

Traduire pour s'inventer

Annie Brisset

Number 56, September 1990

Traduction théâtrale

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/221ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Cahiers de théâtre Jeu

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Brisset, A. (1990). Traduire pour s'inventer. *Jeu*, (56), 55–60.

traduire pour s'inventer

C-e-s-s-e-z de tra-dui-re! Il faut se dire soi-même,
si l'on ne veut pas être dit par les autres!
Jean-Claude Germain,
A Canadian Play / Une plaie canadienne

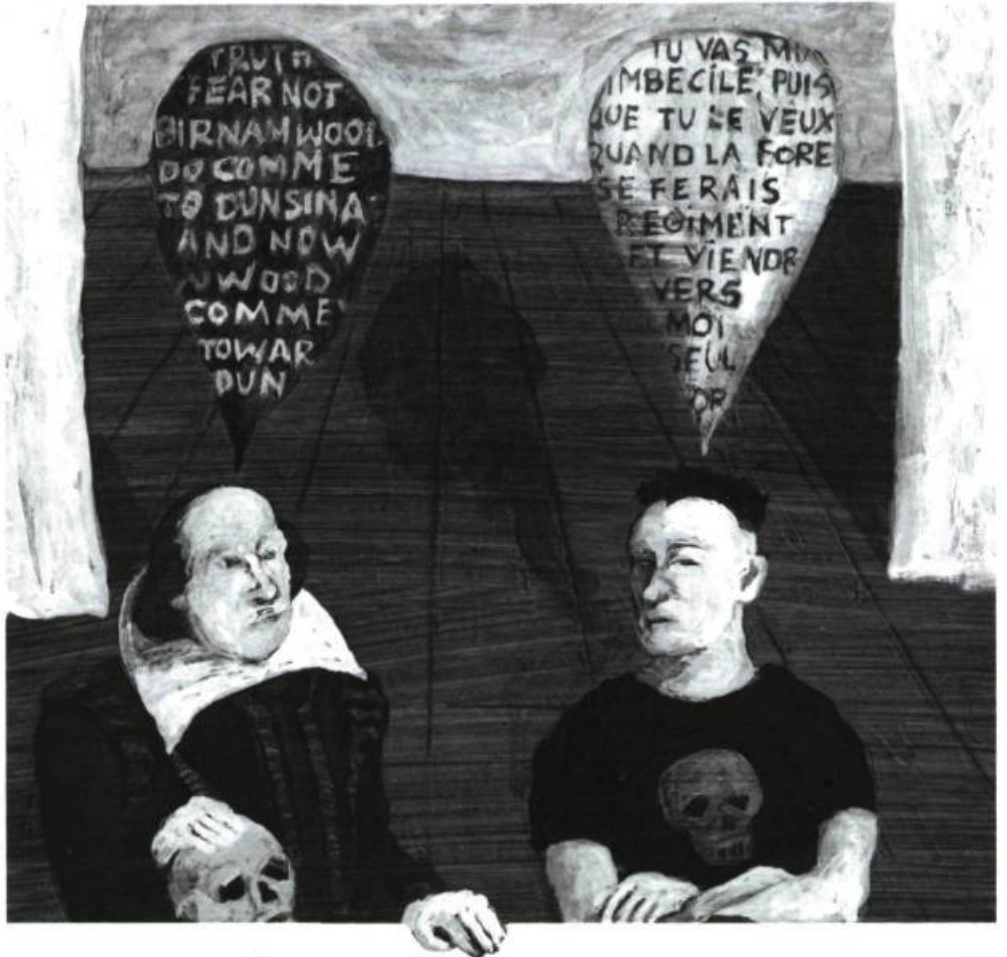


Illustration : Kamila
Wozniakowska.

Dans le secteur du théâtre institutionnel, le plus fréquenté et donc le plus représentatif des valeurs d'une société, le bilan des deux dernières décennies montre que la traduction est régie au Québec par un ensemble de phénomènes dont le dénominateur commun est sans aucun doute l'éclipse de l'altérité. Il est naturel, pensera-t-on, que dans un pays où l'Autre occupe une position hégémonique et dévorante, c'est le Soi qu'il faut «inventer».

