

Ici comme ailleurs : le territoire de la traduction dans *Les reines* de Normand Charette

Shawn Huffman

Normand Charette

Volume 25, numéro 3 (75), printemps 2000

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201500ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/201500ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Huffman, S. (2000). Ici comme ailleurs : le territoire de la traduction dans *Les reines* de Normand Charette. *Voix et Images*, 25 (3), 497–509.
<https://doi.org/10.7202/201500ar>

Résumé de l'article

À partir de son projet de traduire Richard III de Shakespeare, projet qui n'a pas abouti, Normand Charette utilise les personnages féminins du dramaturge anglais pour écrire une nouvelle pièce de théâtre, soit *Les reines*. L'emploi de la traduction comme processus créateur relativisant le paradigme identitaire classique du Même et de l'Autre radicalise les concepts d'origine et d'appartenance territoriale et langagière pour souligner un exil féminin ressenti comme étant intérieur à l'espace et à la langue. Le « rapatriement » des personnages charettiens à la langue et au territoire anglais par Linda Gaboriau dans sa traduction, *The Queens*, permet de vérifier le bien-fondé de cette hypothèse. Traduction d'une pièce originale née elle-même d'une traduction, la version en langue anglaise réinvente les altérités élaborées dans le texte du dramaturge québécois.

Ici comme ailleurs : le territoire de la traduction dans *Les reines* de Normand Chaurette

Shawn Huffman, State University of New York, Plattsburgh

À partir de son projet de traduire Richard III de Shakespeare, projet qui n'a pas abouti, Normand Chaurette utilise les personnages féminins du dramaturge anglais pour écrire une nouvelle pièce de théâtre, soit Les reines. L'emploi de la traduction comme processus créateur relativisant le paradigme identitaire classique du Même et de l'Autre radicalise les concepts d'origine et d'appartenance territoriale et langagière pour souligner un exil féminin ressenti comme étant intérieur à l'espace et à la langue. Le « rapatriement » des personnages chaurettiens à la langue et au territoire anglais par Linda Gaboriau dans sa traduction, The Queens, permet de vérifier le bien-fondé de cette hypothèse. Traduction d'une pièce originale née elle-même d'une traduction, la version en langue anglaise réinvente les altérités élaborées dans le texte du dramaturge québécois.

All-seeing heaven, what a world is this?

Shakespeare, *Richard III*

Mais il ne s'agit plus de vivre, il faut régner.

Racine, *Bérénice*

Au Québec, Normand Chaurette est connu non seulement pour ses pièces originales, mais aussi pour ses traductions, surtout celles de Shakespeare : *Othello*, *Le songe d'une nuit d'été*, *La tempête*, deux versions de *Comme il vous plaira* et, dernièrement, *Roméo et Juliette*. Comme le fait remarquer Jean-Michel Déprats, traduire Shakespeare en français pose toujours un certain défi : « C'est moins manipuler des formes existantes, explique-t-il, que tenter de faire naître des formes nouvelles¹. » Chaurette abonde dans ce sens quand, se référant à sa deuxième traduction de

1. Jean-Michel Déprats, « Le geste et la voix : réflexions sur la traduction des textes de théâtre », *Langues modernes*, vol. XCI, n° 3, 1997, p. 38.

Comme il vous plaira, il affirme avoir souhaité « retrouver l'inventivité surprenante du langage shakespearien ² ». C'est pourtant en 1987 que Chaurette a tenté pour la première fois de traduire une pièce de Shakespeare, soit *Richard III*, un projet qui n'a pas abouti, mais qui a donné *Les reines*, inspirée des personnages féminins de cette pièce. Or, remettre *Les reines* dans le contexte d'un projet de traduction inachevée nous permet d'élucider une zone d'affrontement intertextuel entre ces deux pièces. Comme nous le rappelle Kristeva, l'intertextualité n'équivaut pas à une simple relation de source. Elle contient aussi une fonction historique et sociale qui se matérialise à leur intersection ³. De fait, en prenant comme point de départ le processus de la traduction, Chaurette provoque un glissement identitaire autour duquel il interroge les positions du Même et de l'Autre telles qu'elles sont instaurées par des paradigmes linguistiques qui, de prime abord, paraissent naturels. Du même coup, le dramaturge interroge la notion même de traduction. Quelles sont les frontières de cette pratique? Comment, à l'ère de la postmodernité, se trouve-t-elle assimilée à la création proprement dite? Ce sont des questions auxquelles nous nous attarderons au cours de cette étude. Dans un premier temps, il s'agira de tracer le portrait de la traduction au Québec. Forcément sommaire, il servira d'emblée à souligner les répercussions idéologiques et identitaires inhérentes à cette pratique. Cela nous permettra d'en examiner ensuite les tensions, liées à l'identité et au territoire, mises en place par le travail de Chaurette traducteur. Cette dynamique sera l'objet d'une analyse dans la deuxième partie de cet article, qui devra d'abord expliciter les notions d'origine et d'appartenance textuelle. Finalement, nous vérifierons le bien-fondé de ces hypothèses en nous référant à la traduction anglaise de Linda Gaboriau, *The Queens*. Traduction d'une pièce originale née elle-même d'une traduction, la version en langue anglaise réinvente les altérités élaborées dans le texte de Chaurette, rapatriant les personnages de ce dernier vers une langue aux assonances shakespeariennes. Cela affecte-t-il le processus de *déterritorialisation* entamé par Chaurette? Quel serait son impact sur le plan identitaire?

