

n° 6, 2015

« Regards croisés
autour de
l'autotraduction »,
PAOLA PUCCINI (éd.)

www.interfrancophonies.org

PATRICIA GODBOUT

MARIUS BARBEAU ET L'AUTOTRADUCTION : LE CAS DU RÊVE DE KAMALMOUK

ABSTRACT

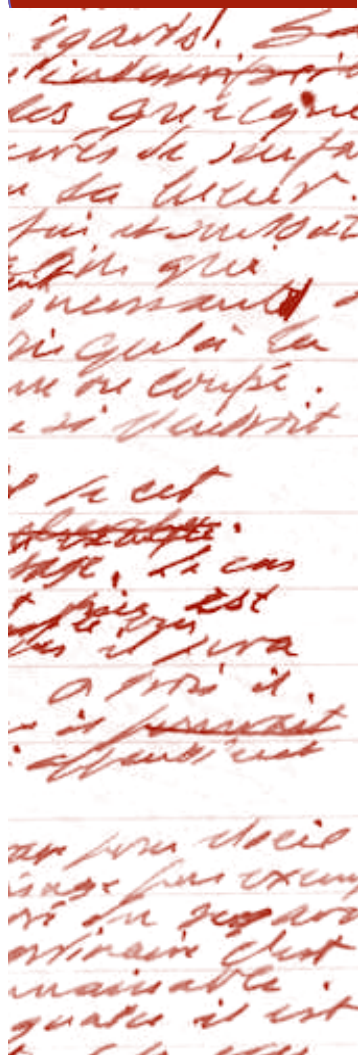
L'article analyse le cas d' « autotraduction » de *The Downfall of Temlaham* (1928) de Marius Barbeau (1883-1969), récit « semi-historique », basé sur les témoignages oraux de la tribu amérindienne des Gitksan – peuple de la rivière Skeena, en Colombie-Britannique. Dans les années trente, à Paris, Marguerite Doré en entreprend la traduction française. Au début des années 1940, Barbeau propose sa « traduction » française de *Kamalmouk* à Eugène Achard et ensuite, en 1943, au père Cordeau, ce qui débouche sur la publication du *Rêve de Kamalmouk*, en 1948. L'écriture-la réécriture de l'histoire de Kamalmouk en français permet à Barbeau de mettre son expérience ethnologique acquise dans la lointaine Colombie-Britannique en contact avec sa langue et son identité premières. L'esthétique à la base de ce projet consiste à suligner la distance entre le pas et la trace qu'il laisse, entre la voix et le sillon gravé sur le phonographe, entre la publication « originale » et la traduction, entre les notes griffonnées dans les carnets d'un jeune ethnologue canadien-français sur les bords de la Skeena, au début des années vingt, et sa reprise par l'auteur d'âge mûr.

MOTS-CLÉS

autotraduction, ethnographie, Marius Barbeau, *The Downfall of Temlaham*, *Rêve de Kamalmouk*

POUR CITER CET ARTICLE

Patricia Godbout, « Marius Barbeau et l'autotraduction : le cas du *Rêve de Kamalmouk* », dans *Interfrancophonies*, n° 6, *Regards croisés autour de l'autotraduction*, (Paola Puccini, éd.), 2015, p. 19-33, <www.interfrancophonies.org>.



PATRICIA GODBOUT

MARIUS BARBEAU ET L'AUTOTRADUCTION: LE CAS DU *RÊVE DE KAMALMOUK*

LE CAS D' « AUTOTRADUCTION » QUE JE TENTERAI DE CERNER ICI est celui de *The Downfall of Temlaham*, livre que Marius Barbeau (1883-1969), auteur et ethnologue canadien-français, a fait paraître en anglais en 1928 chez Macmillan. Cette édition originale est un très beau livre illustré par des artistes canadiens réputés comme A. Y. Jackson et Emily Carr. C'est un récit que Barbeau qualifie de « semi-historique », basé sur les témoignages oraux de la tribu amérindienne des Gitksan – peuple de la rivière Skeena, en Colombie-Britannique. Barbeau fait paraître ce livre en français chez Fides en 1948, sous le titre *Le rêve de Kamalmouk*¹.