Tout au long de la période qui débute avec la naissance du Parti québécois et s'achève par le fiasco d'une réforme constitutionnelle qui aurait reconnu le caractère «distinct» de la société québécoise, la préoccupation identitaire est au centre du discours social. Cette préoccupation marque prioritairement un théâtre nouveau que l'on veut spéculaire et cathartique, puisqu'il doit éveiller chez le spectateur «la conscience d'être québécois». Le traducteur, qui se double souvent d'un dramaturge, est guidé par ce précepte d'une hégémonie québécoise en formation. Il va donc se charger de faire advenir le *même* dans le texte étranger. La démarche initiale, quasi constante, est de chercher comment transposer la pièce étrangère au Québec. La conversion spatiale s'accompagne *ipso facto* d'un ajustement discursif. Cette démarche devient presque systématique, faute de quoi le texte venu d'ailleurs reste le plus souvent à la lisière du théâtre institutionnel. La traduction effectuée au Québec est dominée par un impératif catégorique, celui que Jean-Claude Germain assène, par l'entremise du Père, à un Brecht perplexe devant *la Nôsse chez les propriétaires de bungalow* : «Quand on change de pays, faut savoir s'adapter.» Dans le Québec des années soixante-dix et quatre-vingt, le Grand Mamamouchi sera un Anglais détestable ou ne sera pas : voir le Featherstonehaugh du *Bourgeois gentleman*.

Le répertoire étranger apparaît comme un concurrent nuisible à l'épanouissement de la jeune dramaturgie nationale. Cet esprit de compétitivité est présent dans bien des études québécoises sur le théâtre. On y tient contre les appareils de l'institution un discours accusateur et protectionniste : «Partout le Grand Théâtre règne alors qu'il ne devrait être qu'un complément de la dramaturgie québécoise que l'on s'acharne à ne pas reconnaître¹.» Ce discours est démenti par les chiffres : entre 1968 et 1988, les sept principaux théâtres du Québec enregistrent 45% de productions québécoises (soit 324 pièces au total) contre 55% de productions étrangères, toutes langues et tous pays confondus. Devant ces chiffres, il est faux de prétendre comme le fait Michel Bélair, en 1973, que le théâtre québécois représente un «pourcentage infime» du programme des grandes compagnies théâtrales et que ces compagnies «ignorent systématiquement les textes québécois²». Notons d'ailleurs que la



1. Michel Bélair, *le Nouveau Théâtre québécois*, Montréal, Leméac, 1973, p. 25. Les théâtres étudiés sont le Théâtre d'Aujourd'hui, la Compagnie Jean-Duceppe, la N.C.T., le Quat'Sous, le Rideau Vert, le T.N.M. et le Trident.

2. *Ibid.*, p. 13 et 24.

proportion, déjà plus qu'honorable, bascule en faveur des créations québécoises lorsqu'on prend en compte les nombreuses adaptations de pièces étrangères où le propos, le lieu de l'action, le nom et la fonction des personnages sont transposés au Québec. Bien des œuvres ainsi naturalisées, dépouillées de leur particularisme, ne sont déjà plus des œuvres étrangères pour le public : *Les Trois Sœurs* de Robert Lalonde, *le Bourgeois gentleman* d'Antonine Maillet, *la Nôsse chez les propriétaires de bungalow* de Jean-Claude Germain, *le Revizor* alias *le Gars de Québec* de Michel Tremblay, sans compter les parodies comme *Hamlet, prince du Québec* de Robert Gurik ou *Lear* de Jean-Pierre Ronfard. L'adaptation touche au premier chef le répertoire américain, fortement présent sur la scène québécoise, si présent même qu'Adrien Gruslin parle d'«impérialisme³». Voilà un propos qui étonne, car on peut se demander à quels diktats américains les compagnies théâtrales sont tenues d'obéir lorsqu'elles établissent leur programmation. À côté des impératifs commerciaux, qui orientent naturellement le regard des maisons de production vers des pièces ayant fait recette de l'autre côté de la frontière, on voit plutôt que ce théâtre, illustré par Tennessee Williams, Eugene O'Neill ou Arthur Miller, est celui qui correspond le mieux à l'ordre symbolique qui définit la condition québécoise dans le discours social. La *tragédie moderne* de l'aliénation au quotidien est en phase avec la représentation des «nègres blancs d'Amérique», «porteurs d'eau», «nés pour un petit pain»... La symbiose est si parfaite que l'adaptateur québécois peut aller jusqu'à substituer sa propre signature à celle de l'auteur américain (témoin *l'Effet des rayons gamma*). Mais, historiquement, il s'avère qu'entre la création et la traduction, la frontière se brouille lorsque émerge une littérature ou un genre littéraire. Le phénomène constaté au Québec n'a donc rien que de très normal.