La traduction et l'identité

Au Québec, on a l'habitude d'articuler les rapports à la traduction en termes de relation linguistique binaire valorisant les registres du français et de l'anglais ⁴. Sans remettre en question la pertinence de cette articulation, de même que les questions idéologiques qui en découlent, il

2. Paul Lefebvre, « Traduire: entre la musique et le sens. Entretien avec Normand Chaurette », *Cahiers de la NCT*, n° 13, 1994, p. 19.

3. Julia Kristeva, *Sémiotikè: recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 114.

4. Voir Sherry Simon, *L'inscription sociale de la traduction au Québec*, Québec, Office de langue française, 1989. Dans cet essai, Simon trace le portrait sociohistorique et idéologique de la traduction au Québec.

n'en demeure pas moins que la tension binaire anglais-français ne forme qu'un seul facteur dans le discours sur la traduction au Québec ; cela nécessite que l'on se penche également sur les spécificités socio-idéologiques de la langue française et son évolution en territoire québécois.

Ce n'est qu'à la suite des revendications identitaires promues par certains projets culturels (*Le Refus global*) et sociaux (la Révolution tranquille) que l'on assiste à l'émergence, à travers la pratique de la traduction au Québec, d'une résistance grandissante envers la « transparence » idéologique de la traduction importée (de la France) ou produite sur place, celles-ci voilant les modalités de la langue française parlée au Québec. Véritable symptôme d'une appréhension des traductions françaises comme étant étrangères, l'apparition d'une pratique de la traduction proprement québécoise⁵ inscrit un désir de rompre avec la *déterritorialisation* linguistique et culturelle opérée par le statut « mineur⁶ » de la littérature québécoise. Le *Macbeth* de Michel Garneau, en l'occurrence, qualifié par l'auteur de « tradaptation en québécois », est paradigmatique de cette façon de procéder. Fortement iconoclaste, la « tradaptation » a longtemps consacré le volet « création » de la traduction⁷ à la valorisation d'un contenu ouvertement québécois, aux dépens, bien entendu, du contenu véhiculé par l'original. Or, dans une étude récente, Louise Ladouceur identifie une évolution à l'intérieur de la pratique de la traduction au Québec⁸. « [A]vant 1990, affirme-t-elle, la traduction des pièces anglo-canadiennes [...] passait systématiquement par une transposition en contexte québécois. [...] Les années 90 vont toutefois rompre avec ce modèle [...]. [O]n va jusqu'à souligner l'origine du texte emprunté⁹ ». Par ailleurs, cette

5. Voir Annie Brisset, *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1990. Pour la période visée par cette étude, l'auteure identifie trois variantes d'une pratique proprement québécoise de la traduction : perlocutoire, identitaire et iconoclaste. La première décrit une approche qui relève presque de la propagande ; la deuxième correspond à une mise en valeur de la langue et de la dramaturgie québécoises et la troisième équivalait à une « tradaptation », à mi-chemin entre la traduction et la création (p. 35).
6. Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975. « Une littérature mineure, selon Deleuze et Guattari, est [...] celle qu'une minorité fait dans une langue majeure » (p. 29).
7. C'est Barbara Folkart qui assimile cette pratique à la création, qu'elle nomme plus précisément la « création traductionnelle ». Selon elle, il s'agit d'une forme d'énonciation traductionnelle libre des contraintes de la traduction mimétique. Voir Barbara Folkart, *Le conflit des énonciations : traduction et discours rapporté*, Candiac, Balzac, 1991, p. 429.
8. Louise Ladouceur, « Du spéculaire au spectaculaire : le théâtre anglo-canadien traduit au Québec au début des années 90 », Betty Bednarski et Irene Oore (dir.), *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*, Montréal/Halifax, XYZ éditeur/Dalhousie French Studies, 1997, p. 185-194. Voir aussi Jean-Cléo Godin et Dominique Lafon, *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, Leméac, 1999, surtout le chapitre « Du texte emprunté au texte scénique », p. 17-57.
9. Louise Ladouceur, *op. cit.*, p. 188.

