théâtre du Nouveau Monde, Montréal, du 12 janvier au 6 février 1999, p. 4.

⁶ La traduction des œuvres complètes de Shakespeare par François-Victor Hugo a été faite au XIX^e siècle. Publiée dans la Bibliothèque de la Pléiade, elle a été considérée comme étant la version de référence pendant des décennies. Cependant, c'est une traduction de Shakespeare qui a horriblement vieilli et dont le vocabulaire et certaines références s'éloignent du français d'aujourd'hui. La Pléiade publie donc depuis quelques années les traductions de Jean-Michel Déprats, qui, sans être parfaites, sont plus adaptées à la société contemporaine.

⁷ Martine Bourdages, *loc. cit.*

Au théâtre, il n'y a pas de notes en bas de page. Shakespeare écrit pour la scène et le spectateur, emporté par le mouvement précipité de la parole et de l'action, doit capter l'information et l'impression sensorielle de façon immédiate. La perception des rythmes et des sons prime la saisie intellectuelle, ou plutôt la seconde ne s'effectue qu'à travers la première⁸.

L'une des difficultés que rencontre le traducteur vient principalement du fait que plusieurs des nombreuses références religieuses, historiques ou culturelles contenues dans les pièces de Shakespeare ne peuvent plus être comprises du public contemporain, même anglophone.

La traduction des œuvres shakespeariennes requiert ainsi, comme le souligne

Jean-Pierre Villquin, un double décodage :

Aujourd'hui il faudrait une note pour expliquer pourquoi les femmes sont comparées à de faibles vaisseaux, pour expliquer qui sont Phaéon et Phébus, Pyrame et Thisbé [...]. Or, la scène ne supporte pas les explications, le public doit comprendre d'emblée, il doit être pris, emporté par le flot de l'action et des mots, c'est d'abord une affaire de sensations. [...] Il faut avouer que même pour les anglophones Shakespeare est difficile, alors, quand on passe d'une langue à une autre, un double décodage est nécessaire⁹.

Pour favoriser ce double décodage, c'est-à-dire la transition entre le texte-source et le texte-cible, en plus de sa réception de la part du public actuel, Chaurette procède à divers aménagements qui, *stricto sensu*, trahissent la lettre de *Romeo & Juliet*.

Les licences prises par Chaurette¹⁰ ne font pas du résultat une adaptation pour autant, puisque aucune traduction n'échappe à l'intervention créatrice du traducteur. De ce fait, traduire un texte implique une certaine part d'infidélité, puisque certains mots ou expressions de la langue-source n'ont pas nécessairement leur équivalent

⁸ Jean-Michel Déprats, « 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, coll. « Le spectaculaire », 1993, p. 95.

⁹ Jean-Pierre Villquin, « Traduire des textes dramatiques, traduire pour le théâtre, quelques réflexions à propos de *Romeo and Juliet* et d'autres pièces », dans Nicole Vigouroux-Frey, (dir.), *op. cit.*, p. 105.

¹⁰ Nous examinerons certains exemples d'aménagement dans la section 3.2 du présent chapitre.

exact dans la langue-cible. Les écarts de Charette ne l'empêchent pas d'être tout à fait fidèle à l'intention de l'auteur et à l'intrigue, ce qui, selon Annie Brisset, correspond davantage à la définition de la traduction qu'à celle de l'adaptation :

La « vérité » d'une traduction ne réside pas, comme on le croit trop souvent, dans son adéquation à l'original (dans son « exactitude »), mais dans son *auto-consistance*. L'auto-consistance garantit, non l'adéquation, mais la *correspondance* à l'original. Une traduction n'acquiert l'auto-consistance qu'en se constituant comme un « texte » (ou une « œuvre »), et cela, elle ne le peut qu'en se fondant sur l'état littéraire ou poétique contemporain de sa langue¹¹.

Dans son intention d'être fidèle à l'esprit plus qu'à la lettre shakespearienne, Charette construit à partir de *Romeo & Juliet* une œuvre qui *correspond* à l'original, loin d'une version mot à mot¹² ou du vers amphigourique d'un François-Victor Hugo.

Charette respecte, à de rares exceptions près, la division en actes et en scènes de l'original, en plus de préserver les grandes lignes de l'histoire en n'opérant pas de coupures d'importance dans le texte. La disposition des vers a toutefois été modifiée :

CAPULET
Soyez les bienvenus, amis !
Celles parmi ces dames
Qui n'ont pas de cors au [sic] pieds
Vous feront belle escorte.
Ha ! Ha !
Je voudrais bien savoir
Lesquelles refuserons
De danser à présent ! (*R&J*, 34)

CAPULET
Welcome, gentlemen ! Ladies that have their toes
Unplagu'd with corns will walk [a bout] with you.
Ah, my mistresses, which of you all

¹¹ Annie Brisset, *Sociocritique de la traduction*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'univers des discours », 1990, p. 15.

¹² Daniel et Geneviève Bournet, à l'instar de plusieurs traducteurs, ont déterminé que la seule façon d'être fidèle à l'œuvre de Shakespeare était de traduire son œuvre « mot à mot », c'est-à-dire, viser l'adéquation du texte, sans tenter de faire correspondre les expressions ou les jeux de mots anglais à des équivalents français.

Will now deny to dance ? (1.v.16-19)

Il est à noter que les deux répliques disent la même chose, et que, même si la disposition des vers n'est pas la même – deux vers libres de Chaurette remplacent un vers shakespearien –, le résultat net de la versification de Chaurette cherche surtout à informer l'acteur du rythme approprié à donner à la réplique plutôt que d'en modifier la structure.

Certains changements ont malgré tout été apportés, par exemple les répliques des serviteurs qui ont été attribuées au Bouffon et le texte du chœur débutant l'acte II, qui lui, a simplement été coupé. L'*auto-consistance* de la traduction de Chaurette témoigne d'un grand souci de correspondance à l'œuvre originale, et les changements ont été faits dans un souci de clarté, de simplicité et de rythme.

3.2. Analyse de la traduction selon l'approche fonctionnaliste

Roméo et Juliette a été traduite des dizaines de fois en franco-français et une fois en sol québécois, et pourtant Martine Beaulne a jugé pertinent de faire retraduire la pièce pour sa production en 1999. Ensemble, le traducteur et la metteuse en scène ont retravaillé le texte pour le plier à la vision de la mise en scène.

3.2.1. Données préliminaires

Le tapuscrit de la traduction comporte deux pages frontispices qui se contredisent quant à l'importance accordée au traducteur. La première indique le titre de la production, *Roméo et Juliette*, et sous le titre se trouve le patronyme de l'auteur, Shakespeare. Puis, sous ce nom, on peut lire l'inscription « traduction de Normand Chaurette » (*R&J*, page frontispice), qui est de la même taille de police que

« Shakespeare », accordant alors une importance quasi égale à l'auteur et au traducteur. Fait étrange, le nom du traducteur est répété une seconde fois, en haut de la page couverture, illustrant de ce fait toute l'importance accordée à Chaurette dans la paternité du texte.

La deuxième page frontispice est sensiblement différente. Le titre de la pièce, toujours en français, est au centre de la page, en caractère gras et souligné, suivi du nom de Shakespeare en italique. Le titre en anglais est absent, tout comme il l'était sur la première page frontispice, mais l'année 1998 apparaît. Le nom de Chaurette qui n'apparaît qu'une fois dans le bas de la page, dans un caractère différent, plus petit et plus sobre, montre que la place accordée au traducteur est ici moindre que celle réservée à l'auteur.

La seconde page frontispice semble avoir été la page couverture originale du tapuscrit, puisque la seconde a été ajoutée par le Centre des auteurs dramatiques (CEAD) et en porte le sceau. Le mandat du CEAD privilégie évidemment le dramaturge québécois, ce qui explique la place d'honneur accordée à Chaurette sur la toute première page. Les deux pages frontispices mentionnent en outre que le texte est une « traduction », ce que l'emplacement du nom du traducteur sur la seconde page confirme. Malgré tout, le caractère semi-officiel du tapuscrit nous oblige à la prudence dans la confiance que nous pouvons mettre dans ces données préliminaires, nous tenterons donc de les étayer par une analyse plus poussée de la pièce.

3.2.2. Analyse de la macrostructure

Dans le cas de *Roméo et Juliette*, Stéphane Baillargeon observe que « Charette travaille à partir de fac-similés des éditions d'origine, en tout cas les plus vieilles disponibles, pour ne pas se laisser influencer par les didascalies rajoutées au fil des siècles¹³ ». Le traducteur respecte ainsi la forme originelle de *Romeo & Juliet* en conservant le prologue et les divisions en actes et en scènes qui avaient été faites dans l'édition in-folio.

Le traducteur décide néanmoins de modifier l'ordre des scènes à deux reprises. La première, à la scène 5 du premier acte, est difficilement repérable puisque le changement n'est pas indiqué, mais Charette prend l'initiative d'imbriquer la scène entre Capulet et Tybalt à l'intérieur du monologue de Roméo qui vient d'apercevoir Juliette. Le monologue coupé en deux et la scène imbriquée semblent se dérouler en synchronie, par un effet de montage qui n'est pas sans rappeler l'entrecroisement des scènes dans la première version de *Comme il vous plaira*.

La seconde modification se situe au début de l'acte V où la didascalie indique : « SCENE 1 suite – intercalée avec la scène 2 » (*R&J*, 131). L'entretien entre le Frère Laurent et le Frère Jean prend alors place à la fin de la scène 1 qui montre la visite de Roméo chez l'apothicaire. La simultanéité amenée par l'entrecroisement des deux scènes crée un effet dramatique, car l'on apprend presque concomitamment que la lettre divulguant à Roméo que Juliette feint la mort ne peut se rendre à son destinataire et que Roméo, qui croit que son amoureuse est morte,

¹³ Stéphane Baillargeon, « Reconstruire le casse-tête de *Roméo et Juliette* », *Le Devoir*, 9 janvier 1999, p. B3.

souhaite mourir à son tour grâce au poison de l'apothicaire. On voit ici simultanément le désespoir du Frère Laurent qui ne sait plus quoi faire et celui de Roméo qui a décidé de se donner la mort. Le traducteur amplifie de la sorte la fatalité de la destinée de Juliette et de Roméo.

3.2.3 Analyse des microstructures

a) Niveaux de langue

Le niveau de langue de la traduction est littéraire, soutenu et en français québécois standard, ne contenant que très peu de québécismes, très semblable en cela à la langue de la deuxième version de *Comme il vous plaira* et à celle des *Reines*. Notre chapitre précédent faisait d'ailleurs un lien entre cette langue et celle des propres œuvres de Charette. Sa présence comme dramaturge dans la seconde version de *Comme il vous plaira* n'en menaçait pas pour autant la posture de *traduction* du texte. Ainsi, au-delà du respect du traducteur pour *Romeo & Juliet*, ce dernier n'hésite pas à prendre des libertés par rapport à la langue de Shakespeare en puisant à son propre style d'auteur pour restaurer le rythme et la musicalité de l'œuvre d'origine.

La scène de *La madone aux mains jointes* est un des meilleurs exemples du désir de Charette de conserver toute la musicalité de la langue élisabéthaine, tout en utilisant néanmoins une langue très proche de la sienne. La rencontre de Roméo et Juliette est livrée, chez Shakespeare, sous la forme d'un sonnet. Le traducteur a choisi de ne pas lui donner la forme « française » de cette forme poétique, mais de recourir plutôt au vers libre pour traduire le passage. Le vers libre, plus souple, traduit mieux toute l'intensité émotionnelle du vers iambique shakespearien, et

permet de mieux exprimer toute la complexité de la métaphore religieuse contenue dans le sonnet :

ROMÉO
Je veux pour obtenir
Le pardon du pèlerin
Déposer sur vos lèvres
Un baiser.

JULIETTE
Pourtant, bon pèlerin,
Votre main par bonheur
S'est posée sur la mienne.
Et à quoi servirait
La madone aux mains jointes
S'il était interdit
Aux gentils pèlerins
De les mettre en leur paume
En guise de baiser ?

ROMÉO
Dieu n'a-t-il pas créé
Des lèvres à la madone ?
Tout comme il a donné
Des lèvres aux pèlerins ? (*R&J*, 38)

Dans sa volonté de conserver la musicalité de la langue élisabéthaine, Charette utilisera certains procédés stylistiques de sa propre dramaturgie, telle que la répétition du mot « pèlerin » qui devient presque un élément de ludisme puisque le nom de Roméo en italien, signifie « pèlerin ».