Or, il appert que *The Downfall of Temlaham* avait d'abord été traduit en français dans les années trente par une certaine Marguerite Doré Frankel, ou Frankel Doré, qui aurait aussi utilisé un pseudonyme de traduction – ou traductionyme : Henri Auguste². Une raison pour laquelle cette traductrice est digne d'intérêt, c'est qu'en plus de traduire en français le livre de Barbeau, elle aurait eu le projet de l'adapter pour en faire un drame. Son intention aurait été de se saisir de ce récit amérindien de la côte ouest canadienne pour proposer en

¹ M. Barbeau, *Le rêve de Kamalmouk*, Montréal, Fides, « coll. du Nénuphar », 1948.

² Je tiens à remercier chaleureusement mon collègue Marc André Fortin, professeur d'études anglaises à l'Université de Sherbrooke, de m'avoir fait part des recherches qu'il a menées sur ce sujet dans le cadre des travaux qu'il poursuit en vue de préparer une édition critique de *The Downfall of Temlaham*. Cf. aussi M. Barbeau, *The Downfall of Temlaham*, Toronto, Macmillan, 1928.

filigrane un commentaire sur la situation en France à la veille de la Deuxième Guerre mondiale³.

Mais rappelons, d'abord, ce qu'est ce livre que fait paraître Barbeau en 1928. *The Downfall of Temlaham* comprend quatre récits : « Kamalmuk », ainsi que « The Retaliation of Keemelay », « The Painted Goat of Stekyawden » et « The Downfall ». En annexe sont détaillées les « Sources » de chaque récit. Barbeau écrit en introduction que c'est en 1920 qu'il s'est intéressé pour la première fois à la « Rébellion de la rivière Skeena » de l'été 1888 d'où est tirée l'histoire de Kamalmouk. L'auteur a recueilli entre 1920 et 1924 le plus de relations qu'il pouvait de la part d'informateurs autochtones sur ces événements. Il a également nourri son récit des notes ethnographiques recueillies pour le compte du Musée National du Canada durant cette période.

Dans l'introduction à *The Downfall of Temlaham*⁴, l'auteur écrit, à propos des deux protagonistes, membres de la nation gitksan, Kamalmouk et sa femme Rayon-de-Soleil, qu'ils ont « mal interprété » les signes du destin (« *Kamalmuk and Sunbeams [...] misinterpreted the trend of their destiny* », *DT*, v). Au moment où le livre de Barbeau est publié, en 1928, il n'y a que 40 ans que les événements de la rivière Skeena ont eu lieu. Au départ, il s'agit d'un conflit entre deux villages voisins de la nation gitksan. Durant l'hiver 1887-1888, les Gitksan furent frappés par une épidémie de rougeole qui aurait emporté plus de 200 enfants. Des familles entières du village de Kitwankul (Guitoincou) furent décimées. Un chef de cet endroit, appelé Kamalmouk, et sa femme, Rayon-de-Soleil, virent mourir deux fils. La femme de Kamalmouk, dévastée par cette perte terrible, était persuadée que ces décès avaient été causés par un chaman du village voisin de Kitsegukla. Ce printemps-là, elle implora son mari, que les Blancs appelaient Guitoincou Jim, d'obtenir vengeance. Ce dernier finit par tuer le chaman Nitouh. Ce meurtre fut rapporté aux autorités blanches de Fort Simpson et un mandat d'arrêt, émis contre Kamalmouk. Lorsque celui-ci fut disposé à se livrer à la justice, les policiers affirmèrent qu'il avait résisté à son arrestation et l'abattirent. À cause de ces deux morts violentes, les autorités blanches craignirent que la situation ne dégénère et envoyèrent des troupes en renfort. Toutefois, la situation revint bientôt au calme, sans que personne n'oublie pour autant ce qui s'était passé.

Barbeau précise qu'il a passé plusieurs saisons chez la nation de la Skeena et écrit que l'histoire de Kamalmouk lui est parvenue oralement par des témoins directs et indirects, toutes des personnes alors assez avancées en âge. Il ajoute que le style et la composition sont

³ Des fragments de ce drame se trouvent dans les archives de Barbeau, mais on ne sait pas si ce dernier a été créé.

