

Shakespeare dans le Brésil du 19^e siècle : un exemple de transfert culturel

Livia Segurado



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/1148>

DOI : [10.4000/lcc.1148](https://doi.org/10.4000/lcc.1148)

ISSN : 2430-4247

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Référence électronique

Livia Segurado, « Shakespeare dans le Brésil du 19^e siècle : un exemple de transfert culturel », *Les chantiers de la création* [En ligne], 8 | 2015, mis en ligne le 04 septembre 2015, consulté le 08 avril 2020.
URL : <http://journals.openedition.org/lcc/1148> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.1148>

Ce document a été généré automatiquement le 8 avril 2020.

Tous droits réservés

Shakespeare dans le Brésil du 19^e siècle : un exemple de transfert culturel

Livia Segurado

- 1 La notion de «transfert culturel» développée par le germaniste Michel Espagne dans les années 1990¹ est un outil de grand intérêt pour l'analyse de la trajectoire des mises en scène de Shakespeare au Brésil. «Le transfert culturel» se compose de plusieurs étapes: en premier lieu, on perçoit la présence d'une culture étrangère; deuxièmement, il s'agit de prendre position face à des éléments culturels étrangers; enfin, le véritable transfert a lieu quand ces mêmes éléments étrangers sont repris et adaptés à un autre contexte culturel.
- 2 La recherche sur les transferts culturels ne porte pas sur les différences et les similitudes entre les espaces culturels, mais étudie plutôt les formes de métissage culturel, d'interpénétration et d'hybridation. Il s'agit plutôt «de privilégier les phénomènes de réappropriation et de resémantisation d'un bien culturel importé en tenant compte de ce que ce processus révèle sur le contexte d'accueil» (Espagne 2). En tant qu'étude socio-culturelle des médiateurs et des histoires croisées, c'est une alternative qui repense la relation entre centre et périphérie et la relation entre influence et pouvoir. Aussi étudie-t-on généralement des éléments culturels placés dans de nouveaux contextes, parfois inattendus, et qui prennent de nouvelles significations: la démarche adoptée est donc celle d'une réinterprétation constante, qui s'appuie sur un processus visant à repenser et re-signifier.
- 3 Michel Espagne a non seulement proposé d'approfondir la recherche sur l'historiographie des transferts sur l'espace européen, mais il a aussi promu l'investigation des relations entre l'espace qui est le nôtre aujourd'hui et des régions du monde jusque-là peu explorées. Mon propre travail sur Shakespeare au Brésil s'inspire de cette méthodologie. La perception de la culture étrangère imposée au Brésil lors de sa colonisation², suivie d'une graduelle interaction avec elle, puis d'une réinvention adaptée à la couleur locale : tel est le triple sujet de cet article.

1. L'insertion de Shakespeare via l'Europe

- 4 En Europe, William Shakespeare avait déjà atteint un statut significatif au début du 19^{ème} siècle, en particulier durant la période romantique. En France, pays fondateur de la culture brésilienne du 19^{ème} siècle, un véritable engouement pour Shakespeare naît à la fin des années 1820 et au début des années 1830, soit un peu plus tard qu'en Allemagne³. Shakespeare trouve sa place dans les théâtres français principalement grâce à Jean-François Ducis (1733-1816), dont le travail a eu un énorme impact sur la popularisation du dramaturge anglais à travers tout le continent européen.
- 5 Ducis a succédé à Voltaire dans son siège à l'Académie Française en 1779 – rappelons ici que ce fut d'abord l'intérêt de Voltaire pour Shakespeare qui fit connaître ce dernier aux lecteurs français en 1734, malgré les sérieuses réserves de l'écrivain à l'encontre du dramaturge⁴. En 1769, la version de *Hamlet* réécrite par Ducis est la première pièce de Shakespeare jouée à la Comédie Française. Cinq autres pièces imitées par Ducis sont ensuite mises en scènes entre 1772 et 1792 (*Roméo et Juliette* en 1772, *Le Roi Lear* en 1783, *Macbeth* en 1784, et *Othello* en 1792). Dans chaque cas, c'est la première fois que ces tragédies sont représentées publiquement sur une scène officielle française et qu'elles reconnaissent ouvertement leur source⁵. Le *Hamlet* de Ducis a bénéficié d'un beau succès, puisqu'il a été mis en scène pas moins de 203 fois entre 1769 et 1851 (Conroy 3-4). John Golder affirme que même pendant la période romantique, entre 1830 et 1834, *Hamlet* et *Othello*, revues par Ducis, furent représentées plus de 70 fois à la Comédie Française et à l'Odéon, et *Hamlet* demeura dans le répertoire de la Comédie jusqu'en 1851 (333). En dehors de la France, la longévité du théâtre de Shakespeare relu par Ducis s'est avérée encore plus forte, puisque les adaptations françaises se répandirent dans toute l'Europe et, comme nous le verrons plus tard, atteignirent même l'Amérique du Sud.
- 6 Mais les adaptations de Ducis étaient des vraies «belles infidèles», une expression originaire du 17^{ème} siècle⁶. Ces versions sont le produit de traductions qui révisent et corrigent le texte original en tenant compte du goût et des conventions du lecteur cible. Elles sont, le plus souvent, effectuées par des traducteurs qui croient en la supériorité de leur propre langue et, surtout, de leur propre culture. Ces imitations écrites au 18^{ème} siècle ont depuis été sévèrement critiquées pour leurs transformations du texte original, néanmoins ce sont les versions de Ducis qui conquièrent la scène française de l'époque.
- 7 La turbulence des passions, le non respect de l'unité d'action, de temps et d'espace, ainsi que la place prépondérante de l'horreur et du grotesque dans les pièces de Shakespeare faisaient de lui un véritable barbare aux yeux du néoclassicisme français. Ducis, qui ne parlait pas anglais et s'est appuyé sur les traductions de Pierre-Antoine de La Place (*Le Théâtre anglais*, 1745) et de Pierre Letourneur (*Shakespeare traduit de l'anglais*, 1776), réussit à remodeler et à adapter le poète anglais au goût du jour, et à offrir au public un «Shakespeare cohérent et entièrement francisé⁷» (Conroy 2-3). Et puisque l'âge néoclassique français influençait les cultures européennes en général, le répertoire dramatique de la scène européenne suit alors la tendance française. Alors que les interférences de Ducis ont contribué à la diffusion d'un Shakespeare abrégé et réécrit en Europe, c'est également grâce à Ducis que des pays aussi lointains que l'Argentine et le Brésil découvrirent Shakespeare.

