
En québécois : langue de traduction, discours de l'identité

Annie Brisset
*École de traducteurs et d'interprètes
Université d'Ottawa*

Le propos est ici d'interroger le rôle de la langue dans la construction de l'identité collective par le biais de la traduction, suivant une démarche de type archéologique au sens donné à ce terme par M. Foucault. La traduction couvre une catégorie particulière de pratiques discursives intéressantes à observer dans la mesure où elles conjoignent langue et identité à la fois comme matières et objets de discours. Si l'on conçoit facilement que dans le transfert interculturel le déplacement du matériau linguistique puisse révéler un métadiscours, assumer en quelque sorte une fonction autotélique, on a moins vu que la traduction confronte un *sujet* à l'œuvre étrangère porteuse d'une autre identité et que, dans cette confrontation, le sujet traduisant engage le groupe social qu'il représente ou dont il se réclame, tout comme le sujet qui s'est exprimé dans le texte original s'immergeait dans un discursif social. La traduction est à ce titre un lieu privilégié pour observer la manière dont l'identité collective se définit envers et contre ce qui n'est pas elle-même, à condition de regarder l'ensemble des pratiques translatives qui caractérisent une société dans une conjoncture donnée, et non pas telle traduction de telle œuvre en dehors du contexte discursif où elle apparaît. On présuppose dans cette approche que les pratiques translatives sont solidaires du discours social, qu'elles participent de son organicité, qu'elles en partagent les traits hégémoniques.

Pour la traduction, l'altérité est le butoir de l'identité. La traduction matérialise la confrontation du Soi à l'Autre jusque dans les stratégies de cooptation qui la précèdent : quels textes et donc quels discours choisit-on de traduire parmi tout ce que l'étranger offre potentiellement ? En ce sens, le sujet traduisant hiérarchise des altérités. La cooptation de certaines altérités présuppose une reconnaissance, un effet de specularité ou d'écho. Ce sont alors des stratégies d'identification auxquelles correspondent, inversement, des stratégies d'évitement voire de rejet : quels textes sont ignorés, mais aussi et surtout, quels discours sont tus dans les textes traduits ? Évitement qu'il ne faut pas confondre, malgré certains recoupements, avec la production étrangère demeurée *terra incognita* faute de truchement ou de langue médiatrice.

Dans la confrontation de soi avec l'altérité, la traduction est aussi un témoin privilégié parce qu'elle pose, de façon incontournable, la question de la langue. Le propos sera d'analyser ici le positionnement identitaire à travers les transformations du matériau linguistique, non pas suivant les contrastes obligés entre langue de départ et langue d'arrivée, mais à travers le palimpseste de la langue de traduction, dans ce que celle-ci révèle ou occulte par elle-même. Palimpseste, avons-nous dit, non pas pour rendre compte, banalement, du fait que le texte d'arrivée existe en surimpression sur le texte original et qu'il le remplace, mais pour orienter l'analyse vers les effets du bouleversement que subit au Québec la langue de l'expression théâtrale vers la fin des années soixante. Un nouveau matériau linguistique efface le précédent et suscite un mouvement de traduction qui consiste à réécrire certaines pièces du patrimoine francophone – français et franco-canadien –, à traduire et surtout à retraduire le répertoire étranger dans le nouveau code de la scène québécoise. De recouvrement en recouvrement, l'affirmation d'une identité distincte produit un feuilletage linguistique dont il s'agit d'analyser les traces.

L'observation porte, on l'aura compris, sur un état de la société québécoise qui correspond à un moment paroxysmique de la quête identitaire, à savoir *grosso modo* les années soixante-dix et quatre-vingt. Par ailleurs, le théâtre a été choisi pour objet d'observation parce qu'il est statistiquement le genre le plus traduit durant cette

période. Ce n'est pas un hasard dans la mesure où l'on a pu définir le théâtre comme le plus national des genres. Chose importante : le théâtre est aussi, disait Antoine Vitez, « un lieu où un peuple vient écouter sa langue ». C'est un art social, consommé *in vivo* et collectivement, qui diffère en cela du roman et de la poésie que chacun perçoit individuellement et à son propre rythme. Comme le théâtre s'adresse à un groupe dans un lieu précis, à un moment précis, il se fait en résonance plus immédiate avec le discours public, avec l'imaginaire et les représentations symboliques de la société. La scène est donc, au sens propre comme au sens figuré, le lieu par excellence des projections identitaires. Elle a certainement eu cette fonction pour la collectivité québécoise entre la fin des années soixante et la période post-référendaire, époque où le théâtre, comme la littérature dans son ensemble, a pris valeur de manifeste et d'action politique. Les dramaturges chargent la langue d'une fonction nouvelle. Ils ne la manient plus comme si c'était un support neutre. Au contraire, le matériau du discours engage désormais la matière même de ce discours. L'écriture dramaturgique met en scène l'état de la langue en ce qu'elle reflète la condition infériorisée de l'homme d'ici :

Pierrette Guérin – [...] Pas moé ! Chus trop vieille ! Une fille qui a faite la vie pendant dix ans, ça poigne pus ! Chus finie ! Pis essayez donc d'expliquer ça à mes sœurs. Comprendront rien ! J'le sais pas c'que j'vas devenir, j'le sais pas pantoute ! (Tremblay, 1972 : 94).

Porté par une écriture naturaliste composée à partir de la langue vernaculaire, le théâtre bascule vers une nouvelle esthétique. Ce changement de paradigme se manifeste dans la désignation nouvelle de ce théâtre, désormais qualifié de québécois. Il naît la même année que la formation politique souverainiste qui, dans le choix de sa dénomination, lie de la même manière la territorialité à l'affirmation d'une spécificité collective. La conscience identitaire est indissociablement unie à la représentation du pays et de la langue par un même désir : transcender l'état de désappropriation qui les caractérise de façon solidaire.