⁴ Dans la suite du texte, les références à ce titre seront indiquées par l'abréviation *DT*, suivie, le cas échéant, du numéro de page.

ceux « de l'auteur ». Dans *Le Rêve de Kamalmouk*⁵, on ne retrouve que l'histoire de Kamalmouk : n'y figurent ni les trois autres récits, ni les sources. Dans son avant-propos, Barbeau écrit qu'« un conflit de races » s'est engagé entre l'envahisseur et l'indigène en Amérique, conflit qui a mené le « Peau-Rouge » à sa perte. Celui-ci, écrit Barbeau en 1948, n'existe plus « qu'à l'état déchu de métis ou de créole, emmuré en des “réserves”, rongé par la maladie ou par la mélancolie » (RK, 9).

Pour Barbeau, la disparition de « l'Indien » dans sa pureté est consumée. Kamalmouk est présenté comme un chef tsimsyan (et non gitksan)⁶. Barbeau fait état des traditions et chants rituels qu'il a recueillis par centaines, « en textes et sur le phonographe » (RK, 10). Il affirme pour finir que « c'est la vérité qui jaillit de ces pages empruntées aux annales indigènes ». Il précise que cette vérité « s'amplifie dans une composition et en une langue propres à nous » : le fait qu'il ait remplacé ici, par rapport à l'Introduction à *The Downfall of Temlaham*, le mot « style » par le mot « langue » est digne d'intérêt : en effet, dans celle-ci, on pouvait lire : « *the narrative itself is couched in the author's own style and composition* » (vii). Remplacer « style » par « langue » dans la version française, c'est dire qu'il donne à lire pour la première fois l'histoire de Kamalmouk dans une langue propre à lui, dans sa langue. Pour ce qui est de son style en langue « originale » anglaise, Lawrence Nowry, son biographe, écrit : « *Deathless prose it is not, but Temlaham does convert anthropological files into living flesh* »⁷.

L'édition du *Rêve de Kamalmouk* comporte aussi la préface de Luc Lacourcière. Celui-ci écrit que Marius Barbeau « a été, à la lettre, le sourcier de tous les folklores canadiens ». Notons cet intéressant emploi du mot « sourcier », qui signifie ici celui qui retrouve la source. On connaît aussi son emploi en traductologie comme étant celui qui, traduisant, se tourne vers le texte source et se préoccupe davantage d'y être fidèle que d'être en tous points compréhensible pour le destinataire du texte traduit.

Lacourcière souligne l'ampleur de l'œuvre anthropologique de Barbeau sur les « Indiens d'Amérique », les longs séjours faits par lui chez les Tsimsyans, le fait qu'il a appris leur langue et qu'il a noté « directement au phonographe, ou à l'aide d'interprètes, leurs récits traditionnels et leurs chants lyriques ». Le préfacier rappelle qu'une

⁵ Les références à ce titre seront indiquées dans la suite du texte par l'abréviation RK, suivie, le cas échéant, du numéro de page.

⁶ Le nom « tsimsyan » ou « tsimshian » est souvent utilisé pour désigner plusieurs groupes amérindiens du nord de la Colombie-Britannique comme les Nisga'a, les Gitksans et les Tsimsian de la côte. Il est toutefois à noter que dans *The Downfall of Temlaham*, Barbeau se réfère à Kamalmouk comme étant un Gitksan, alors que dans *Le Rêve de Kamalmouk*, ce dernier est désigné plus généralement comme un Tsimsyan.

⁷ L. Nowry, *Man of Mana. Marius Barbeau*, Toronto, NC Press Limited, 1995, p. 406.

première version de ce roman, *The Downfall of Temlaham*, a paru en anglais, chez Macmillan, dès 1928.

Le Rêve de Kamalmouk est cependant plus qu'une simple traduction. L'auteur a considérablement remanié son récit. Il n'a pas hésité à puiser largement dans les traditions lyriques qu'il a continué de recueillir chez les Tsimsyans. L'atmosphère de son livre en est toute imprégnée, comme le sont aussi les illustrations de Miss Grace Melvin, directrice de l'enseignement du dessin à l'École des Beaux-Arts à Vancouver (RK, 8).

Nous savons tous qu'une chose telle qu'« une simple traduction » n'existe pas. Mais on sent bien ici le désir du préfacier et directeur de la collection de montrer en quoi *Le Rêve de Kamalmouk* diffère de *The Downfall of Temlaham*.