observation ne se limite pas à la traduction d'œuvres anglo-canadiennes. Pascal Riendeau, par exemple, démontre que la première traduction faite par Normand Chaurette de la comédie shakespearienne *Comme il vous plaira* affiche ouvertement ses origines anglaises: «[D]ans sa traduction, affirme-t-il, l'anglais n'a pas de valeur *négative*; il s'intègre pleinement au texte français et réussit à l'enrichir¹⁰.» Pour sa part, Simon souligne que l'on ne peut réduire la traduction à un simple rôle de médiation linguistique. Au contraire, «[c]omme activité de communication, affirme cette dernière, elle "agit" sur le langage et crée de nouveaux rapports d'altérité¹¹». De surcroît, notons que le théâtre québécois est loin d'être le seul à afficher ces marques d'hybridité interculturelle. Pavis¹², pour ne nommer que lui, a amplement illustré le caractère mondial de ce phénomène. Au Québec comme à l'étranger, une esthétique favorise le libre passage à travers le territoire de la traduction et permet de troubler les différences identitaires trop souvent «naturalisées» par les idéologies politiques, linguistiques et sexuelles. Dans le cas de Chaurette, l'expérience d'une traduction «bouffeuse» met en relief des paradigmes identitaires qui transposent l'habituelle tension anglophone-francophone dans un registre forcément autre, plus précisément celui du pouvoir relié à la subjectivité. Examinons maintenant les procédés et les enjeux de cette transposition.

Dans *Après Babel*, George Steiner recense quatre temps dans le processus de la traduction: l'initiation, l'agression, l'incorporation et la restitution¹³. Les deux premières étapes correspondent à un acte créateur à l'intérieur de la traduction: c'est l'appropriation d'un nouveau paysage par un lecteur qui bouleverse le texte¹⁴. Chaurette décrivait un processus similaire alors qu'il préparait sa première traduction de *Comme il vous plaira*: «J'ai traduit cette première version sans lire la pièce auparavant, afin de tout mêler: déchiffrement et traduction, compréhension et décou-

-
10. Pascal Riendeau, «Normand Chaurette face à Shakespeare ou traduisez *Comme il vous plaira*...», *L'Annuaire théâtral*, n° 24, automne 1997, p. 23.
 11. Sherry Simon, *Le trafic des langues: traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 1994, p. 21.
 12. Voir Patrice Pavis (dir.), *The Intercultural Performance Reader*, Londres/New York, Routledge, 1996, en particulier l'entretien avec Antoine Vitez, «The Duty to Translate», p. 121-130.
 13. George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, 3^e édition, Oxford/New York, Oxford University Press, 1998, p. xvi.
 14. C'est le cas notamment chez le personnage de la traductrice Maude Laure dans *Le désert mauve* de Nicole Brossard: «Autour d'elle, tout était bruits de l'instant, images à conquérir. Il eût fallu dire d'un souffle. Il faudra exceptionnellement beaucoup d'illusions. Comme autant d'apparences, le recours à certaines données sensorielles qu'elle ne peut faire siennes encore bien qu'éblouie par la nature du risque.» (l'Hexagone, 1987, p. 56) Traductrice de l'auteure fictive Laure Angestelle, Maude Laure (Mots de Laure), décrit des images «à conquérir» et des illusions à venir, dans sa propre langue cette fois-ci.

