Document generated on 04/28/2024 1:11 p.m.

Jeu
Revue de théâtre

Shakespeare, l'afficheur qui hurle

Annie Brisset

Number 56, September 1990

Traduction théâtrale

URI: https://id.erudit.org/iderudit/233ac

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). Shakespeare, l'afficheur qui hurle. *Jeu*, (56), 108–119.

Tous droits réservés © Les Cahiers de théâtre Jeu, 1990

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

shakespeare, l'afficheur qui hurle*

Au milieu de la scène 3 du quatrième acte de *Macbeth*, Michel Garneau supprime une longue séquence et le signale dans les termes suivants : «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.» Soucieux de cohérence, Garneau ne supprime pas pour autant les autres scènes passibles du même reproche. Pourquoi lui a-t-il paru nécessaire, impératif même, de supprimer cette scène dont il prend soin de souligner le caractère accessoire en disant qu'il s'agit d'une «scène de ventilation»? Prenons-le au mot. Si ce passage est rejeté pour sa fonction d'intermède, c'est en raison même de sa valeur disruptive. En quoi était-il donc important de ne pas interrompre la scène où ce passage est intercalé? Pour le comprendre, récapitulons brièvement le propos de la scène amputée.

Réfugié en Angleterre après l'assassinat de son père, le roi Duncan, Malcolm, héritier légitime du trône d'Écosse, apprend de Macduff, général déserteur venu le rejoindre en exil, l'état d'asservissement dans lequel est plongée l'Écosse dominée par l'usurpateur Macbeth. Les deux hommes se jaugent puis dressent le bilan des forces qui leur permettront d'organiser le soulèvement avec l'appui du roi d'Angleterre. Leur entretien est interrompu par le médecin qui vante les dons surnaturels du monarque dont la venue est imminente. Sur les entrefaites arrive le général Ross, apportant avec lui des nouvelles accablantes sur les derniers forfaits du tyran d'Écosse, notamment le massacre de la famille de Macduff. Celui-ci, d'abord terrassé par le malheur qui le frappe, se ressaisit et s'engage à prendre la tête de la rébellion qui libérera l'Écosse opprimée.

De la tragédie nationale vécue par tout un peuple, on passe à la tragédie individuelle qui galvanise la victime au point de mobiliser toutes les forces de la résistance. À la charnière de ces deux séquences parallèles qui forment la scène, intervient l'aimable bavardage du médecin sur les talents étranges d'un roi illuminé, capable de guérir ulcères, enflures et autres écrouelles : un intermède qui, décidément, n'a aucun rapport avec l'action dramatique et moins encore avec la situation du Québec. Car il faut ignorer l'Histoire de la Nouvelle-France pour ne pas reconnaître, dans le dialogue qui entoure cet intermède, une frappante analogie avec la Conquête et le soulèvement des Patriotes, ni même y entendre l'écho des aspirations souverainistes du moment.

Par définition, la «territorialité» constitue un point nodal du discours nationaliste, un *nœud doxologique*. Toute référence au territoire, présente dans le texte-source, est donc susceptible de mobiliser l'attention du traducteur québécois, plus encore s'il s'agit d'un écrivain engagé. Dans la

*Texte d'Annie Brisset tiré de son ouvrage *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*. © Éditions Le Préambule, Montréal, 1990.

ACTE IV, Scène 3

SHAKESPEARE	GARNEAU
-0-	**cheuz-nous**
our down-fall'n birthdom	not'droit d'exister ram'né à rien
Scotland	**not'pau'pays**
-0-	**not'pays**
poor country	pauv'pays
-0-	**mon pauv'pays**
our country	not'**pauv**'pays
-0-	**c't'un pays**
-0-	**c't'un pays**
my poor country	mon pauv'pays
poor state	l'pays
Scotland	Écosse
Scotland	**pauv'pays**
Scotland	**pauv**'Écosse
nation miserable	nation **ben** misérabe
Scotland	**mon pays**
thine and my poor country	l'pauv'pays/ l'tien pis l'mien
Scotland	**not**'Ecosse
poor country	**not**'pauv'pays
our mother	not'mére-patrie
our grave	tombe
-0-	**fosse commune**
-0-	**cheuz-nous**
-0-	**cheuz-nous**
Scotland	Écosse
Scotland	-0-

scène étudiée, le territoire désigné sous le nom d'Écosse n'aurait pas d'écho particulier s'il n'était accompagné d'un ensemble de prédicats analogues à ceux qui définissent l'objet «Québec» dans le discours de la société réceptrice. Regardons comment le traducteur organise la *pertinence doxologique* des éléments du texte-source qui relèvent de la territorialité, c'est-à-dire comment, sur le contenu discursif de la pièce, il enclenche certaines données propres au discours de la société dont il fait partie.