Dans *Representing Others : Translation, Ethnography and the Museum*⁸, Kate Sturge examine les débats sur la traduction dans un domaine de l'anthropologie culturelle, celui de l'étude de la littérature orale amérindienne, par des anthropologues tournés vers la linguistique, au Canada, aux États-Unis et en Amérique latine. L'anthropologie américaniste, souligne-t-elle, a démontré un intérêt particulièrement soutenu pour l'enregistrement et la traduction de la littérature orale. Des traditions orales amérindiennes sont recueillies et publiées en traduction depuis le début du XVIII^e siècle. Mais à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, des efforts de cueillette sont faits plus systématiquement. Franz Boas (1858-1942), anthropologue juif allemand, amène ses étudiants, tel Edward Sapir, et ses collègues à considérer la langue comme la source première des données anthropologiques. Plutôt que les artefacts et les traits de comportement qui parlent d'eux-mêmes, ce sont les mots – les textes culturels – dans lesquels ceux-ci s'inscrivent qui les rendent significatifs. Il s'agissait ainsi de transcrire les données transmises par les « informateurs » amérindiens sur le savoir traditionnel, particulièrement sous forme de récits, de mythes et de poèmes censés aller au-delà du savoir du locuteur individuel. Ces textes étaient transcrits dans des systèmes phonétiques spéciaux et publiés dans des volumes qui incluaient idéalement les transcriptions, une traduction anglaise interlinéaire ou parallèle, une grammaire de la langue, un lexique et des notes.

Pour Boas, la formulation précise de ce que disaient les gens était de la plus haute importance. C'était une source d'information plus utile que ce qu'ils faisaient ou fabriquaient ; plus que tout autre méthode, il s'agissait d'un indicateur sûr de leur mode de pensée. Kate Sturge rappelle la distinction entre la méthode structuraliste de Claude

⁸ K. Sturge, *Representing Others : Translation, Ethnography and the Museum*, Manchester, U.K., St. Jerome Publishing, 2007.

Lévi-Strauss, dont l'objectif est d'obtenir une vision d'ensemble, de dégager la structure ou les motifs généraux d'une culture, et l'approche de Boas et des publications du Bureau of American Ethnology, laquelle est particularisante, ne cherchant pas les généralisations⁹. Pour les tenants de l'approche structuraliste, la langue source particulière a plus ou moins d'importance. En revanche, les héritiers de la méthode prônée par Boas ont eu tendance à favoriser des techniques de traduction plus fortement axées sur le texte source et à s'intéresser davantage à la dimension performative des récits et des chants traditionnels amérindiens.

Dans sa biographie de Marius Barbeau, Laurence Nowry rappelle que ce n'est qu'à la fin du XIX^e siècle que l'anthropologie s'est détachée comme science de l'histoire et de l'archéologie, disciplines plus anciennes. En 1907, ayant obtenu une bourse de la fondation Rhodes, Barbeau est étudiant à Oxford. Ce jeune Canadien français rejoint l'avant-garde intellectuelle de l'époque en se tournant vers l'anthropologie afin de trouver réponse à certaines de ses questions. C'est cependant un champ d'études peu encouragé. Le comité d'anthropologie d'Oxford n'est formé qu'en 1904, trois années à peine avant l'arrivée de Barbeau. À l'Université Columbia, à New York, Franz Boas est alors titulaire de la première chaire d'anthropologie depuis quelques années seulement.

À son retour, à l'âge de 27 ans, après être aussi passé par la Sorbonne, Barbeau rentre au pays pour devenir la deuxième personne au Canada, après Edward Sapir, à être embauché comme anthropologue, en 1911, pour le bureau des « Geological Surveys ». Barbeau, qui sera d'ailleurs appelé à collaborer étroitement avec Boas, devient vite reconnu dans le monde entier comme spécialiste de plusieurs cultures amérindiennes : iroquienne (en particulier huronne), ainsi que de la côte nord-ouest du Pacifique¹⁰. On peut supposer que, de l'approche de l'anthropologie linguistique proposée par Boas, Barbeau aura retenu notamment l'importance accordée aux particularités de la langue source, de même que le souci de bien noter celles-ci et d'en rendre compte.