«Bien des œuvres [...] naturalisées, dépouillées de leur particularisme, ne sont déjà plus des œuvres étrangères pour le public.»
Sur la photo : Jean-Pierre Ronfard et Monique Mercure dans *Lear*, adaptation du *Roi Lear* de Shakespeare, présentée par le Théâtre Expérimental en 1977. Photo : Daniel Kieffer.

Pour conquérir son autonomie et sa reconnaissance, la nouvelle dramaturgie québécoise doit d'abord faire nombre : «Cinq pièces, cinq auteurs de chez nous» proclame la publicité du Rideau Vert durant la saison 1987-1988. Certes, mais pour valoriser les auteurs «de chez nous», les affiches et les encarts publicitaires rapetissent le nom de Tchekhov et d'Albee et font graphiquement ressortir celui de leurs traducteurs «d'ici». Dans le même esprit, le Théâtre du Nouveau Monde distribue dans ses programmes la liste des pièces québécoises qu'il a représentées depuis 1953. Cette liste a pour titre «le TNM et les auteurs d'ici», comme s'il fallait se dédouaner d'une action légèrement prérehensible qui consiste à faire jouer des auteurs qui ne sont pas «de chez nous». Même s'il s'agit là d'une stratégie pour amadouer les organismes subventionneurs, cela ne fait que mieux ressortir les critères qui régissent la prise de parole et l'acceptabilité de cette parole dans la société québécoise. Ces pratiques signalent la prévention de l'opinion contre la présence de l'Étranger dans un secteur québécois de la culture⁴. Pour faire accepter une œuvre étrangère, qu'il s'agisse d'une pièce de théâtre ou d'un roman, mieux vaut escamoter son origine et, si possible, la faire passer pour une œuvre locale.

Derrière cette forme d'annexion se profile le refus d'une altérité qui, par nature, introduit de l'hétérogène et de l'impur dans la société : «Nous autres / dit couramment ce peuple / à propos de lui-même / marquant ainsi d'un mot / l'intime ambiguïté / de son identité⁵». Si l'interpénétration entre «nous» et les «autres» est dangereuse (pensons au lien établi par Tremblay entre folie et bilinguisme dans le livret de l'opéra *Nelligan*), faut-il en conclure que nulle présence étrangère ne devrait, dans l'idéal, venir entacher l'identité québécoise? Supprimer l'ambiguïté, apparemment indésirable, de cette identité, cela ne revient-il pas à effacer l'Autre, à le cantonner dans sa propre différence? La «langue québécoise» établira la séparation. Le français ne suffit plus, car l'enjeu est

3. A. Gruslin, *le Théâtre et l'État au Québec*, Montréal, VLB, 1981, p. 37.

4. La désignation même de l'altérité est problématique dans le discours social : néo-Québécois, allophone, ethnique... autant d'appellations déterritorialisantes qui condamnent à l'exclusion, sans parler de l'insolent paternalisme des expressions comme «nos communautés culturelles» ou «nos minorités». Cela peut expliquer pourquoi un jeune metteur en scène québécois commentant sa mise en scène du *Songe d'une nuit d'été* a pu plagier Jan Kott en toute innocence.

5. M. Lalonde, *Défense et illustration de la langue québécoise*, Paris, Seghers-Laffont, 1979, coll. Change, p. 53. Dans cet ordre d'idées, cf. «Vivre en québécois» (*Conjonctures. Le Québec et l'Autre*, nos 10-11, automne 1988) où J.-M. Piotte s'en prend à l'orientation *transculturale* de la revue *Vice Versa*, orientation symptomatiquement qualifiée de «confusionniste».

désormais topologique : la langue doit être coextensive au territoire. L'invention du Soi passe par l'invention d'une langue propre, entreprise à laquelle participe la traduction.

Le discours émancipatoire fait de l'Autre une entité dépourvue d'intérêt à moins que cet Autre ne soit capable de remplir le rôle instrumental qu'on lui assigne, celui de renvoyer le reflet de soi. C'est peut-être pourquoi les œuvres écrites dans des langues autres que l'anglais et le français occupent une place très limitée dans l'ensemble du répertoire des grands théâtres : ces œuvres atteignent à peine plus de 10% de la production globale. La production théâtrale est repliée sur ce qui est proche et déjà connu, puisque l'anglais couvre 69% du répertoire en langues étrangères. L'absence du théâtre anglo-canadien y est notoire, à l'exception de rares textes comme *Charbonneau et le Chef* dont le choix s'explique sans mal. Inversement, si l'on en juge d'après l'inventaire dressé par le Centre d'essai des auteurs dramatiques, le Canada anglais traduit et monte presque toute la production dramatique du Québec et en publie l'essentiel⁶. L'indifférence n'est donc pas du côté où la situe une certaine doxa. Au départ, la quête de l'identité était un réflexe de défense. Elle s'est transformée en impératif idéologique et elle s'est déplacée vers la recherche d'une légitimation. La légitimation de cette identité forgée par le discours nationaliste conduit à «inventer» l'Autre pour s'autoriser à l'oublier.