- 8 Dans le cas du Brésil, cela a commencé au début du 19^{ème} siècle, avec la médiation de la culture française, qui avait déjà joué un rôle important dans la culture portugaise. Le Portugal avait rétabli des relations diplomatiques et commerciales avec la France post-napoléonienne en 1814, et en 1816, la Cour Royale Portugaise avait même parrainé une mission artistique française au Brésil, laquelle réunissait un groupe d'artistes français qui incluait entre autres des peintres, des écrivains et des architectes. Ils avaient pour mission de fonder l'Ecole Royale des Sciences, des Arts et de l'Artisanat et de développer la vie culturelle dans la colonie⁸.
- 9 Malgré des désaccords internes et un contexte plutôt hostile, la présence du groupe renforça l'esprit néoclassique et la position culturelle hégémonique de la France au Brésil. En outre, de nombreux jeunes gens appartenant à l'élite intellectuelle brésilienne faisaient alors une partie de leurs études en Europe, et ces Brésiliens cultivés furent rapidement influencés par le goût européen: «tout provenait de la France, ou d'une voie française. L'heure en Amérique se donnait sur la base du méridien de Paris⁹» (Eduardo Frieiro, 1945, cité dans Costa 4). Ainsi, la culture française infiltrait tous les domaines de la vie artistique et le théâtre brésilien était une arène culturelle tout aussi marquée. Ducis imprégnait en effet très largement les productions de Shakespeare au Brésil.
- 10 Un peu à l'instar de Caliban s'efforçant de parler la langue de Prospero, le Brésil a dû se conformer aux modèles européens pour survivre et se construire culturellement. Au début du 19^e siècle, ses artistes en général prenaient pour modèles les productions culturelles venues d'Europe, au point qu'une chercheuse brésilienne a déclaré: «Ce n'est pas tant la culture brésilienne que *la culture au Brésil* qui a été entièrement fondée sur des normes européennes¹⁰» (Resende, c'est moi qui souligne, 13). Les mises en scène du théâtre shakespearien, introduites par des troupes étrangères à partir de 1835, ont donc été perçues au Brésil comme l'expression d'une culture supérieure et, par conséquent, comme un modèle à suivre.
- 11 Cependant, vers la même période, l'acteur João Caetano (1808-1863), alors à la tête de la première compagnie de théâtre véritablement brésilienne, proposa des mises en scène avec une touche plus nationale. Précisons toutefois, avant de poursuivre, que les textes de Caetano s'appuyaient eux aussi sur les adaptations françaises de Jean-François Ducis.