Avant de me pencher sur les efforts de traduction de Marguerite Doré, j'aimerais préciser les circonstances qui amènent Barbeau à publier *Le Rêve de Kamalmouk*. Il semblerait que l'auteur ait entrepris des démarches en vue de faire paraître ce titre dès le début des années quarante. Dans le fonds des éditions Fides (Université de Sherbrooke), on trouve une lettre envoyée le 21 octobre 1943 par Marius Barbeau au père Cordeau, alors directeur de la toute nouvelle « collection du Nénuphar », dont le premier titre, *Menaud, maître-draveur* de Félix-

⁹ K. Sturge, *Representing Others : Translation, Ethnography and the Museum*, Manchester, *op. cit.*, p. 106.

¹⁰ L. Nowry, *Man of Mana. Marius Barbeau*, Toronto, NC Press Limited, 1995, p. 7-8.

Antoine Savard, paraîtra en 1944. On comprend à la lecture de cette lettre que Barbeau est libéré du contrat qui le liait à un autre éditeur pour la publication du *Rêve de Kamalmouk*, ce qui laisse à son auteur le loisir de se tourner vers une autre maison. Le premier éditeur est Eugène Achard, des éditions du Zodiaque, chez qui Barbeau avait déjà publié au moins deux livres.

Dans sa lettre, Barbeau souligne la possibilité d'utiliser les magnifiques planches couleur qui avaient été publiées dans *The Downfall of Temlaham*. Toutefois, ce n'est pas ce qui se concrétisera, car ce sont plutôt les illustrations de Grace Melvin (1892-1977) qui paraissent dans *Le Rêve de Kamalmouk*. Dans une note biographique de présentation du « Grace Melvin fonds » (MemoryBC), on peut lire ceci à son sujet : « *Melvin has illustrated several books for Marius Barbeau, travelling with him to Alaska to get authentic information and an intimate view of the West Coast Native Americans and their legends* ».

Le Rêve de Kamalmouk paraît, en 1948, en même temps qu'*À l'ombre de l'Orford* d'Alfred DesRochers et *Né à Québec* d'Alain Grandbois¹¹. Ce sont les premiers titres publiés sous la direction de Lacourcière, qui a pris la relève de Cordeau à la direction du Nénuphar. Il s'agit d'une collection de classiques qui ne dit pas son nom (sous l'illustration du Nénuphar, on trouve cette inscription, en 1948 : « Les meilleurs auteurs canadiens »). Elle comprend des textes réédités qui n'ont pas une valeur absolue, mais auxquels on veut donner une diffusion nouvelle, voire une certaine pérennité, dans la perspective de donner des fondements à la littérature canadienne-française.

On peut toutefois se demander si on peut parler de réédition au sujet du *Rêve de Kamalmouk* dans la mesure où le texte français paraît pour la première fois et que celui-ci n'est pas conforme à l'édition anglaise. Il est certain que les liens professionnels (et personnels) entre Barbeau et Luc Lacourcière, qui fut professeur d'ethnographie et de folklore à l'Université Laval de 1944 à 1978, auront facilité l'entrée du texte dans la collection. L'insistance de Lacourcière sur la différence d'avec le texte anglais semblerait indiquer qu'il souhaite le présenter comme un texte autre. Il est tout de même curieux que ce titre fasse son entrée dans une collection de « classiques » censée reprendre des textes déjà publiés en français¹².

¹¹ J. Michon, *Fides. La grande aventure éditoriale du père Paul-Aimé Martin*, Saint-Laurent, Fides, 1998, p. 133.

¹² La paire *The Downfall of Temlaham / Le Rêve de Kamalmouk* soulève aussi la problématique des « doublons » français-anglais dans les travaux de Barbeau. Par exemple, ce dernier a publié en anglais un livre sur le Saguenay (*The Kingdom of Saguenay*, Macmillan, 1936), dont le lectorat aurait pu être d'abord francophone (à cause du sujet). Barbeau publiera *Le Saguenay légendaire* (chez Beauchemin) en 1967. Autres « doublons » : *Quebec Where Ancient France Lingers*, 1936 ; et *Quebec où survit l'ancienne France*, 1937 (même éditeur pour les deux, Garneau) ; *J'ai vu Québec* et *I Have Seen Quebec*, 1957, Garneau (tous les deux : même année, même éditeur) ;

Barbeau écrit au père Cordeau, à propos du manuscrit du *Rêve de Kamalmouk* : « C'est ce que j'ai écrit, en forme littéraire, de plus soigneusement en français. » Barbeau fait ici un rapprochement général entre ses textes en français et anglais. Il pose une catégorisation esthétique (« en forme littéraire ») et linguistique (« en français ») sur l'ensemble de sa production passée. Barbeau écrit encore : « Les deux textes, anglais et français, sont bien différents. Il y a même un chapitre ou deux qui ne sont pas les mêmes. J'en ai beaucoup gagné en expérience depuis que j'ai écrit *The Downfall*. C'était un récit semi-historique. *Le Rêve de Kamalmouk* a beaucoup plus la forme littéraire tout en conservant son élément de vérité. » Barbeau énonce lui-même la différence qu'il voit entre ses deux textes. Le premier s'approche davantage de l'histoire, le second de la littérature, ce qui suppose une plus grande intervention de la part de l'auteur.