verte¹⁵.» Cette observation nous permet de constater que l'initiation à la pièce de Shakespeare est accompagnée d'une volonté d'agression (dans le sens de Steiner). Cette étape de l'agression est normalement suivie par celles de l'incorporation et de la restitution, par lesquelles le traducteur tâche d'assimiler son œuvre à celle, déjà existante, de l'œuvre traduite. Comment traiter de la question nébuleuse de la fidélité de la traduction? À ce propos, Octavio Paz fait remarquer qu'on croyait autrefois que la possibilité même de traduire était la preuve d'une pensée et d'une langue commune. Paz n'est pas sans insister sur le fait que la modernité a cependant détruit cette certitude, puisque «le texte originel ne paraît jamais [...] dans une autre langue», même si, paradoxalement, «il est toujours présent étant donné que la traduction [...] le convertit en objet verbal qui [...] le reproduit: métonymie ou métaphore¹⁶». Cette tension, issue des étapes d'incorporation et de restitution, traverse les traductions shakespeariennes de Chaurette¹⁷. En revanche, dans *Les reines*, Chaurette n'a pas retenu les deux dernières étapes de la traduction préconisées par Steiner. Au contraire, le dramaturge prolonge celle de l'agression, c'est-à-dire celle de la création. Ainsi, sous sa plume, l'univers de *Richard III* ne participe pas aux modalités du Même énumérées par Paz, et ce, qu'il s'agisse de la métonymie ou de la métaphore. Il s'inscrit plutôt sous le signe de l'Autre. Voyons un peu cet exemple radical d'altérité textuelle.

Décoder l'origine

C'est par la «trahison» de Shakespeare (pour faire allusion à un certain proverbe italien), que Chaurette questionne les notions d'origine et d'appartenance, tant sur le plan textuel que sur le plan de l'identité. Ses reines Anglaises, qui habitent un Londres «Où les chèvres sont anglaises / Où les agneaux sont anglais / Où les fileuses sont anglaises / Où les pâturages sont anglais / Où les rues sont anglaises / Où les comtés sont anglais / Où les journées sont anglaises¹⁸», parlent, notons-le, le français. De plus, comme le fait remarquer Kryszinski, ce passage n'est pas sans évoquer des échos de Ionesco¹⁹, ce qui a pour effet d'ajouter une autre dimension

15. Paul Lefebvre, *loc. cit.*, p. 18.

16. Octavio Paz, *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelone, Tusquets Editor, 1971, p. 10 (nous traduisons).

17. «Un autre exemple qui indique notre [Normand Chaurette et Alice Ronfard] façon de fonctionner, affirme Chaurette, c'est notre décision de ne pas traduire "the Forest of Arden" par "la Forêt des Ardennes". Tout simplement parce que la forêt, aujourd'hui, n'est plus le lieu inquiétant qu'elle était au seizième siècle. Nous avons choisi de traduire par "le lieu-dit des Ardennes"; en trahissant la lettre de Shakespeare, on retrouve l'essentiel, soit une connotation de mystère vaguement mythique.» (Cité par Paul Lefebvre, *loc. cit.*, p. 19).

18. Normand Chaurette, *Les reines*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. «Papiers», 1991, p. 33. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *R*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

19. Wladimir Kryszinski, «Les reines», *Jeu*, n° 60, 1991, p. 122.

française à cette énumération anglaise. Ce serait alors méconnaître le théâtre de Chaurette que de tirer des conclusions quant à l'emploi du français correspondant, dans son cas, à une convention de communication plus ou moins transparente. Dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, Chaurette rend compte de la dérive des identités et de l'atomisation du sujet parlant à travers une esthétique fondée sur l'interdit de la transparence des langues, le français²⁰ aussi bien que l'éthiopien ou encore le cambodgien, ces deux derniers *n'étant pas traduits* en français. Par le fait même, *Les reines* constitue un prolongement de cette dislocation linguistique. Signalons, par ailleurs, que le mot «dislocation» dérive du latin *dislocare*, ce qui veut dire «déboîter», «faire sortir de ce qui emboîte». C'est en faisant sortir la langue française du territoire où elle se parle que Chaurette disloque les articulations naturalisantes du Même et de l'Autre.

«Now is the winter of our discontent²¹» proclame Richard Gloucester dans l'incipit de la pièce de Shakespeare. Or, contrairement à *Richard III*, cet «hiver de déplaisir» n'est pas «changé en glorieux été par ce soleil d'York²²» dans *Les reines* de Chaurette. Au contraire, l'hiver y règne: une tempête de neige, la pire qu'on n'ait jamais vue, recouvre Londres qui graduellement disparaîtra. Cette disparition progressive reproduit, en partie, la pratique de Chaurette traducteur, car dans *Les reines*, si l'univers richardien réapparaît c'est de façon très restreinte. À mesure que l'histoire des reines se dresse contre le fond blanc de Londres sous la neige, le Londres richardien s'efface de la carte. Un parcours en diagonale de la liste des personnages shakespeariens appuiera cette hypothèse, d'autant plus que *Les reines* retiendra seulement les personnages féminins. La circonscription spatiale opérée par Chaurette reflète alors sa décision de jeter un éclairage sur les zones d'ombre du texte shakespearien, plus exactement, sur sa dimension féminine.

