

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

Pascal Riendeau

Number 24, Fall 1998

Traversées de Shakespeare

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041359ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041359ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

### ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Riendeau, P. (1998). Normand Charette face à Shakespeare ou Traduisez *Comme il vous plaira*.... *L'Annuaire théâtral*, (24), 17–34.  
<https://doi.org/10.7202/041359ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 1998

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Pascal Riendeau  
Université de Montréal

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

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

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

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

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

**I**l est parfois difficile d'éviter un certain nombre de clichés<sup>1</sup> lorsque l'on étudie les traductions françaises de William Shakespeare : la langue est intraduisible ; les traducteurs ont rarement compris le sens

---

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

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

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

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

(1908), de Lucien Wolff (1923), de Jean-Jacques Mayoux (1965) et, plus récemment, de Jean-Michel Déprats (1988), de Raymond Lepoutre (1990) et de Daniel et Geneviève Bournet<sup>2</sup> (1993). Cette liste non exhaustive à propos d'une comédie qui ne figure pas parmi les « grands » textes de Shakespeare donne néanmoins un bref aperçu de la prolifération des traductions françaises de Shakespeare, surtout au xx<sup>e</sup> siècle. Pour diverses raisons, la scène théâtrale québécoise a largement délaissé les traductions shakespeariennes venant de France et elle a proposé plusieurs nouvelles traductions québécoises (en français standard ou populaire, en prose ou en vers) de Shakespeare depuis la fin des années 1970. Ce sont principalement les dramaturges (transformés en traducteurs) qui se sont lancés dans la traduction shakespearienne : Michel Garneau, Antonine Maillet, Jean-Louis Roux, Michelle Allen et Normand Chaurette. C'est au travail de Chaurette que je m'attarderai plus en détail.

Chaurette a commencé à construire ses traductions de Shakespeare en parallèle à sa propre œuvre dramatique, comme s'il bâtissait une véritable œuvre de traduction. Son aventure shakespearienne aurait vraiment débuté en 1987 avec l'inachèvement de sa traduction de *Richard III* qui, trois ans plus tard, est devenue *Les Reines*. Il a aussi traduit *Othello* – « pour lui-même et en trahissant largement l'auteur », avoue-t-il (cité dans Lefebvre, 1994 : 18) –, ainsi que *Le songe d'une nuit d'été* et *La tempête*, mis en scène par Robert Lepage à l'automne 1995 et au printemps 1998. Entre ces traductions<sup>3</sup>, Chaurette a proposé, d'abord en 1989, puis en 1994, deux versions fort différentes de *As You Like It* : *Comme il vous plaira*. Contrairement à ses propres textes dramatiques qu'il crée en tenant compte des contraintes spécifiques de la scène, mais sans véritables concessions à cet égard, il a écrit ses deux traductions de *Comme il vous plaira* pour la représentation, en étroite collaboration avec les metteurs en scène : Alexandre Hausvater<sup>4</sup> pour la première version et Alice Ronfard<sup>5</sup> pour la deuxième. En ce sens, Chaurette, à l'instar de très nombreux dramaturges-traducteurs contemporains,

---

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

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

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

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

est essentiellement un traducteur scénique<sup>6</sup>. Les deux traductions de Charette sont toujours inédites, et tout indique pour le moment qu'elles le resteront. En comparant les deux versions de *Comme il vous plaira* au texte original, à d'autres traductions françaises et aussi entre elles, j'aborderai, d'une part, la question des choix linguistiques et langagiers auxquels a procédé Charette et, d'autre part, les choix critiques et idéologiques qu'il a favorisés à travers des éléments spécifiques de la pièce : le rôle des personnages Touchstone et Jacques, de l'épilogue et de l'humour.

## L'art de la traduction

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

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

---

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

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

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

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

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

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

toujours posséder, d'un côté, une traduction « officielle », plus littéraire, voire livresque, et, de l'autre, une multitude de traductions scéniques<sup>7</sup> ?

### Chaurette à l'œuvre

Dans son travail de traducteur, Chaurette n'a pas cherché avant tout à être fidèle à la pièce d'origine, et encore moins à produire des textes *à lire*, mais il a cherché plutôt à s'approprier la *constellation* shakespearienne et à s'assurer de la *jouabilité* de ses traductions. Sa première traduction de *As You Like It* vise volontairement à travestir (du moins en partie) le sens de l'hypotexte, c'est-à-dire le texte d'origine. Selon Chaurette, son premier hypertexte<sup>8</sup> privilégie nettement la musicalité anglaise (et shakespearienne) un peu au détriment du sens de la pièce. Quant au second essai, il sacrifie partiellement cette musicalité pour approfondir à la fois le sens profond du texte et ce que Chaurette appelle « l'inventivité surprenante du langage shakespearien » (cité dans Lefebvre, 1994 : 19). On verra ultérieurement que cette distinction<sup>9</sup> n'est pas toujours aussi tranchée que le laisse entendre Chaurette.