Le mot *Scotland*, marqueur de l'action dramatique, revient de nombreuses fois dans la scène et constitue l'objet central du dialogue. Il est employé en alternance avec des substantifs comme *nation, state, country*, qui s'accompagnent de qualificatifs nettement dysphoriques tels que *poor, miserable, down-fall'n*. Dans le texte original, la fréquence du toponyme *Scotland* prédomine sur celle de tous les noms communs qui, dans le contexte précis de la pièce, partagent le même référent. Au contraire, Garneau estompe ce toponyme. Il en réduit la fréquence de moitié au profit des éléments qui forment le syntagme «not'pauv'pays». Martelé avec ses variantes «pau(v)'pays» et «mon pauv'pays», ce syntagme acquiert à la lecture et à l'écoute une prégnance très forte qui n'existait pas au même degré dans l'original.

La comparaison du paradigme des noms communs qui désignent l'Écosse révèle par ailleurs d'intéressantes modifications entre Shakespeare et Garneau. Le paradigme shakespearien est hiérarchisé. Il s'ouvre sur *birthdom* et se termine par *grave*, deux termes axiologiquement chargés par opposition à *country*, qui est une désignation neutre. Chez Garneau, la même liste est encadrée par «cheuz-nous», expression ajoutée sans que le texte original ne le justifie par la présence d'une notion équivalente :

> Let us seek out some desolate shade, and there
> Weep our sad bosoms empty [1].

> Quand j'pense à cheuz-nous, j'ai jusse envie d'me trouver un coin
> Tranquille à l'ombe pour m' laisser fére pis brailler tout mon soûl [2].

Cette première apparition de «cheuz-nous» est loin d'être anodine sur le plan de la stratégie discursive, car les deux vers cités ouvrent la scène. L'interpolation de «Quand j'pense à cheuz-nous»

1. Shakespeare, *The Oxford Complete Works*, W. J. Craig (éd.), Londres, Oxford University Press, p. 863.
2. M. Garneau (tr.), *Macbeth*, Montréal, VLB, 1978, p. . Dans ce qui suit, nous indiquerons le numéro des pages immédiatement après les citations venant du texte original ou de sa traduction québécoise. Les soulignements sont de nous, sauf indication contraire.

est donc littéralement une mise en exergue qui d'emblée mobilise l'attention du spectateur et oriente l'interprétation du dialogue qui va suivre vers la réalité québécoise. Il ne faut pas perdre de vue, et la graphie est là pour l'attester, que la nature phonétique de la proposition initiale («Quand j'pense à cheuz-nous...») joue au Québec le rôle d'un actualisateur. Celui-ci est d'autant plus sensible à l'oreille du spectateur que l'usage du franco-québécois pour représenter Shakespeare est inédit. Il remplit donc avec beaucoup d'efficacité auprès de l'auditoire ce que Jakobson appelait la fonction phatique, celle qui garantit que la communication passe bien. La conséquence de cet actualisateur spatial et discursif est que, dans la logique du discours ambiant, le spectateur québécois peut prendre à son compte l'expression «Quand j'pense à cheuz-nous» avec sa suite prédicative «j'ai jusse envie d'[...]brailler tout mon soûl». Dans la foulée de ces deux vers introductifs la traduction effectue un glissement qui ne peut qu'induire un peu plus la projection de la réalité québécoise sur le contenu de la scène originale :

> Let us rather [...]
> Bestride our down-fall'n *birthdom* . (p. 863)

> Moé, j'pense qu'on f'ra't mieux d'[...] défende
> Not'*droét d'exister* qui s'trouve ram'né quasiment à rien. (p. 116)

Pour le spectateur, la saisie de l'idéologème «le Québec est une nation spoliée» est grandement facilitée par le choix du syntagme «not'droét d'exister». L'expression est, de ce point de vue, plus efficace que la traduction choisie par J.-M. Déprats : «pays natal». À la limite, cette dernière traduction est irrecevable dans un espace discursif où la revendication identitaire porte explicitement sur le fait que le «pays natal» des Québécois n'a pas encore eu d'existence propre : les Québécois n'ont pas plus de terre «natale» qu'ils n'ont de langue «natale», tel est le leitmotiv de l'écriture et surtout de la poésie.

Dans l'original, *birthdom* est immédiatement suivi d'une référence à l'Écosse qui, sur le plan de la compatibilité de la pièce et du discours social, se révèle tout aussi gênante et que le traducteur supprime :

> [...] new sorrows
> Strike heaven on the face, that it resounds
> As if it felt with Scotland and yell'd out
> Like syllable of dolour. (p. 863)

Macbeth, traduit par Michel Garneau, spectacle produit par le Théâtre de la Manufacture en 1978. Sur la photo : Gilles Renaud et Christiane Raymond. Photo : Anne de Guise.