Durant la période à l'étude, la langue des traductions théâtrales frappe par son instabilité. Ordinairement, la langue vers laquelle on traduit est une donnée préalable à la traduction ; l'existence même

de cette langue est la condition *sine qua non* de l'acte de traduire. Or, quand on regarde les traductions effectuées durant les deux décennies considérées, on a l'impression que chaque traducteur construit la langue d'arrivée, qu'il cherche tout au moins à la codifier, à la stabiliser dans l'écriture, en même temps qu'il reconstruit le texte de départ. L'hétérogénéité du matériau linguistique des traductions théâtrales recouvre pourtant un même projet : donner à entendre la spécificité d'une langue à soi et, à travers la manifestation tangible de cette langue « nôtre », légitimer l'existence de la collectivité qui la parle. Ce qui nous retiendra ici dans un premier temps, ce sont les diverses modalités de la codification entreprise par les traducteurs. Précisons qu'à de rares exceptions près, les traducteurs de théâtre se confondent à cette époque avec les dramaturges qui ont permis l'émergence du théâtre québécois : Michel Tremblay, Jean-Claude Germain, Michel Garneau... La traduction se présente le plus souvent comme une réécriture d'œuvres sélectionnées dans le répertoire étranger en fonction de leur similitude avec la nouvelle représentation symbolique de la société québécoise. La traduction s'effectue sur le mode hypertextuel, catalysant la création dramaturgique en commençant par se confondre avec elle.

LANGUE ET CONFLIT POLITIQUE

Chez Michel Garneau, qui traduit *Macbeth* « en québécois », la langue de traduction semble aller de soi. Pourtant, signaler sur la première couverture que le texte de Shakespeare est « traduit en québécois » – c'est l'origine du texte que l'on indique d'habitude, puisque sa destination est évidente – cela revient à signaler que la collectivité québécoise possède une langue qui lui est propre, mais que cette langue est tombée en déshérence. Le projet de la traduction consistera donc à reconstituer cet élément du patrimoine collectif. La langue de traduction est alors une langue de mémoire, reconstruite sur des vestiges encore préservés dans un dialecte identifié comme étant celui de la Gaspésie ; c'est la langue originelle du pays en devenir, une langue ancestrale, édénique. On observe que le traducteur choisit précisément d'ancrer la quête de cette langue identitaire dans un texte du patrimoine littéraire universel

fondé sur le récit d'une dépossession – finalement transcendée par la victoire de la nation dépossédée. Michel Garneau transforme le récit shakespearien, récit victimaire qui s'accorde avec le discours social de l'époque, en mythe des origines de la collectivité québécoise, un mythe fondateur que la langue de traduction contribue largement à créer. Par réverbération herméneutique, cette langue assume pour le public québécois une fonction identificatoire dans la double perspective historique et contemporaine, comme la représentation superposée d'un avant et d'un après la Conquête. Avant même qu'intervienne tout élément diégétique, la langue projette l'espace-temps du texte shakespearien sur l'histoire réelle de la société réceptrice. Dans sa double dimension territoriale et ancestrale, la langue est construite comme une langue naturelle, pure de toute infiltration par la langue du conquérant ; c'est une langue édénique, avons-nous dit, mais qui porte en elle moins la nostalgie des temps premiers de la colonisation que l'« utopie » de la libération, avec la solidarité évoquée plus haut entre matière et matériau du discours :

Not'cause peut pas ête plus jusse ! La victoère nous attend
 Au boutte d'la route ! [...]
 Bon yeu qu'j'ai hâte qu'les temps changent !
 C'tes temps-citte sont en train d'nous virer en étranges ! (Garneau, 1978 : 120-121)¹.

Cette langue, qui symbolise la langue parlée à l'origine par les fondateurs du pays, est un artefact, une langue reconstituée à partir d'un fonds lexical tombé en désuétude : « J'ai puisé (artésienement), dit Garneau, dans la langue québécoise jusqu'à sa source ancestrale. J'ai fouillé dans les glossaires [...] ». Ainsi, la traduction

1. Dans la séquence originale, les deux personnages que l'exil a longtemps séparés ne se reconnaissent pas tout de suite : ils sont devenus étrangers l'un pour l'autre. La version québécoise fait pencher le sens de l'énoncé original vers la perte de l'identité propre au profit d'une identité étrangère. Avec le réseau des troncages effectués par le traducteur dans le texte qui entoure l'extrait cité, « virer en étranges » est clairement compris par le récepteur comme « devenir étrangers dans son propre pays », autrement dit « être assimilés ». Pour une analyse détaillée de cette traduction, voir le chapitre intitulé « Shakespeare, poète nationaliste québécois : la traduction perlocutoire » dans Brisset, 1990.

de *Macbeth* en québécois est un désenfouissement de la mémoire linguistique. Elle permet de lire le présent identitaire dans le passé par l'entremise du texte de Shakespeare que la traduction infléchit vers une allégorie de la Conquête et d'une revanche possible sur l'Histoire.

Cette démarche projective sous-tend une bonne partie des traductions effectuées à cette époque. Ainsi, lorsque – selon sa propre expression – Jean-Claude Germain « paraphrase » en langue québécoise *Les faux brillants* de Félix-Gabriel Marchand – variation, en vers de vaudeville, sur le thème d'un bourgeois gentilhomme québécois victime d'un écornifleur étranger – il présente explicitement sa démarche comme une « translation véritable du maintenant dans le naguère », l'installation dans le texte d'une « vision à double foyer », qui consiste à « mettre le présent dans le passé, là où il était d'ailleurs déjà virtuellement présent comme avenir » (Germain, 1977 : 8). Cela dit, la langue québécoise du *Macbeth* de Michel Garneau n'a rien à voir avec le mode d'expression naturaliste des traductions-adaptations de Jean-Claude Germain, même si la démarche procède d'une intention similaire. Prenons par exemple son adaptation de *La noce chez les petits-bourgeois* :

La mariée – Çé Jérôme qu'y a toute faite lui-même.

L'amie d'ille – Toute ! Même la panterée ?

La mariée – Ah ! oui....çé lui qu'y a eu l'idée pour toute han ? ... Y a tiré les plans, y a acheté le bois, y l'a scié, y l'a sablé pis y l'a collé... parsque toute est embouffeté pis collé han... a parre les pantures, y a pas un clou... çé faite rustique !