2. Les prémisses d'une perception nationaliste

- 12 Caetano fait sa première apparition en tant qu'acteur professionnel en 1831 sur une scène de théâtre officielle, mais il est aussi un imprésario et metteur en scène. En 1833, la toute première compagnie de théâtre exclusivement composée de Brésiliens fait ses débuts sous sa direction. Jusqu'à cette époque, les étrangers (surtout les Portugais, Français et Italiens) ont toujours eu un rôle à jouer dans les compagnies, que ce soit comme acteurs, metteurs en scène ou directeurs. Une troupe entièrement locale n'avait pas encore surgi, ce qui suffit à donner à João Caetano une place de choix dans l'histoire du théâtre brésilien.
- 13 João Caetano a bénéficié d'une forme de «star system»¹¹ qui chérissait les acteurs dits «géniaux», un idéal appartenant bien sûr à une tradition romantique. Il se trouve que Shakespeare bénéficia, à son tour, de ce système grâce à la popularité de Caetano, notamment lorsqu'il entreprit d'interpréter Othello. Eugênio Gomes indique que

Caetano joua *Hamlet* en 1835 (bien qu'aucun registre n'ait pu être retrouvé), *Othello* en 1837, *Shylock* ou *La Terrible Vengeance d'un Juif* (basé sur la version d'Albois¹²) en 1838, de nouveau *Hamlet* en 1840, et en 1843, *Macbeth* (une seule fois, lui aussi traduit à partir du texte de Ducis) (13-4). Le théâtre brésilien en étant encore à ses balbutiements, mettre à l'honneur pas moins de quatre pièces du même auteur (bien qu'à partir de versions réécrites) sur la scène nationale est une preuve de l'importance de ce dramaturge, ou du moins de cet acteur. Eugênio Gomes affirme également que c'est grâce à ses rôles de héros tragiques dans les représentations de *Hamlet* et surtout d'*Othello* que Caetano gagna le surnom de « Talma brésilien » - l'acteur français Talma¹³ ayant également acquis sa notoriété en jouant les adaptations de Ducis (15). Les rôles shakespeariens de Caetano ont contribué à la propagation du théâtre et de Shakespeare dans tout le Brésil, puisque l'acteur a joué *Othello* dans d'autres villes dans la région de Rio de Janeiro, ainsi que plus loin dans le Sud et le Nord du pays. Il existe, par exemple, des documents attestant de ses prestations à Recife, à plus de 2.000 km au nord de Rio de Janeiro, en 1857 (Celuta Gomes 71). *Othello*, qui donne aux passions du mélodrame une plus large place que *Hamlet*, était la plus populaire des deux pièces auprès du public brésilien. D'après Daniela Rhinow, *Othello* aurait été joué 26 fois par Caetano, alors que de manière générale, les autres pièces de Shakespeare ne bénéficiaient de six représentations tout au plus (28). Dans un discours prononcé en 1886, le critique Joaquim Nabuco, expliquait ainsi que, selon lui,

Othello était exactement le rôle (...) le mieux adapté aux facultés de João Caetano ... C'est dans la peau du Maure de Venise qu'il se présente à la postérité, même si dans un *Othello* au vers portugais, traduit du vers français -une triple dilution poétique de la langue shakespearienne, qui est insurpassable en force et en amplitude¹⁴. (Transcrit dans Celuta Gomes 71)

- 14 *Othello* a donc bel et bien promu Caetano en tant qu'acteur tragique et a marqué son héritage dans le théâtre national, même s'il recourait aux versions françaises si fortement critiquées pour leur infidélité au cours du 19^{ème} siècle. Différents écrivains ont également reproché les excès romantiques de Caetano, arguant du fait qu'il représentait une « caricature d'Othello », à la fois trop impulsif et trop colérique (Prado 50). Certains n'ont jamais accepté la nouvelle école romantique et sont restés fidèles à l'approche néoclassique. Ils ont donc condamné et confondu mélodrame et le drame romantique, en les considérant tous deux comme le fruit d'une inacceptable indiscipline esthétique et d'une intempérance morale. Caetano a également été critiqué par quelques intellectuels brésiliens qui pensaient que l'acteur aurait dû faire plus pour le théâtre national, et moins pour sa gloire personnelle. Araújo Porto-Alegre, en 1852, condamne ainsi implicitement Caetano en émettant des commentaires tranchants sur la mauvaise prestation de certains « ouvriers de notre organisation sociale, dont le devoir était de s'occuper du développement de tous les éléments civilisateurs¹⁵ », (ce qui inclut le théâtre), mais qui ne venaient pas renforcer une production dramatique purement nationale, occupés qu'ils étaient à gérer leurs propres intérêts individuels (transcrit dans Faria, 1999, 93-4). Dans son commentaire, Porto-Alegre en dit long sur la fonction de l'acteur, qu'il voit comme un personnage devant contribuer à l'évolution de la société. Il suggère que l'acteur ne devrait pas rechercher la popularité au sein des classes les plus modestes, mais au sein d'un public cultivé, dans une optique typiquement élitiste et hiérarchique de la culture. Il conseille par conséquent à João Caetano de se consacrer à la littérature nationale: « Un acteur qui aspire à la gloire devrait réfléchir sérieusement sur le rôle important qu'il a à jouer dans la société [...].

