

CECI N'EST PAS UNE TRAHISON

Depuis bientôt vingt ans, le théâtre est au Québec le genre favori de la traduction littéraire, phénomène dont la percée coïncide avec l'émergence d'une dramaturgie qui se qualifie de québécoise et dont une particularité est de porter sur la scène une langue propre, démarquée du franco-français. Ce sont des oeuvres anglo-saxonnes que l'on traduit surtout, mais alors que le choix se porte volontiers sur la production américaine, il se détourne des pièces anglo-canadiennes, à quelques exceptions près dont la plus visiblement motivée est sans aucun doute *Charbonneau et le chef*. Le Canada anglais manifeste une ouverture beaucoup plus grande aux oeuvres québécoises, abondamment traduites et publiées. Progressivement, les traductions effectuées au Québec remplacent les traductions d'origine française, qui ne répondent plus aux normes de la jeune dramaturgie québécoise. Cette réappropriation des oeuvres conduit même à traiter comme étrangères des pièces du patrimoine, tel ce vaudeville écrit au siècle dernier par un Premier ministre du Québec, mais dont les rimes et les alexandrins s'accordaient peu avec la nouvelle esthétique théâtrale inaugurée par *Les Belles-Soeurs*. Dans une version linguistiquement recomposée par Jean-Claude Germain, la pièce redevient québécoise de plein droit, mais sous un titre nouveau qui absorbe l'auteur d'origine puisqu'elle s'appellera désormais *Les Faux-Brillants de Félix-Gabriel Marchand*. C'est que la traduction est une des nombreuses formes du discours social et qu'à ce titre elle est modelée par les valeurs et les idées qui ont cours dans la société où elle déploie son activité.

L'épreuve québécoise de l'étranger

Si donc il existe pour chaque société une manière de traduire historiquement déterminée, la version de *Macbeth* par Michel Garneau est symptomatique de celle qui caractérise aujourd'hui le Québec, et cela jusque dans la présentation de l'ouvrage. D'emblée on est frappé de voir que le nom du traducteur surpasse en importance typographique celui de Shakespeare, réduit aux petits caractères qui ont également servi à reproduire celui de l'illustratrice. Sur le flanc du livre, nulle trace de Shakespeare. L'auteur de *Macbeth* s'est réincarné en Michel Garneau. Il est vrai que Shakespeare est célèbre, mais d'autres écrivains

moins connus subissent le même sort. C'est notamment le cas de Paul Zindel qui, malgré un Prix Pulitzer remporté pour *The Effect of Gamma Rays on Man-in-the-Moon Marigolds* se voit damer le pion de la célébrité par Michel Tremblay devenu l'auteur, primé à son tour, de *L'Effet des rayons gamma sur les vieux-garçons*. Soyons justes, le nom de l'auteur étranger occupe généralement autant de place que celui du traducteur québécois auquel il est fréquemment accolé sur le flanc des ouvrages. Inutile en revanche de chercher les coordonnées de l'oeuvre étrangère ni celles de son auteur dans les traductions publiées au Québec, mais on trouvera souvent les détails de la création québécoise, y compris le nom de l'éclairagiste. De même, le contenu des illustrations est à cent pour cent québécois : le seul dramaturge en traduction ayant droit à une photo et dont l'oeuvre originale soit placée en regard de sa transposition québécoise est l'auteur précité des *Faux-Brillants*.

On n'est donc pas surpris de lire sur la couverture de *Macbeth* la mention «traduit en québécois». Bousculant l'usage qui consiste à souligner la provenance de l'oeuvre étrangère, cette mention annonce que la traduction procède ici d'une reterritorialisation. À cet égard, il est intéressant d'observer que l'actualisation, l'imitation ou même la parodie prédominent au Québec sur la traduction proprement dite. La naturalisation des oeuvres étrangères prend des formes diverses dont la plus fréquente consiste à situer les personnages et l'intrigue en milieu québécois. Si le théâtre américain, favori de l'institution, se prête bien à cette acclimatation, les oeuvres du grand répertoire ont souvent besoin, pour qu'on les reconnaisse, d'une oreille sensible à ce qu'on appelle l'intertextualité.

Trois soeurs Côté périssent d'ennui à Val-D'Or dans les années cinquante et ne rêvent que d'une chose : s'établir à Montréal qui, à l'époque, est un lieu plus sûr que Moscou. Cela s'appelle traduire Tchekhov, dirait Meschonnic. Toujours dans les années cinquante – l'équivalent québécois du XIX^e siècle russe – les notables véreux d'une bourgade imaginaire située près de Tadoussac, subissent avec émoi la visite d'un (faux) inspecteur que Duplessis leur envoie de Québec. C'était Gogol en tuque et en ceinture fléchée. Originaire de Sainte-Pétronille, un bourgeois gentleman ayant percé dans le couvre-chaussure, veut se refaire une éducation pour se hisser jusqu'à Westmount parmi les Anglais qui, réincarnant les Turcs de Molière, s'appellent ici Blueberg, Twickenheim et Goldcloon. Symbole d'une double

usurpation?

Les exemples foisonnent puisqu'environ 80 % des traductions québécoises adaptent l'original ou le réaménagent. De toute évidence, la réécriture des oeuvres étrangères a pour effet d'enrichir le répertoire dramatique du Québec, mais c'est un trait que partagent les littératures nouvelles à travers le monde, et l'Histoire littéraire abonde en cas analogues.

Vive la traduction... libre!