Le traducteur cherche ainsi, selon Stéphane Baillargeon, à reproduire le rythme shakespearien à travers l'utilisation du vers libre :

le traducteur cherche même à imiter le rythme originel de présentation graphique de la pièce, et son texte français est donc truffé de vers courts et syncopés. « Je me laisse même influencer par le design des mots, par le graphisme, dira Charette. C'est de la restauration »¹⁴.

Une « restauration » périlleuse, puisque certaines répliques sont très connues et que le spectateur aurait pu se froisser de leur modification trop radicale¹⁵. Charette a

¹⁴ Stéphane Baillargeon, *loc. cit.*

¹⁵ Il faut à ce sujet se souvenir de la polémique qui a entouré la traduction d'*Hamlet* d'Antonine

cherché à coller au propos de la pièce, sans se laisser influencer par les nombreuses traductions qui ont précédé la sienne et qui, souvent, reprennent les mêmes termes pour traduire les passages les plus connus, de peur de choquer le lecteur/spectateur habitué à certaines formulations. Ainsi, l'un des échanges les plus connus de *Romeo & Juliet* :

ROMEO
O, wilt thou leave me so unsatisfied ?

JULIET
What satisfaction canst thou have to-night ? (II.ii.125-126)

a été traduit chez Déprats par :

ROMÉO
Oh ! Peux-tu me laisser si insatisfait ?

JULIETTE
Quelle satisfaction peux-tu avoir cette nuit¹⁶ ?

et, avant lui, par Pierre Jean Jouve et Georges Pitoëff par :

ROMÉO
Oh vas-tu me laisser partir mal satisfait ?

JULIETTE
Quelle satisfaction peux-tu avoir cette nuit¹⁷ ?

tandis que Chaurette le traduit plutôt par :

ROMÉO
Quoi ? Me Chasser ?
Me laisser si insatisfait ?

JULIETTE
Qu'auriez-vous espéré
De plus, cette nuit ? (*R&J*, 50)

Maillet, dans la production du Théâtre du Rideau Vert à l'hiver 1999, alors que le célèbre « *To be or not to be* » avait été traduit par « Être ou n'être pas » au lieu de l'habituel « Être ou ne pas être ». Voir à ce sujet, Hervé Guay, « Diriger ou ne pas diriger ? », *Le Devoir*, 1 février 1999, p. B8.

¹⁶ William Shakespeare, *Roméo et Juliette*, traduction de Jean-Michel Déprats, texte établi par Gisèle Venet et Line Cottagnies, présenté et annoté par Gisèle Venet, dans *Tragédie I, (Œuvres complètes, I)*, préface de Anne Barton, édition publiée sous la direction de Jean-Michel Déprats avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 277.

¹⁷ William Shakespeare, *Roméo et Juliette / Romeo and Juliet*, texte original et traduction de Pierre Jean Jouve et Georges Pitoëff, préface par Harley Granville-Barker, Paris, GF Flammarion, 1992, p. 107.

Chaurette propose ainsi une version qui se distingue des traductions franco-françaises, dont la plupart utilisent la même phrase, aujourd'hui presque aussi célèbre que le « Être ou ne pas être » d'*Hamlet*. Chaurette ajoute plutôt des questions dans la réplique de Roméo, par lesquelles l'on sent immédiatement sa peur de perdre l'amour de Juliette ou de la voir le quitter. Les trois courtes questions produisent aussi un rythme plus rapide, associé généralement à la jeunesse, alors que les Roméo franco-français semblent plus calmes et plus posés. Le traducteur québécois remplace également le nom « satisfaction », habituellement associé au désir sexuel de Roméo, par le verbe « espéré », qui semble plus tendre, avec pour conséquence que Juliette semble moins choquée par les paroles de Roméo.

Ainsi, certains vers – presque tous en fait – provoquent souvent d'affreux dilemmes chez le traducteur, puisque chacun d'eux est volontiers polysémique. Chaurette a donc décidé ici d'être infidèle, non pas tant à *Romeo & Juliet*, qu'aux traductions franco-françaises. Il fait le choix de chercher des équivalences à la langue élisabéthaine dans un idiome plus sobre que celui adopté par ses collègues, tout en restant plus près de l'histoire que Shakespeare voulait raconter, sans tomber dans le piège de la traduction littérale.

b) Modèles grammaticaux et procédés stylistiques particuliers

Chaurette a préféré utiliser le vers libre pour traduire le vers iambique shakespearien¹⁸, et s'en tenir à la prose, lorsque Shakespeare y avait recours.

¹⁸ « À l'origine, le vers shakespearien est un vers constitué de cinq pieds iambiques, avec césure au deuxième pied. Il est non rimé et contient, en soi, un sens logique et grammatical complet (*end-stopped verse*). Shakespeare l'a cependant très vite assoupli, il a varié la longueur du vers, en se servant de nouvelles formes prosodiques (spondée, dactyle, anapest, etc.) ; il a créé le vers féminin, en changeant de place la syllabe accentuée de la fin ; il a rimé certains passages et souvent pour en souligner le lyrisme, etc. », Jean-Louis Roux, « Traduire Shakespeare : ravissement et cauchemar »,

Le vers assure donc, selon Jean-Michel Déprats, une fonction aussi spécifique qu'irremplaçable, que le traducteur ne saurait sans trahison méconnaître. [...] Il faut sauver le vers quand on veut traduire Shakespeare [...] sinon on perd l'essentiel de ce [qu'il a] tenté d'accomplir¹⁹.

L'alternance entre la poésie et la prose est respectée dans la version chauretienne de *Roméo et Juliette*, préservant ainsi le partage langagier et les différences de classes sociales entre certains personnages.

Dans la traduction d'œuvres shakespeariennes, cette modulation vers/prose est essentielle, selon V. Bourgy qui explique :

que la modulation vers/prose joue en fonction de la situation dramatique, du climat, et qu'elle vise toujours à susciter un certain effet. Il s'agit bel et bien d'une stratégie d'écriture, [...], selon qu'[elle] [...] est organisée en une forme strophique plus ou moins fixée (quatrain, sonnet, etc.) où les rimes sont alternées ou embrassées. Shakespeare compose ainsi [...] une sorte de gamme de l'expressivité (prose, vers blanc, rimes plates, strophe), où chaque degré correspond à une intensité accrue dans l'ordre de l'émotion ou de la dignité, par rapport au degré inférieur qui le précède²⁰.

La stratégie d'écriture de Charette est plus simple, puisqu'il n'utilise que le vers libre et la prose, par souci de clarté et par crainte de tomber dans le piège de l'imitation formelle qui, souvent, tue la traduction. Les émotions, ce que V. Bourgy appelle « la gamme de l'expressivité », sont alors transposées dans un cadre plus libre, afin d'attirer l'attention sur les sentiments plutôt que sur la forme. Une fois de plus, Charette se dérobe à l'alexandrin et aux rimes pour créer une musicalité plus proche de la sienne et, non sans paradoxe, plus proche de celle de Shakespeare.

La répétition est un élément stylistique récurrent chez Charette qui l'utilise autant dans ses traductions, comme nous l'avons vu dans la scène de *La madone aux mains jointes*, que dans sa propre dramaturgie. La musicalité de son écriture vient

Cahiers de théâtre Jeu, n° 56, Montréal, septembre 1990, p. 82.

¹⁹ Jean-Michel Déprats, *loc. cit.*, p. 97.

²⁰ V. Bourgy, « Comment / traduire / Shakespeare / en vers... et contre tous ? », dans Nicole Vigouroux-Frey, (dir.), *op. cit.*, p. 86.

principalement du rythme que provoquent les répétitions de mots, d'expressions ou de phrases dans ses textes, comme Hélène Jacques le souligne à propos de ses créations : « Le dramaturge “ musicalise ” la langue en exploitant la matérialité du langage et la sonorité des mots. [...] Il s'agira de voir comment, au-delà des jeux formels qu'il engendre, il est aussi producteur de sens²¹. » La première scène du premier acte de *Roméo et Juliette* est le meilleur exemple de cette « musicalisation » :

SAMSON
Je riposte

GRÉGOIRE
Vous, riposter ?

SAMSON
Si on me chatouille,
Je riposte,
Et plus vite qu'on ne croit [*sic*].

GRÉGOIRE
Justement :
Vous n'êtes pas chatouilleux.

SAMSON
Attention !
N'importe quel Montaigu
Me fait bondir.

GRÉGOIRE
Justement :
Bondir, c'est remuer.
Alors que si vous être fort,
Vous devez rester en place.

SAMSON
Attention !
Je bondis sur place, et je reste fort.
Et je leur tiens tête,
À tous les Montaigu,
Hommes ou femmes, mur à mur.

GRÉGOIRE
Justement :
Ils vous acculent au pied du mur !

²¹ Hélène Jacques, *Constructions rythmiques et marionnettisation de l'acteur dans deux pièces de Normand Chaurette, mises en scène par le Théâtre UBU*, Mémoire de maîtrise, Département d'études françaises, Université de Montréal, 2002, p. 25.

SAMSON
 Attention, les filles surtout,
 Et comme elles sont les premières
 À m'acculer,
 Eh bien moi
 Je les encule. (*R&J*, 2-3)

La répétition des mots « riposter », « bondir », « chatouille », « attention » exprime la violence des deux personnages mais surtout leur promptitude à réagir violemment. L'amplification de l'effet provient de la répétition du verbe précédemment utilisé par son interlocuteur : ainsi, Samson déclare qu'il riposte si on le provoque, Grégoire répond dubitativement en insinuant que Samson serait bien incapable de riposter, et Samson de ne faire que répéter une troisième fois le mot en répliquant alors qu'il riposterait à coup sûr, renchérissant sur la violence verbale entre ces deux interlocuteurs. Certains mots anodins deviennent de cette manière chargés de sens, tandis que « chatouille » devient un synonyme de « provoque », et « bondir » d'« attaquer ». La répétition des mots « justement » et « attention » devient une sorte d'avertissement d'un soldat à son adversaire. Le terme « justement » devient en outre une sorte de tic de langage par lequel Grégoire commence chacune de ses répliques, un équivalent shakespearien du très québécois « dans mon livre à moi », alors que Samson débute chacune de ses interventions par « attention », dans une attitude nerveuse, irritable et violente, comme s'il allait, à tout moment, s'en prendre physiquement à Grégoire.

Chaurette souligne également, dans cette scène, la connotation sexuelle que l'on retrouve avec la répétition du mot « accule », laquelle, dans la même réplique, fait écho au mot « encule ». La répétition du son « cul » crée alors un jeu de mots qui rappelle l'échange à double sens des personnages shakespeariens. Une connotation sexuelle qui s'amplifie quelques répliques plus loin :

SAMSON

Je compte très bien m'en occuper.
Si vous voyez ce que je veux dire.

GRÉGOIRE

Et comment vous faites ?

SAMSON

J'ai mon épée.
Beau morceau de chair,
Si vous voyez ce que je veux dire. (*R&J*, 3)

L'image de l'épée comme symbole phallique se retrouve aussi dans *Romeo & Juliet* : « *Me they shall feel while I am able to stand, and 'tis known I am a pretty piece of flesh* » (I.i.28-29) ; le traducteur va jusqu'à répéter la phrase allusive « Si vous voyez ce que je veux dire », qui marque la connivence entre les deux interlocuteurs et présuppose aussi celle du lecteur/spectateur, comme si cette phrase invitait désormais à y entendre une pointe grivoise. L'allusion au « beau morceau de chair » est, par ailleurs, quasi aussi explicite que « *my naked weapon is out* » (I.i.33-34). Charette ne semble malheureusement pas avoir été capable de traduire l'allusion de Shakespeare à la « nudité de l'épée » sortie de son fourreau. Toutefois, pour sa défense, tous les traducteurs s'entendent pour dire que ce passage de *Romeo & Juliet* est l'un des plus difficiles à traduire de toute l'œuvre de Shakespeare²².

c) Vocabulaire : écarts lexico-sémantiques

La plupart des traductions de *Romeo & Juliet* se concentrent sur l'histoire d'amour tragique des deux personnages éponymes alors que la pièce de Shakespeare contient une histoire parallèle : celle des querelles entre clans familiaux. Beaulne et Charette ont fait le choix de mener de front les deux histoires, donnant même parfois la préséance au conflit sur la relation amoureuse.