[...] des nouveaux malheurs éclatent
Comme des orages dans l'ciel, si tant qu'tout'not' pau'pays l'ressent
Si tant qu'on peut quasiment l'entende crier sa douleur. (p. 116)

Non seulement l'Écosse disparaît, mais le ciel reçoit une fonction moins métaphysique, et moins poétique aussi, puisqu'on le ramène prosaïquement à sa réalité météorologique. La symbolique religieuse qui s'y rattache, mais qui est devenue une anti-valeur dans la société québécoise, est désactivée.
Les modifications portent fréquemment sur les déterminants qui tantôt sont neutralisés et tantôt carrément substitués :

[...] I think withal,.
There would be hands uplifted in *my right.* (p. 863)
[...] j'pense que ben des bras sont parés à se l'ver
Pour défende *nos droéts.* (p. 117)

Dans le texte original, l'héritier légitime du royaume d'Écosse jauge l'appui dont il bénéficierait *personnellement* pour renverser l'usurpateur. Dans la version québécoise, c'est un héros des soulèvements de 1837-1838 que l'on entend, un Patriote luttant pour le triomphe de la cause commune : libérer le pays «d'la main damnée qui l'opprime», un slogan que n'auraient pas désavoué non plus les militants du Front de libération du Québec durant les événements d'Octobre 1970. N'est-ce d'ailleurs pas sur le fond de l'actualité qui se déroule entre ces événements et le référendum sur la souveraineté que le public est amené à saisir un énoncé comme celui-ci :

Not'cause peut pas ête plus jusse! La victoére 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! (p. 120-121)

Ces deux séries de propositions sont opportunément rapprochées par la disparition de la «scène de ventilation». Rapportée à l'original, la traduction de ces mêmes vers manifeste un glissement idéologique très net :

ENTER ROSS
MACDUFF
My ever-gentle cousin, welcome hither.
MALCOLM
I know him now. Good God, betimes remove
The means that makes us strangers. (p. 864)

Ce passage est univoque : Malcolm ne reconnaît pas immédiatement le général Ross dont il est séparé depuis son exil en Angleterre. Les événements d'Écosse qui les ont tenus éloignés les ont rendus étrangers l'un à l'autre. Garneau donne à *strangers* le sens de *foreigners* dans une tournure répétitive qui donne au public québécois, menacé d'assimilation et travaillé par le slogan «Maîtres chez nous», la faculté de lui assigner ce sens en plus ou à la place du sens contextuel : «j'ai hâte qu'les temps changent / C'tes temps-citte sont en train d'nous virer en étranges!», c'est-à-dire *étrangers dans notre propre pays.* Ce qui sous-entend : vivement l'indépendance, garant de notre survie!

La différence entre le texte anglais et la version québécoise est parfois beaucoup plus subtile, masquée par le contexte qui paraît l'induire naturellement. Pourtant une écoute plus attentive fait découvrir,

en faisceau, de minuscules modifications qui attirent sans ambiguïté le texte original dans la sphère du discours social québécois. Écoutons par exemple Macduff réagir lorsqu'il apprend le saccage de ses biens et le massacre de sa femme et de ses enfants :

> I cannot but remember such things were,
> That were most precious to me. Did heaven look on,
> And would not take their part! (p. 865)

Michel Garneau conserve à l'objet de la proposition initiale son caractère impersonnel, mais écoutons attentivement la suite :

> *C'* que j'ava's d'plus précieux dans l'monde, chu t'obligé d'commencer
> À *m'en souv'nir.* Comment c'est que l'bon dieu peut laisser fére
> Des afféres pareilles? Sans prende la part *des faibes?* (p. 125).

La neutralité sémantique de l'objet prédiqué («C(e)») est conforme à la version originale, mais Garneau transforme ensuite le déterminant personnel (*their*) en un collectif beaucoup plus englobant (*les faibes*). Ce collectif possède une disponibilité référentielle que le spectateur québécois peut combler sans peine. L'énoncé original exprime un état affectif («*this deadly grief*») qu'il faut surmonter («*Dispute it like a man*»). Chez Garneau, cela débouche sur une forme d'auto-impératif: je dois désormais me souvenir que j'ai perdu ce que j'avais de plus précieux. Cet impératif à usage individuel est de même nature que l'injonction sociale, «Je me souviens», adressée sous une forme personnelle et directe à tous les Québécois. Cette forme particulière de l'injonction qui joint le geste à la parole a reçu le nom de performatif dans la théorie des actes de langage. Ici, l'efficacité du performatif est directement liée à la subjectivation de l'énoncé. Il suffit pour s'en convaincre de comparer «Souviens-toi» et «Je me souviens». Dans le deuxième cas, *dire* c'est également *faire.*