Une comparaison de la liste des personnages de l'original avec la traduction française de François-Victor Hugo et le texte chaurettien révèle toutefois que le dramaturge québécois se refuse à créer une nouvelle pièce à partir d'une simple transposition des reines de *Richard III*. Ainsi, seulement quatre des six personnages présents dans la pièce de Chaurette proviennent de l'univers richardien. En plus de ces quatre personnages, Chaurette en créera un nouveau, Isabelle Warwick, femme de George Gloucester et sœur d'Anne Warwick. Rappelons que dans la pièce de Shakespeare, Anne Warwick, qui n'a pas de sœur, est aussi la femme de

20. «La langue française, il nous la soustrait, nous mettant ainsi dans une position analogue à celle des étrangers devant une langue impénétrable, où la perte d'information se trouve à son maximum.» Stéphanie Nutting, «L'écologie du tragique: *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* de Normand Chaurette», *The French Review*, vol. LXXI, n° 6, 1998, p. 955.

21. Shakespeare, *Richard III*, 1:1:1.

22. Shakespeare, *Richard III, Roméo et Juliette, Hamlet*, trad. François-Victor Hugo, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 25.

George. Le dramaturge québécois invente aussi le personnage d'Anne Dexter, sœur de Richard, d'Édouard et de George. Même si ce personnage n'existe pas dans *Richard III*, ses origines sont néanmoins shakespeariennes. Notons qu'Anne Dexter est manchote et muette, deux punitions imposées par sa mère la duchesse d'York, qui la soupçonne d'avoir eu des relations incestueuses, présume-t-on, avec son frère George :

ISABELLE WARWICK

[...]

Non sœur de Warwick
 George et Anne Dexter
 Alors qu'ils avaient ton âge
 Ont descendu la Tamise
 Jusqu'à l'estuaire
 Dieu sait ce qui a pu se produire
 Pour qu'à leur retour
 Aux questions qu'on leur a posées
 Il ne soit jamais plus sorti
 Aucun son de leurs bouches.
 Ils avaient faim ce jour-là
 Sur le rivage à marée basse
 Et ils ont dévoré le silence. (R, 20)

Le personnage d'Anne Dexter renvoie à un autre personnage shakespearien, celui de Lavinia dans *Titus Andronicus*. Cette dernière est une jeune noble à qui l'on coupe les mains et la langue pour qu'elle ne puisse identifier ses agresseurs. Soulignons également que le choix du prénom Anne n'est pas sans évoquer le mythe sophocléen d'Antigone, hypothèse étayée par son amour pour son frère George et le reniement qu'elle subit de la part de... sa mère. *Les reines* est donc le produit d'un processus de traduction laissée en suspens et d'une intertextualité qui brouillent volontairement les questions d'origine et d'appartenance textuelles. Foucault affirmait, dans un autre contexte ; « maintenant, il n'y a plus cette parole première, absolument initiale par quoi se trouvait fondé et limité le mouvement infini du discours ; désormais le langage va croître sans départ, sans terme et sans promesses²³. » Inutile d'insister davantage sur « l'impurité » du texte, pour emprunter le concept éculé de Scarpetta. En revanche, il est important d'indiquer qu'en choisissant de remettre en question l'origine et l'appartenance textuelle, Chaurette s'oppose à une tendance de la traduction au Québec, centrée sur l'appropriation des textes étrangers, pour ne mentionner que le *Macbeth* de Garneau ou le *Hamlet, prince du Québec* de Gurik. Plus exactement, l'appropriation correspond à la substitution des origines étrangères du texte par une nouvelle origine québécoise qui assimile l'Autre au Même dans un geste d'autoaffirmation. Les stratégies discursives de Chaurette semblent situer sa pièce en dehors de

23. Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 59.

ces questions identitaires, du moins en ce qui touche à l'énonciation d'une identité nationale forte. L'œuvre entière du dramaturge est tout de même traversée par la question de l'identité et par une confrontation subtile des notions de l'Autre et du Même. De fait, l'intertextualité et la traduction-création pratiquées dans *Les reines* exhibent une stratégie interculturelle au service d'une esthétique de l'altérité. Chaurette délaisse le paradigme national pour en explorer un autre : celui relié aux territoires sociosexuels.