L'ami dgars – Entoucas, çé-t-unique en son genre ! Où çé qu't'as trouvé l'temps d'faire tout ça ? (Germain, 1976)

Ici, la codification de la langue québécoise résulte d'une double opération. La première consiste à réduire l'écart entre la langue écrite et la langue parlée, entre une langue que l'on déclare imposée du dehors, artificielle et aliénante, et une langue libre, naturelle et authentique, parlée à la maison et dans la rue. Dans ses traductions comme dans ses créations, Germain cherche, dit-il, à « restituer notre langue nationale dans la pleine mesure de sa vérité d'expression » (Germain, 1972 : 4^e de couverture), ce qui revient à remplacer le code de la francité par l'idiome qui définit spécifiquement la québécoité. C'est là qu'intervient la seconde opération qui, à

l'inverse mais de façon corrélative, consiste à faire voir sur la page les lieux de l'écart entre les deux idiomes, ou plus exactement à creuser la différence, à la marquer de façon ostentatoire, en allant jusqu'à l'inventer (çé, achté, parsque, embouffeté, à parre, entoucas) ou à forger des québécismes en adaptant l'orthographe des mots anglais qui émaillent le discours des personnages (*pantry* / panterée). Ce travail sur le signifiant fabrique de la différence, une différence qui est loin d'être neutre. Elle est tout au contraire le vecteur de l'idéologie victimaire qui sous-tend la représentation de soi : lorsque le dramaturge ou le traducteur modifie le signifiant pour montrer qu'il est différent de son équivalent français, il le prolétarise.

La prolétarianisation du signifiant assume diverses fonctions. Tantôt, elle soutient l'effet de réel, marquant par exemple la différence de classe entre les personnages : dans *Oncle Vania*, la servante Marina est le seul personnage à qui l'on prête le sociolecte des *Belles-Sœurs*.

Marina – T'as ben vieilli. T'es pus aussi beau. Faut dire, aussi que t'haïs pas ça prendre une p'tite vodka de temps en temps... [...] Tu voudrais peut-être manger quequ'chose ? [...] Avant eux autres, on a toujours dîné à une heure, comme tout le monde. Depuis qu'i' sont là, c'est jamais avant sept heures ! La nuit, le professeur lit pis écrit [...] C'est comme là, là, le samovar est sur la table depuis deux heures ; eux autres, i' sont partis s'promener ! (Tchekhov, 1983 : 18-21).

Tantôt encore ce sont les personnages que l'on ramène à un niveau social inférieur à celui qu'ils occupaient dans la pièce originale : les trois sœurs de Robert Lalonde sont filles d'un médecin de campagne et non plus d'un général de brigade ; elles habitent dans une maison dont le traducteur-adaptateur souligne expressément la modestie, en contraste avec les salles de réception des Prosorov ; malgré leur condition (le milieu scolaire remplace le milieu militaire) leur langage reste celui de personnes faiblement instruites :

Gisèle – [...] Ah ! Seigneur ! En me réveillant à matin, quand j'ai vu qu'y faisait si beau, y m'est venu une de ces envies de m'en retourner au Québec, à Montréal. [...]

À force d'enseigner tous les jours à l'école, j'ai assez mal à tête ! À part de ça, j'commence à avoir de plus en plus l'air d'une vieille fille. C'est vrai ! Ça fait déjà quatre ans que j'enseigne, pis j'me sens dépérir de jour

en jour ! ... Pis y a rien qu'une affaire qui me trotte dans tête [...] En tout cas, aujourd'hui chu en vacances, j'ai pas mal à tête pis j'me sens plus jeune qu'hier ! (Tchekhov, s.d. : 3-5)².

Au lieu, comme ici, d'adapter la pièce en mineur par abaissement du statut social des personnages et de leur registre linguistique, on appelle plus souvent dans le répertoire québécois des pièces étrangères qui, déjà, mettent en scène des prolétaires, tel le « vendeur d'eau » de Brecht, image spéculaire du « porteur d'eau » québécois ; celui-ci ne peut parler autrement que comme on parle du côté de la *Main* ou du plateau Mont-Royal, comme aussi les opprimés, les exploités ou les « paumés » d'Eugene O'Neill, d'Arthur Miller, de Tennessee Williams, de Paul Zindel ou de Sam Shepard.

Le vendeur d'eau – Chu vendeur d'eau dans capitale du Setchouan [...] ya à peu près rien que sués Dieux qu'on peut compter pour se faire aider. [...] je suppose que le ciel s'est tanné de nous entendre nous plaindre vers lui dins airs (Brecht, s.d., inédit).

Quelles qu'en soient les variantes, la langue des traductions fait coïncider la langue du « peuple québécois » avec celle du prolétariat, langue métonymique donnant l'illusion que la partie vaut le tout. En toute conséquence, la représentation des classes défavorisées occupe la majeure partie de l'espace scénique institutionnel pendant deux décennies. Les variantes sociolectales qui assurent la représentation des aliénations individuelles, familiales ou sociales, possèdent une fonction illocutoire intrinsèquement liée au projet identitaire d'où est issu le nouveau théâtre québécois, un théâtre « où le public non seulement peut se connaître, mais où il peut apprendre à se connaître – à se mieux connaître » (Tessier, 1968 : 151-152). Si ce n'est que l'image de la société reflétée dans le miroir tendu par la scène coïncide de façon quasi exclusive avec le récit victimaire qui forme la matrice du discours sur la condition québécoise. L'échappée sur l'altérité que fournit en principe la traduction sert à conforter cette représentation de soi, à lui donner aussi une dimension de tragique universel. Cette préoccupation oriente le choix des œuvres que l'on traduit ou plutôt que l'on recycle et récupère pour mieux répondre à cette fin d'auto-

2. Gisèle, l'aînée des trois sœurs Côté, est institutrice puis directrice d'école.

représentation. L'œuvre étrangère (intrigue, nom et fonction des personnages, etc.) est recontextualisée dans la société québécoise et subit le tropisme de la quête identitaire. Elle est convoquée pour prêter main-forte au projet nationaliste : Shakespeare, Molière, Tchekhov, Gogol, Brecht, O'Neill, Miller, Dario Fo, Garcia Lorca et bien d'autres ont pour fonction explicite, et paradoxale, d'éveiller chez le public « la conscience d'être québécois » (Bélair, 1973 : 42).