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

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

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

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

pouvait motiver Maillet en adaptant son *Bourgeois gentleman* – qui admire l'Anglais plutôt que le Grand Turc – *exclusivement* pour un public québécois. En réécrivant *Comme il vous plaira* dans un français original mais corrompu (selon les normes linguistiques du moins) et en mélangeant l'anglais au français à l'occasion, Chaurette privilégie une esthétique non pas de l'identité, mais de la différence et de l'ouverture<sup>10</sup>. Dans sa traduction, l'anglais n'a pas une valeur *négative* ; il s'intègre pleinement au texte français et réussit à l'enrichir en créant des jeux de mots, en provoquant des changements de rythme ou des tournures de phrases tout à fait inédites.

Le premier *Comme il vous plaira* que propose Chaurette est en fait une véritable adaptation<sup>11</sup>. Il se situe dans le registre des traductions iconoclastes, principalement par la langue non orthodoxe dans laquelle il est écrit. Cette adaptation n'est toutefois ni une actualisation (*Le gars de Québec* de Michel Tremblay), ni une imitation (*Le bourgeois gentleman* d'Antonine Maillet), ni une parodie (*Le Cid magbané* de Réjean Ducharme), pour reprendre la terminologie et les exemples de Brisset. Il ne s'agit pas non plus uniquement d'une traduction, entre autres parce que le texte a subi de très nombreuses coupures et que certains personnages secondaires ont été sacrifiés. Ce qui frappe le lecteur, ce n'est pas tant l'abondance des coupures que leurs fréquences. Presque toutes les scènes ont été amputées de quelques-unes, voire de nombreuses répliques, et les répliques les plus longues ont été réduites d'une ou de plusieurs phrases. D'une pièce comprenant 5 actes, 22 scènes et un épilogue, il en résulte un texte en 49 tableaux (presque tous très brefs), avec une introduction et sans épilogue. Chaurette reprend la très grande majorité des scènes, mais il en modifie l'ordre et réussit toujours à les réduire à l'essentiel, sans trop en altérer le sens. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si cette adaptation très libre de Chaurette a été mise en scène par Hausvater. L'esthétique théâtrale d'Hausvater, selon Benoît Melançon, « postule deux données fondamentales : la rupture [et] la mobilité (physique aussi bien qu'identitaire) » (1991 : 131). Cette rupture dans le *Comme il vous plaira* revu par le duo Chaurette–Hausvater se traduit, d'après Melançon,

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

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



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

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

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

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

CELIA

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

Revue par Charette, elle devient :

CELIA

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

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

Par ailleurs, sans minimiser l'originalité de la démarche de Charette et Hausvater, on est en droit de se demander jusqu'à quel point elle peut être tributaire de ce que d'aucuns ont appelé le « printemps Shakespeare », à propos de trois spectacles assez remarquables à Montréal, au printemps 1988<sup>12</sup>. L'androgynie, l'ambiguïté sexuelle, les transformations génériques, d'un côté, le mélange des langues, des niveaux de langue et des accents divers, de l'autre, constituent les principaux éléments mis de l'avant par les traducteurs et les metteurs en scène de ce printemps shakespearien. Brisset le remarque déjà dans la conclusion de *Sociocritique de la traduction*, en montrant que, dès la toute fin des années 1980, on assiste à de nouvelles pratiques de traduction au Québec, notamment par l'entremise des textes de Shakespeare (1990 : 316). Par ses allures baroques et irrévérencieuses, le *Comme il vous plaira* de Charette et Hausvater se situe dans un esprit analogue aux spectacles du « printemps Shakespeare ».

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

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

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

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

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

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

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

CORIN : Who calls ?

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

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

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

CORIN : Qui appelle ?

PIERRE DE TOUCHE : Des gens mieux lotis que vous, messire

(Hugo, [1861] 1964 : 245).

PIERRE PIERRE : Hé ! toi ! Là-bas !

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

CORIN : À qui ai-je l'honneur ?

