

Faire mourir d'amour

Comment tuer Shakespeare

Michel Vaïs

Numéro 143 (2), 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/66830ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Vaïs, M. (2012). Compte rendu de [Faire mourir d'amour / *Comment tuer Shakespeare*]. *Jeu*, (143), 46–48.

MICHEL VAÏS

FAIRE MOURIR D'AMOUR

La seule illustration du livre est à la page 181. Il s'agit d'un portrait, d'après un daguerréotype, de Delia Bacon, datant de 1853 : bourgeoise au regard déterminé, le sourire énigmatique, le visage encerclé d'un bonnet à rubans et les mains nonchalamment posées sur des vêtements chamarrés. Ce dernier chapitre de la troisième partie (sur quatre), intitulé « Une traduction de *la Nuit des rois* », est d'ailleurs le plus passionnant du volume. C'est que Delia Bacon, née dans un village de l'Ohio, s'est imaginée être la descendante directe de Francis Bacon, et était persuadée que c'est son illustre ancêtre qui avait écrit l'œuvre entier signé Shakespeare. D'autres ont pensé que le véritable auteur était Ben Jonson, Christopher Marlowe, Mary Sidney ou Edward de Vere (thèse dont traite le film *Anonymous*, tout en prétendant qu'il s'agit d'une « pure fiction »), pour ne nommer que ceux-là. Le dernier chercheur à ce jour – le seul vraiment crédible à mon avis – étant le Montréalais Lamberto Tassinari, qui attribue la paternité de l'œuvre à John Florio¹.

Chaurette a trouvé l'histoire de la vie étonnante de Delia Bacon dans *Contested Will: Who Wrote Shakespeare?* de James Shapiro (Simon & Schuster, 2010) et dans *Shakespeare, the*



Portrait de Delia Bacon (1853), publié à la page 181 de l'essai de Normand Chaurette, *Comment tuer Shakespeare* (PUM, 2011).

1. Voir mon compte rendu du livre John Florio. *The Man Who Was Shakespeare*, sous le titre « Shakespeare transculturel », dans *Jeu* 141, 2011.4, p. 26-29.

World as a Stage de Bill Bryson (Londres, Harper Press, 2007). Il a cependant emprunté les dialogues et d'autres éléments à sa propre traduction de *la Nuit des rois*. Cela lui permet de broser un portrait, très vivant, d'une « reine de tendresse » venant d'une famille modeste, devenue professeure et chercheuse, qui a lutté toute sa vie pour finalement mourir « dans un asile où l'on rapporte qu'elle se prenait pour le Saint-Esprit » (p. 194). Il est aujourd'hui admis que Francis Bacon n'a pas pu écrire les pièces de Shakespeare, et que Delia n'est probablement pas sa descendante. Il n'empêche que, malgré une vie tourmentée, notamment sur le plan sentimental, cette femme d'une intelligence rare a planché sans relâche sur les textes des pièces. Ses travaux ont au moins ouvert la voie à de sérieux doutes sur la possibilité que l'homme de Stratford ait pu écrire le corpus riche et pléthorique que l'on admire universellement.

« Entre narration et essai, portraits et journal de création » (4^e de couverture), Chaurette se mesure comme en duel avec différents personnages des pièces qu'il a été amené à traduire, traçant des liens entre eux. Sa fréquentation des œuvres de Shakespeare à titre de traducteur a débuté lorsque, déjà grand amateur d'opéra, il s'est attaqué à *Othello* pour le théâtre. (Il qualifie ce premier travail de « ratage » (p. 62), n'ayant réussi à traduire que les deux premiers vers en six mois.) Ont suivi *Richard III*, *Comme il vous plaira* (deux fois), *le Songe d'une nuit d'été*, *Roméo et Juliette*, et ainsi de suite, une douzaine en tout, plus autant de sonnets (on les trouve aux pages 163 à 175 de ce livre), sans compter *les Reines*, qui se présentent comme une réécriture de *Richard III*, « du point de vue des personnages féminins » (4^e de couverture)².