Langage et territoire

Les frontières linguistiques et culturelles mettent en relief le thème de l'altérité qui, selon Sherry Simon, prédomine dans le discours québécois sur la traduction, où, précise-t-elle, « c'est le "nous" du public lecteur qui est construit face à l'origine étrangère du texte²⁴ ». Elle ajoute que, pour le Canadien, « la traduction littéraire est l'une des clés qui donne accès à la vérité de l'Autre²⁵ ». Simon expose ainsi une opposition rassurante dans la mesure où celle-ci permet d'identifier deux membres d'une équation identitaire et linguistique « naturelle », à savoir le Même (le Québécois) et l'Autre (l'Anglophone), en fonction de la pratique de la traduction. Sans tout à fait bouleverser ce paradigme, Normand Chaurette y introduit des éléments déstabilisateurs qui finissent par provoquer un glissement, d'une part sur le plan linguistique et, d'autre part, sur le plan identitaire.

Comme nous l'avons déjà vu, dans le texte de Chaurette, les origines intertextuelles d'Anne Dexter sont hétérogènes. Cette dernière contraste avec les autres femmes dont les actions inscrivent un espace de pouvoir, évoqué en filigrane par la symbolique du port de la couronne :

LA DUCHESSE D'YORK

Prête-moi ta couronne.

ANNE WARWICK

Elle m'appartient.

[...]

LA DUCHESSE D'YORK

[...]

Je voudrais l'illusion
 Pour marquer mon départ
 D'avoir été, et d'être
 Moi aussi, reine de cet empire. (R, 91)

Le geste délibéré de passer la couronne à la duchesse d'York représente, à ce moment précis du texte, et ce, pour une quatrième fois, l'échange entre femmes d'un symbole d'autorité. Seules Isabelle Warwick et Anne Dexter échappent à ce paradigme, la première étant devancée par

24. Sherry Simon, *L'inscription sociale*, op. cit., p. 35.

25. *Ibid.*

sa sœur et la seconde évitant à tout prix les mécanismes du pouvoir. Ainsi, son nom de famille, Dexter, est paradoxal, son évocation poétique connotant la dextérité, l'adresse manuelle. Or, l'héroïne est manchote et n'a pas le pouvoir d'*agir* dans l'espace occupé par les reines. En somme, il lui est impossible de *manipuler*. Cette différence fait d'elle une « belle étrangère », selon sa mère, « une Espagnole » à Londres :

ANNE DEXTER

Quand tu aurais tout transformé
Y compris mon cœur
En un amas de silence et d'oubli
Je n'en continuerais pas moins
De te demander qui est Anne.

LA DUCHESSE D'YORK

Anne...? Anne Scroop?
Anne Smith? Anne Clifford?
Anne Francœur? Anne Maxwell?
Anne qui? Nos régions en sont pleines.
C'est une tradition dans les familles
De donner ce nom
Aux enfants qui ne naîtront pas.
Il me fallait consigner ton absence
Et le jour où j'ai appris
Que tu ne viendrais pas au monde
J'ai avisé les miens
Qu'il faudrait t'appeler Anne.
Comment nous comprendre autrement
Dans tout ce rien que tu constituais?
[...]
Peut-être en viendras-tu
À concevoir la force implacable
D'une réalité qui tolère un nom
Mais pas celle qui le porte.
Dis-toi qu'elle est à notre langue
Ce que zéro est à nos nombres. (R, 65-66)

Les préoccupations linguistiques et territoriales découlant du projet de traduction inachevé confèrent au silence d'Anne une importance singulière, car ses traits de caractère allèguent l'absence dans la présentation même (« il faudrait t'appeler Anne »). De cette manière, Chaurette jette les bases d'un problème essentiel : celui du pouvoir du langage, non seulement dans ses rapports au monde, mais aussi au sujet. Par ailleurs, on remarque que ce paradigme se manifeste aussi sur le plan spatial, plus précisément dans la rencontre de la présentation — un « ici » — et de l'irreprésentable — un « ailleurs » — dans l'espace de l'œuvre. Cela a pour effet d'ajouter une dimension territoriale aux enjeux du pouvoir langagier, surtout par rapport au sujet, féminin en l'occurrence. Dans des textes tels que *Fragments* et *Les reines*, le pouvoir du langage est mis en relation avec le territoire. Chaurette interroge cette relation à plusieurs reprises

comme l'indique le personnage de la reine Marguerite, cette reine «non anglaise» (R, 82) dont on rappelle constamment les origines étrangères :

LA REINE MARGUERITE

[...] tu es née dans les meadows
Et tu proviens des bergeries.