²² Jean-Michel Déprats analyse la difficulté de cette traduction dans son article « Analyse comparative de plusieurs traductions françaises de *Roméo et Juliette* », *loc. cit.*, p. 91-101.

i. Motifs de l'amour et de la mort

La metteuse en scène et le traducteur n'ont pas voulu, à l'évidence, aborder la relation de Roméo et Juliette comme une simple histoire d'amour et de mort : « On n'a pas traité *Roméo et Juliette* de façon romantique, mais plutôt sous l'angle des passions²³ », avance Martine Beaulne. La relation entre Juliette et Roméo s'est rapprochée davantage du récit d'un éveil des passions, souvent relié, comme on sait, à l'adolescence, que d'une histoire d'amour conventionnelle. Cette passion se termine cependant par la mort des amoureux, écrasés sous le poids des pressions sociales. Martine Beaulne a désiré, selon ses dires, « mettre en parallèle l'intensité du premier souffle amoureux et celui du dernier souffle de la vie²⁴ ». Vécue par Roméo et Juliette de façon si violente et rapide, leur passion amoureuse ne sera que plus tragique, puisqu'elle les conduira à la mort. La charge de violence, que tous les personnages – à l'exception de Juliette et de Roméo – semblent partager, constitue le moteur de la tragédie qui engloutit alors dans la mort le couple amoureux.

ii. Motif de la guerre clanique

Le motif de la mort dans *Romeo & Juliet* a été grandement étudié, mais curieusement le motif de la rivalité entre les deux grandes familles est souvent ignoré. La rivalité entre les deux familles n'est pas sans nous rappeler la Guerre des Roses ou le conflit qui préoccupait particulièrement les Anglais à l'époque de Shakespeare, c'est-à-dire, la rivalité qui opposait Elizabeth I, reine d'Angleterre à sa cousine Mary Stuart, reine d'Écosse, toutes deux égales en noblesse²⁵.

²³ Marie Labrecque, « Roméo et Juliette, jeunesse éternelle », *Voir*, Montréal, vol. 12, n° 51, 7 janvier 1999, p. 27.

²⁴ Martine Beaulne, « Mot de Martine Beaulne », programme de *Roméo et Juliette*, Théâtre du Nouveau Monde, Montréal, du 12 janvier au 6 février 1999, p. 3.

²⁵ Conflit auquel Chaurette s'est intéressé dans sa traduction de la pièce *Marie Stuart*.

Aujourd'hui les rivalités politiques sont encore d'actualité, mais les grandes familles ont pris désormais le visage de grandes multinationales. À la suite d'une entrevue avec Beaulne et Chaurette, qui ont expliqué leur choix d'utiliser le lexème de « guerre », Marie Labrecque écrit :

Martine Beaulne et Normand Chaurette se sont aisément entendus sur les grandes lignes de *Roméo et Juliette*. Par exemple, sur le choix d'utiliser le terme puissant de « guerre » dès qu'il est question du conflit qui déchire Vérone en deux clans. Cette notion de guerre civile dessine « la ligne de fond et le climat général du spectacle ». Car cette belle histoire d'amour ardente et tragique, qu'on croit tous connaître, est aussi une histoire de guerre²⁶.

L'utilisation du terme de « guerre » contraste fortement avec l'utilisation habituelle des termes « querelle » et « conflit » des traductions franco-françaises. La première strophe du prologue évoque déjà cette guerre entre les deux familles : « Deux Maisons d'autrefois, d'égale dignité / Dans la noble Vérone où nous allons jouer / S'abreuyaient de leur sang, en nourrissant la haine / De leurs guerres nouvelles et leurs guerres anciennes » (*R&J*, 1). Le motif de la guerre permet alors d'expliquer la violence sous-jacente de certains personnages.

Les affronts et les insultes qui alimentent la violence verbale et physique de plusieurs personnages, témoignent d'une rage à peine contenue. Le traducteur choisit, par exemple, de montrer un Tybalt violent mais surtout empli d'une rage incroyable :

TYBALT
 Ce minable a eu l'affront
 De s'introduire ici
 Sous un masque de satyre,
 Et le voilà qui nous raille,
 Il est venu pour nous insulter !
 Pour ce crime
 Contre l'honneur de notre race
 Je le jure :
 Je vais te frapper à mort. (*R&J*, 36)

²⁶ Marie Labrecque, *loc. cit.*

L'agressivité verbale de Tybalt à la seule vue de Roméo fait comprendre au lecteur/spectateur qu'aucun compromis ne semble possible à court terme entre les deux clans. Impuissant devant cette guerre, le Frère Laurent lui opposera la vie, qui pourrait aussi bien être l'amour, à la mort, causée par la guerre : « Et la mort l'emporte / Sur tout ce qui vit. / Puissance rivales ! / Forces ennemies ! / La vie et la mort / S'entrefont la guerre / En chacun des hommes / Comme en chaque fleur. » (R&J, 56) Le Frère Laurent souligne ainsi que le conflit qui afflige la grande cité de Vérone relève des choix que chacun doit faire entre la vie et la mort, entre l'amour et la guerre. Malheureusement, la suite de l'histoire montrera que la plupart des protagonistes choisiront la guerre.

3.2.4. Confrontation avec le contexte systémique

d) Traduction : simplicité et respect

La deuxième version de *Comme il vous plaira* a été, comme on l'a vu, un point tournant dans l'approche de Charette à l'égard de Shakespeare. À partir de cette traduction précise, la vision de Charette s'est modifiée comme il en témoigne lui-même :

La grande leçon de traduction que j'ai eue, et à laquelle je suis demeuré fidèle, c'est celle que m'a donnée Alice Ronfard lorsque j'ai travaillé avec elle sur *Comme il vous plaira*. C'est : aller à la vérité, aller droit au but, rendre la sincérité des personnages. Pour *Roméo et Juliette*, cela signifie se souvenir que les personnages principaux sont à peine sortis de l'enfance – le texte nous dit que Juliette va avoir quatorze ans – et que cela influe sur la structure des phrases, sur les images, sur la rhétorique²⁷.

Mettre en équilibre la poésie du texte et sa compréhension auprès du public contemporain, tout en collant à l'histoire que Shakespeare voulait raconter, tel est le but de Charette alors qu'il assoit sa traduction de *Romeo & Juliet* sur les

²⁷ Martine Bourdages, *loc. cit.*, p. 4-5.

personnages éponymes et la guerre qui les déchire, en refusant de se laisser impressionner pas les figures mythiques qu'ils sont devenus.

Ce changement de perspective explique le rapprochement du traducteur à l'égard de Shakespeare et la modification de son approche du processus de traduction, comme Charette le confiera à Stéphane Baillargeon :

Pour moi, dans une traduction, le défi, c'est de respecter autant que possible l'original dans la reproduction du tableau. [...] Imaginez un peintre qui reproduise une toile de Léonard de Vinci. Il est naturellement tenté d'utiliser les techniques modernes, un peu d'acrylique pour rendre l'œil plus brillant par exemple. A-t-il le droit ? Pourquoi le ferait-il ? Et combien de fois sera-t-il acceptable de tricher de la sorte ? C'est le genre de questions qu'il faut constamment se poser quand on traduit²⁸.

La tentation de « moderniser » est grande pour l'auteur contemporain qui voudrait soi-disant améliorer l'œuvre. Charette s'y est attelé avec ses expériences d'adaptations, mais son choix de *traduire Romeo & Juliet* lui interdisait une telle liberté interprétative. Il s'est mesuré à un défi comparable dans la scène de *La madone aux mains jointes*, où la tentation d'innover et de transformer le sonnet, en y substituant une nouvelle image, était très forte. Par contre, la volonté de *correspondre* à l'original et le désir de simplicité commandaient au traducteur de respecter cette figure désormais mythique.

En somme, Beaulne et Charette ont opté pour la simplicité et « la sincérité dans le sens [qui] appelle la justesse dans le rythme et les sonorités²⁹ ». Charette n'utilise cependant pas le terme de justesse, tel un synonyme d'exactitude, mais plutôt comme terme musical, où la simplicité de sa traduction se devait d'être agréable à *entendre* pour le public.

²⁸ Stéphane Baillargeon, *loc. cit.*

²⁹ Martine Bourdages, *loc. cit.*, p. 5.

Devant la polysémie du texte shakespearien, le traducteur a ainsi opté pour une approche pragmatique :

L'objectif premier de la traduction, c'est de trouver le cœur. Autant que possible, il faut privilégier un seul sens dans une réplique qui en compte parfois huit. C'est pour ça que Shakespeare est souvent mal traduit : les traducteurs se penchent sur la nature polysémique des mots et ils privilégient l'énigme. Moi, je réagis contre ça. Comme auteur, on me dit déjà que je suis difficile... Il ne faut pas que je vienne brouiller les pistes inutilement ! Alors, je fais mes devoirs de simplicité. Et, vous savez quoi, ça m'aide à écrire mes pièces³⁰ !

Ce parti pris de la simplicité se vérifie dans différentes orientations que Charette a prises dans sa traduction, comme celle d'utiliser le vers libre et celle de ne privilégier qu'un seul sens dans la traduction de certaines répliques polysémiques, telle que le « *My naked weapon is out* » analysée plus haut.

Si le texte d'arrivée adopte une structure, c'est qu'elle s'est imposée naturellement à Charette, qui déclare que « le grand monologue du Frère Laurent, que l'on coupe souvent, [lui] est rapidement venu en décasyllabes iambiques, comme en anglais, alors que c'est un type de vers que l'on n'utilise presque jamais en français³¹ ». La fraîcheur et la fluidité des vers de ce monologue illustrent bien la position de Charette à cet égard :

LE FRÈRE LAURENT

Ainsi de la fleur
 Que je vais cueillir :
 Sa tige contient
 L'apaisante drogue
 Qui par l'odorat
 Apaise le mal.
 Mais en absorbant
 Son liquide amer,
 Le cœur aussitôt
 S'arrête de battre

³⁰ Normand Charette, cité par Marie Labrecque, *loc. cit.*, p. 27.

³¹ Martine Bourdages, *loc. cit.*

Et la mort l'emporte
 Sur tout ce qui vit³². (R&J, 56)

Chaurette traduit ainsi à la fois les mots et le rythme du monologue du Frère Laurent. La « justesse » du monologue se lit tout en s'entendant, et ce, même s'il ne s'agit pas d'une traduction respectueuse du mot à mot, mais plutôt de la rhétorique évocatrice du Frère Laurent.

Le traducteur est influencé par une langue, une culture, mais aussi par une époque différente de celle du barde anglais. Jean-Michel Déprats écrit à ce propos que « l'époque [se] 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 représentation³³ ». Malgré les intentions du traducteur de respecter l'original, le texte à traduire sera influencé par sa réception personnelle de l'œuvre et par l'interprétation qu'il en fera. Avec Chaurette, l'époque de la fin du vingtième siècle se fait sentir par petites touches subtiles, comme s'il faisait des clins d'œil de connivence au lecteur/spectateur. La scène 4 du deuxième acte est particulièrement truffée de ces clins d'œil. Tout d'abord, Chaurette insère des expressions en italien un peu partout dans la scène tel que « *cieca dell'amore* » (R&J, 61), « *ciao bello* » et « *Perduto ? Che vuol dire ?* » (R&J, 62), soulignant le lieu de l'action, Vérone, ce que Shakespeare ne fait pas.

Ces clins d'œil se retrouvent aussi dans la langue, moins soutenue par moment. Lorsque Mercutio accuse Roméo de les avoir laissé tomber, il s'exclame :

³² « *Within the infant rind of this weak flower / Poison hath residence and medicine power ; / For this, being smelt, with that part cheers each part, / Being tasted, stays all senses with the heart.* » (II.iii.23-26)

³³ Jean-Michel Déprats, « La traduction au carrefour des durées », *L'Annuaire théâtral*, n° 24, SQET-CRELIQ, automne 1998, p. 65.

« Que vous nous avez filé à l'anglaise. *At the english.* » (*R&J*, 62). Cette vieille locution de la langue française fait référence – non sans une certaine forme de mépris – à la couardise des Anglais sur le champ de bataille. De plus, Mercutio pousse l'audace jusqu'à traduire littéralement l'expression par « *at the english* », une expression vide de sens en anglais mais qui ne manque pas d'ajouter une touche d'humour à la réplique de Mercutio.