Pour qu'un acteur immortalise sa réputation, il doit incarner la littérature nationale¹⁶» (transcrit dans Faria, 1999, 100). Il est essentiel, toutefois, de noter que ce point de vue critique trahit l'opinion des hommes de lettres, qui avaient accès aux textes de Shakespeare, mais pas celle du grand public, qui continuait de venir en masse pour voir Caetano jouer les imitations de Ducis.

- 15 Par ailleurs, influencée par la popularité retentissante de João Caetano dans la peau d'Othello, la littérature nationale s'enrichit à ce moment-là d'un dialogue entre la réalité brésilienne et les apports shakespeareiens. L'un des meilleurs exemples de cette interaction nous est fourni par le romancier Machado de Assis (1839-1908). Ce dernier est l'auteur d'une appropriation pour le moins ironique d'Othello intitulée *Dom Casmurro*, qui est entrée depuis dans les annales de la littérature brésilienne.

3. De la perception à l'expression

- 16 Machado de Assis ne fut pas qu'un écrivain, il fut aussi traducteur et critique littéraire, ce qui lui permit d'acquérir une notoriété dans les années 1860. Il possédait plus de vingt volumes des œuvres de Shakespeare dans sa bibliothèque, et avait lu quelques-uns des textes du dramaturge en anglais¹⁷. Sa compréhension des pièces de Shakespeare se trouve particulièrement affinée lorsqu'il assiste à des spectacles joués par des compagnies italiennes en tournée dans le pays à partir de 1871 (Saraiva 3). Ces compagnies privilégient des traductions italiennes écrites *directement* à partir du texte original anglais et, pour la première fois, le public brésilien découvre un Shakespeare libéré de toute influence française. Assis lui-même déclare dans l'un de ces articles que ces mises en scènes italiennes permettent de concevoir sous un nouvel angle les créations du dramaturge anglais (Faria, 2008, 517). L'écrivain croit que la littérature nationale, à peine émergente, ne peut se développer que si elle se trouve partiellement soutenue par une tradition étrangère, ou en d'autres termes, par une réelle connaissance des auteurs classiques (Saraiva 7). On comprend alors que tout le travail d'Assis, lecteur, auteur ou critique, doit en réalité beaucoup à Shakespeare.
- 17 Dans *Dom Casmurro*, roman réaliste publié en 1900, il se réapproprie *Othello* et ouvre la voie aux romans modernes brésiliens. *Dom Casmurro* a été écrit comme s'il s'agissait des Mémoires (fictifs) d'un mari méfiant et jaloux, qui fait office de narrateur à la première personne. L'histoire est narrée par Bento, devenu vieux, qui raconte l'infidélité supposée de sa bien-aimée Capitu, une version de Desdémone. Il croit en effet qu'elle l'a trompé avec Escobar, son meilleur ami, qui serait alors le vrai père de son fils, Ezequiel. Cependant, les faits qu'il présente comme preuves de l'adultère de sa femme sont peu solides et suggèrent une certaine paranoïa. Tout pourrait venir de son imagination, même si le narrateur ne le reconnaît jamais de manière explicite. *Dom Casmurro* est donc le conte d'un narrateur peu fiable, de sorte que le lecteur ne sait jamais si Capitu était innocente ou pas, et la question est toujours l'une des plus discutées parmi les critiques de la littérature brésilienne.
- 18 Le parallèle avec *Othello* n'est pas juste implicite dans le thème du roman, il est aussi parfaitement explicite dans trois chapitres ainsi que dans le choix du nom du protagoniste. Son nom est Bento Santiago, et il est surnommé plus tard « Dom Casmurro ». Bento fait référence à une personne « bénie » (du latin *Benedictus*), et Santiago est la combinaison de « saint » et de « Iago » (le personnage malveillant dans la pièce de Shakespeare qui inspire et nourrit la jalousie d'Othello). Le chapitre 52