La subjectivation, fondée sur l'emploi de la première personne du singulier, est d'ailleurs au Québec un trait fréquent du discours de la persuasion, comme celui de la publicité. En voici quelques exemples relevés au hasard : «As-tu fait ta part? Moi, je fais ma part», «Voyageur. Moi, j'embarque», «Grossesse secours. Je suis enceinte, j'en parle», «MacDonald. J'M», «Mes yeux... j'y vois», «Moi, j'aide... Oxfam Québec», «La Croix-Rouge, moi j'y crois», «J'embellis Montréal»... «Je me souviens». On ne s'étonne donc pas de retrouver ce trait culturel chez Garneau, là où le texte original ne l'appelle aucunement :

> *J'appartiens* à eune nation ben miserabe
> [...] *J'me d'mande* si on va
> Jama's r'voér les beaux jours d'avant. (p. 119)
> O nation miserable, [...]
> When shalt thou see thy wholesome days again. (p. 864)

Ainsi forcée, la subjectivation de l'énoncé amène le texte à coïncider avec le discours social québécois. Elle est en outre soutenue par l'effacement de la différence entre le protagoniste ou, plutôt, l'acteur qui déclare ces phrases et le spectateur qui les entend. La langue de traduction abolit cette différence entre le plan de la fiction et celui du réel, car elle ne correspond pas au code usuel de la représentation québécoise des œuvres du grand répertoire. Il s'agit d'un *lecte* ancré distinctement dans la réalité du Québec et d'aucune autre zone de la francophonie. Son utilisation inédite produit un effet mobilisateur, voire cathartique, sur l'auditoire québécois. Induite par la langue des dialogues, la permutation du fictif avec le réel permet au spectateur d'investir le texte de sa propre subjectivité, de son propre vécu individuel et collectif : «J'appartiens à eune nation ben misérabe.»

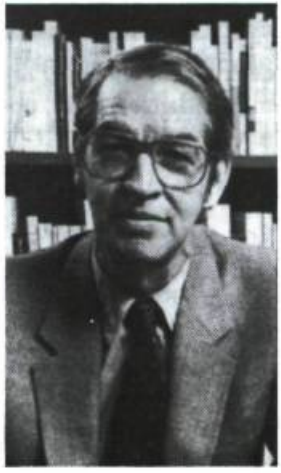
Il est manifeste que, dans la période qui nous intéresse au Québec, le littéraire fait corps avec le politique. Les professions de foi des écrivains l'attestent : «La littérature est un combat», proclame le titre d'un article d'André Belleau dans la revue littéraire au nom programmatique de *Liberté*[3]. Paul Chamberland caractérise la période en termes plus explicites encore : «Le processus poétique double rigoureusement le processus politique (de libération nationale)[4].». La jeune littérature québécoise est effectivement dominée par le thème de la dépossession individuelle et collective. Ce thème se résume en une maxime qui, sous une forme à peine différenciée, revient constamment chez les poètes:

> Jacques Brault :
> Il n'a pas de nom ce pays que j'affirme et renie au long de mes jours [5]

> Gaston Miron :
> Je vais mourir vivant dans notre empois de mort [6]

> Gérald Godin :
> J'ai mal à mon pays [7]

> Paul Chamberland :
> *Je souffre d'une terre à naître* [8]



La signification de ces énoncés est liée à l'idéologème qui leur est sous-jacent : «les Québécois ne sont pas maîtres chez eux». On voit ainsi que l'invocation de Macduff à la nation spoliée («*O nation miserable!*») est transformée, non de manière aléatoire, mais suivant un modèle préétabli quant à la substance aussi bien qu'à la forme du contenu. Trait signalétique de la poésie lyrique, «je» est omniprésent dans la poésie québécoise, où sa thématisation est indissolublement liée à celle du pays perdu. C'est donc un *sujet engagé* qui investit le moi poétique, depuis Gaston Miron jusqu'à Denis Vanier, dont le premier recueil de poèmes s'intitule précisément *Je*. En quête de son identité, le sujet qui s'exprime est inscrit dans le destin collectif d'un *nous*, aliéné de lui-même parce qu'il est dépossédé d'une nation :

Jacques Brault : «Il n'a pas de nom ce pays que j'affirme et renie au long de mes jours.» Photo : Marc Lajoie.