Chaurette joue également dans cette scène avec le langage, en inventant des mots, tels que « confidencer » :

LA NOURRICE

Puisque vous êtes Roméo, je dois confidencer
avec vous.

BENVOLIO

« Confidencer » ! Il leur faudrait un oreiller.

MERCUTIO

Moi aussi, j'ai envie
De me confidencer à vous ! (*R&J*, 66)

L'invention du verbe « confidencer » vient souligner l'ignorance et le manque d'éducation de la Nourrice qui tire un verbe du nom « confidence ». Benvolio ridiculise d'ailleurs la Nourrice par l'emploi du mot « oreiller » qui renvoie aux « confidences sur l'oreiller ». Mercutio en rajoute et utilise le *nouveau* mot de la Nourrice pour lui faire une proposition aux évidentes connotations sexuelles, alors qu'il dit avoir *envie* de *confidencer* avec elle. Chaurette réécrit ainsi la scène, en fabriquant de nouveaux jeux de mots afin de mieux coller aux intentions des personnages, plutôt que de traduire littéralement la scène originale qui, en français, perdrait tout intérêt.

Dans le cas de *Roméo et Juliette*, la traduction Chaurette est en général conforme au texte original, mais à partir du quatrième acte, le traducteur/dramaturge se permet quelques libertés. Certains personnages, comme Lady Capulet, sortent littéralement de leur carcan en s'affirmant dans une langue subitement très différente : « Eh bien voici votre père. / Dites-le-lui vous-même. / On verra bien si ça passe » (*R&J*, 105). Le dernier vers possède des accents québécois indéniables et surprend par sa familiarité. Il démontre bien cependant tout le désarroi dans lequel la mère de Juliette est plongée à la suite de la mort de Tybalt.

e) Plusieurs versions et erreurs temporelles

Romeo & Juliet est l'une des œuvres de Shakespeare qui nous est parvenue dans un état très lacunaire, avec la conséquence que le texte comporte certains éléments contradictoires. Chaurette fait observer que « le quatrième acte pose de réels défis de traduction : les personnages, si poétiques au début, sont traités avec plus de naturalisme, et le texte se contredit quant aux délais du mariage : parfois, c'est le lendemain parfois, c'est dans deux jours³⁴ ». En tant que traducteur, Chaurette voit ces incohérences comme un défi supplémentaire à relever pour se ressaisir de l'œuvre, sans la dénaturer ; pour ce faire, il se doit d'être infidèle à l'original jusqu'à un certain point.

Ces « écarts » ne sont pas nombreux, mais significatifs, puisque les erreurs dans le texte sont bien identifiées, comme, par exemple, les invraisemblances temporelles que Chaurette a choisies de conserver. Dans *Romeo & Juliet*, le mariage a eu lieu tantôt trois heures auparavant, tantôt il y a seulement une heure. De plus, le

³⁴ Martine Bourdages, *loc. cit.*, p. 4.

traducteur invente lui-même certaines erreurs, comme la double entrée du Prince à la dernière scène du cinquième acte, où ce dernier entre avec sa suite en demandant pourquoi on l'a réveillé : « Quelle sombre agitation / Vient troubler cette heure matinale ? » (*R&J*, 140). Capulet lui répond qu'un drame est survenu, puis le Prince entre à nouveau en scène alors qu'aucune indication n'avait mentionné qu'il en était sorti. Cette « erreur » semble ainsi indiquer que le Prince est sorti du caveau – et de scène – pour consulter quelqu'un à l'extérieur qui lui a annoncé la mort des deux amants, puisqu'il revient en disant : « Quelle est cette épouvante / Qui frappe nos oreilles ? » (*R&J*, 140), alors qu'il pouvait pourtant voir les corps des deux amants devant lui. Un écart qui ne provient pas du texte original où le Prince n'entre qu'une seule fois. Le déterminant « nos » a aussi été modifié dans la traduction, puisque Shakespeare utilise plutôt l'équivalent français « vos » dans la réplique du Prince : « *What fear is this which startles in your ears ?* » (V.iii.194), alors qu'il s'enquiert directement à Capulet des événements, ce qui semble plus plausible que la traduction qu'en fait Chaurette.

Chaurette décide aussi de modifier certaines répliques, par exemple celle de la Nourrice « *O God's lady dear ! / Are you so hot ?* » (II.v.62-63) qui devient « Par la sainte Vierge, vous êtes en chaleur ! » (*R&J*, 72). Il remplace ici une expression protestante par une référence catholique tandis que le « *God's lady* » de la Nourrice devient la « sainte Vierge ». La même substitution se fera, dans le troisième acte, dans une réplique de Lady Capulet : « Par la Vierge Marie, mon enfant » (*R&J*, 105). Cette invocation de la Vierge Marie répond à un souci de vraisemblance de la part du traducteur, puisque les protagonistes sont italiens et donc de confession catholique. Chaurette décide aussi de traduire le mot « *hot* » qui, dans ce contexte, signifie

« impatiente », par « en chaleur », une expression audacieuse pour désigner la passion qui consume Juliette pour Roméo.

Il vaut la peine de noter ici que Charette a écrit plusieurs versions de la traduction, et qu'il a, du reste, apporté des modifications en cours de répétitions pour que le dialogue soit le plus naturel possible. Stéphane Baillargeon affirme que « le prologue a été surmultiplié six ou dix fois peut-être, le traducteur ne compte plus³⁵ ». Pour illustrer ce point, il a publié, dans son article, un extrait d'une des versions du prologue qui n'a pas été choisie. Il est alors intéressant de comparer l'extrait retenu avec celui qui ne l'a pas été :

Deux-clans droits, égaux, forts, fiers, empesés
Que hargne, dégoût, haine sourde et fiel
De leurs mains de sang à défier le ciel
En cette Vérone en deux divisée³⁶.

Deux Maisons d'autrefois, d'égale dignité
Dans la noble Vérone où nous allons jouer
S'abreuvaient de leur sang, en nourrissant la haine
De leurs guerres nouvelles et leurs guerres anciennes (*R&J*, 1).

Tout d'abord, le prologue qui a été rejeté est écrit en décasyllabes et celui qui a été conservé a été composé en alexandrins. Les deux variantes sont rimées, l'une en rimes embrassées, l'autre en rimes plates. La version qui n'a pas été retenue utilise beaucoup l'énumération afin d'insister sur l'égalité des deux familles nobles en conflit, autant au niveau de leurs forces qu'au niveau de leurs faiblesses, insistance que l'on ne retrouve pas dans la version qui a finalement été conservée. La version rejetée ne fait pas mention du jeu des acteurs et de leur intention de représenter l'histoire sous les yeux de spectateurs. Le procédé du théâtre dans le théâtre, qui est très cher à Shakespeare qui tout comme Charette, y a souvent recours dans sa

³⁵ Stéphane Baillargeon, *loc. cit.*

³⁶ *Idem.*

dramaturgie, a finalement été conservé. De plus, le prologue supprimé ne mentionne pas le conflit entre les deux familles sous le terme de « guerre », alors que Chaurette et Beaulne insistent beaucoup sur l'utilisation de ce lexème précis dans le conflit qui oppose les deux familles.

f) Musicalité

La deuxième version de *Comme il vous plaira* illustre bien comment le choix de privilégier le sens pouvait cependant nuire à la musicalité de l'œuvre traduite. Lors de la traduction de *Roméo et Juliette*, Chaurette a fait des efforts pour conserver la musicalité shakespearienne, tout en privilégiant le sens de l'intrigue. Pour ce faire, le traducteur, selon les propos recueillis par Stéphane Baillargeon, traite le texte théâtral comme une partition musicale :

Chaurette explique alors que pour lui comme pour sa complice [Beaulne], les mots sont des sons, et les vers, des phrases musicales. « C'est comme si on était frère et sœur et qu'on faisait de la musique de chambre, dit-il. Mais on change de partition. Ou alors on a une sonate pour violon et on la joue au violoncelle³⁷. »

La traduction devient alors la partition musicale de la production, qui tout en étant différente de son original, donne aux acteurs, à la fois le texte et le rythme de la pièce et aux spectateurs, les grandes lignes de l'histoire. « Shakespeare permet cette liberté, selon le traducteur, qui affirme travailler à l'oreille, “ comme un musicien ” : Le mot “ liberté ” revient dans toutes ses pièces. Le rêve, la fantaisie, l'imagination, la liberté sont inscrits dans toutes ses pages³⁸. » En somme, tel un musicien, Chaurette traduit l'œuvre de Shakespeare non dans le but de la publier mais de la faire entendre. Les personnages répètent ainsi les différents motifs du texte, à travers ce que François

³⁷ *Idem.*

³⁸ Normand Chaurette, cité par Marie Labrecque, *loc. cit.*, p. 27.

Tousignant conçoit comme une « technique d'écriture motivique du compositeur³⁹ », et qui permet au lecteur/spectateur de reconnaître, tel le refrain d'une chanson, les mêmes éléments qui reviennent sans cesse dans la pièce.

g) Ambiguïté

Chaurette et Beaulne ont également fait des choix concernant l'ambiguïté qui entoure certaines des relations dans *Romeo & Juliet* et qui sont, dans la plupart des traductions, aplanies ou tout simplement retirées pour laisser toute la place à l'histoire d'amour des deux amants. Pour sa part, le traducteur n'a pas évacué la relation quasi incestueuse entre Lady Capulet et son neveu Tybalt ou la passion homosexuelle qui anime Mercutio à l'égard de Roméo. Marie Labrecque souligne, à propos de la relation entre Mercutio et Roméo, que :

Le duo de créateurs a choisi de conserver la scène énigmatique entre ces deux derniers, dialogue parsemé d'allusions érotiques, qu'on évacue généralement « afin de ne pas affaiblir l'intrigue centrale, note Chaurette. Mais ce faisant, on affadit le personnage de Mercutio, qui représente l'artiste, le porte-parole de Shakespeare. Il n'y a pas de charge contre l'homosexualité chez le dramaturge, mais plutôt une glorification⁴⁰. »

À l'époque élisabéthaine, « les rapports entre hommes étaient, selon Chaurette, considérés comme supérieurs aux relations amoureuses⁴¹ ». La valorisation de l'amitié entre hommes ne diminue en rien la passion entre Roméo et Juliette, et ne fait que témoigner du fait que l'auteur allait au bout de toutes les passions. Chaurette redonne donc, dans son texte, une place aux histoires parallèles, en accentuant la dimension homosexuelle de la relation entre Mercutio et Roméo, que Shakespeare ne pouvait pas exhiber à son époque.

³⁹ François Tousignant, « Quand la musique mène au théâtre », *Le Devoir*, 9 octobre 2000, p. C1.

⁴⁰ Normand Chaurette, cité par Marie Labrecque, *loc. cit.*

⁴¹ *Idem.*

La relation entre Roméo et Mercutio est donc ambiguë. Mercutio est à la fois noble et érudit et ses connaissances impressionnent Roméo. Baillargeon souligne que : « Alors que Mercutio délire et phantasma autour du rêve de Mab, “ *la reine des songes* ”, Chaurette lui offre un vocabulaire biologique et mécanique, quasi moderne, pour relayer l’original, au contraire carrément archaïque⁴². » Cette utilisation du langage scientifique n’est pas sans créer une certaine distance avec le lecteur/spectateur, peu familier de ces termes savants : « Précédée de ses atomes, elle enduit le dormeur de mille cristaux. Son char est une coque de musc fabriquée par le fennec, ou par l’arachnide aptère qui, dans la nuit des temps, carrossait les esprits » (*R&J*, 30). Chaurette allie de la sorte un vocabulaire scientifique à une série de termes ou expressions archaïques, ce qui a pour effet d’impressionner Roméo – et le lecteur/spectateur – et d’augmenter l’impression de délire de Mercutio, puisque ses paroles deviennent alors presque incompréhensibles.

L’ambiguïté de la relation entre les deux hommes vient aussi des allusions homosexuelles de Mercutio, qui semble obsédé par le corps de Roméo :

MERCUTIO

Vous nous avez tourné le dos. Et vos fesses,
Conséquemment. [...]

ROMÉO

J’en conviens.

MERCUTIO

Que vous aimez
Me les montrer ?

ROMÉO

Vous montrer quoi ?