Au début du *Rêve de Kamalmouk*, on affirme que les Tsimisyans, indigènes de la côte, habitent avec les Blancs et ont rejeté leurs anciennes croyances. Certains d'entre eux n'hésitent pas à vendre leur femme, leurs nièces et leurs filles au premier matelot blanc contre des piastres et un cruchon d'eau-de-vie (RK, 26). L'histoire de Kamalmouk est présentée comme le conflit entre les manières traditionnelles de faire et le nouveau genre de commandement, celui qu'instaurent les Blancs.

Ce récit a sa propre sémiologie. Kamalmouk fume la pipe « comme un Blanc » (RK, 44), objet présenté comme un « objet de progrès » (49). Kamalmouk rêve de devenir un Blanc lui-même. Sa nation suivrait bientôt l'exemple des Tsimisyans « en se dépouillant de la peau d'ours et de la couverture de laine pour revêtir le pantalon, le gilet, la jupe et le corsage. Ce ne pouvait être qu'une question de temps » (RK, 77). Le nom, l'habillement sont autant de signes d'appartenance, dans un camp comme dans l'autre.

Pour certains Gitksans, l'incinération des morts et la loi du talion étaient choses du passé, « reliquats de la sauvagerie » (RK, 105) ; il valait mieux enterrer les défunts comme le font les Blancs et respecter leurs lois. Un chef s'écrie : « nos coutumes et notre sang doivent irrésistiblement se mêler à ceux des Blancs. L'ère du talion et du bûcher s'en va » (RK, 113). Pourtant, quand Kamalmouk se voit pourchassé par la police des Blancs, l'ironie de son sort saute aux yeux : lui qui a voulu se « civiliser » et qui a mis sa confiance dans les institutions coloniales, le voilà accusé, traqué sans possibilité de rédemption.

On note une certaine présence de l'activité de traduction ou d'interprétation dans le récit lui-même. Ainsi, il est fait mention d'un

L'arbre des rêves, Éditions Lumen, 1947 ; et *The Tree of Dreams*, 1957, Oxford University Press (Toronto). Cette liste n'est pas exhaustive.

« truchement » interprétant les paroles de M. Beach, qui est à la recherche de Kamalmouk (*RK*, 158). Dans ce même passage, il est question de la nature trompeuse ou indéchiffrable des mots, alors que d'autres signes sont plus éloquents : « Les regards et les sourires échangés en disaient plus que les mots dont le sens reste incompris ou dont l'intention est souvent de leurrer » (*RK*, 159).

Un examen comparatif de quelques pages de « Kamalmuk », dans *The Downfall of Temlaham*, et du *Rêve de Kamalmouk* (*RK*) permet de faire un certain nombre d'observations. Le traitement des noms propres, par exemple, varie d'un texte à l'autre. Ainsi, plusieurs noms propres sont des transcriptions ou translittérations de noms en gitksan dans *DT* et dans *RK*. C'est le cas, notamment, de Kitwinkul (*DT*) et Guitoukoul (*RK*), Neetuh (*DT*) et Nitouh (*RK*). On note une volonté de donner une transcription francisée dans *RK*. Dans certains cas, le nom est donné dans sa transcription du gitksan dans *DT* et dans sa « traduction française » dans *RK* : on aura par exemple Kitwanga dans *DT* et le clan du Lièvre dans *RK*. Ainsi, c'est en quelque sorte en comparant les textes anglais et français qu'on découvre ce que le mot « Kitwanga » veut dire. Dans d'autres cas, on a, dans *DT*, le nom gitksan suivi de sa « traduction » anglaise, par exemple, « Weehah, Great-wind-of-the-air ». Dans *RK*, on n'a que la « traduction » française de ce nom : Grand-Vent-de-l'Air. Ailleurs, on n'a, dans *TD* et dans *RK*, que les noms présumément traduits du gitksan. C'est le cas de la femme de Kamalmouk, Sunbeams (*TD*) ou Rayon-de-Soleil (*RK*). Cette dernière a aussi un nom « blanc », Fanny Johnson. « Le nom que ces écumeurs de rivières me donnent à moi, est Fanny, ce qui ne veut rien dire », s'écrit-elle (*RK*, 28) ; ce qui souligne l'importance de la signification des patronymes, auxquels sont attachés des hymnes et des emblèmes. Il est assez étonnant de constater, par ailleurs, que certains noms d'oiseaux mentionnés au fil du récit ne sont pas les mêmes de l'anglais au français. Par exemple, le rouge-gorge (*RK*, 60), nom familier du merle d'Amérique, se trouve à être, dans *TD*, un geai bleu (34) !