Dans le but de donner au texte venu d'ailleurs un profil conforme aux représentations symboliques de la société québécoise, le traducteur «oublie» les marques de l'altérité. Il les oblitère pour donner la parole à sa propre collectivité. Il s'ensuit que le traducteur inverse le sens habituel de la communication. Sa tâche n'est plus de présenter l'œuvre étrangère dans ce qu'elle a de singulier ou d'inédit, mais de prêter à cette œuvre étrangère le dessein de mettre en scène le «fait québécois». Portée par cette préoccupation identitaire, la traduction remplit d'abord une fonction doxologique. Elle n'a plus pour objet de transmettre le discours de l'Étranger mais d'utiliser l'Étranger pour faire valoir son propre discours, celui de l'émancipation nationale. La fonction doxologique est au service de la fonction esthétique, et réciproquement. Durant la période considérée, surtout dans les années soixante-dix, ces deux fonctions exercent un soutien mutuel. D'une part, il faut se bâtir une dramaturgie, opération à laquelle participent massivement des pratiques translatives déformantes et iconoclastes. D'autre part, la dramaturgie en formation doit se montrer spécifiquement «québécoise» en ceci qu'elle doit susciter une prise de conscience identitaire. Cet objectif oriente la sélection et la transformation des textes étrangers suivant la capacité de leur intrigue et de leurs dialogues à répercuter le discours par lequel se définit la condition québécoise, discours cristallisé autour d'un ensemble d'idéologèmes dont les points d'appui sont la colonisation, l'aliénation, l'exploitation et la marginalisation, le versant positif de cette doxa étant l'indépendance.

L'évolution du rapport à l'Étranger qui se dessine dans les pratiques translatives suit le contour des événements politiques qui, durant ces deux décennies, ont balisé la voie qui devrait mener de l'affirmation nationale jusqu'à la formation de l'État québécois. Dans ce parcours, la période référendaire marque un tournant. À partir de ce moment, les traductions québécoises se multiplient et remplacent les traductions faites en France. Les pointes observées dans la proportion des œuvres québécoises représentées, par rapport au nombre de pièces étrangères, opposent là encore un démenti à la critique. Elles font voir que dans les moments dominés par la question nationale, les grands théâtres mettent l'Étranger à distance, comme pour amplifier le discours autonomiste. Chose certaine, en ces moments stratégiques, ces théâtres ont contribué à l'autonomisation de la dramaturgie locale en lui apportant la légitimité et la consécration. De nature annexionniste, voire polémique dans sa dimension adaptatrice et parodique, la traduction a aidé la dramaturgie québécoise à conquérir la position institutionnelle dominante que la dramaturgie étrangère occupait

«[Les] pratiques nouvelles coexistent et coexisteront encore un certain temps avec les anciennes.» Sur la photo : au Théâtre du Nouveau Monde, Robert Lepage a mis en scène en 1988 *le Songe d'une nuit d'été* dans la «traduction «textuelle» et rimée» de Michelle Allen. Photo : Robert Etcheverry.