s'intitule «Une pointe d'Iago» et nous donne une première indication de la jalousie excessive de Bento. Un ami de la famille va voir ce dernier au séminaire où il vit et lui raconte que Capitu est, comme à son habitude, contente et souriante, et qu'elle trouvera de ce fait un mari très rapidement. Cette possibilité déclenche un sentiment d'amertume chez Bento, qui devient progressivement ce «green-eyed monster» (Act 3 Scene 3: 170), ce monstre jaloux «aux yeux verts» qui incarne la jalousie dans la pièce de Shakespeare. Dans le chapitre 72, «Une réforme dramatique», Bento explique que les pièces de théâtre devraient commencer à partir de la fin et toujours raconter l'histoire à l'envers. L'exemple qu'il utilise est précisément celui d'*Othello*: le Maure et Desdémone seraient morts dans le premier acte, les trois suivants montreraient l'action lente et décroissante de la jalousie du héros, et, en dernier, viendrait le début de l'histoire, ce qui permettrait aux spectateurs de quitter la salle plus joyeux, éprouvant des sentiments de tendresse et douceur. Enfin, dans le chapitre 135 intitulé «Othello», le narrateur raconte ses sensations et émotions lorsqu'il va au théâtre et assiste à une représentation de la pièce pour la première fois. Bento quitte l'établissement convaincu que Capitu devrait être punie plus durement que Desdémone puisque la première, selon lui, était effectivement coupable.

- 19 Mais ce n'est pas seulement dans l'utilisation de la parodie, de la paraphrase et de l'emprunt que nous trouvons des points d'intersection entre Assis et Shakespeare. Ces points se retrouvent aussi dans la présentation de personnages complexes qui révèlent la problématique de l'homme moderne. Comme l'a dit Saraiva, Assis s'approprie les mots du poète anglais en s'appuyant sur le caractère des personnages shakespeariens, ainsi que sur la densité des thèmes et des émotions ciblés par Shakespeare, afin de mieux comprendre l'homme et de produire une écriture littéraire qui lui est propre (10).
- 20 *Dom Casmurro* est un roman qui critique ironiquement la société à partir du comportement de certains personnages censés représenter l'élite de Rio de Janeiro. Les critiques littéraires ont salué son livre comme celui qui accomplissait «l'exploration psychologique la plus intense de la nature de la société de Rio de Janeiro» (Faraco et Moura 231). Bento, dans le livre, est propriétaire de sa propre maison, il est allé à l'université et est devenu avocat. Il représente une classe différente de Capitu, qui est issue quant à elle d'une famille pauvre. De plus, le narrateur imprègne son histoire de citations françaises et anglaises, une habitude courante chez les aristocrates du 19^{ème} siècle (Faoro 181), ce qui dénote une fois de plus sa position supérieure.
- 21 D'autres interprétations, émises à partir des années 1980, ont pris en compte le contexte dans lequel Assis vivait, et se sont donc intéressées à la crise de l'ordre patriarcal sous le Second Empire¹⁸ (1840-1889). Dans cet univers conservateur, l'énergie et la liberté d'opinion d'une fille pauvre mais moderne, audacieuse et irrévérencieuse, aurait été intolérable (Andrade 130). Ainsi, la jalousie de Bento, garçon riche mais d'une famille décadente, serait symptomatique d'un problème social plus large. L'essayiste portugais Helder Macedo a par exemple déclaré que Capitu
 était une étrangère, une intruse, une menace pour le *statu quo*, un trait indésirable de l'union avec une classe sociale inférieure, ce qui représente aussi, implicitement, l'émergence potentielle d'un nouvel ordre politique qui menaçait le pouvoir établi. [...] Classe et genre sont ainsi fusionnés dans la même menace posée par la moralité supposée douteuse de Capitu (103-4).
- 22 Nous pouvons donc conclure que les rapports entre Bento et Capitu suggèrent une interprétation selon laquelle Bento serait le déprédateur de sa femme parce qu'il

provient de l'élite et qu'elle serait une victime parce qu'elle est pauvre. Il est aussi important de comprendre que le narrateur utilise sa position privilégiée pour critiquer une certaine classe sociale de son temps, tout en jouant avec les préjugés brésiliens pour s'attirer la sympathie du lecteur et le faire peu à peu rejeter Capitu (Gomes Jr 66). Comme *Don Casmurro* est un livre censé mettre en mots les souvenirs de Bento, seul ce dernier a la parole, et il est par conséquent difficile de faire le tri entre ce qu'il recrée à sa guise et ce qui provient réellement de son passé. *Dom Casmurro* n'est donc pas simplement un roman sur la jalousie, mais sur le doute. Et le piège narratif d'Assis a très bien fonctionné puisque ce n'est qu'à partir de l'analyse de l'Américaine Helen Caldwell¹⁹, dans les années 70, que des interprétations remettant en cause la fiabilité du narrateur commencèrent à émerger.