Les différences entre *DT* et *RK* sont très grandes : le déroulement de l'histoire est le même, mais au fil du texte, nombre de passages de *DT* sont omis dans *RK* et il y a dans *RK* maints ajouts et passages remaniés. On a parfois l'impression que Barbeau hésite entre un mot ou l'autre au fil de sa « traduction ». Pourquoi, par exemple, dire de la voix de Sunbeams, dans *DT* (10), qu'elle est « *warm with prayer and reproof* », pour ensuite accoler à cette « même » voix le qualificatif d'« acerbe » en français (21) ? Ailleurs, une allitération dans la version anglaise ne trouve pas d'équivalent en français : « *Lies, dishonesty, crass poverty in the place of it all! And bedlam in the fallen land of Temlaham* », s'exclame la femme de Kamalmouk (*DT*, 12). En français, l'allitération a disparu et le sens est dilué : « Le mensonge, la malhonnêteté, l'ignoble pauvreté tiennent lieu de tout; et la confusion est universelle » (23).

Certains ajouts en français soulignent le trait inutilement : par exemple, quand Kamalmouk répond, dans ce même passage, à Rayon-de-Soleil, que leurs cousins de la côte, les Tsimsyans, ont rejeté leurs anciennes croyances et vont à l'église tous les dimanches : « *No pagans among them, all Christians, all white people or the like!* », lance-t-il (DT, 12). En français, on a droit à l'ajout suivant : « Du jour au lendemain, leur teint a pâli du brun au blanc, comme la grenouille dans les marais se défait, au printemps, de sa peau » (RK, 24).

Notons en outre la présence, dans la version française, de quelques québécismes – à l'époque de Barbeau, on aurait parlé de canadianismes – qui témoignent d'une certaine inscription de ce récit, par l'entremise de cet auteur, dans l'espace linguistique et culturel du Canada français. Par exemple, l'auteur emploie le mot « brunante » (RK, 13), alors qu'on avait en anglais « *as the sun leans westwards in its trail* » (DT, 3), passage qui a une « coloration » franchement plus indigène en version « originale ». Il traduit aussi « *groundhog* » à certains endroits par « siffleurs » (RK, 23), nom familier de la marmotte (mais on parle en fait plutôt de « siffleux » au Québec).

Revenons maintenant à la traduction effectuée de *The Downfall of Temlaham* par Marguerite Doré au cours des années trente. La lecture de huit lettres en français envoyées par cette dernière à Marius Barbeau entre le 13 décembre 1934 et le 24 février 1936 (Fonds Marius Barbeau) fournit de précieux renseignements sur le travail de cette traductrice. On ne dispose pas des lettres de Barbeau. Cet échange comprend aussi une lettre de Barbeau à H. Eayrs de la maison Macmillan, à Toronto.

C'est Florence Glenn, soprano canadienne qui a travaillé avec Barbeau à la fin des années vingt et qui s'installe à Paris entre 1931 et 1939, qui a fait lire *The Downfall of Temlaham* à Marguerite Doré en 1933. Dans une lettre à Barbeau datée du 13 décembre 1934, cette dernière dit trouver dans cette œuvre « certains problèmes philosophiques et sociaux » qui lui tiennent particulièrement à cœur. Elle souhaite devenir la traductrice autorisée de cette œuvre afin de présenter celle-ci en France « avec sa double qualité d'érudition et d'appel populaire qui l'a [sic] caractérise¹³ ». Suivent dans cette première lettre des remarques sur la traduction. Marguerite Doré montre qu'elle est consciente d'avoir affaire à « une double transposition » (celle des réalités amérindiennes par Barbeau en anglais, puis la sienne en français) et de n'être pas « imprégnée » autant que lui d'« indianisme », ce qui lui fait craindre de perdre en chemin une bonne quantité de la « saveur » de ces histoires. L'emploi d'un mot comme « saveur » dénote une approche consistant à considérer le contexte indigène surtout dans sa dimension exotique.