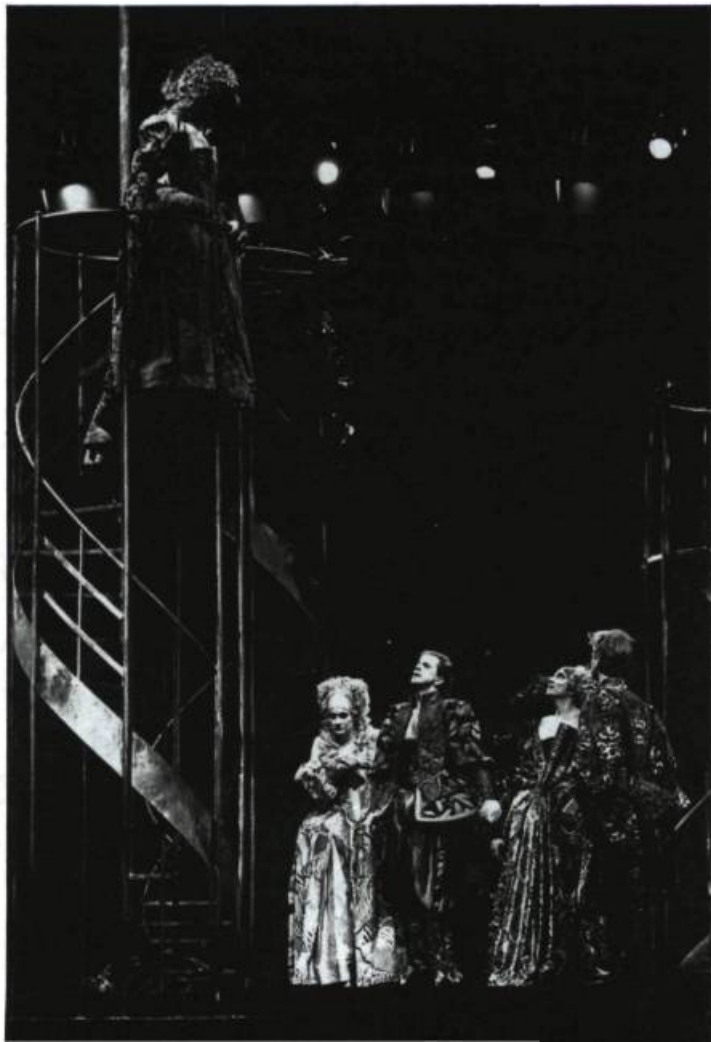
6. Cf. «Bibliography. Quebec plays available in English Translation», in *Théâtre Québec*, Montréal, Centre d'essai des auteurs dramatiques, mai 1987.

jusqu'alors.

La question de la langue est au cœur de la doxa identitaire. La langue «distingue» le Québécois de l'Anglais et du Français. Elle signale, tangiblement, la «différence» québécoise. Sur cette base, elle représente le symbole même de la légitimité des aspirations autonomistes. L'objet du discours social québécois vise en grande partie à secouer l'hégémonie étrangère qui s'incarne dans le bilinguisme officiel. Il est vrai que la traduction, omniprésente, tend à fonder le français dans la langue dominante au point que la société se voit menacée de perdre la voix. Ce thème apparaît dans l'ironie d'un titre comme *A Canadian Play / Une plaie canadienne*. Dans ces conditions, il est paradoxal de voir que le discours social et les pratiques de la traduction qui lui servent de support vont refouler le «français» dans la zone étrangère pour qu'advienne la «langue québécoise». Tantôt celle-ci prend la forme d'une langue édénique, mémoire «inventée» de la langue parlée au Québec avant la Conquête. Tantôt elle parasite le français pour simuler sa différence. Tantôt encore elle reproduit un sociolecte qu'elle se propose d'ériger en langue natale ou nationale. À travers cette instabilité foncière, la langue québécoise s'avère une fiction idéologique que le traducteur, comme le dramaturge, met au service du projet nationaliste. Cette fiction entraîne une permutation des rôles, puisque dans la société réceptrice, c'est l'œuvre étrangère qui fait maître la langue de traduction, et non l'inverse. Le traducteur est-il conscient du fait qu'il s'agit là d'une forme de sujétion?

La mention «traduit en québécois» ne met-elle pas en relief la marginalité du québécois même si la traduction vise à éprouver cette langue dans sa capacité de langue littéraire? La recherche d'un code distinctif débouche inévitablement sur la mise en place d'une langue autarcique. Prenant appui sur la nécessité d'une «décolonisation», cette démarche maintient la société québécoise sous cloche et s'emploie plus ou moins consciemment à faire le vide autour de son imaginaire.

La traduction, durant toutes ces années, a un rôle bien ambigu puisqu'elle doit répondre au besoin qu'on éprouve d'être dit et reconnu par autrui : ce serait la meilleure preuve qu'on *existe*. Aujourd'hui la tâche est accomplie. Le Québec s'est affirmé sur le plan politique. Après la «mort» de l'entente constitutionnelle du lac Meech, il n'est plus question que des modalités d'une souveraineté plus ou moins acquise dans son principe. Pour le devoir patriotique, la traduction a déjà donné. Aujourd'hui, le traducteur n'a plus lieu de se demander s'il doit situer *Roméo et Juliette* sur les bords du Saint-Laurent. Le retour au répertoire international s'accompagne d'un recentrement sur l'œuvre étrangère. C'est que l'existence et l'originalité de la dramaturgie québécoise sont désormais acquises. Les œuvres, observe Dominique Lafon, «ont joué le jeu de la référence parodique d'abord, jusqu'à la conquête de la textualité. De la mémoire à l'indé-