Considérations finales

- 23 Grâce à Shakespeare, João Caetano a pu créer son propre jeu, et Assis tisser ses propres textes. Nous avons vu que le transfert culturel de Shakespeare s'est d'abord effectué de l'Angleterre vers l'Europe continentale à travers les imitations de Ducis avant de toucher le Brésil via des modèles français. João Caetano fut le premier à tirer parti d'une certaine interaction nationale avec l'œuvre de Shakespeare (et ce malgré une forte interférence française), et il contribua de ce fait à la popularisation du poète anglais. La littérature au sens large du terme prend ensuite le relais avec Machado de Assis qui avait lu Shakespeare en anglais, connaissait la version française, avait vu des mises en scène italiennes, mais avait décidé d'écrire un *Othello* brésilien. On peut dire aujourd'hui que Machado de Assis a fabriqué son propre style en mêlant influences nationales et internationales, de manière à reconnaître subtilement l'importance de la littérature étrangère, à laquelle le Brésil sera toujours inextricablement lié.
- 24 Mais la réinvention de Shakespeare par Assis, bien que brésilienne, fut exclusivement élitiste, circulant seulement dans les sphères savantes. Ce n'est qu'à partir des années 1980 (à la télévision) et des années 1990 (sur la scène) que Shakespeare a pu trouver sa place dans la culture populaire au Brésil pour atteindre des gens qui n'avaient jusqu'ici jamais été touchés par le théâtre, pour amener de l'art aux plus démunis, aux sous-représentés. Des compagnies de théâtre ont progressivement commencé à produire des spectacles de rue inspirés par les pièces de Shakespeare. Ces spectacles gratuits ont su tirer parti de plusieurs éléments nationaux et ont mélangé allègrement les apports du cirque, du carnaval et du folklore. Ils ont été si populaires qu'ils ont fini par s'expatrier en Angleterre, où des réappropriations brésiliennes de Shakespeare se sont jouées au Théâtre du Globe, à Londres, en 2000 et 2012²⁰. Désormais, le dramaturge parle aussi brésilien, et les Anglais l'ont bien compris.

BIBLIOGRAPHIE

- Andrade, Fernando Teixeira de (análise). *Dom Casmurro*. São Paulo: Ed. Sol. Vol. I de *Os livros da Fuvest*, 2001.
- Assis, Machado de. *Dom Casmurro*. 1899. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. Vol. I de *Obras Completas de Machado de Assis*, 1994.
- Azevedo, Sílvia Maria. “Machado de Assis e o Otelo de Shakespeare”. Machado de Assis em linha. Ano 1, N. 2 (Décembre 2008). 20 Avril 2015 <http://machadodeassis.net/revista/numero02/rev_num02_artigo02.asp>.
- Caldwell, Helen. *The Brazilian Othello of Machado de Assis*. Oakland: University of California Press, 1960.
- Conroy Jr, Peter V. “A French Classical Translation of Shakespeare: Ducis’ *Hamlet*”. *Comparative Literature Studies*. Vol. 18, N. 1 (Mars 1981): 2-14. 13 Juin 2014 <<http://www.jstor.org/stable/40246237>> .
- Costa, Emília Viotti da. “Alguns aspectos da influência francesa em São Paulo na segunda metade do século XIX”. *Revista de História*. N. 142-143, Dec. 2000: 277-308. 13 Février 2015 <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18903>>.
- Espagne, Michel. «Les transferts culturels». *H-Soz-u-Kult*. 19 Janvier 2005 <<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/forum/2005-01-002>>.
- . Les Transferts culturels franco-allemands. Paris: PUF, 1999.
- et Michael Werner (textes réunis et présentés par), Transferts. Les relations interculturelles dans l’espace franco-allemand (XVIII^e-XIX^e siècles). Paris: Éditions Recherche sur les Civilisations, 1988
- Faoro, Raymundo. *Machado de Assis: A Piramide e o trapézio*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2001.
- Faraco, Carlos Emílio et Moura, Francisco Mato. *Português Projetos*. São Paulo: Editora Ática, 2009.
- Faria, João Roberto Gomes de. *As Idéias Teatrais no Brasil: Século XIX*. Vol. 2. São Paulo: USP, 1999.
- . *Machado de Assis: do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- Furst, Lilian R. “Shakespeare and the Formation of Romantic Drama in Germany and France”. *Romantic Drama*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1994: 3-15
- Golder, John. *Shakespeare for the Age of Reason*. Oxford: The Voltaire Foundation, 1992.
- Gomes, Celuta Moreira. *William Shakespeare no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961.
- Gomes, Eugênio. *Shakespeare no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961.
- Gomes Jr., Luiz Carlos. “Uma análise do conhecimento *casmurro*”. *Revista A Palo Seco*, Ano 1, N. 1 (2009): 55-67. 23 Avril 2015 <http://www.gefelit.net/files/A_Palo_Seco_n.1.pdf>.
- Macedo, Helder. “Machado de Assis: entre o lusco e o fusco”. *Nos labirintos de Dom Casmurro: ensaios críticos*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005: 83-108.
- Monaco, Marion. *Shakespeare on the French Stage in the 18th century*. Paris: Didier, 1974.