Une langue « catastrophée » (Kwaterko) vient donner caution et matérialité au récit victimaire autour duquel se développe le discours sur la condition québécoise : les pièces étrangères semblent appelées sur les scènes québécoises pour l'étoffer. Mais les commentaires dont les traducteurs accompagnent leurs traductions révèlent une diglossie intéressante : préfaces, postfaces ou indications scéniques sont écrites dans un français territorialement neutre. Autrement dit, lorsqu'il prend la parole pour son propre compte, le traducteur ne s'inclut pas dans le public québécois à qui s'adresse le texte traduit, même quand le commentaire a pour but d'expliquer qu'on a traduit « en québécois » par souci d'adhérer aux pratiques langagières de la société réceptrice et d'assurer de cette façon une meilleure compréhension du texte³. L'argument souvent invoqué pour justifier les traductions « en québécois » est l'opacité de la langue française « de France » : « Si, par exemple, j'avais eu à jouer la traduction française [de *Mère Courage*], j'aurais eu besoin de lire la traduction anglaise pour saisir toutes les subtilités et toutes les nuances. C'est souvent ainsi pour presque toutes les traductions françaises d'auteurs étrangers »⁴. Le discours sur la langue fait apparaître un fait nouveau : la perte d'intelligibilité de la langue dans laquelle les traductions étaient jusqu'alors représentées sur les scènes québécoises et, bien entendu aussi, les créations originales. Cette langue est devenue inintelligible parce qu'elle est devenue déterritorialisante, du moins c'est ainsi que le discours identitaire la représente.

3. Cette remarque vaut pour le paratexte et les commentaires qui accompagnent la publication d'ouvrages lexicographiques sur la « langue québécoise » ou le « québécois d'aujourd'hui ».

4. Monique Mercure à propos de la traduction québécoise de *Mère Courage* par Gilbert Turp. Cité dans Pierre MacDuff, 1984 : 14.

D'une part, il faut comprendre que le changement de langue correspond à un mouvement de réappropriation culturelle, à un véritable rapatriement de l'activité traduisante. En 1968, 90 % des œuvres étrangères sont jouées sur les scènes institutionnelles du Québec dans une traduction effectuée en France. Vingt ans plus tard, la proportion s'est inversée : 93 % des œuvres étrangères sont présentées dans une traduction ou une adaptation québécoise. C'est donc un sentiment de dépossession culturelle qui engendre les nouvelles traductions. Notons tout de même que ces retraductions québécoises ne se différencient pas forcément des traductions françaises. Ainsi, lorsque le metteur en scène Gilles Marsolais souligne combien il est « anormal » qu'un texte dramatique écrit dans une langue étrangère ne soit pas « traduit ou adapté par un Québécois avant d'être joué », il fait primer la nationalité ou plus exactement l'identité ethnolinguistique du traducteur sur n'importe quelle autre considération. Mais il a beau proclamer la différence entre le français du Québec et le français de France, il n'en tire aucune conséquence lorsqu'il se met lui-même à traduire (Marsolais, 1977 : 12)⁵. Cela montre bien que le mouvement des retraductions est fondamentalement animé par le désir de reterritorialiser l'activité de traduction. Désir légitime, à cette nuance près que la « parole » ainsi récupérée n'avait sans doute jamais été revendiquée alors que, dans la conjoncture, on se la représente comme ayant été confisquée – ne parle-t-on pas de « colonisation » culturelle par la France, c'est-à-dire d'une action spoliatrice et coercitive ? Cela reste cohérent par rapport au scénario victimaire de l'autoreprésentation.

D'autre part, il faut voir qu'au-delà d'une simple volonté de « décolonisation » culturelle, la réappropriation de l'activité traduisante est rendue nécessaire par le bouleversement de l'esthétique théâtrale qui se produit à la fin des années soixante. Les traductions françaises, sans doute conformes à une esthétique dramatique qui prévalait encore en France, apparaissent périmées sur les scènes

5. Nous soulignons. La retraduction de Gilles Marsolais suit pas à pas la version de Boris Vian, mais la déleste de ses effets poétiques. Plus vertigineuse est, toutefois, la ressemblance entre la version québécoise d'*Oncle Vania* par Michel Tremblay et la traduction d'Elsa Triolet.

québécoises. Songeons par exemple au répertoire américain : il est étrange d'entendre des personnages comme ceux du *Commis voyageur* s'exprimer dans une langue au croisement des salons du seizième arrondissement et des bistrotts de la rive gauche style années cinquante⁶. Le sentiment d'aliénation que provoquent ces traductions est d'ordre à la fois linguistique et culturel : on ne se reconnaît pas dans l'artifice de cette américanité revue et corrigée par les canons parisiens. Si les traductions françaises maintiennent l'écart entre la langue de la culture et celle de la maison et de la rue, la nouvelle esthétique théâtrale qui se fait jour au Québec repose au contraire sur la suppression de la distance qui sépare langue parlée et langue écrite. Or, et ceci est important, c'est précisément cette distance que l'on exploite pour prouver qu'il existerait une différence intrinsèque entre le français de France et celui du Québec. De la différence intrasystémique on glisse vers la différence inter-systémique :

Aussy, mesme pour les gens les mieux instruits de ce pays, il y a encore entre la langue parlée et la langue écrite une distance exagérée et une manière de conflit propre à inspirer grande angoisse & sentiment de dychotomie terrible quand tout un chagrin s'aventure à s'exprimer. Et il est vrai de dire que sous ce rapport-là, la Langue Française de France nous apparaît comme seconde et quasiment étrangère parce que sans puissant contenu émotif et sans allusion instantanée à tous nos affects et expériences (Lalonde, 1979).