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

PIERRE DE TOUCHE : Holà, vous, clown !

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

CORIN : Qui appelle ?

PIERRE DE TOUCHE : Vos supérieurs, monsieur

(Bournet et Bournet, 1993 : 260).

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

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

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

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

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

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

Chaurette coupe la réplique de moitié et il en supprime un élément essentiel : l'explication du rôle du « si ». Pour apprécier tout l'humour de la réplique du clown, il me semble nécessaire de conserver la conclusion un peu étonnante d'un énoncé plutôt farfelu, qui se moque entre autres des « livres de bonnes manières<sup>13</sup> » existant à l'époque élisabéthaine. De plus, le traducteur mise ici sur

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

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

En plus de retrancher cinq personnages (Denis, Le Beau, William, Jacques de Boys et Sir Oliver Martext) occupant un rôle relativement marginal, Chaurette a aussi supprimé Audrey, la chevrrière qui épouse Touchstone (Pierre Pierre) à la fin de l'histoire. Selon Chaurette, cela « met davantage en valeur les préoccupations existentielles de Pierre Pierre et il apparaît ainsi plus clairement comme ce qu'il est profondément : le pendant de maître Jacques » (cité dans Lefebvre, 1994 : 19). Voilà précisément l'un des aspects importants du sens que Chaurette a voulu donner à sa deuxième traduction. Plutôt que de célébrer un quatrième mariage à la fin de la pièce, il choisit d'accentuer la dimension philosophique du personnage de Pierre Pierre et d'en faire l'égal de Jacques. Idéologiquement, ce choix n'est pas neutre, car la différence entre Touchstone, être de matière, et Jacques, être d'esprit, est alors minimisée, voire éliminée. Ainsi, Jacques incarne le côté mélancolique et Pierre Pierre le côté humoristique et même cynique d'un personnage aux allures de Janus. En formant un véritable duo avec Pierre Pierre, Jacques devient clairement un précurseur d'Hamlet<sup>14</sup>. En misant sur la mélancolie, la folie, le personnage double (ou jumeau), Chaurette souligne à nouveau, manifestement, une série d'éléments (présents chez Shakespeare) très typiques de sa propre écriture dramatique et dévoile son intention de s'approprier davantage l'univers de Shakespeare.

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

---

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

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

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

Même s'il occupe une fonction indispensable dans le texte original, l'épilogue n'a pas une importance égale pour les spectateurs ou les lecteurs contemporains. Charette l'a d'ailleurs éliminé dans sa première traduction<sup>15</sup>. Dans un spectacle où les genres sexuels sont brouillés et constamment remis en question et où la convention théâtrale indique clairement que la division binaire entre les rôles masculins et féminins s'avère désuète, l'épilogue perd son effet percutant. Autrement dit, le *Comme il vous plaira* de Charette et Hausvater relève tout le potentiel des jeux sur l'identité sexuelle dès le début du texte, et non pas simplement dans la forêt des Ardennes. Inclure l'épilogue dans cette première adaptation aurait alors provoqué une forme de redondance quant aux jeux sexuels et génériques qui ont cours durant toute la pièce et aurait pu causer une surenchère dans l'esthétique de la rupture du spectacle.

Cependant, dans sa deuxième traduction, Charette a conservé l'épilogue, mais il a renversé le changement de rôles. La réalité du théâtre élisabéthain où les personnages féminins étaient interprétés par de jeunes garçons n'est probablement pas une convention sociothéâtrale familière aux spectateurs québécois d'aujourd'hui. Plutôt que de risquer de laisser les spectateurs perplexes en demandant à une comédienne qui incarne un personnage féminin déguisé en homme de prétendre qu'elle est un jeune garçon déguisé en femme, puis en homme, Charette a préféré opter pour la convention théâtrale actuelle et rappeler que c'est bel est bien une femme<sup>16</sup> qui met fin à la pièce en s'adressant

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

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

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

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

#### CELIA

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

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

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

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



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

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

#### ROSALIND

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

Un temps fus-je ainsi, inaccessible, lunaire, efféminée, changeante, languide et sinueuse, prude, vivace, à pic, fantasmagorique, hirondelle, inconstante, *foule* de larmes et *foule* de rires. [...] Un instant je l'aime, un instant il m'indiffère. *One*, je l'étourdis ; *two*, il me dépite<sup>17</sup> (Chaurette, 1989 : 58).

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

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

---

17. Je souligne.

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

\* \* \*

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

## Bibliographie

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