Prado, Décio de Almeida. *João Caetano: O Ator, o Empresário, o Repertório*. São Paulo: Editora da USP, Editora Perspectiva, 1972.

Resende, Aimara. *Foreign Accents: Brazilian Readings of Shakespeare*. Newark: University of Delaware Press, London: Associated University Presses, 2002.

Rhinow, Daniela Ferreira Eliseu. *Visões de Otelo na cena e na literatura dramática nacional do século XIX*. Vol. 1 de Thèse de doctorat en littérature brésilienne, sous la direction de João Roberto Gomes de Faria. São Paulo: USP, 2011.

Saraiva, Vandemberg Simão. "De crítico a escritor: Machado de Assis, leitor de Shakespeare". *Revista FronteiraZ*. N. 8 (Juillet 2012). 20 Avril 2015 <<http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12146/8804>>.

Schwarcz, Lilia Moritz. *O sol do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Segurado, Livia. "Romeo and Juliet in Brazil: Grupo Galpão's Romeu e Julieta." *The Circulation of Knowledge in Early Modern English Literature*. Surrey: Ashgate, 2015.

Shakespeare, William. *The Complete Works*. eds. John Jowett, William Montgomery, Stanley Wells and Gary Taylor. 2e edition. Oxford: OUP, 2005.

"Star system." *Merriam-Webster.com*. Merriam-Webster, 2015. 02 Mars 2015. <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/star%20system>>.

Voltaire. *Lettres Philosophiques ou Lettres Anglaises*. 1734. 13 Février 2015. <<http://www.inlibroveritas.net/oeuvres/802/lettres-philosophiques#pf49>>.

Zuber, Roger. *Les «Belles Infidèles» et la formation du goût classique*. 1968. Paris : Albin Michel, 1995.

NOTES

1. Voir Michel Espagne et Michael Werner (textes réunis et présentés par), *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e-XIX^e siècles)* (Paris: Éditions Recherche sur les Civilisations, 1988); Michel Espagne, *Les Transferts culturels franco-allemands* (Paris: PUF, 1999).

2. Quelques dates-clés de l'histoire du Brésil:

1500 Découverte du Brésil par le navigateur portugais Pedro Alvares Cabral

1808 Transfert de la cour portugaise à Rio de Janeiro

1822 Pedro I proclame l'indépendance et devient le 1er empereur du Brésil

1889 Proclamation de la république et départ définitif de Pedro II

3. Le mouvement romantique du *Sturm und Drang* allemand surgi dans les années 1770 a fait de Shakespeare un poète national. Pour une analyse détaillée de Shakespeare en Allemagne et en France, voir Lilian R Furst, « Shakespeare and the Formation of Romantic Drama in Germany and France », *Romantic Drama* (Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1994), p. 3-15.

4. Voltaire a publié ses *Lettres Philosophiques* en 1734, où il a discuté du «créateur» du théâtre anglais. Selon lui, un écrivain plein de génie, mais, hélas, sans aucun goût et ignorant des règles : «Il créa le théâtre. Il avait un génie plein de force et de fécondité, de naturel et de sans la moindre étincelle de bon goût et sans la moindre connaissance des règles» Voltaire, *Lettres Philosophiques* (1734): Dix-huitième Lettre: *Sur la tragédie*.

5. Pour des performances antérieures qui ne correspondent pas à ces critères, voir Marion Monaco, *Shakespeare on the French Stage in the 18th century* (Paris: Didier, 1974), Appendix I.

6. «Toujours déchiré par les exigences contraires de l'exactitude et de la beauté, le traducteur sacrifie tantôt l'une et tantôt l'autre. Notre époque soutient que la réussite véritable résulte d'un

respect combiné de ces exigences contradictoires. Et, de nos jours, les traductions ‘belles’ sont aussi généralement ‘fidèles’. Il n’en a pas toujours été ainsi, et c’est pourquoi les traducteurs du 17^{ème} siècle ont particulièrement mauvaise presse » Roger Zuber, *Les «Belles Infidèles» et la formation du goût classique* (1^{ère} édition 1968. Paris: Albin Michel, 1995), p. 17.

7. “coherent and fully frenchified Shakespeare.” Toutes les traductions des citations en anglais ou en portugais sont les miennes.

8. Certains spécialistes affirment que la mission était autant une invitation parrainée par la cour portugaise qu’une initiative d’auto-exil de la part des artistes français qui étaient désireux de quitter la France après la fin de l’ère Napoléonienne. Voir Lilia Moritz Schwarcz, *O sol do Brasil* (São Paulo: Companhia das Letras, 2008), p. 13-15.