Le lieu du conflit se déplace : on met en cause non pas la finalité de deux sous-codes à l'intérieur d'une même langue (*koiné* et langue littéraire), mais carrément l'existence d'un code commun à deux espaces différents dont l'un voudrait ne plus être dans l'orbite culturelle de l'autre. Bouter le français « de France » hors des frontières du Québec revient à supprimer la « dichotomie terrible » que représente le bilinguisme interne, c'est-à-dire le fait pour un

6. Ces traductions sont devenues tout aussi injouables en France, mais les éditeurs qui détiennent l'exclusivité des droits bloquent les retraductions. Les nouvelles traductions effectuées en vue de nouvelles mises en scène restent plus ou moins clandestines ; voir par exemple *Désir sous les ormes* mis en scène par Matthias Langhof dans une traduction sociolectale, remarquablement inventive, de Françoise Morvan.

Québécois de maîtriser deux sous-codes de la même langue. Ce plaidoyer en faveur d'une langue québécoise distincte du français « de France » repose sur l'argument du clivage identitaire que provoque la dualité linguistique réunie dans un même sujet, clivage communément illustré dans le discours par une série de métaphores référant à la folie. On songe à l'« aliénation délirante » de Gaston Miron, essai paradigmatique à cet égard :

Je m'en vas à la grocerie... pitche-moi la balle... toé scram d'icitte... [...] dans ta pensée polluée de dualisme de langage [...] tu ne sais plus [...] qui tu es et si tu as une Personne Humaine et laquelle si c'est oui [...] tu oscilles tu déraisonnes tu délirés [...] ô mon schizophrène (1970 : 111-112)⁷.

Gaston Miron stigmatise l'interférence de la langue étrangère avec la langue propre parce qu'elle corrode l'identité du sujet comme un acide, entraînant la « négation de toute caractérisation » : le sujet devenant l'un et l'autre finit par n'être plus ni l'un ni l'autre : « alors tu te mets à te chercher [...] tu disparais dans la densité et le nombre indifférenciés dans l'informe l'incertain le vague [...] tu touches avec ton moignon raccourci que tu ne peux dire qui tu es » (*ibid.* : 110). L'interférence linguistique est le symptôme d'une assimilation en progrès ; elle renvoie à la condition d'« homme carencé », privé d'une langue propre, de l'instrument qui seul permet d'être totalement présent au monde (*ibid.* : 112).

LANGUE ET CONFLIT SYMBOLIQUE

En plus de ce que dénonce déjà Miron, le discours que pour sa part Michèle Lalonde tient sur la langue révèle autre chose, à savoir l'existence d'un conflit de nature institutionnelle dont rend compte, précisément, l'instabilité de la langue des traductions théâ-

7. On trouve encore la trace, tout à fait nette, du thème du bilinguisme associé à la folie dans des écrits récents comme le livret de l'opéra *Nelligan* par Michel Tremblay. On observe le glissement qui s'effectue entre ce que dénonce Miron, c'est-à-dire la dissolution d'une langue dans une autre et le bilinguisme proprement dit. Dans ce cas, l'altérité est présentée comme intrinsèquement délétère et appelle une scotomisation pour garantir l'unicité et l'homogénéité du sujet.

trales. Ce conflit comporte lui aussi un enjeu de pouvoir, non plus sur le plan politique, mais sur le plan symbolique. Il intervient entre la langue vernaculaire, désignée sous le nom de « langue québécoise » et la langue référentielle appelée « français de France » ou « français international », désignations qui marquent essentiellement l'extra-territorialité de cette langue et, par conséquent, son absence de légitimité sur le sol québécois. Dans la typologie proposée par Henri Gobard, la langue vernaculaire correspond à la « langue maternelle » ou à la « langue natale » tandis que la langue référentielle désigne la langue des traditions culturelles, notamment celle de la littérature (1976 : 34). La langue référentielle est soudain présentée comme une langue étrangère, celle d'un autre peuple et d'un autre territoire. Autant dire qu'elle relève d'une autre ontologie. Voilà pourquoi elle est inintelligible – on l'a vu plus haut – et impropre à exprimer les « affects » québécois. En vertu de ce principe, le « français de France » perd sa valeur sur le marché des biens symboliques au profit de la « langue québécoise » dont on s'attache à prouver qu'elle peut remplacer le français dans sa fonction référentielle, qu'elle est apte à tout désigner et souvent bien mieux que le français, comme le *Manuel pratique du français canadien* voudrait en fournir l'illustration (Robinson et Smith, 1973)⁸ :

Canada	France	
beurre d'arachides	pâté (sic) de cacahouètes	peanut butter (p. 1)
colline (parlementaire)	emplacement en pente	(Parliament) Hill
	du gouvernement canadien	(p. 73)
lait écrémé	Ø	skim milk (p. 6)

Les aberrations linguistiques du *Manuel* trahissent l'idéologie qui l'ont suscité : démontrer l'égalité voire la supériorité du « français canadien » par rapport au « français de France », tout au moins

8. Ce « manuel » destiné aux étudiants anglophones se donne pour objectif de démontrer que le français du Canada est une langue distincte du français de France en ce sens qu'elle possède au même titre que n'importe quelle autre langue la faculté d'exprimer toute la gamme des sujets qui concernent l'humanité (Robinson et Smith, 1973 : introduction, p. i). Organisé en trois colonnes, le manuel fait surtout apparaître les lacunes du « français de France », en les fabriquant au besoin suivant le même principe différenciateur que celui qui préside à la codification graphique de la langue québécoise dans les traductions et les créations théâtrales.

pour désigner les réalités nord-américaines ou supposément telles. Cet ouvrage est un cas limite, bien sûr, mais sa parution est significative de l'esprit qui anime le foisonnement des travaux lexicographiques auquel on assiste. Ces ouvrages visent plusieurs objectifs que l'idéologie de la différence ne départage pas toujours bien nettement : codifier la spécificité des usages québécois du français et ce faisant apporter un appui et une caution scientifique à la reconquête de la langue propre, certes, mais en faisant d'une pierre deux coups : reconquête sur l'anglais et reconquête sur le français « de France ». La différence est alors porteuse d'un capital symbolique, elle procure un nouveau pouvoir à une nouvelle élite au sein des institutions.