MERCUTIO

Ces choses,
Au nombre de deux,

⁴² Stéphane Baillargeon, *loc. cit.*

Que j'ai pu voir⁴³. (*R&J*, 63)

L'utilisation presque vulgaire du mot « fesses » et son désir de revoir celles de Roméo montrent sans ambages où logent les attentions de Mercutio pour Roméo. Chaurette traduit ici très clairement ce qui n'est qu'allusions voilées dans *Romeo & Juliet*, dans laquelle l'expression « *My pump well flower'd* » a perdu à nos oreilles la connotation érotique directe qu'elle avait à l'époque élisabéthaine.

3.2.5. Comparaison avec les normes extratextuelles propres au système étudié et au polysystème qui l'englobe

Les deux traductions québécoises de *Roméo et Juliette* ont eu lieu à dix ans d'intervalle, soit en 1989 et en 1999. Ce chronotope englobe également les trois pièces à l'étude du présent mémoire. Faisant suite à l'« année Shakespeare⁴⁴ » qui a eu lieu en 1988, les années quatre-vingt-dix ont été particulièrement propices aux adaptations et aux traductions shakespeariennes.

Chaurette passera ainsi, en une décennie, de l'adaptation libre à la traduction *auto-consistante*. Une trajectoire inverse au parcours de la plupart des traducteurs qui, après avoir fidèlement traduit Shakespeare, tentent de s'en éloigner afin de créer une nouvelle œuvre qui ne serait alors que librement inspirée du travail du barde anglais. Le cheminement de Chaurette évolue donc dans le sens contraire, si on exclut son scénario tiré de *Roméo et Juliette*⁴⁵, véritable adaptation libre,

⁴³ « *MERCUTIO* : *That's as much as to say, such a case as yours constrains a man to bow in the hams. / [...] / ROMEO* : *A most courteous exposition. / MERCUTIO* : *Nay, I am the very pink of courtesy. / ROMEO* : *Pink for flower. / MERCUTIO* : *Right. / ROMEO* : *Why then is my pump well flower'd.* » (II.iv.52-60)

⁴⁴ Voir le numéro spécial de *L'Annuaire théâtral*, n° 24, SQET-CRELIQ, automne 1998.

⁴⁵ Contrairement à *Comme il vous plaira* où il s'était basé sur sa première version pour écrire la seconde, Chaurette n'a pas utilisé de façon perceptible sa traduction de *Roméo et Juliette* pour écrire son scénario. La distance que Chaurette prend par rapport à Shakespeare est si considérable que l'on peut aisément qualifier son scénario d'adaptation libre, alors que Chaurette ne s'efface plus devant

reterritorialisée au Québec, pour le film d'Yves Desgagnés en 2006. Ce parcours à contre-courant, tout comme son retour à l'adaptation, est difficile à expliquer. La meilleure hypothèse serait qu'après la traduction avortée de *Richard III* d'où a résulté *Les reines*, Chaurette soit devenu peu à peu davantage apte à se mesurer à Shakespeare, aptitude qui a donné l'adaptation de *Comme il vous plaira*. Puis, dans le souci de faire *correspondre* son texte à l'original, il choisit, sous l'influence d'Alice Ronfard, la simplicité dans la traduction, ayant alors pour résultat la seconde version de *Comme il vous plaira* et *Roméo et Juliette*.

3.3. Conclusions du chapitre

Jusqu'à maintenant, la traduction de Chaurette de *Roméo et Juliette* a été boudée par la critique littéraire, principalement à cause de son apparente banalité. Cette impression provient sans doute du désir du traducteur de s'effacer devant Shakespeare. Son projet d'aller à la vérité du texte et de raconter l'histoire en toute simplicité et sans artifices littéraires démontre que l'œuvre est bel et bien une traduction.

Toute traduction demande, malgré tout, l'intervention créatrice du traducteur, puisque certaines expressions ou jeux de mots réclament des équivalences dans la langue d'arrivée. Le dramaturge qu'est Chaurette a donc participé au travail de traduction en inventant de nouveaux jeux de mots et en traduisant le texte de Shakespeare dans un langage dramatique très semblable au sien.

Shakespeare. Le scénario transpose la pièce dans le Montréal d'aujourd'hui, où les deux familles ennemies ne sont plus égales en noblesse et en dignité, puisque le père de Juliette est juge et celui de Roméo, chef d'un gang criminalisé. Cette transposition de l'action et du langage en québécois crée un retour vers les adaptations shakespeariennes des années soixante-dix, après presque dix ans de traduction « fidèle » à Shakespeare. Ce choix de Chaurette est malgré tout surprenant, puisque la langue des personnages de l'adaptation cinématographique, n'est ni celle de Shakespeare, ni celle de Chaurette.

Le second défi du traducteur a été de se dissocier des nombreuses traductions de *Roméo et Juliette* qui existaient déjà et qui, la plupart du temps, ont été faites dans un respect trop littéral des écrits de l'auteur anglais. Cette soumission à Shakespeare, où de nombreux traducteurs s'en sont remis au mot à mot, au détriment de la compréhension de l'histoire et des émotions par le public contemporain, provient sans doute d'une grande humilité, devant le génie du dramaturge, ce qui, malheureusement, ne lui rend pas justice.

Le traducteur qu'est Charette se garde ainsi de toute conformité aveugle face à l'œuvre pour mieux se concentrer sur l'histoire des deux amoureux. Lui et la metteuse en scène, Martine Beaulne, ont tenu à raconter l'éveil de la passion amoureuse chez les deux adolescents sans se laisser distraire par le statut désormais mythique de Roméo et de Juliette. Il était en outre important pour les deux collaborateurs de raconter la guerre qui a lieu parallèlement à l'histoire d'amour et qui, au fil des siècles, a été mise en veilleuse par la plupart des traducteurs d'expression française.

CONCLUSION

*Fulgurantes visions
De tout ce que nous sommes
Et qui s'évanouiront
Comme s'est dissolu
Ce théâtre sans corps
Sans rideau, sans écho.
Nous sommes fabriqués
De l'étoffe des rêves ;
Notre vie n'est qu'un souffle
Dans un vaste sommeil.
Normand Chaurette, *La tempête*¹.*

En une décennie, Chaurette est passé d'un extrême à l'autre dans son approche du corpus shakespearien. En 1991, il fait le choix de s'approprier radicalement Shakespeare en écrivant *Les reines*, un texte dérivé de *Richard III*, par le biais, entre autres, de divers procédés de déconstruction, tandis qu'en 1999, il fait le choix inverse, en privilégiant plutôt, dans sa traduction, les ressources de la stylistique afin de restituer à la fois la sonorité et le rythme du vers du dramaturge anglais en plus de la dramaticité de *Romeo & Juliet*.

Des *Reines* à *Roméo et Juliette*, en passant par *Comme il vous plaira*, Chaurette semble avoir eu une seule et même préoccupation : rendre la fluidité de la fable shakespearienne, sans sacrifier la complexité émotive des œuvres. Les différents chapitres du présent mémoire se sont donc appliqués à analyser les diverses manières que Chaurette a adoptées pour arriver à cette fin. Nos analyses ont fait ressortir que les préoccupations du dramaturge étaient indissociables de son approche traductrice, par la présence de motifs tels que la dualité, la mort, la folie, ainsi que par celle de procédés intertextuels, stylistiques ou déconstructeurs.

¹ Normand Chaurette, *La tempête*, [traduction de *The Tempest* de William Shakespeare], CEAD, tapuscrit, 1997, p. 85.

Chaurette a ainsi contribué comme dramaturge, à l'approfondissement de son approche de la traduction, ce qui a eu pour conséquence d'amplifier l'ambiguïté des textes-sources, notamment en en actualisant les dimensions vieilles de l'intrigue.

Cette mouvance, propre à Chaurette, de l'adaptation vers la traduction se trouve à recouper une tendance observable dans le théâtre au Québec : alors qu'au cours des années soixante-dix et quatre-vingt, les praticiens cherchaient volontiers à incorporer les œuvres étrangères à la dramaturgie nationale ; on a cependant vu cette pratique s'amenuiser au cours des années quatre-vingt-dix. Bien qu'il soit possible de relever l'influence certaine d'œuvres littéraires sur ses textes (à commencer par l'ensemble du corpus shakespearien, sans oublier ses propres œuvres), il est par contre impossible d'affirmer que Chaurette aurait été influencé par le contexte théâtral qui prévalait dans les années quatre-vingt-dix.

L'analyse du chronotope de la décennie qui s'ouvre avec l'hypertexte des *Reines* et se ferme par la traduction de *Roméo et Juliette*, montre cependant une évolution de la relation entre Chaurette et Shakespeare, tandis que les textes adaptés/traduits semblent graduellement *correspondre* davantage à l'original. Une progression également observable dans le processus de la traduction au Québec au cours des années quatre-vingt-dix, alors que Michelle Allen et Marie José Thériault² tendent elles aussi vers la traduction « respectueuse » de l'œuvre.

² Michelle Allen a traduit *Le songe d'une nuit d'été* en 1988, puis *Le marchand de Venise* en 1993, pour des productions du Théâtre du Nouveau Monde. Sans pouvoir affirmer que *Le songe* est une adaptation, la structure de la pièce était par contre plus éclatée que la traduction suivante. Marie José Thériault a traduit *Macbeth* en 2001, encore une fois pour une production du TNM.

Suivant une trajectoire inhabituelle, Chaurette a d'abord pris beaucoup de libertés avec les pièces de l'auteur anglais pour ensuite chercher à coller au plus près de l'œuvre-source, dans une traduction empreinte de simplicité, sans toutefois succomber au respect littéral de l'original. Cette façon de faire est particulière, si l'on considère qu'elle présente un parcours qui diffère par rapport à celui de la plupart des traducteurs qui commencent habituellement par la traduction pour ensuite, une fois à l'aise avec le processus dramaturgique, écrire des œuvres qui leur sont propres. Un cheminement qui, chez Chaurette, pourrait s'expliquer par une connaissance et une aisance, d'abord limitées puis grandissantes, à l'égard de la traduction de l'œuvre shakespearienne.

Les reines a donc pour origine l'incapacité de Chaurette à traduire *Richard III*, et elle fait état, d'une certaine manière, de son manque d'expérience du métier de traducteur et/ou de ses lacunes dans la connaissance de l'œuvre de Shakespeare. *Les reines* est à cet égard un hypertexte poussé à la limite de son lien avec son hypotexte, à un point tel que le texte ne peut être désigné par l'appellation, pourtant très inclusive, d'« adaptation ». Au reste, l'écriture de cette pièce originale s'est faite à partir de plusieurs sources. Chaurette va, dans ce cas, plus loin que la simple transposition de *Richard III*, puisqu'il intègre à son texte plusieurs références à l'œuvre du barde anglais dans sa globalité. Il crée conséquemment un réseau référentiel très riche qui engendre alors un univers shakespearien à la fois reconnaissable et insolite.

Ce texte bénéficie de l'expérience de Chaurette comme dramaturge, puisque ses propres œuvres, telles que *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*,

sont en intersection avec les motifs abordés et la langue des personnages de l'hypotexte. *Les reines* sera, à son tour, porteuse de sens pour les œuvres futures de Chaurette, telles que *Stabat Mater II*, pièce uniquement composée de personnages féminins et qui, pour la plupart, sont des mères ; l'œuvre originale influençant ainsi les œuvres dérivées de Shakespeare, et réciproquement.

Certaines libertés prises avec Shakespeare pour l'écriture des *Reines* sont en plusieurs points similaires à certaines licences que Chaurette s'est autorisées dans la première version de *Comme il vous plaira*. Dans les deux textes, l'adaptateur/auteur renonce, notamment à la fin heureuse proposée par l'auteur anglais, alors que le retour à l'ordre des œuvres originales est ignoré : la résolution de la Guerre des Roses n'a pas lieu et l'épilogue de Rosalind fait défaut. Or, ces choix font écho au refus de Chaurette d'une conception traditionnelle de la dramaturgie et accusent le penchant du dramaturge à remettre en question la résolution des conflits si typique aux pièces historiques et aux comédies shakespeariennes. Le dramaturge québécois opère donc une déconstruction en règle des lois du genre qui, dans les deux pièces, est inséparable de la folie des personnages. La folie des reines, plus sombre et inquiétante que celle des fous comiques, nettement plus ludique, reflète de ce fait le degré de déconstruction de l'œuvre.