9. “Tudo vinha da França, ou por via francesa. A hora da América era nos dada pelo meridiano de Paris.”

10. “Not Brazilian culture but culture in Brazil was entirely based on European standards.”

11. “The practice of casting famous performers in principal roles especially in order to capitalize on their popular appeal.” “Star system.” Merriam-Webster. <http://www.merriam-webster.com/dictionary/star%20system> (02 Mars 2015).

12. Jules-Édouard Alboize de Pujol (1805-1854), dramaturge et historien français. Il a publié une imitation du *Marchand de Venise* en 1830 en collaboration avec Du Lac. Gomes le cite comme ‘Albois’.

13. François-Joseph Talma (1763-1826), l’acteur français le plus prestigieux de son époque.

14. “Otelo era exatamente o papel, segundo tudo faz crer, que mais se adaptava as faculdades de João Caetano... É assim como o Mouro de Veneza que ele se apresenta à posteridade, ainda que em um Otelo em verso português traduzido do verso francês, tríplice dinamização poética da linguagem shakespeariana, inexcusável de força e amplitude.”

15. “operários da nossa organização social, aqueles que têm por dever cuidar do desenvolvimento de todos os elementos civilizadores.”

16. “Um ator, que aspira à glória, deve refletir seriamente sobre o grande papel que tem de representar na sociedade [...]. Para que um ator se immortalize é necessário que ele se encarne na literatura nacional.”

17. Selon Sílvia Maria Azevedo, dans “Machado de Assis e o Otelo de Shakespeare” *Machado de Assis em linha*. http://machadodeassis.net/revista/numero02/rev_num02_artigo02.asp (Décembre 2008), p.33, Assis avait dans sa bibliothèque les «Œuvres complètes» en dix volumes (1867-1872) dans une traduction française, une anthologie «The Beauties of Shakespeare» (1839), et treize volumes de «Shakespeare, The Hand Volume» (1868).

18. Le Second Empire fut une époque de grand progrès culturel et d’une grande importance pour le Brésil, avec la croissance et la consolidation de la nation brésilienne comme un pays indépendant, et comme un membre important des nations américaines. On remarque à cette époque la solidification de l’armée et de la marine (qui culmine à la guerre du Paraguay en 1870), et de profonds changements dans la situation sociale du pays, tels que la libération progressive des esclaves et l’incitation à l’immigration en vue de compléter la main-d’œuvre brésilienne.

19. Caldwell a écrit plusieurs analyses sur les œuvres d’Assis, mais c’était dans son livre *The Brazilian Othello of Machado de Assis* (Oakland: University of California Press, 1960) qu’elle a proposé pour la première fois l’idée que Capitu était innocente et la victime d’un narrateur cynique.

20. *Romeu e Julieta*, spectacle de Gabriel Villela avec le Grupo Galpão. Voir Segurado, Livia. “Romeo and Juliet in Brazil: Grupo Galpão’s *Romeu e Julieta*.” *The Circulation of Knowledge in Early Modern English Literature*. Surrey: Ashgate, 2015.

RÉSUMÉS

Partant de l'Angleterre vers l'Europe continentale au 18^{ème} siècle, les pièces de Shakespeare arrivent au Brésil au 19^{ème} siècle via des modèles français. Ce transfert culturel se fait d'abord par la perception de la culture étrangère imposée au Brésil lors de sa colonisation, suivie d'une graduelle interaction avec elle, puis d'une réinvention adaptée à la couleur locale. L'acteur João Caetano débute en 1835 une approche plus nationaliste, mais c'est la littérature qui voit surgir un authentique dialogue « indigène » avec Shakespeare, quand le romancier Machado de Assis écrit une réappropriation ironique d'*Othello* intitulée *Dom Casmurro*, qui est entrée dans les annales de la littérature brésilienne.

From England to continental Europe in the 18th century, Shakespeare's plays arrived in Brazil in the 19th century via French models. This cultural transfer begins with the perception of a foreign culture imposed in Brazil during its colonization, followed by a gradual interaction with it, and finally by a reinvention adapted to the local colour. The actor João Caetano presents from 1835 a more nationalist approach, but it is in literature that a genuinely "native" dialogue with Shakespeare arises, when the novelist Machado de Assis writes an ironic appropriation of *Othello* entitled *Dom Casmurro*, which has entered the annals of Brazilian literature.

INDEX

Mots-clés : Shakespeare – Brésil – João Caetano – Machado de Assis – Don Casmurro

Keywords : Shakespeare – Brazil – João Caetano – Machado de Assis – Don Casmurro

AUTEUR

LIVIA SEGURADO

Aix Marseille Université, LERMA EA 853 et Université Blaise Pascal, CERHAC, UMR 5037 du
CNRS liviasegurado@hotmail.com