Ainsi, l'adoption de la langue vernaculaire permet aux dramaturges et traducteurs « québécois » d'accéder à la position institutionnelle dominante qui était jusqu'alors occupée principalement par des auteurs « canadiens français » de même que par des auteurs et des traducteurs français : à la fin des années soixante, le répertoire comporte 23 % de pièces et 90 % de traductions d'origine française ; à la fin des années quatre-vingt, on ne compte plus que 9 % de pièces et 6 % de traductions importées de France. Le désir d'une langue toute à soi remplit une fonction distinctive nécessaire à la reconnaissance institutionnelle des nouveaux dramaturges. Les chiffres précités donnent la mesure du terrain gagné sur le répertoire français qui, directement ou indirectement par ses modèles et ses traductions, occupait la majeure partie du secteur théâtral au point de peser comme une forme de « colonialisme ». La langue est l'instrument séparateur qui donne au théâtre québécois son identité propre et assure par la suite son autonomisation par rapport à la dramaturgie française. La rupture esthétique recoupe la revendication politique en lui ajoutant un autre type d'enjeu territorial, car en adhérant à la pensée qui sous-tend toute la production littéraire de l'époque, c'est-à-dire en faisant du théâtre autre chose qu'une simple « expressivité », les nouveaux dramaturges québécois participent à la reconquête de la norme discursive au sein de l'institution théâtrale. Comme on reconquiert une terre noyée sous l'océan, ainsi on reconquiert un territoire de la culture. Et si écrire ou traduire pour le théâtre devient « un acte aussi probant que l'action politique » (Miron, 1970 : 119) dans son dessein de dévoiler l'aliénation socio-

économique du peuple québécois, cela permet tout autant de faire accéder la dramaturgie québécoise à la conscience universelle. Dans cet ordre d'idées, traduire « en québécois » les monuments de la dramaturgie mondiale est un geste dont la portée dépasse le simple fait d'écrire des pièces en québécois. C'est réaliser jusqu'au bout le dessein d'arracher le « québécois » à son statut dialectal et de l'élever au rang de langue nationale, de « langue natale ». Ainsi, par la singularité que lui confère la langue d'écriture également habilitée comme langue de traduction, la nouvelle dramaturgie du Québec prend place parmi les autres dramaturgies nationales. Elle acquiert la propriété d'être « québécoise dans le monde et au monde », réalisant le vœu que Gaston Miron avait formulé pour toute la littérature du Québec (*ibid.* : 119).

On voit ainsi que les pratiques translatives et les argumentations sur la langue qui entourent directement ou indirectement ces pratiques sont unies autour du principe d'individualisation. Que visent les traductions théâtrales sinon à produire de la différence où se reconnaîtra l'identité distincte de la collectivité québécoise ? Ces traductions ne recherchent ni la « transparence » ni l'« adéquation » au texte original. Elles manifestent, au contraire, l'intervention ostensible du sujet traduisant, intervention revendiquée comme une marque de créativité. Le sujet collectif de la traduction ne peut assumer cet élément d'infériorisation qui consiste pour un traducteur à se faire le double de l'autre : « il se prendra pour un autre et n'existant que par l'Autre, il se condamnera du même souffle à n'exister que pour l'autre : en somme il s'apprête à devenir le double de son ombre » (Germain, 1983 : 23). Dans leur projet, les traductions théâtrales sont hypertextuelles, volontairement « déformantes » : elles actualisent, elles adaptent, elles parodient le texte original. De sorte que la spécificité du théâtre québécois s'engendre par une sorte de scissiparité. Voilà bien le paradoxe de cette différence qui revient au même d'où elle est partie : l'altérité sert à fabriquer du même parce que le même était déjà en elle. On ne traduit pas l'autre, on se traduit dans l'autre par identification spéculaire, en ne laissant passer que les représentations symboliques des textes étrangers qui s'apparentent aux constructions de l'identité collective dans le discours de la société réceptrice. C'est dire que

dans sa phase d'émergence, le théâtre « québécois » construit en partie son identité par dédoublement et appropriation de l'altérité, par opposition à elle et pourtant avec elle. En faisant de l'Autre un analogue de Soi, il se construit sur la négation de l'Autre.

La langue est solidaire de ces pratiques translatives de singularisation, elle en est le pivot. La différenciation linguistique prend pour base oppositive non pas la langue du texte étranger, radicalement autre, mais le code référentaire du français en commençant par lui attacher les attributs de l'altérité : « français de France », « français international », « français hexagonal »... Ces attributs déterritorialisants ont pour effet de légitimer l'emploi d'une langue québécoise distincte. Là encore la différence est produite à partir du même, suivant deux grandes modalités qui s'interpénètrent et se renforcent mutuellement. La première procède d'une conception génétique de la langue en tablant sur sa dimension diachronique ; la seconde fait coïncider, ici et maintenant, l'identité du collectif québécois avec un système symbolique qu'on pourrait qualifier d'auto-référentaire, une langue pour parler « entre nous ». Toutes deux postulent la coextensivité de la langue, du territoire et de l'ethnie. Toutes deux coïncident dans la recherche de l'homogénéité du groupe qui doit cristalliser la « conscience nationale ». Toutes deux ont une visée réparatrice. Les pratiques d'individualisation qui expriment la quête identitaire visent fondamentalement à effacer la césure iconisée par l'expression autodéfinatoire du « nous autres ». L'ethnocentrisme qui préside à la traduction théâtrale supprime cette « ambiguïté » constitutive de l'identité québécoise. Investie du pouvoir de restituer au groupe sa cohésion identitaire garant de sa conscience nationale, la langue doit être à part entière la *differentia specifica* des Québécois, séparateur territorial, ethnique, identificatoire. Cela se matérialise chez Garneau par une remontée vers la langue de la communauté originelle, *Ursprache* ou langue source. Les termes qui servent à décrire cette archéologie linguistique sont éloquents : « j'ai puisé (*artésiennement*) dans la langue québécoise jusqu'à sa *source* ancestrale ». Ce retour à la langue mère et sa thématization dans un texte comme *Défense et illustration de la langue québécoise* ne sont pas sans rappeler la conception fichtéenne du rapport entre langue et identité nationale : ce qui