Tuer : mode d'emploi

On remarquera que le titre de l'ouvrage n'est pas suivi d'un point d'interrogation. Ce qui indique qu'il s'agit bien d'un mode d'emploi, voire d'une recette. Mais d'abord, pourquoi tuer Shakespeare ? Parce que le fréquenter rend fou ! Tenter de le traduire tue encore plus vite. Jouant le tout pour le tout, Chaurette est tenté de laisser dans sa version française des mots anglais. Dans *Comme il vous plaira*, *new news* et *old news* demeurent ainsi, tout comme *fair*, *woo*, *fool*, *sport* (dans le sens de travail), et les comédiens en allongeaient les syllabes (p. 86). Il a envie de hacher les passages lui paraissant lyriques et trouve lyrique tout ce qu'il veut hacher (p. 81). Cependant, laisser en anglais même des noms propres ne va pas sans risque : si, en anglais, « York est un nom de duché tout à fait normal à l'oreille », le même mot en français suggère « l'onomatopée du dégoût, du mépris » (p. 57). Il essaie « le mot à mot, le travestissement, le double sens, la contradiction, le trompe-l'œil », pour se rendre compte qu'il ne réussit qu'à blesser ce « monument [...] de béton et

d'acier » de la littérature universelle : il « tombait sous mes coups, sans pouvoir se relever, mais sans mourir pour autant. Conséquemment, il ne pouvait pas ressusciter. » (p. 92) Tenter sans relâche de le tuer est donc pour Chaurette l'« ultime cri d'amour pour [se] dissoudre complètement dans l'univers où [il] nageait [t] avec un délire extatique » (p. 204). Il explique : « J'en étais venu à réaliser, en traduisant *le Roi Lear*, que j'aimais Shakespeare, au point de vouloir le faire, le traduire, le tuer, le ressusciter, parce que nos zones d'inconfort étaient au même endroit : dans l'amour. » (p. 203) Car dans les 39 pièces qu'on lui attribue, on décèle un auteur qui se maintient « perpétuellement dans sa zone de danger » (p. 202).

S'attaquant au *Songe d'une nuit d'été*, il est frappé par les variantes, mais aussi les bavures dont fourmillent les éditions originales des pièces du grand auteur, au point où plusieurs ont affirmé que l'homme de Stratford ne pouvait pas avoir écrit cette œuvre. Fils de commerçant, il « ne pouvait avoir tant de connaissances en géographie, en astronomie, en mythologie grecque et romaine, en musique, en ornithologie, en religion, en médecine, en anthropologie, en batellerie, en artillerie, en stratégie militaire, en politique étrangère, et mille autres compétences encore » (p. 114). Cependant, Chaurette accuse les partisans de cette thèse d'avoir menti par omission, en se gardant bien « de révéler quelques faiblesses qui humaniseraient ce surhomme à abattre » (p. 115). Et de citer quelques « erreurs » dans certaines pièces, qu'il n'est pas le premier à évoquer, notamment que selon « l'auteur des *Deux Gentilshommes de Vérone*, Florence et Milan sont des ports de mer ».

Chaurette aurait intérêt à lire *The Shakespeare Guide to Italy. Retracing the Bard's Unknown Travels*, de Richard Paul Roe³. Cet ouvrage prouve que, jusque dans les années 40, Florence et Milan étaient directement reliées à la mer par des voies navigables. Cela accredité d'ailleurs la thèse voulant que, dans ces pièces, tout n'est pas le simple fruit de l'imagination d'un médiocre acteur venu de Stratford, comme la plupart des gens le pensent. Non : celui qui a écrit ces pièces avait une connaissance intime de l'Italie, au point d'avoir fréquenté ce pays non pas en touriste, comme l'a fait le comte Edward de Vere, mais en Italien exilé à Londres, comme l'était John Florio. Dans cet ouvrage illustré, fondamental, que l'auteur a mis 25 ans à écrire en parcourant l'Italie avec en mains les pièces de Shakespeare, on apprend aussi que la fameuse « Athènes », dont il est question dans *le Songe d'une nuit d'été*, qui plonge Chaurette – comme bien d'autres – dans la perplexité, n'est autre qu'un quartier de Mantoue, nommé « Petite Athènes » et conçu par un duc, dont il est d'ailleurs aussi question dans la pièce puisqu'un rendez-vous est donné « sous la statue du duc ».

2. Voir l'article de Roxanne Martin, « Chaurette avant Shakespeare : la traduction comme processus de création », dans *Jeu* 133, 2009.4, p. 73-77. NDLR.