> je vois nos êtres en détresse dans le siècle
> je vois notre infériorité et j'ai mal en chacun de nous [9]

Paul Chamberland : «Je souffre d'une terre à naître.» Photo : Jacques Grenier.

Inutile de chercher plus loin ce qui motive une catégorie de transformations dont nous avons précédemment relevé l'exemple suivant :

> Let us [...]
> Weep our sad bosoms empty. (p. 863)

> Quand j'pense à cheuz nous, j'ai jusse envie d'[...] brailler tout mon soûl. (p. 116)

3. A. Belleau, «La littérature est un combat», in *Liberté*, vol. 5, n° 2, 1963,p. 82.
4. P. Chamberland, *L'afficheur hurle*, Montréal, Éd. Parti pris, 1969, p. iii.
5. J. Brault, *Mémoire*, Montréal, Librairie Déom, 1965, p. 51.
6. G. Miron, «La braise et l'humus», in *L'homme rapaillé*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1970, p. 53.
7. G. Godin, «Mal au pays», in *Libertés surveillées*, Montréal, Éd. Parti pris, 1975, p. 45.
8. P. Chamberland, *L'afficheur hurle*, p. 54.
9. G. Miron, *L'homme rapaillé*, p. 59-61.

La traduction se conforme au code poétique de la société réceptrice. Sous la forme désormais subjectivée que le traducteur leur donne («*J'appartiens* à...» / «Quand *j'pense* à cheuz-nous»), les vers de Shakespeare rejoignent le paradigme des «lieux communs» du discours de la québécité. Ils deviennent opérants dans l'espace québécois du discours et, à cette condition, ils peuvent être idéologiquement indexés par le récepteur sur l'espace-temps de la lecture et de l'écoute. Ce déplacement chronotopique de la saisie des signes se produit grâce à la rémanence de ces *topoï*, de ces lieux communs, dans la perception du texte de Shakespeare :

> Ainsi donc encore une fois j'écoute la rumeur du fleuve et
> *je me souviens* que cette eau saigne d'une très ancienne blessure. [10]
>
> *I cannot but remember* such things were,
> That were most precious to me. (p. 865)

En dehors du thème de la tragédie de *Macbeth*, rien ne rapprochait *a priori* Shakespeare des écrivains de l'Hexagone ou de Parti pris. Pourtant *Macbeth* est traversé d'images identiques à celles que l'on retrouve, obsessionnelles et à la limite du cliché, dans les œuvres québécoises de ces deux mouvements littéraires qui se sont succédé. L'image la plus fréquente est sans doute celle de la blessure, de la plaie et du sang :

> Mon Québec ma terre amère [...]
> avec une large blessure d'espace au front
> [...]
> Je marche avec un cœur de patte saignante [11].
>
> L'entendez-vous sous ses blessures
> gémir, ce pays [...]
> et moi, dans cette souffrance [12].
>
> j'étais prisonnier de ses pores
> prisonnier de ses blessures
> plaie quotidienne
> d'un espoir [13].
>
> Une plaie au cœur même des blessures
> [...]
> Québec [...]
> en ciel bas sur la terre de sang[14].

Dans Shakespeare, les mêmes images décrivent la condition du pays opprimé par Macbeth :

> Bleed, bleed, poor country!
> [...] our country sinks beneath the yoke;
> It weeps, it bleeds, and each day a gash
> Is added to her wounds. (p. 863)

10. J. Brault, *Mémoire*, p. 63.
11. G. Miron, *L'Homme rapaillé*, p. 56-59.
12. A. Major, *Poèmes pour durer*, Montréal, Éd. du Songe, 1969, p. 117.
13. P.-M. Lapointe, *Le Réel absolu*, Montréal, l'Hexagone, 1971, p. 198.
14. D. Vanier, *Je*, Montréal, l'Aurore, 1974, p. 35-43.

Dans un va-et-vient de métaphores et de thèmes, *Macbeth* semble répercuter la poésie québécoise, qui l'appelle à son tour. Ainsi, l'expression de la douleur :

> Let us seek out some desolate shade, and there
> *Weep our sad bosoms empty.* (p. 863)
>
> [...] les larmes
> poussent comme de l'herbe dans mes yeux [...]
> je voudrais m'étendre avec tous et comme eux [...]
> me morfondre pour un sort meilleur[15].

Ou encore, l'expression métaphorique de la désespérance :

> Alas! poor country;
> [...I It cannot
> *Be call'd our mother, but our grave*. (p. 864)
>
> ce continent me trahissait ce pays
> ce cercueil[16].
>
> Nous vivons encore [...]
> fossoyés mais drus [...]
> cet âge scellera notre aurore ou notre tombeau[17].