Avec la première version de *Comme il vous plaira*, Chaurette se montre davantage au fait des situations imaginées par Shakespeare que dans *Les reines*, puisqu'il préserve les grandes lignes de l'histoire et l'ensemble de la distribution originale. Cependant, sa présence comme dramaturge sert encore, dirons-nous, à masquer certaines lacunes en traduction ou en études shakespeariennes. Toutefois,

Chaurette exploite brillamment ses lacunes, en s'amusant à déjouer toutes les solutions conventionnelles de la traduction et en parsemant l'œuvre de phrases ou d'expressions en anglais, ou de répliques en français mais dans une syntaxe résolument anglaise.

Ce travail de Chaurette à l'égard d'*As You Like It* permet ainsi de repérer un moment pivot dans son traitement des œuvres shakespeariennes, puisque, de la première à la seconde version, l'auteur des *Reines* va opérer une transition de l'adaptation vers la traduction. Le mouvement graduel de rapprochement de Chaurette envers Shakespeare s'explique sans doute par une familiarité grandissante avec l'écriture du barde anglais et par sa volonté de lui trouver une équivalence en langue française. Ses traductions d'*As You Like It* ne sont cependant pas sans trahir un penchant pour une appropriation laxiste, puisque la langue et certains motifs, sans oublier la sonorité et le rythme, sont encore grandement influencés par les talents de dramaturge de Chaurette. Le souci principal de Chaurette, qui se manifeste davantage par son désir de rendre l'esprit de l'original que par le respect littéral, trouve un aboutissement avec la seconde version de *Comme il vous plaira*.

Au fil des années, Chaurette a ainsi acquis de solides compétences dans le domaine de la traduction et, à force de la fréquenter, il a accumulé un savoir toujours plus grand de l'œuvre du dramaturge anglais. Notre troisième chapitre a pu montrer que Chaurette, par son travail de passeur francophone, s'est « effacé » presque complètement pour laisser toute la place à Shakespeare. Cette réussite certaine tient, selon nous à l'*auto-consistance* du texte d'arrivée qui renonce à une adéquation littérale à l'original. Dans son désir de préserver la trame narrative, tout en traduisant

les images pour la raconter, Chaurette manipule la lettre shakespearienne qui, en français, sonne inévitablement plus contemporaine, dans une forme littéraire forcément anachronique par rapport à l'original. Cette équivalence dans la différence, qui s'observe à la fois dans la seconde version de *Comme il vous plaira* et dans la traduction de *Roméo et Juliette*, témoigne de la liberté interprétative de Chaurette qui, même lorsqu'il traduit « respectueusement » une œuvre, n'oublie jamais ses destinataires contemporains.

Par là même, Chaurette paraît se servir de ses hypertextes/adaptations/traductions comme lieu privilégié d'une réflexion sur le théâtre. Chaurette remet, par exemple, en question les conventions du genre de la tragédie par la déconstruction de l'œuvre en fragments, comme on a pu l'observer dans *Les reines* et dans *Roméo et Juliette* ; tout comme il interroge celles de la comédie, dans les deux versions de *Comme il vous plaira*, par des procédés de distanciation par rapport au processus de traduction. Chaurette enfreint donc les lois du genre dans le but de « contemporanéiser » l'écriture shakespearienne, et pour provoquer une réaction chez le lecteur/spectateur qui est amené de ce fait à redécouvrir l'œuvre de l'auteur anglais. La réflexion de Chaurette sur le théâtre trouve des prolongements dans ses propres œuvres, qui sont soumises à leur tour à des effets de décalage intertextuels.

Dans cette perspective, pouvons-nous véritablement affirmer que Chaurette « s'efface » devant Shakespeare lorsqu'il traduit un texte ? Certes, le texte *correspond* à l'original, l'ordre des scènes est respecté, tout comme l'est la fable, mais la langue, les motifs sont résolument chaurettiens. Est-ce une traduction

acceptable si Chaurette infléchit la pièce vers son propre univers dramatique ? Se pose alors l'inévitable question de la qualité de la traduction. Sans faire une appréciation subjective du travail de Chaurette, il est, malgré tout, possible d'affirmer que le processus de traduction du dramaturge québécois suit une tangente très intéressante vers l'*auto-consistance*. Son travail n'a eu de cesse de se raffiner, car Chaurette s'est montré de plus en plus à l'aise, à la fois avec l'œuvre de Shakespeare, et avec les nécessités techniques et stylistiques d'une véritable traduction. Parallèlement, Chaurette s'est affirmé dans son rôle de dramaturge, faisant ainsi profiter son œuvre – originale et traduite – de son plaisir du texte.

Ses combats en tant que traducteur paraissent dès lors indissociables des luttes qu'il mène en tant que dramaturge. Le traducteur, qui s'insurge contre les images figées et les expressions désormais vides de sens des traducteurs français, s'oppose comme dramaturge, aux règles établies du genre théâtral qu'il préfère enfreindre. Dans les deux cas, Chaurette provoque une réflexion, l'une sur les procédés de la traduction et l'autre sur l'écriture dramatique d'aujourd'hui.

Il serait intéressant, lors d'études subséquentes, d'analyser l'ensemble de la dramaturgie de Chaurette – œuvres traduites et originales confondues – dans l'axe de cette réflexion sur le théâtre et de voir comment l'écriture de Chaurette en a été marquée. De plus, une analyse comparative entre les traductions et les œuvres originales de Chaurette permettrait d'en souligner davantage les influences mutuelles et de mesurer plus avant l'influence de Shakespeare sur la dramaturgie de l'auteur québécois. L'imposante présence de Chaurette à titre de traducteur dans le milieu

théâtral et son influence sur la traduction d'œuvres dramatiques au Québec mériteraient également une étude plus approfondie.

En somme, dans la lignée des écrits d'Annie Brisset et de Jennifer Drouin, une étude de la traduction au Québec dans les années quatre-vingt-dix jusqu'à nos jours permettrait de prendre en compte les autres traductions de Chaurette, qui n'ont malheureusement pas été abordées dans le présent mémoire. Cette analyse permettrait alors de discuter du statut particulier de Shakespeare et des raisons de sa popularité au Québec, puisque la plupart des études n'ont malheureusement pas expliqué pourquoi il est, encore aujourd'hui, l'un des auteurs les plus représentés au Québec. De nos jours, on ne se sert plus de Shakespeare pour combler un manque ou défendre de grandes causes ; Chaurette a, malgré tout, ressenti le besoin de se mesurer au théâtre de ce grand auteur.

L'analyse d'une traduction, *a fortiori* d'un hypertexte shakespearien, en plus de poser de nombreux problèmes de définition, offre un parcours semé d'embûches à quiconque l'emprunte. Nous avons pris le risque calculé de faire une étude de la trajectoire d'un dramaturge québécois contemporain face à un corpus shakespearien. L'approche que nous avons suivie visait principalement à se concentrer sur trois textes d'arrivée et à en étudier les qualités proprement littéraires, en cherchant à mettre en relief l'apport de Chaurette à la traduction de Shakespeare. Nous avons alors pu vérifier la pertinence de l'approche fonctionnaliste – traductologie, intertextualité, stylistique, déconstruction – dans l'analyse de l'œuvre traductrice de Chaurette et, au terme de notre investigation, nous avons la conviction d'avoir ainsi éclairé un pan important de l'écriture dramatique de l'auteur des *Reines*.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

CHAURETTE, Normand, *Les reines*, Paris \ Montréal, Leméac \ Actes Sud-Papiers, 1991, 92 p.

CHAURETTE, Normand, *Comme il vous plaira* [traduction d'*As You Like It* de William SHAKESPEARE], 1^{ère} version, tapuscrit, 1989, 93 p.

CHAURETTE, Normand, *Comme il vous plaira* [traduction d'*As You Like It* de William SHAKESPEARE], 2^e version, CEAD, tapuscrit, 1993, 118 p.

CHAURETTE, Normand, *Roméo et Juliette* [traduction de *Romeo & Juliet* de William SHAKESPEARE], CEAD, tapuscrit, 1998, 143 p.

Corpus secondaire

Textes originaux

SHAKESPEARE, William, *The Riverside Shakespeare*, (G. Blakemore Evans, ed.), 2^e édition, Boston, Houghton Mifflin Company, 1997.

SHAKESPEARE, William, *Richard III*, dans *The Riverside Shakespeare*, (G. Blakemore Evans, ed.), 2^e édition, Boston, Houghton Mifflin Company, 1997, p. 752-804.

SHAKESPEARE, William, *As You Like It*, dans *The Riverside Shakespeare*, (G. Blakemore Evans, ed.), 2^e édition, Boston, Houghton Mifflin Company, 1997, p. 403-435.

SHAKESPEARE, William, *The Tragedy of Romeo and Juliet*, dans *The Riverside Shakespeare*, (G. Blakemore Evans, ed.), 2^e édition, Boston, Houghton Mifflin Company, 1997, p. 1104-1139.

Autres traductions shakespeariennes de Chaurette

CHAURETTE, Normand, *La nuit des rois ou Ce que vous voudrez*, [traduction de *Twelfth Night or What You Will* de William SHAKESPEARE], CEAD, tapuscrit, 2002.

CHAURETTE, Normand, *La tempête*, [traduction de *The Tempest* de William SHAKESPEARE], CEAD, tapuscrit, 1997.

CHAURETTE, Normand, *La tragédie de Coriolan*, [traduction de *Coriolanus* de William SHAKESPEARE], CEAD, tapuscrit, 1998.

CHAURETTE, Normand, *Le songe d'une nuit d'été*, [traduction de *A Midsummer Night's Dream* de William SHAKESPEARE], CEAD, tapuscrit, 1995.

CHAURETTE, Normand, *Les joyeuses commères de Windsor*, [traduction de *The Merry Wives of Windsor* de William SHAKESPEARE], CEAD, tapuscrit, 1999.

CHAURETTE, Normand, *Roméo et Juliette* [adaptation de *Romeo & Juliet* de William SHAKESPEARE], scénario du film réalisé par Yves DESGAGNÉS, productions Cinémainaire, 2006.

Autres traductions de Chaurette

CHAURETTE, Normand, *Marie Stuart*, [traduction du texte de Johann Friedrich VON SCHILLER], en collaboration avec Marie-Élisabeth MORF (traduction littérale), CEAD, tapuscrit, 1995.

CHAURETTE, Normand, *Hedda Gabler*, [traduction du texte d'Henrik IBSEN], d'après la traduction littérale de Sigrid SIMONSEN, 1996.

Textes de théâtre de Chaurette

CHAURETTE, Normand, *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, Paris \ Montréal, Leméac \ Actes Sud-Papiers, [1986] 2000, 54 p.

CHAURETTE, Normand, *Le petit Köchel*, Paris \ Montréal, Leméac \ Actes Sud-Papiers, 2000, 51 p.

CHAURETTE, Normand, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac, 1981, 123 p.

CHAURETTE, Normand, *The Queens*, traduction de Linda Gaboriau, 2^e édition, Burnaby (Colombie-Britannique), Talonbooks, 1998, 94 p.

Traductions ou adaptations de Shakespeare

SHAKESPEARE, William, *Comme il vous plaira*, texte français de Jean-Michel DÉPRATS, Paris, Éditions Sand / Théâtre National Populaire, 1988, 163 p.

SHAKESPEARE, William, *Coriolan*, traduit par Michel GARNEAU, Montréal, VLB éditeur, 1989, 219 p.

SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, traduit par Antonine MAILLET, 1999, introuvable.

SHAKESPEARE, William, *La tempête*, traduit par Michel GARNEAU, Montréal, VLB éditeur, 1989, 126 p.

SHAKESPEARE, William, *Le soir des rois*, traduit par Michel GARNEAU, tapuscrit, 2000.

SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, traduit en québécois par Michel GARNEAU, Montréal, VLB éditeur, 1978, 152 p.

SHAKESPEARE, William, *Roméo et Juliette / Romeo and Juliet*, texte original et traduction de Pierre Jean JOUVE et Georges PITOËFF, préface par Harley GRANVILLE-BARKER, Paris, GF Flammarion, 1992, 275 p.

SHAKESPEARE, William, *Roméo et Juliette*, dans *Théâtre complet*, tome troisième, traduction, édition, introduction et notes de Daniel et Geneviève BOURNET, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme, 1992, p. 137-239.