Le choix du *québécois* comme langue de traduction est la seule marque visible d'une actualisation de *Macbeth*. En apparence Garneau respecte fidèlement son modèle. On observe pourtant que la désignation des personnages, des lieux et des objets est occasionnellement supprimée, remplacée par une périphrase ou québécoisée. Il y a plus qu'une volonté de simplification. Un bon exemple en est, au premier acte, le récit de la bataille où les références à la Norvège et aux Norvégiens sont éliminées ou remplacées par «*les étrangers*» et «*c't'es barbares-là*». Le gommage des noms de personnes et de lieux, qui stabiliseraient le texte dans l'univers shakespearien, crée une disponibilité référentielle permettant au lecteur ou au spectateur québécois de projeter sur *Macbeth* son Histoire et son propre destin :

KING *Whence cam'st thou, worthy thane?*
ROSS *From Fife, great King.*
 Where the Norway banners flout the sky
DUNCAN *D'où c'est qu'tu r'ssouds comme çâ?*
ROSS *Du plein coeur d'la bataille*
 Ousque'les drapeaux des étranges insultent
 Not'beau ciel

Conscient ou non, cet élagage est fonctionnel, car tout subliminal qu'il puisse être à l'arrivée, le message rappelle infailliblement au public une bataille de triste mémoire désormais symbolisée par la présence de l'unifolié dans le ciel de la belle province. Mais Garneau va plus loin lorsqu'à deux reprises il expurge le texte : «*J'saute du vers 38 au vers 47*, dit-il la

CECI N'EST PAS UNE TRAHISON

première fois, *parc'c'est mêlé, mêlant.*» Ainsi tronquée, la scène focalise l'attention du public sur un énoncé qui prend un singulier relief : «*Ça s'ra't eune bénédiction pis eune sainte justice / Si no't pays s'ra't libéré d'la main damnée qui l'opprime.*» On s'aperçoit vite que dans la foulée d'une équivoque, mineure au demeurant, Garneau soustrait une évocation de l'Angleterre libératrice du pays opprimé. La fiction shakespearienne contredisait ici le discours social québécois.

Parmi les oeuvres de Shakespeare, *Macbeth* offre sans doute le plus d'affinités avec la trame, présente et passée, du discours de l'émancipation québécoise. Son intrigue se résume, comme on sait, à une violente usurpation de pouvoir suivie d'une domination tyrannique dont la justice finit par triompher. Mais si le choix de *Macbeth* se trouve globalement motivé par la macro-structure dramatique, il achoppe constamment à cette micro-structure actantielle qui place le monarque d'Angleterre dans le rôle du libérateur et non dans celui de l'opresseur. Le point sensible de cette stratégie, qui se prête pourtant bien à la représentation symbolique de celle du Québec, c'est que l'Anglais n'est pas dans la peau du méchant. Tant s'en faut : le roi d'Angleterre, c'est «*the holy King*», «*the most pious Edward*». Garneau élimine ces qualificatifs, minimise le rôle de ce protagoniste et retranche du texte un passage qui ébranle le présupposé fondamental du discours autonomiste. Un passage, avons-nous dit? En réalité, Garneau en supprime un second : «*J'traduis pas du vers 139 au vers 161 [...] parc'c'est la scène avec le docteur où l'on parle du don de guérisseur du roi d'Angleterre, une scène de ventilation comme on dit au cinéma, qui n'a rien à faire avec l'action dramatique pis qui sonne même pas très Shakespeare.*» On saisit d'emblée la valeur disruptive de la séquence incriminée, un panégyrique du roi d'Angleterre intercalé dans une scène développant avec intensité le thème de la nation spoliée : «*Bleed, bleed, poor country!*», «*Our country sinks beneath the yoke*», «*O nation miserable! [...] When shalt thou seel thy wholesome days again?* L'embrayage du réel sur le fictif s'accomplit subrepticement par la suspension du mot «*Scotland*», dont la fréquence est réduite de moitié, au profit de l'expression «*not' pauv' pays*» dont les occurrences se trouvent démultipliées en proportion inverse. L'actualisation québécoise de la scène passe par une subtile mutation du lieu de l'action dramatique constamment soutenue par le choix de la langue d'arrivée. S'estompe

ainsi l'écho des chroniques de Holinshed où Shakespeare a puisé la trame de son histoire. *Macbeth* déraciné de la mythologie anglo-saxonne est transplanté sur un sol qui ressemble davantage à celui de la Nouvelle-France.

Être dit par l'Autre

La traduction inverse donc ici le sens de la médiation puisqu'au lieu de révéler l'oeuvre étrangère, elle charge celle-ci de proclamer le fait québécois. L'Autre n'est pas un objet de connaissance, mais un miroir dans lequel on se regarde pour y trouver sa propre image. En vertu de ce rapport à l'altérité, traduire signifie non pas *dire l'Autre* ou avoir ce désir, mais *être dit par l'Autre*. Voilà qui est paradoxal, car être dit par l'Autre, c'est être aliéné de sa propre parole. Or l'objet du discours social québécois vise en grande partie à secouer l'hégémonie étrangère que concrétise le bilinguisme institutionnalisé, où le français, dépourvu d'existence autonome, devient l'ombre portée de l'autre langue. Du même souffle pourtant, ce discours qui exprime un semblable refus d'être dit par l'Autre, refoule la langue française dans la sphère de l'altérité, de l'étranger, pour qu'advienne la langue «québécoise». Ainsi les rôles demeurent inversés, car c'est toujours l'oeuvre étrangère, l'Autre, qui doit cautionner la langue de traduction. Cette nouvelle forme de sujétion est inhérente à la formule «traduit en québécois», qui est l'affirmation même d'une marginalité. Au-delà du problème de la langue, qui traduit la recherche difficile, et manquée, d'un code de l'entre-nous, il faut bien constater que cette manière de traduire, qui s'étend à presque tout le théâtre, enferme le public dans un imaginaire verrouillé contre l'étranger.

Source : Annie Brisset, *Spirale*, juin 1986, p. 12