La résignation des innocents :

> where nothing,
> *But who knows nothing, is once seen to smile.* (p. 864)
>
> il a toujours ce sourire échoué du pauvre avenir avili[18].

L'amertume exprimée sur le mode de l'ironie :

> [...] *the dead man's knell*
> Is there scarce ask'd for who; and good men's lives
> *Expire before the flowers in their cap.* (p. 864)
>
> Le glas y sonne perpétuel et jaune à la façon des tournesols[19].
>
> Muets hébétés nous rendons l'âme comme d'autres rendent la monnaie
> nos cadavres paisibles et proprets font de jolies bornes sur la route de l'histoire[20].

Les images de l'élégie shakespearienne et celles de la poésie québécoise des années soixante et soixante-dix se correspondent terme à terme, comme si elles étaient calquées les unes sur les autres. Pourtant, il n'existe entre elles que de simples affinités, mais leur force d'attraction mutuelle est

15. G. Miron, *L'Homme rapaillé*, p. 58.
16. P.-M. Lapointe, *Le Réel absolu*, p. 198.
17. P. Chamberland, «Raison de vivre ou de mourir», in *Terre Québec*, Montréal, l'Hexagone, 1985, p. 49.
18. G. Miron, *L'Homme rapaillé*, p. 49.
19. P.-M. Lapointe, *Le Réel absolu*, p. 19.
20. J. Brault, *Mémoire*, p. 50.

puissante. Suffisamment pour nous faire toucher du doigt que le choix des œuvres étrangères traduites dans une société donnée, à un moment donné de son histoire, n'est sûrement pas fortuit.

L'anaphore, comme le moi lyrique, domine le genre poétique. Elle compte aussi parmi les structures favorites de Shakespeare. Dans sa traduction, Garneau surexploite cette figure. On se souvient de la substitution du mot *Scotland* remplacé par les syntagmes «pauv'pays», «mon pauv'pays» ou «not'pauv'pays». Cette substitution produit une anaphore qui domine la scène traduite en québécois. Mais cette anaphore, précisément, est un schème fondamental, voire un stéréotype de la poésie québécoise. En voici un exemple parmi bien d'autres :

> Il n'a pas de nom ce pays que j'affirme et renie au long de mes jours
> mon pays scalpé de sa jeunesse
> mon pays né dans l'orphelinat de la neige
> mon pays sans maisons ni légendes où bercer ses enfançons[21].

Le moi lyrique s'exprime au nom de la collectivité spoliée, de sorte que l'équation est totale entre «mon pays» et «notre pays». Qui plus est, dans la poésie québécoise, dont la visée politique est aussi fortement marquée, l'anaphore donne une efficacité perlocutoire aux énoncés qu'elle exprime. Comme dans le discours politique, le martèlement de ces énoncés confère à ceux-ci une apparente valeur de vérité. La conjonction de l'idéologème (sous-jacent à l'énoncé de surface) et de sa forme d'expression (comme l'anaphore ou la subjectivation) fournit une *matrice de traduction,* un gabarit suivant les contours duquel le texte original est redécoupé, un moule dans lequel le texte original est refondu. On peut dire, en ce sens, que le discours de la société cible comporte du «prêt à traduire», du préconstruit. Cet ordre du discours donne à une traduction, sous la forme où elle se présente, un caractère de *nécessité.*

Ce qui vient d'être mis en évidence par l'observation de micro-structures se vérifie à l'échelle du texte entier. Le théâtre de Shakespeare est à la croisée du genre dramatique et du genre poétique. Or la traduction de *Macbeth* s'apparente à la nouvelle dramaturgie québécoise par la langue, mais par ses images, par sa forme subjectivante et anaphorique, elle rejoint la *poésie* québécoise. Elle en épouse d'autant mieux le modèle que cette poésie est une poésie dialoguée[22]. Abstraction faite de la substance de l'expression, c'est-à-dire de la langue elle-même, dont le choix obéit à la codification de la nouvelle dramaturgie québécoise, la scène passée au crible de notre analyse produit un dispositif signifiant tellement conforme aux règles de la discursivité poétique du Québec qu'elle paraît avoir été calquée sur un poème de Paul Chamberland. Ce poème en forme de manifeste politique — puisqu'il s'agit de *L'afficheur hurle* — est un texte séminal de la jeune littérature québécoise. On y trouve la même vision apocalyptique d'une société avilie, le même réquisitoire contre un pouvoir dominant, le même discours de la désespérance, de l'exil et de la dépossession, la même subjectivation du destin collectif, le même ton élégiaque, les mêmes images de la blessure et du sang, la même structure anaphorique et incantatoire, autrement dit tous les codes de la poésie québécoise des années soixante et soixante-dix :