LA REINE ÉLISABETH

Bergère, humble, simplette
Mais native de notre île. (R, 33)

C'est l'intersection du sujet et du territoire que la reine Élisabeth fait valoir dans cette déclaration d'«authenticité» nationale. Son règne est indénié, car elle est native de l'endroit. La présence de l'étranger est toutefois incontournable (tant pour le natif de l'île que pour l'étranger lui-même) comme en témoigne la tentative de la reine Marguerite de se réfugier en Chine :

LA REINE MARGUERITE

[...]
Je me mis à reculer, hâtive
En direction de l'Orient
Mais il y eut ce jour-là
Je ne sais combien de tourbillons
Où je fis trop de fois demi-tour
[...] sûre que l'Asie
Se dressait dans mon dos
C'était vers Londres — je le vois bien
Que je reculais
Londres Londres. (R, 81)

Cet exemple montre dans quelle mesure le rapport liant le langage au monde et le sujet au langage sont *a fortiori* territorialisés, et ce, de façon parfois ambiguë. Même si la reine Élisabeth se vante de ses origines anglaises, c'est bien la reine Marguerite, dont les origines sont françaises, qui, dans un geste qui n'est pas sans évoquer un «retour» aux origines, recule vers Londres. Son rapport à l'espace, de même que son rapport à la langue, y sont inscrits. Elle demeurera étrangère. Dès lors, on se doit de se demander quel rôle jouent ces étrangères — Anne et Marguerite — dans le paradigme identitaire valorisé par le dramaturge.

Chez Chaurette, il est fréquent que l'action se déroule en milieu anglophone : aux États-Unis pour *Provincetown Playhouse*, *Scènes d'enfants* et peut-être pour *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, ou encore, en Angleterre pour *Les reines*. Cela n'exclut en rien l'imagerie québécoise où l'anglais n'est pas une langue comme les autres. Comme le soutient Simon Harel, «l'Anglophone pren[ait] l'aspect d'un personnage dominateur, déterminant l'aliénation du sujet québécois²⁶». De plus, l'alié-

26. Simon Harel, *Le voleur de parcours : identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Longueuil, Le Préambule, coll. «L'Univers des discours», 1989, p. 43.

nation dont parle Harel correspond à un exil *intérieur*, car elle s'accomplit en territoire québécois. À l'inverse, en créant des univers où l'on parle français en milieu anglophone, Chaurette met en relief un exil langagier relié non pas à la politique nationale, mais bien à l'identité dans sa relation à la parole et au pouvoir. Dans *Les reines*, il met surtout en branle l'identité sociosexuelle. En témoigne le dernier acte d'Édouard qui rédige son testament en faveur de Jane Shore, cette «maîtresse des rois» (R, 77), aux dépens, bien entendu, de sa femme Élisabeth. Curieusement, c'est la traduction de la pièce en langue anglaise par Linda Gaboriau qui révèle pleinement cet effet d'étrangeté linguistico-sexuelle opérée par le dramaturge.

Retours de la traduction

The Queens fut montée à Toronto en 1992 par The Canadian Stage Company sous la direction de Peter Hinton. La traduction avait été présentée au public l'année précédente à Banff au Playwright's Colony, sous la direction de Kim McCaw. Gaboriau a traduit bon nombre de pièces québécoises. Dans sa version *The Queens*, elle est retournée aux sources shakespeariennes dans l'intention de se laisser pénétrer par l'esprit et par la poésie de cette langue :

QUEEN MARGARET

Ah the stake!
 I have never been
 So politically content
 Yes there I was the supplicant
 My arms outstretched, begging them
 To put the torches to my skin
 Dashed hopes
 I sought it with too much passion
 And you even considered
 Denying me access to the furnace
 For fear that lawfully
 I would tend to my own burning²⁷.

Dans ce passage, Gaboriau emploie certaines tournures de phrase archaïques, sinon britanniques, ce qui confère à sa traduction une certaine étrangeté poétique, surtout par rapport à l'américain, c'est-à-dire la langue anglaise parlée en Amérique du Nord. Ce faisant, la traductrice reproduit à échelle réduite l'opacité de la langue exhibée par Chaurette dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*. Elle crée un effet

27. Normand Chaurette, *The Queens*, trad. Linda Gaboriau, Burnaby, Talonbooks, 1998, p. 37. En version originale: «Ah le bûcher / Je n'avais jamais été / Aussi politiquement heureuse / Oui j'étais là suppliante / Les mains ouvertes, désireuse / Qu'on applique des torches de feu sur ma peau / Peine perdue / Je vous le demandais avec trop de passion / Et vous avez même songé / À m'interdire l'accès de la fournaise / De peur que légalement / J'aïlle me brûler toute seule.» (R, 39).