pendance théâtrale, en quelque sorte...⁷» Ayant conquis son autonomie textuelle, la dramaturgie québécoise est même devenue un objet d'exportation. Les pièces de Michel Tremblay, Marie Laberge, Gilles Maheu, Robert Lepage, René-Daniel Dubois ou Michel Marc Bouchard sont jouées à Paris, Londres, Bruxelles, Milan, Barcelone, Caracas... Au discours sur la spécificité nationale du théâtre québécois s'est substitué un discours sur l'universalité de ce théâtre. Celui-ci revendique son inscription dans le patrimoine universel de la culture. La dramaturgie québécoise s'est libérée des impératifs politiques immédiats, y compris de l'obligation d'employer une langue «catastrophée». La recherche esthétique en constitue désormais le centre de gravité. Des metteurs en scène comme Gilles Maheu, Jean Asselin ou Denis Marleau, qui œuvraient en marge de l'institution à l'époque du théâtre nationaliste, obtiennent aujourd'hui une reconnaissance officielle. L'ouverture de leur recherche se traduit par le choix du répertoire (Heiner Müller, Botho Strauss, Schwitters, Queneau, Jarry...). Elle se traduit encore par une mise en scène axée sur la théâtralité proprement dite, une théâtralité originale qui définit une avant-garde reconnue pour telle à l'étranger.

Le bilan qui précède porte uniquement sur le noyau institutionnel qui, par définition, est le plus conforme au discours social dominant. Il existait, bien entendu, un théâtre de recherche. Ce théâtre, peu fréquenté du public, vivait jusqu'à maintenant dans la précarité. Depuis peu, l'institution exalte la recherche théâtrale. Cela coïncide avec le désir d'une reconnaissance culturelle internationale. Il se produit tardivement pour le théâtre ce qui s'était produit à la fin des années soixante pour le roman, à savoir une prise de conscience du piège de l'enfermement régionaliste. Par ailleurs, la vision du Québec a changé : on met en relief son esprit d'entreprise et ses succès économiques. La représentation d'une société diminuée, à travers un langage lui-même dégradé, n'est plus de mise. On peut même dire qu'étant donné la conjoncture actuelle, cette représentation n'est plus fonctionnelle dans le projet autonomiste. La scène participe à la revalorisation de la société québécoise par un retour à l'«effet de culture». D'où peut-être la récupération du théâtre de recherche, qui est devenu une vitrine du Québec sur l'étranger. Il suffit de voir les critiques élogieuses des productions de Gilles Maheu, Denis Marleau ou Robert Lepage dans la presse européenne et latino-américaine. Ce nouveau contexte engage nécessairement de nouvelles pratiques traduisantes. Ces pratiques nouvelles coexistent et coexisteront encore un certain temps avec les anciennes. Quel meilleur exemple que les traductions de Shakespeare produites ou publiées durant ces deux dernières années? La traduction «textuelle» et rimée du *Songe d'une nuit d'été* par Michelle Allen voisine avec le *Squat : As you like it*, de la compagnie Béton Blues, où Raymond Villeneuve transforme les gentilhommes élisabéthains en financiers montréalais et les bergers en vendeurs de grands magasins; entre les deux, une adaptation de *la Tempête* par Michel Garneau où l'on chercherait en vain les traces du langage régionaliste de la version québécoise de *Macbeth*⁸. Rien n'exprime sans doute mieux le retour du balancier que cette réflexion de Robert Lepage sur *la Visite de la vieille dame* de Dürrenmatt : «Je n'ai pas voulu adapter le texte et le transposer ici car il est beaucoup plus facile pour le public de s'identifier à l'un ou l'autre des personnages lorsqu'il y a distanciation⁹.»

annie brisset

7. D. Lafon, «Les muses étrangères du théâtre québécois : mémoire ou exutoire?», in *L'annuaire théâtral*, automne 1988 - printemps 1989, p. 422.

8. Cf. S. Simon, «Shakespeare en traduction», *Jeu* 48, 1988.3, p. 82-87.

9. R. Lepage, «Le mot du metteur en scène», Programme de *la Visite de la vieille dame*, Ottawa, Centre national des Arts, 14 septembre-13 octobre 1990, p. 4.