> je vis d'une *blessure* inguérissable [...]
> je vis je meurs d'un *pays poignardé* dans le plein cœur
> de ses moissons de ses passions [...]
> j'habite en une terre de crachats de matins hâves et de
> rousseurs malsaines les poètes s'y suicident et les
> femmes s'y anémient les paysages s'y lézardent et la

21. *Ibid.*, p. 51.
22. Voir à ce propos l'étude de M. Laroche, «Notes sur le style de trois poètes : Roland Giguère, Gatien lapointe et Paul Chamberland», in *Voix et images du pays*, vol. II, 1969, p. 94-105.

rancœur purule aux lèvres de ses habitants [...]
la douleur est mon pays [...]
mon pays [...]
étrange terre qui te lamentes doucement sous mes pieds
lointaine terre
étrange terre perdue pour ses habitants expropriés
expropriés du monde et de la joie
expropriés de leur présent de leur futur
expropriés de leur vivre et de leur mourir
expropriés de la colère et de l'amour [...]
terre captive par le *sang* et par les os
dans le *sang* et dans les os [...]
étrange terre perdue [...]
terre maîtresse
terre matrice [...]
étrange terre perdue sous la mêlée des chemins voués à
la folle aiguille des errances de l'exil et de la déraison
petit à petit le monde s'effrite les horizons se bousculent
dans la déroute les paysages *blessés à mort* découvrent
en *saignant* l'os nu de la malédiction
et cela de toujours et cela de toujours
l'ordre l'abondance la quiétude mensonges mensonge [...]
parce que seule est vraie depuis toujours la haine et la *dépossession* [...]
la *mort* est la forme de mon corps de mon destin de mon
histoire de *mon pays* [...]
je souffre d'une terre à naître
d'une *terre occupée*
nous n'aurons même pas *l'épitaphe* des décapités des
morts de faim des *massacrés* nous n'aurons été qu'une
page blanche de l'histoire[23].

La traduction de Garneau se différencie des traductions françaises qui lui sont contemporaines beaucoup moins par la langue que par la régulation discursive qu'y exerce la norme littéraire québécoise. Le fossé qui sépare Michel Garneau de Pierre Leyris, d'Yves Bonnefoy ou de Jean-Michel Déprats est considérable. Par contre, la ressemblance des trois traductions françaises est tout aussi grande que celle qui permet, ici, de superposer la version québécoise au poème de Paul Chamberland :

Quand j'pense à cheuz-nous, j'ai jusse envie d'me trouver un coin
Tranquille à l'ombe pour m'laisser fére pis *brailler* tout mon soûl
[...]
Not'droét d'exister [...] s'trouve ram'né quasiment à rien;
Chaque matin qui vient, y'a eune nouvelle veuve qui *hurle sa peine*,
Des nouveaux *orphelins qui pleurent*, des *nouveaux malheurs* éclatent
Comme des orages dans l'ciel, si tant qu'tout'*not'pau'pays* l'ressent,
Si tant qu'on peut quasiment l'entende *crier sa douleur*
[...]
Pauv'pays, mon pauv'pays, tu vas *saigner* jusqu'au boutte de ton *sang*.
La grand tyrannie peut s'accoter su un maudit bon solage
Quand' la bonté d'*l'honnêteté a pus son mot à dire dans rien*;
[...] Pour toutes les *terres* que l'tyran

23. P. Chamberland, *L'afficheur hurle*, p. 10-21.

A *volées* au monde [...] *not'pauv'pays s'trouve pogné dans un carcan terribe.*
C't'un pays qui pleure, qui geint, qui grince, c't'un pays
Qui sent son mal, *qui saigne*, chaque jour, y'a eune *plaie* neuve
Dans ses *blessures* [...]
J'appartiens à eune nation ben misérabe [...] J'me d'mande si on va
Jama's r'voér les beaux jours d'avant [...]
J'ai pas l'cœur de t'dire combien *mon espérance est morte.*
[...]
Not'pauv'pays a quasiment d'la misére à se r'connaîte lui-même.
Not'mére-patrie, on peut quasiment pus la nommer mére, faudra't
Ben proche dire *tombeau, fosse commune.* Y'a ben jusse les innocents
Qui savent arien su rien qu'y'ont l'cœur d'sourire cheuz nous.
On entend tell'ment d'soupirs, d'grognes pis d'cris qu'on en a
Quasiment l'habitude. La seule extase que l'rêgne nous parmet
C'est d'avoér *toute la peine du monde.* (p. 116-121)

Différents par le code linguistique, celui-ci reflétant le fossé qui sépare deux générations de poètes québécois, les deux textes que nous venons de citer présentent néanmoins une concordance frappante sur le double plan de la rhétorique et de l'idéologie. Ils se ressemblent curieusement jusque dans le détail de certaines séquences :

Chamberland

oui je suis foncièrement méchant caduc pervers je suis
ignare mesquin je suis ce que vous voudrez je suis le
mal je suis le mal que vous m'avez fait je suis ce que
vous avez fait de moi Dorchester Colborne Durham
je suis la négraille dans la galère Amérique je suis le
butin de Sa Gracieuse Majesté [24].