SHAKESPEARE, William, *Roméo et Juliette*, traduction de Jean-Michel DÉPRATS, texte établi par Gisèle VENET et Line COTTEGNIES, présenté et annoté par Gisèle VENET dans *Tragédie I, (Œuvres complètes, I)*, préface de Anne BARTON, édition publiée sous la direction de Jean-Michel DÉPRATS avec le concours de Gisèle VENET, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 197-451.

STOPPARD, Tom, *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, London / Boston, Faber and Faber, [1967] 1986, 96 p.

SHAKESPEARE, William, *Richard III / Roméo et Juliette / Hamlet*, traduction de François-Victor HUGO, Paris, GF Flammarion, 1979, 373 p.

Études et articles concernant directement le corpus

BAILLARGEON, Stéphane, « Reconstruire le casse-tête de *Roméo et Juliette* », *Le Devoir*, 9 janvier 1999, p. B3.

BEAULNE, Martine, « Mot de Martine Beaulne », programme de *Roméo et Juliette*, Théâtre du Nouveau Monde, Montréal, du 12 janvier au 6 février 1999, p. 3.

BEAUNOYER, Jean, « Normand Charette revient à la charge », *La Presse*, 28 janvier 1991, p. A6.

BEAUNOYER, Jean, « *Les reines*, de la grande complicité », *La Presse*, 11 février 1991, p. A9.

BEAUNOYER, Jean, « Alice Ronfard monte *Comme il vous plaira* de Shakespeare », *La Presse*, 9 avril 1994, p. E13.

BEAUNOYER, Jean, « *Comme il vous plaira*. Un Shakespeare spectaculaire », *La Presse*, 10 avril 1994, p. B9.

BERNACHEZ, Raymond, « Une Juliette qui n'existe que par Roméo », *La Presse*, 17 janvier 1999, p. B9.

BERTIN, Raymond, « Drôles de dames », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 119, Montréal, mai-juin 2006, p. 133-135.

BOULANGER, Luc, « *Roméo et Juliette*. Les amants terribles », *Voir*, Montréal, 21 janvier 1999, p. 32.

BOURDAGES, Martine, « La sincérité du traducteur. Quelques propos de Normand Chaurette », programme de *Roméo et Juliette*, Théâtre du Nouveau Monde, Montréal, du 12 janvier au 6 février 1999, p. 4.

BRYDON, Diana et Irena R. MAKARYK (dir.), *Shakespeare in Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 2002, 490 p.

CHAREST, Rémy, « Fin du monde sur la corde raide : Gill Champagne met en scène *Les reines* de Normand Chaurette », *Le Devoir*, 18 et 19 octobre 1997, p. B8.

CHAREST, Rémy, « Les tourbillons de la couronne », *Le Devoir*, 30 octobre 1997, p. B7.

CLOUTIER, Anne-Marie, « Six reines comme vous et moi », *La Presse*, 29 octobre 2005, « Arts et Spectacles », p. 17.

DAVID, Gilbert, « L'amour ou les jeux de la séduction... comme il vous plaira. Alice Ronfard monte *As You Like It*, dans une nouvelle traduction de Normand Chaurette, à la NCT », *Le Devoir*, 9 avril 1994, p. C7.

DAVID, Gilbert, « Shakespeare au Québec : théâtrographie des productions francophones (1945-1998) », *L'Annuaire théâtral*, n° 24, SQET-CRELIQ, automne 1998, p. 117-138.

DROUIN, Jennifer, « *To be or not to be free* » : *Nation and Gender in Québécois Adaptations of Shakespeare*, Thèse de doctorat, Department of English, Montréal, Université McGill, 2005, 270 p.

DUMAS, Ève, « Ma soeur pour un royaume », *La Presse*, 7 novembre 2005, « Arts et Spectacles », p. 5.

DUMAS, Ève, « Ouations », *La Presse*, 14 novembre 2005, « Arts et Spectacles », p. 5.

FÉRAL, Josette, « Langage et appropriation : comment réinterpréter Shakespeare au Québec », *The French Review*, vol. 71, n° 6, Champaign, mai 1998, p. 930-939.

FORTIN, Marie-Thérèse (dir.), programme de *Les reines*, Théâtre d'Aujourd'hui, Montréal, du 20 au 29 octobre 2005.

HAENTJENS, Brigitte (dir.) et Paul LEFEBVRE (rédacteur en chef), programme de *Comme il vous plaira*, *Cahiers de la NCT*, nouvelle série, n° 13, printemps 1994.

- HELLOT, Marie-Christiane, « Comme il vous plaira », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 71, juin 1994, p. 182-186.
- HUFFMAN, Shawn, « Amputation, Phantom Limbs, and Spectral Agency in Shakespeare's *Titus Andronicus* and Normand Chaurette's *Les reines* », *Modern Drama*, vol. 46, n° 1, Toronto, printemps 2004, p. 66-81.
- HUFFMAN, Shawn, « Ici comme ailleurs : le territoire de la traduction dans *Les reines* de Normand Chaurette », *Voix et Images : Littérature québécoise*, vol. 25, n° 3 (75), Montréal, printemps 2000, p. 497-509.
- HUFFMAN, Shawn, « Modalities of Mourning : Lamentation and Traumatic Grief in the Theater of Normand Chaurette », *Québec Studies*, vol. 37, Hanover, printemps 2004, p. 63-78.
- JACQUES, Hélène, « Babils et silences de Normand Chaurette », *Cahiers du théâtre français du CNA*, Centre National des Arts d'Ottawa, automne 2005, p. 2-3.
- KNOWLES, Ric, *Shakespeare and Canada : Essays on Production, Translation, and Adaptation*, Brussels, Peter Lang, 2004, 190 p.
- KRYSINSKI, Wladimir, « Shakespeare Québec 1991 : " Les reines " », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 60, Montréal, septembre 1991, p. 121-124.
- LABRECQUE, Marie, « Alice Ronfard. Le choix des armes », *Voir*, Montréal, 31 mars 1994, p. 52.
- LABRECQUE, Marie, « Comme il vous plaira jouer le jeu », *Voir*, Montréal, 14 avril 1994, p. 46.
- LABRECQUE, Marie, « Normand Chaurette, paysages dans le brouillard », *Voir*, Montréal, 24 octobre 1996, p. 14.
- LABRECQUE, Marie, « *Roméo et Juliette*, jeunesse éternelle », *Voir*, Montréal, vol. 12, n° 51, 7 janvier 1999, p. 27.
- LABRECQUE, Marie, « Traitement royal », *Le Devoir*, 8 novembre 2005, p. B7.
- LAMONTAGNE, Gilles G., « Comme il vous plaira, une comédie romantique digne de Shakespeare ! », *La Presse*, 2 mars 1991, p. D3.
- LAZARIDÈS, Alexandre, « Double rendez-vous avec Shakespeare », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 91, Montréal, mai-juin 1999, p. 40-44.
- LEFEBVRE, Paul, « Traduire : entre la musique et le sens. Entretien avec Normand Chaurette », *Comme il vous plaira*, *Cahiers de la NCT*, nouvelle série, n° 13, printemps 1994, p. 18-19.
- LEMAY, François, « L'arène », *Ici*, 10 novembre 2005, p. 42.

LÉVESQUE, Robert, « D'étranges et fabuleux rituels », *Le Devoir*, 12 avril 1994, p. B10.

LÉVESQUE, Robert, « Normand Chaurette remporte le “Chalmers” pour *The Queens* », *Le Devoir*, 25 mai 2003, p. B8.

L'HÉRAULT, Pierre, « Du premier souffle amoureux au dernier souffle de vie », *Spirale*, n° 166, Montréal, mai-juin 1999, p. 23.

L'HÉRAULT, Pierre, « Héritage Shakespearien –Actualité de Sophocle », *Spirale*, n° 207, Montréal, mars-avril 2006, p. 52-53.

MELANÇON, Benoît, « Shakespeare Québec 1991 : “Comme il vous plaira” », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 60, Montréal, septembre 1991, p. 131-134.

MICHAUD, Anne, « Rencontrer Chaurette d'une autre manière. Denis Marleau reprend *Les reines* au CNA puis au Théâtre d'Aujourd'hui », *Le Devoir*, 22 octobre 2005, p. E3.

MOSS, Jane, « “Still Crazy After All These Years” : The Uses of Madness in Recent Quebec Drama », *Canadian Literature*, n° 118, Vancouver, automne 1988, p. 35-45.

OWENS, Margaret E., « The Effigial Body in Normand Chaurette's *Les reines* », *Essays in Theatre/Études Théâtrales*, vol. 18, n° 1, Guelph, novembre 1999, p. 23-36.

PINTAL, Lorraine (dir.), programme de *Roméo et Juliette*, Théâtre du Nouveau Monde, Montréal, du 12 janvier au 6 février 1999.

PONTAUT, Alain, « Les reines hallucinées, revues par Normand Chaurette », *Le Devoir*, 12 janvier 1991, p. B8.

PROULX, Mélissa, « Le couronnement », *Voir*, Montréal, 3 novembre 2005, p. 40.

RIENDEAU, Pascal, « Normand Chaurette face à Shakespeare ou Traduisez *Comme il vous plaira...* », *L'Annuaire théâtral*, n° 24, SQET-CRELIQ, automne 1998, p. 17-34.

RIENDEAU, Pascal, « L'écriture comme exploration : propos, envolées et digressions. Entretien avec Normand Chaurette », *Voix et Images : Littérature québécoise*, vol. 25, n° 3 (75), Montréal, printemps 2000, p. 436-448.

SAINT-HILAIRE, Jean, « “Roméo et Juliette” une belle fable pour les temps présents », *Le Soleil*, mercredi 20 janvier 1999, p. C3.

SAINT-PIERRE, Christian, « Denis Marleau. Les coulisses du pouvoir », *Voir*, Montréal, 17 novembre 2005, p. 16.

SHERLOW, Lois, « Normand Chaurette's *Les reines* : Shakespeare and the Modern in the Alchemical Oven », dans Diana BRYDON et Irena R. MAKARYK (dir.), *Shakespeare in Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 2002, p. 353-370.

SIRARD, Pascale, « Jeux de l'amour et du pouvoir », *Spirale*, n° 134, Montréal, été 1994, p. 19.

Études sur Normand Chaurette

D'ANGER, Tanya Margaret, *New World Visions : A Textual Analysis of the Plays of Normand Chaurette, René-Daniel Dubois, and Jean Marc Dalpé, from 1975-1996, Exploring Their Growing Preoccupation with the Status and Role of the Individual in Western Society*, Thèse de doctorat, Graduate Centre for Study of Drama, Université de Toronto, 2003, 296 p.

DAVID, Gilbert, « Scènes de la perte », dans *La société de Normand Chaurette : Figures et manières*, Montréal, Théâtre UBU, 1996, p. 34-36.

GENDRON, Adeline, *Hybridation textuelle et prescription de lecture chez Normand Chaurette, Daniel Danis et René-Daniel Dubois*, Mémoire de maîtrise, Département d'études françaises, Université de Montréal, 2002, 151 p.

GODIN, Jean-Cléo, « Chaurette, critique et création », *La Licorne*, vol. 27, 1993, p. 187-193.

HUFFMAN, Shawn, *L'affect en cachot : La sémiotique des passions et le théâtre québécois d'enfermement chez Michel Marc Bouchard, Normand Chaurette et René-Daniel Dubois*, Thèse de doctorat, Graduate Department of French, Université de Toronto, 1998, 406 p.

JACQUES, Hélène, *Constructions rythmiques et marionnettisation de l'acteur dans deux pièces de Normand Chaurette, mises en scène par le Théâtre UBU*, Mémoire de maîtrise, Département d'études françaises, Université de Montréal, 2002, 135 p.

LEFEBVRE, Paul, « Tomber des nues : l'humour chez Normand Chaurette », dans Jean-Michel SIVRY, (dir.), *La société de Normand Chaurette : Figures et manières*, Montréal, Théâtre UBU, 1996, p. 37-39.

LÉPINE, Stéphane, « Le sceau du secret », dans Jean-Michel SIVRY, (dir.), *La société de Normand Chaurette : Figures et manières*, Montréal, Théâtre UBU, 1996, p. 9-18.

LESAGE, Marie Christine et Pascal RIENDEAU (dir.), Dossier sur Normand Chaurette, *Voix et Images : Littérature québécoise*, vol. 25, n° 3 (75), Montréal, printemps 2000, 615 p.