distingue une nation, dit Fichte, « ce n'est pas tant l'origine de ceux qui continuent de parler une langue mère, que le fait même de l'usage ininterrompu de cette langue ; car les hommes sont formés par la langue, plus que la langue n'est formée par les hommes ». En conséquence, et c'est ce qui importe ici, une langue qui adopte « quelque chose d'étranger » abandonne « ce qui lui appartenait en propre », se coupe de ses « racines vivifiantes », perd son « intelligibilité » et, au bout du compte, devient une « langue morte » pour ses usagers. Autrement dit, conclut Fichte, « à prendre les choses de très près, ces peuples n'ont pas de langue maternelle » (Gottfried Fichte, 1981 : 109 et 116-118). Tel est bien le sens des pratiques différenciatrices à l'œuvre dans le texte et la langue des traductions théâtrales puisqu'elles consistent à se dégager de l'altérité dénaturante. Tel est bien aussi le sens de la revendication linguistique, fondement doctrinal de ces pratiques discursives préoccupées de repossession : « Actuellement nous avons besoin de plus que d'une langue maternelle pour nous épanouir, nous avons besoin d'une langue qui soit aussi natale. C'est par récupération que nous posséderons notre instrument de culture et que celle-ci pourra informer la réalité » (Miron, 1970 : 118). La distinction établie entre « langue maternelle » et « langue natale » renvoie au statut doublement étranger de la langue dont le collectif québécois hérite à sa naissance. C'est, d'une part, la langue d'un pays conquis, langue altérée par celle du conquérant ; c'est, d'autre part, la langue des Français, ancrée dans une autre culture et impropre à nommer les réalités d'ici. Ainsi, demande Michèle Lalonde, existe-t-il « une Langue Québecquoise [...] distincte de la Française [...] dans laquelle je puisse m'exprimer ? » (1979 : 12). L'homme d'ici, « coupé de ses liens écologiques de droit, déculturé c'est-à-dire aliéné de sa culture » ne peut « être au monde d'ici en l'absence d'une langue qui lui soit propre » (Miron, 1970 : 117-118).

La traduction « en québécois » de Michel Garneau est un paradigme du retour à la source « vivifiante » de la langue natale, de la langue du pays à sa naissance, cette langue qui remonte au point originel de la désignation symbolique avec ses mots « inventés pour nommer par exemple les bordages, les bordillons, les fardoques, les cédrières et autres choses si fréquentes en nos sauvages parages [...]

qui tant émerveillaient nos aïeux sans pour autant les laisser bouche bée et impuissants à les nommer » (Lalonde, 1979 : 43-44). La mise au jour de la langue originelle qui vise à rendre au groupe sa véritable identité glisse insensiblement vers l'idée d'une épuration de la langue qu'il faut soustraire à toute altérité « polluante », pour reprendre la formule de Miron – on pourrait lui en substituer bien d'autres semblables dans l'imagerie de l'époque où le contact avec l'altérité (subsumée, précisons-le, dans l'anglophonie) équivaut à une souillure. Dans le même registre d'ailleurs, l'hypertextualité ethnocentrique des traductions participe à cette tâche du nouveau théâtre québécois qui consiste à débarrasser la scène des « encrassements » de la tradition théâtrale, en d'autres termes, à « nettoyer » la scène québécoise des œuvres étrangères (Bélair, 1973 : 62)⁹.

Postuler, comme le fait Gaston Miron, que « la langue et son langage [...] sont la présence totale d'un homme au monde », cela revient à établir un rapport ontologique entre langue et identité ; cela revient de plus à lier la constitution du sujet à l'exclusivité d'un système symbolique (1970 : 118). C'est chez Humboldt que l'idée d'une interaction entre la langue et la subjectivité de la perception du réel trouve son premier développement. Pour Humboldt, la pensée dépend étroitement « de la spécificité singulière » de la langue qui lui sert de vecteur ; de même, la conceptualisation du contenu de la perception interne et de l'affectivité « met en jeu l'individualité même de la faculté représentative ; la langue dans laquelle elle s'exprime en est inséparable » (1974 : 85). N'est-ce pas ce principe même que l'on applique quand on affirme que le français « de

9. Ces images prennent aujourd'hui une fâcheuse résonance. Elles ont fait place à une apologie du métissage, encore que ce nouveau discours côtoie l'ancien de manière ambiguë. Il est frappant de voir affleurer dans le discours social les notions de « disparate » ou d'« hétérogène » pour disqualifier, dans l'absolu, des mixages d'altérités, par exemple la réunion d'acteurs de nationalités différentes dans un même film ou, plus fondamentalement, comme on l'a vu durant le débat constitutionnel, la multi-ethnicité délégitimante du « Canada hors Québec » dépourvu *ipso facto* d'identité. Dans le même ordre d'idées, le *topos* de l'« ouverture au monde » et de l'« universalité » coexiste de façon contradictoire avec celui qui, dans un même souffle, revendique une rupture radicale vis-à-vis de l'altérité la plus proche, le « reste du Canada ».

France » ne peut légitimement réaliser l'être au monde québécois de l'homme québécois puisque la perception des réalités d'ici n'est pas adéquate à leur réalisation conceptuelle dans cette langue forgée ailleurs et à partir d'autres affects ? Mais si l'on est porté à en conclure que le français « de France » est ici une « langue morte », suivant l'enseignement de Fichte, et comme l'ont proclamé plusieurs idéologues de la langue durant les années soixante-dix, il faut voir en revanche que la pensée de Humboldt s'insère dans une perspective opposée à celle du mouvement nationaliste que déclenchèrent les discours de Léna¹⁰. Si « la langue ne cesse de faire corps avec la nation », elle est aussi, par définition, un creuset d'hétérogénéités :

Creuset qui exprime les âges, les sexes, les classes, où se déploient toute la riche diversité du caractère et de l'esprit, celle du groupe d'abord, puis, à la faveur du brassage des termes et des langues, celle de chacune des nations, celle enfin de l'humanité tout entière, avec l'extension croissante des limites de la communauté humaine, – la langue apparaît comme le lieu où s'opère la conversion de la subjectivité à l'objectivité, de l'existence individuelle toujours limitée à l'unification totalisante (1974 : 87).