Shakespeare / Garneau

[...] mon pauv'pays va-t-ête encôre pogné
Aveuc plusse de méchanc'tées qu'y'en a connues, plusse de souffrance
Encôre, ac'el'successeur du tyran. [...]
C't'à moé-même que j'pense; j'conna's toutes les vices
Qu'j'ai dans l'corps, [...]
Les vartus, quelles vartus, j'en ai aucune. Aucune d'celles
Qui font les grands roés, comme la justice, la franchise, la tempérance,
El'jug'ment, la générosité, la persévérance, la compâssion, l'humilité,
La dévotion, la patience, l'courage, la grandeur! J'possède aucune
D'ses vartus-lâ mé j'conna's toutes les maniéres d'fére el'mal! (p. 117-119)

Notons que le poème de Chamberland montre bien l'antagonisme québécois envers le monarque britannique. Il confirme qu'au milieu d'une scène dont le thème adhère aussi fortement au discours de la société réceptrice, l'éloge du roi d'Angleterre introduirait une discordance manifeste. Il paraîtrait aussi incongru que s'il figurait au milieu de *L'afficheur hurle.* Le rapprochement des deux textes fait donc encore mieux ressortir la motivation ou, du moins, l'effet de l'épuration effectuée par le traducteur : ne pas perturber la projection de la scène sur la réalité québécoise ni, par conséquent, son intelligibilité idéologique dans l'espace québécois de la réception.

24. *Ibid.*, p. 18.

Ce rapprochement contient néanmoins certaines limites : dans le poème de Chamberland la dénigration de soi est une révolte contre l'Histoire. Dans la scène de *Macbeth*, elle sert au protagoniste à tester l'intégrité de son interlocuteur. Cela dit, ce personnage est l'héritier légitime du royaume usurpé. Il représente donc de manière emblématique la condition du Québécois, telle que le discours social la représente. Ce discours fait de lui un sujet schizé, pris entre deux langues et deux cultures sur un territoire coupé en deux. La thématisation fréquente du double, un des mots clés du discours québécois, mène *axiologiquement* à celui de la duplicité et de la trahison. Trahir, c'est en l'espèce renier le Québec et l'idéal d'autonomie pour se rallier à l'hégémonie anglophone, au risque d'une assimilation ou, ce qui revient au même, c'est jouer le jeu de la double identité.

Bien qu'elles proviennent d'œuvres aussi éloignées que *Macbeth* et *L'afficheur hurle*, les deux séquences que nous venons de rapprocher obéissent à la même logique thématique et axiologique. L'une et l'autre thématisent la perte de l'innocence originelle, la dégénérescence provoquée par un acte extérieur d'agression et de traîtrise. Cette concordance des deux œuvres se révèle beaucoup moins aléatoire qu'il n'y paraît au premier regard. Elle prouve à quel point la scène épurée par le traducteur était initialement au diapason du discours de la société dont il fait partie. Dans la société québécoise encore peu certaine de son identité, la traduction remplit d'abord une fonction spéculaire de nature à légitimer le discours constitutif de la représentation sociale, en lui apportant de l'extérieur des appuis qui le confortent. Telle est bien la visée d'une traduction explicitement «québécoise» du monument littéraire appelé *Macbeth*. Dans cette société où la littérature a partie liée avec le politique, où l'on proclame que l'existence même de la «nation québécoise» est subordonnée à celle d'une littérature propre, le travail de la traduction recoupe celui de l'écriture : consolider les idéologèmes de la représentation sociale, notamment dans ses dimensions historiques et politiques. Cela même implique une mise entre parenthèses de l'altérité fondamentale du texte étranger, appelé à cautionner la représentation du fait québécois.

Le spectateur qui assiste à une représentation de *Macbeth* dans la version de Michel Garneau aura l'impression que la tragédie de Shakespeare symbolise admirablement bien la condition québécoise. En retour, porté par ce grand texte, que la traduction a remodelé en un texte tout aussi puissant à sa manière, le destin du Québec prendra un caractère d'universalité, légitimant, au-delà des frontières et du temps, le problème québécois érigé en mythe.

annie brisset