3. Paru en novembre 2011 chez HarperCollins.

Fidélité, plaisir et hasard

L'auteur ne tarit pas d'éloges pour la metteure en scène Alice Ronfard, pour (ou avec) qui il a retraduit *Comme il vous plaira* au Théâtre Denise-Pelletier (1994). Sa première traduction avait été un « feu d'artifice » à « tonalité électrique » (p. 88). Il rend un hommage senti à cette Alice qui l'a amené « au pays des merveilles » (p. 92), malgré – à cause de – toutes les faiblesses qu'elle a décelées dans sa première traduction : « [j]e n'aurais jamais pu traduire Shakespeare, avec l'honnêteté, la transparence qu'il faut pour le rendre ici et maintenant, si la nature, la fortune ou le sort, n'avait pas placé Alice, "ma vraie de vraie" Rosalind, sur mon chemin » (p. 104). C'est que la metteure en scène avait bien conscience que la fidélité absolue au texte devait faire place à des répliques propres à capter l'attention d'un public composé en majorité d'élèves et d'étudiants.

En traduisant *Roméo et Juliette* qui, selon lui, vraisemblablement été rédigé « en un temps très bref » (p. 134), Charette trouve que dans le dialogue de 30 répliques entre Mercutio et Roméo, les « échanges de haute voltige [...] semblent avoir été écrits dans une autre langue que l'anglais », car l'auteur « va puiser dans un style archaïque, avec des emprunts au vocabulaire latin » (p. 138). Fasciné par cette cinquantaine de colonnes tenant en un petit nombre de pages, où « tout est donné de manière compacte » (p. 134), il aimerait que « [s]a traduction soit une sorte de papier transparent appliqué sur la structure initiale », pour « laisser respirer toutes les vétustés élisabéthaines », qui sont « d'une beauté à fendre l'âme » (p. 136). Au fond, note-t-il, ce qu'il veut surtout, « c'est traduire dans le plaisir » (p. 121). C'est cette pièce qui a fait comprendre à Charette « comment fonctionne le discours amoureux chez Shakespeare » (p. 91).

Il reconnaît qu'« on est rarement seul quand on traduit Shakespeare. Avant nous, plusieurs l'ont fait ; plusieurs le feront encore après nous. » (p. 80) Ce travail exige que le traducteur soit « rusé et chanceux » (p. 81). Mais il ajoute que, frappés par « les ambiguïtés contenues dans la langue élisabéthaine », certains ont opté pour des bizarreries du genre : « Être ou ne pas ? Être : voilà la question. » (p. 84), sous prétexte que quelqu'un, un jour, a trouvé dans un mystérieux manuscrit une virgule après « To be or not ». Cela dit, il se sent proche de Shakespeare : « l'ensemble du corpus shakespearien était un espace où [il se] comprenai[t] naturellement », surtout pour « des arguments nordiques », comme il se sent chez lui avec Ibsen ou Tchekhov (p. 85), alors qu'il se sent étranger chez Goldoni, Cervantès ou Dante.

Charette va jusqu'à – en fait, son livre débute ainsi – s'inventer un *alter ego* traducteur, Bantcho (qu'il écrit *Bancho* à la page 20, comme un clin d'œil à certaines maladroites shakespeariennes). Ce dernier, délirant à l'entracte de la version opératique de *Macbeth*, se suicide au Lincoln Center

en enfourchant la rampe du balcon de la mezzanine. Il laisse cependant des réflexions pénétrantes sur « les gènes qui prédisposent les cerveaux latins à l'alexandrin et les cerveaux anglo-saxons au décasyllabe » (p. 20), ou sur la représentation picturale du monde que se font les uns et les autres, deux visions peut-être aussi différentes que celles que se font une mouche et un cheval : « Un anglophone verrait-il une scène de théâtre comme quelque chose de rond, alors qu'un Latin la verrait comme un espace à angles droits ? Pour le premier, le théâtre serait un globe, pour l'autre, un cube. » (p. 21)

Ainsi, entre roman d'accompagnement et ouvrage savant, l'auteur de *Comment tuer Shakespeare* – lauréat du Prix de la revue *Études françaises* 2011 –, plutôt que de nous donner une recette de meurtre parfait, lance un formidable et paradoxal cri d'amour. Levant avec humilité le voile sur ses techniques et ses doutes, sur ses pirouettes autant que ses découvertes, il nous fait partager son désespoir et sa jubilation. Avec art. ■