La perspective originale que chaque langue offre sur le monde est loin d'être fixée une fois pour toutes. Elle est pénétrée d'altérités incessamment renouvelées qui la maillent avec la perspective des autres langues : chacune « reflète sous un aspect rigoureusement déterminé une idéalité et une universalité qui nous renvoient, au-delà de toute individuation, à la compatibilité simultanée de toutes les vertus possibles » (*ibid.* : 92). Nous sommes donc en face d'une conception évolutive de la langue et, à travers elle, de la présence du sujet au monde. La singularité est tissée d'altérités qui, en tant que telles, modifient constamment le rapport entre le sujet et les symboles qui le relie au monde. Dans cette optique, la conception « linguicentrique » de l'identité est battue en brèche. On peut, en effet, se demander avec Foucault dans quelle mesure le sujet

10. Dans les *Discours à la nation allemande*, prononcés en réaction contre la conquête napoléonienne, le rapport entre langue et nation ne fait pas intervenir le facteur ethnique. Cet aspect se greffera plus tard sur le messianisme qui, par contre, se dégage de ces discours.

supposément constitué dans un système symbolique qui le définirait entièrement n'est pas plutôt constitué « dans des pratiques réelles analysables historiquement » : « Il y a une technologie de la constitution de soi qui traverse les systèmes symboliques tout en les utilisant. Ce n'est pas seulement dans le jeu des symboles que le sujet est constitué » (Foucault, 1984 : 344).

C'est dire qu'entre le réel et sa conceptualisation interviennent des motivations suscitées par une conjoncture précise : de cette conjoncture naissent des « besoins conceptuels ». Dès lors, les pratiques qui constituent le sujet trouvent leurs symbolisations dans le discours plutôt que dans la langue proprement dite. En ce sens, les symbolisations discursives sont des rationalités qui interagissent avec les pratiques, les déclenchent ou s'y ajustent en fonction d'enjeux divers. Lorsqu'on interroge la raison des traductions et celle des transformations qu'elles font subir au matériau linguistique, on voit s'établir de façon consensuelle des relations spécifiques entre langue et identité au moyen de cooptations et d'exclusions. Celles-ci sont coextensives à des pratiques sociales animées par la quête identitaire – pratiques ethnocentriques excluant les altérités perçues comme déstabilisatrices, comme facteurs d'hétérogénéité. En somme, dans la conjoncture historique particulière qui fait l'objet de cette analyse, le rapport entre langue et identité exprime un rapport de pouvoir qui reproduit au sein de l'institution théâtrale les réseaux de légitimation ou de délégitimation qu'une nouvelle élite *québécoise* installe dans la société.

Bibliographie

- Bélaïr, Michel (1973), *Le nouveau théâtre québécois*, Montréal, Leméac.
- Brecht, Bertolt (s.d.), *La bonne âme de Setchouan*, trad. par Gilbert Turp, Montréal, École nationale de théâtre, inédit.
- Brisset, Annie (1990), « Shakespeare, poète nationaliste québécois : la traduction perlocutoire », dans Annie Brisset, *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Montréal, Balzac-Le Préambule (coll. L'Univers des discours).
- Foucault, Michel (1984), *Un parcours philosophique. Au-delà de l'objectivité et de la subjectivité*, Paris, Gallimard.
- Garneau, Michel (trad.) (1978), *Macbeth*, Montréal, VLB.
- Germain, Jean-Claude (1972), *Diguidi, diguidi, ha ! ha ! ha !* suivi de *Si les Sansoucis s'en soucient, ces Sansoucis-ci s'en soucieront-ils ? Bien parler, c'est se respecter !*, Montréal, VLB.
- Germain, Jean-Claude (1976), *Le Buffet impromptu ou la nûsse chez les propriétaires de bungalow*, adaptation de Bertolt Brecht, *La noce chez les petits-bourgeois*, Montréal, manuscrit de l'École nationale de théâtre.
- Germain, Jean-Claude (1977), « Du décor et des costumes » (préface), *Les faux brillants de Félix-Gabriel Marchand*, Montréal, VLB.
- Germain, Jean-Claude (1983), Préface, *A Canadian Play / Une plaie canadienne*, Montréal, VLB.
- Gobard, Henri (1976), *L'aliénation linguistique. Analyse tétraglossique*, Paris, Flammarion.
- Gottlieb Fichte, Johann (1981), *Discours à la nation allemande*, Paris, Aubier.
- Humboldt, Wilhelm von (1974), « La recherche linguistique comparative dans son rapport aux différentes phases du développement du langage », dans *Introduction à l'œuvre sur le kavi*, trad. par Pierre Causat, Paris, Seuil.
- Lalonde, Michèle (1979), *Défense et illustration de la langue québécoise*, Paris, Seghers-Laffont (coll. Change).
- MacDuff, Pierre (1984), « Monique Mercure / Mère Courage », dans *En Scène*, 2, 2, p. 14
- Marsolais, Gilles (1977), « Traduire et monter *Mademoiselle Julie* », *Cahiers de la Nouvelle Compagnie Théâtrale*, 11, 2, p. 12.
- Miron, Gaston (1970), *L'homme rapaillé*, Montréal, PUM.
- Robinson, Sinclair, et Donald Smith (1973), *Manuel pratique du français canadien*, Toronto, Macmillan.
- Robinson, Sinclair, et Donald Smith (1973), *Manuel pratique du français canadien*, Toronto, Macmillan.
- Tchekhov (s.d.), *Les trois sœurs*, Robert Lalonde (trad.), Montréal, École nationale de théâtre.
- Tchekhov (1983), *Oncle Vania*, trad. par Michel Tremblay avec la collaboration de Kim Yaroshevskaya, Montréal, Leméac.

Tessier, Rudel (1968), Postface, dans
Gratien Gélinas, *Hier les enfants dan-
saient*, Montréal, Leméac.

Tremblay, Michel (1972), *Les belles-sœurs*,
Montréal, Leméac.