d'étrangeté à même la langue et on y ressent l'effet de dérives identitaires dans le dérapage de la spatialisation textuelle au profit de la temporalisation. Ce n'est pas vraiment l'espace qui est perçu comme étranger, mais bien l'expérience du temps. De cette façon, le dérapage de la spatialisation a pour effet de « rapatrier » les personnages « anglophones » non seulement vers un territoire anglais, mais aussi vers la langue anglaise. Du coup, la tension postmoderne entre le langage et le territoire est neutralisée et remplacée par un élément naturaliste où le Même est indigène et l'Autre, étranger :

ISABEL WARWICK

Why Madame d'Anjou!
Does all this belong to you?
For years now I've wondered
Who collects these old stockings
These old bits and pieces, all this clutter.

QUEEN MARGARET

Clutter!

ISABEL WARWICK

Must I conclude
Oblivious to the gusts and gales
You are preparing
Your impetuous departure for France²⁸?

Or, dans la version originale, Charette a renversé ces pôles identitaires, puisque le Même parle la langue de l'Autre alors que l'Autre, la reine Marguerite en l'occurrence, subit un déplacement de ses origines vers le territoire du Même. Sans vouloir aucunement remettre en question la qualité de la traduction, il faut se rendre à l'évidence que la traduction anglaise, précisément parce qu'elle est en langue anglaise, ne peut reproduire cette dimension-là : l'absence du français éclipse l'indécision spatiale — le « ici » comme « ailleurs » —, ce qui résulte en une indifférenciation territoriale accentuée par l'effondrement des enjeux de l'identité territoriale établis dans l'« original ». La pièce de Charette révèle un exil féminin à l'intérieur de la langue française décelé par un processus de traduction-création grâce auquel s'entame une recherche d'identité et une plongée dans les opacités de la parole en rapport avec le territoire. Or, dans sa traduction, Gaboriau est contrainte de reproduire cette dimension dans un cadre temporel communiqué par des expressions et une syntaxe légèrement archaïques, le recours à une autre langue lui étant impossible. Qu'en est-il, cependant, de son « retour » au temps shakespearien ?

28. *The Queens*, *op. cit.*, p. 51. En version originale : « Quoi madame d'Anjou ? / Tout ça vous appartient ? / Voilà des années que je cherche à savoir / Qui collectionne ces vieux bas / Ces vieilles choses, enfin tout ce fourbi. / Fourbi ! / J'en conclus que / Nullement démontée par l'excès des trombes / Vous vous apprêtez / Fougueuse, à regagner la France ? » (R, 51-52)

La construction du temps permet à la traductrice de réinventer les altérités territoriales et langagières élaborées par Chaurette. Plus exactement, l'inscription des tensions identitaires dans un paradigme temporel engendre un déplacement des stratégies d'interprétation. Le spectateur ou le lecteur de la traduction de Gaboriau perçoit alors l'exil langagier et temporel des reines par rapport à sa propre expérience, moderne, de la langue. Du coup, la tension «Même» et «Autre» est déplacée vers un effet de réception basé sur la dynamique entre la scène et la salle. Or, dans la version originale, cette tension se déroule dans l'espace de la scène.

*
**

À l'encontre de ce qui se faisait autrefois, la pièce de Chaurette semble indiquer que la culture québécoise se permet maintenant de contourner ce besoin d'affirmer fortement son identité. Dans *Les reines*, il nous montre que la québécité n'est pas nécessairement un topos de la mémoire — je me souviens — ou de la mémoire appropriée. Au contraire, son emploi de la traduction comme processus créateur, relativisant le paradigme identitaire classique du Même et de l'Autre, radicalise les concepts d'origine et d'appartenance territoriale et langagière pour souligner un exil féminin ressenti comme étant *intérieur* à l'espace et à la langue. C'est par ce geste ambigu que Chaurette trace une trajectoire franchissant les modalités du Même, plus exactement celles nées du procédé mimétique de la traduction, afin de souligner la condition identitaire et territoriale, voire postmoderne, des reines. Éminemment étrangères, parfaitement indigènes, celles-ci ne règnent que par rapport au pouvoir masculin: «La lune» proclame la duchesse d'York en mourant, «ô la merveille de luire!» (R, 92) C'est précisément cette qualité de réflexion — une modalité du Même — que Chaurette souligne par ses décalages linguistiques et territoriaux. Il interdit ainsi la transparence de la parole, trouvant dans un projet de traduction abandonné une façon de révéler l'exil de ces reines et leur altérité comme une absence-présence, inscrite à même le signe shakespearien.