RIENDEAU, Pascal et Marie-Christine LESAGE (dir.), « De Nelligan à Martina North : Une Traversée de l'œuvre de Normand Chaurette », *Voix et Images : Littérature québécoise*, vol. 25, n° 3 (75), Montréal, printemps 2000, p. 423-430.

RIENDEAU, Pascal, *La cohérence fautive : L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997, 164 p.

SADOWSKA-GUILLON, Irène, « Normand Chaurette, réinventeur du langage théâtral », *La société de Normand Chaurette : Figures et manières*, Montréal, Théâtre UBU, 1996, p. 24-28.

SIVRY, Jean-Michel (dir.), *La société de Normand Chaurette : Figures et manières*, Montréal, Théâtre UBU, 1996, 84 p.

TOUSIGNANT, François, « Quand la musique mène au théâtre », *Le Devoir*, 9 octobre 2000, p. C1.

VILLEMURE, Geneviève, *La spirale dans l'œuvre de Normand Chaurette de 1980 à 1990*, Mémoire de maîtrise, Département de langue et littérature française, Montréal, Université McGill, 1997, 107 p.

Études sur la traduction et l'adaptation

BEDDOWS, Joël, « Translation and Adaptations in Francophone Canada », *Canadian Theatre Review*, n° 102, Downsview, printemps 2000, p. 11-14.

BERMAN, Antoine, « Traduction ethnocentrique et traduction hypertextuelle », Marie MOSCOVICI et Jean-Michel REY (dir.), *L'écrit du temps 7 : La décision de traduire : l'exemple Freud*, n° 7, Paris, Les éditions de Minuit, été 1984, p. 109-123.

BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, 276 p.

BOURGY, V., « Comment / traduire / Shakespeare / en vers... et contre tous ? », dans Nicole VIGOUROUX-FREY, (dir.), *Traduire le théâtre aujourd'hui ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 1993, p. 81-89.

BRISSET, Annie, « L'identité en jeu ou le sujet social de la traduction » dans Nicole VIGOUROUX-FREY, (dir.), *Traduire le théâtre aujourd'hui ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 1993, p. 11-21.

BRISSET, Annie, *Sociocritique de la traduction*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'univers des discours », 1990, 347 p.

CHRÉTIEN, Pascale, *Analyse comparative de trois traductions françaises de La tempête de William Shakespeare*, mémoire de maîtrise, département de linguistique et de traduction, Université de Montréal, 1994, 116 p.

DELISLE, Jean, « Dans les coulisses de l'adaptation québécoise », *Circuit*, n° 12, 1986, p. 3-8.

DENIS, Jean-Luc, « Traduire le théâtre en contexte québécois : essai de caractérisation d'une pratique », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 56, Montréal, septembre 1990, p. 9-17.

DÉPRATS, Jean-Michel, « 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, coll. « Le spectaculaire », 1993, p. 91-101.

DÉPRATS, Jean-Michel, « La traduction au carrefour des durées », *L'Annuaire théâtral*, n° 24, SQET-CRELIQ, automne 1998, p. 52-68.

DÉPRATS, Jean-Michel, « Traduire Shakespeare : le geste et la voix », *Seizièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1999)*, Paris, Atlas / Actes-Sud, 2000, p. 127-137.

GABORIAU, Linda, « Traduire le génie de l'auteur », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 56, Montréal, septembre 1990, p. 43-48.

GODARD, Barbara, « Between Performative and Performance : Translation and Theatre in the Canadian / Quebec Context », *Modern Drama*, vol. 43, n° 3, Toronto, automne 2000, p. 327-358.

GUAY, Hervé, « Diriger ou ne pas diriger ? », *Le Devoir*, 1^{er} février 1999, p. B8

JAKOBSON, Roman, « Aspects linguistiques de la traduction », dans *Essais de linguistique générale : 1. Les fondements du langage*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas RUWET, Paris, Les éditions de Minuit, coll. « Argument », 1963, p. 78-86.

LADOUCEUR, Louise, « Normes, fonctions et traduction théâtrale », *Meta*, vol. 40, n° 1, Montréal, mars 1995, p. 31-38.

LADOUCEUR, Louise, *Les paramètres de l'adaptation théâtrale au Québec de 1980 à 1990*, Mémoire de maîtrise, Département de linguistique et de traduction, Université de Montréal, 1991, 121 p.

LADOUCEUR, Louise, *Making the Scene : La traduction du théâtre d'une langue officielle à l'autre au Canada*, Québec, Éditions Nota bene, 2005, 281 p.

LALIBERTÉ, Michèle, « La problématique de la traduction théâtrale et de l'adaptation au Québec », *Meta*, vol. XL, n° 4, Montréal, 1995, p. 519-528.

LAVOIE, Bernard, « Theatre in Translation in Montréal : Respecting the Playwright, Challenging the Audience », *Canadian Theatre Review*, n° 102, Downsview, printemps 2000, p. 5-10.

LAVOIE, Pierre, « Traduction théâtrale : l'apport de l'autre », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 56, Montréal, septembre 1990, p. 7-8.

LIEBLEIN, Leanore, « Traversées de Shakespeare. Présentation. », *L'Annuaire théâtral*, n° 24, SQET-CRELIQ, automne 1998, p. 11-15.

LIEBLEIN, Leanore, « D'une époque ou de tous les temps? Le "printemps Shakespeare" de 1988 », *L'Annuaire théâtral*, n° 24, SQET-CRELIQ, automne 1998, p. 100-113.

LIEBLEIN, Leanore, « "Le re-making" of le grand Will: Shakespeare in Francophone Québec », dans Diana BRYDON et Irena R. MAKARYK (dir.), *Shakespeare in Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 2002, p. 174-191.

LIEBLEIN, Leanore, « "Cette belle langue" The "Tradaptation" of Shakespeare in Québec », dans Ton HOENSELAARS (dir.), *Shakespeare and the Language of Translation*, London, The Arden Shakespeare, 2004, p. 255-269.

MERCIER, Andrée et Esther PELLETIER (dir.), *L'adaptation dans tous ses états*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Les Cahiers du CRELIQ », 1999, 260 p.

MOSCOVICI, Marie et Jean-Michel REY (dir.), *L'écrit du temps 7 : La décision de traduire : l'exemple Freud*, n° 7, Les éditions de Minuit, Paris, été 1984, 127 p.

ROUX, Jean-Louis, « Traduire Shakespeare : ravissement et cauchemar », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 56, Montréal, septembre 1990, p. 82-83.

SHARP, Ronald A., « Interrogation at the Borders : George Steiner and the Trope of Translation », *New Literary History : a Journal of Theory & Interpretation*, vol. 21, Charlottesville, 1989-1990, p. 133-162.

SIMON, Sherry, *L'inscription sociale de la traduction au Québec*, Montréal, Office de la langue française, 1989, 157 p.

STEINER, George, *Après Babel, une poétique du dire et de la traduction*, traduit de l'anglais par Lucienne LOTRINGER, Paris, Albin Michel, 1978, 470 p.

SUH, Joseph Che, « Compounding Issues on the Translation of Drama / Theatre Texts », *Meta*, vol. 47, n° 1, Montréal, mars 2002, p. 51-57.

VENUTI, Lawrence (dir.), *The Translation Studies Reader*, London and New York, Routledge, 2000, 524 p.

VIGOUROUX-FREY, Nicole (dir.), *Traduire le théâtre aujourd'hui ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 1993, 263 p.

VILLQUIN, Jean-Pierre, « Traduire des textes dramatiques, traduire pour le théâtre, quelques réflexions à propos de *Romeo and Juliet* et d'autres pièces », dans Nicole VIGOUROUX-FREY (dir.), *Traduire le théâtre aujourd'hui ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 1993, p. 103-110.

WEBER HENKING, Irene, (dir.), *Translating Shakespeare = Traduire Shakespeare = Tradurre Shakespeare*, Lausanne, Centre de traduction littéraire, Université de Lausanne, 2001, 139 p.

Études sur l'intertextualité

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, coll. « Poétique », Seuil, 1982, 467 p.

GODIN, Jean-Cléo, « Textes et intertextes dans le théâtre québécois », *L'Annuaire théâtral*, n° 10, SQET-CRELIQ, automne 1991, p. 115-124.

LAMONTAGNE, André, *Les mots des autres : La poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, coll. « Centre de recherche en littérature québécoise », 1992, 311 p.

RABAU, Sophie (dir.), *L'intertextualité*, Paris, GF Flammarion, coll. « Corpus », 2002, 255 p.

SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'intertextualité : Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001, 127 p.

Études sur la déconstruction

DE MAN, Paul, *Allégories de la lecture : Le langage figuré chez Rousseau, Nietzsche, Rilke et Proust*, traduction de T. Trezise, Paris, Galilée, [1979] 1989, 357 p.

DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, [1967] 1985, 445 p.

HAVERCROFT, Barbara, « Déconstruction », dans Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES, Alain VIALA ; avec la collaboration de Marie-Andrée BEAUDET (dir.), *Dictionnaire du littéraire*, 1^{ère} édition, Paris, Presses universitaires de France (PUF), coll. « Quadrige », 2004, p. 143.

RYNGAERT, Jean-Pierre, « Les cailloux et les fragments », dans *Les pouvoirs du théâtre. Essais pour Bernard Dort*, textes réunis et présentés par Jean-Pierre SARRAZAC, Paris, Éditions Théâtrales, 1994, p. 333-337.

Ouvrages et articles en linguistique

AUGER, Julie, « Le Français au Québec à l'aube du vingt et unième siècle », *The French Review*, vol. 77, n° 1, Champaign, octobre 2003, p. 86-100.

MARTEL, Pierre et Hélène CAJOLET-LAGANIÈRE, *Le français québécois : usages, standard et aménagement*, Sainte-Foy, Institut québécois de recherche sur la culture (Presses de l'Université Laval), coll. « Diagnostic », 1996, 141 p.

MENEY, Lionel, *Dictionnaire québécois français. Pour mieux se comprendre entre francophones*, Montréal, Guérin, 1999, 1884 p.

MERCIER Louis et Claude VERREAULT, « Opposer français “standard” et français québécois pour mieux se comprendre entre francophones ? Le cas du *Dictionnaire québécois français* », *Le français moderne*, tome LXX, n° 1, Paris, 2002, p. 87-108.

THIBAUT, Pierrette (dir.), *Le français parlé : études sociolinguistiques*, Carbondale (Etats-Unis) / Edmonton (Canada), Linguistic Research, Inc., 1979, 169 p.

Dictionnaires spécialisés

ARON, Paul, Denis SAINT-JACQUES, Alain VIALA ; avec la collaboration de Marie-Andrée BEAUDET (dir.), *Dictionnaire du littéraire*, 1^{ère} édition, Paris, Presses universitaires de France (PUF), coll. « Quadrige », 2004, 654 p.

GARDES-TAMINE, Joëlle et Marie-Claude HUBERT, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1993, 239 p.

Autres ouvrages consultés

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche classique », 1990, 216 p.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, [1978] 1987, 488 p.

COGARD, Karl, *Introduction à la stylistique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs université », 2001, 347 p.

DARCHE, Claude, *La maîtrise du Tarot de Marseille*, Monaco, Éditions du Rocher, [1998] 2003, 244 p.

DAVID, Gilbert, (dir.), *Rappels, Répertoire analytique et bilan de la saison théâtrale 2005-2006 au Québec*, Québec, Éditions Nota bene, 2006, p. 563.

DELCROIX, Maurice et Fernand HALLYN (dir.), *Méthodes du texte : Introduction aux études littéraires*, avec la collaboration de Christian ANGELET, Paris, Duculot, Gembloux, 1987, 391 p.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1972, 613 p.

NEELY, Carol Thomas, *Distracted Subjects : Madness and Gender in Shakespeare and Early Modern Culture*, Ithaca, Cornell University Press, vol. 13, 2004, 244 p.

VIEUX, Claude, *L'âme du Tarot de Marseille : Manuel*, La Penne sur Huveaune, Éditions Quintessence, 2002, 247 p.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Le cahier bleu et le cahier brun*, traduction Marc GOLDBERG et Jérôme SACKUR, Paris, Gallimard, 1996, 313 p.

Référence électronique

The Official Web Site of the British Monarchy, *History of the Monarchy, Kings and Queens of England to 1603 : The Plantagenets*, [En ligne], <http://www.royal.gov.uk/output/Page58.asp> (Page consultée le 25 juillet 2007).