¹³ Cf. M. Barbeau, *Fonds*. Musée canadien des civilisations, Ottawa. Lettres de Marguerite Doré – Correspondance B 189.

Pour essayer de garder le plus possible de cette « saveur », Doré dit avoir déjà traduit le livre « mot à mot » avant de laisser « dormir ce premier jet ». « Je l'ai repris, poursuit-elle, lorsque j'ai pensé avoir bien oublié la forme anglaise et je me suis attachée au français, essayant ainsi d'éviter la lourdeur qui s'attache d'ordinaire aux traductions et qui est spécialement haïssable en français. » La traductrice endosse donc cette idée voulant que la traduction produise forcément des lourdeurs de style, lesquelles auraient quelque chose d'inconciliable avec l'esprit français.

Les exemples de choix de traduction que Marguerite Doré donne ensuite à Barbeau (tirés de sa version de « Retaliation of Keemelay », qui ne se retrouve pas dans *Le Rêve de Kamalmouk*) montrent que la traductrice a privilégié ce qu'elle appelle la clarté et la logique françaises¹⁴. Dans sa lettre à Barbeau de décembre 1934, elle dit avoir alors déjà traduit tout « Keemelay » et cent pages de « Kamalmuk ». Elle aimerait publier cette traduction par tranches dans des revues et mentionne le nom d'un « vieil ami », Robert Bonfils (1886-1972), professeur à l'école Estienne, auprès de qui elle ira prendre conseil pour trouver un éditeur.

Deux mois plus tard, le 24 janvier 1935, Doré demande à Barbeau de lui « donner une option de deux ans pour la dramatisation de Kamalmuk et sa production tant au théâtre qu'au cinéma ». Elle est partie en grande : elle se demande si Marcel Pagnol ne pourrait pas être persuadé de se rendre au Canada pour tourner ce film. Le 2 avril 1935, elle écrit à Barbeau, de Bourgogne où elle se repose et où elle termine la traduction de « Kamalmuk », pour lui dire qu'elle a terminé la rédaction du drame qu'elle a conçu à partir de ce récit.

Marguerite Doré a également consulté le secrétaire de la Société des Gens de Lettres, qui lui a dit qu'on ne pouvait se charger de rédiger pour elle « un contrat éventuel avec un éditeur français » sans une lettre de l'éditeur de la version originale, Macmillan, « m'agréant définitivement et, moi seule, comme votre traductrice autorisée, par conséquent pouvant légalement entrer en contrat pour l'édition en France de ma traduction ». Il semble que Barbeau ait accueilli cette requête favorablement car il écrit à Hugh S. Eayrs, de Macmillan, le 23 avril 1935, pour lui rapporter les propos de Marguerite Doré Frankel. « *I recommend that Madame Frankel, whom I have already mentioned to you, be accepted as our translator.* » Barbeau fait état du grand intérêt que manifeste cette dernière pour *The Downfall of Temlaham*. Il parle du drame dont elle a presque terminé la rédaction et du fait qu'elle songe à un scénario de film. « *So you may keep all these possibilities in mind* », écrit-il à Eayrs, avant d'ajouter qu'un écrivain italien du nom de Paoli vivant à Paris, à qui on a montré un

¹⁴ La consultation de plusieurs pages de cette traduction, conservées dans le Fonds Barbeau, permet de constater que cette première version se lit assez bien. Là où Marguerite Doré éprouve le plus de difficulté, c'est quand vient le moment de traduire des éléments appartenant à la réalité autochtone, comme « *groundhog robes* ».

exemplaire de *Temlaham*, a exprimé le désir de le traduire en italien. Barbeau précise qu'on doit à ce Paoli une biographie de Stravinski. Il s'agit vraisemblablement du compositeur et critique musical Domenico de' Paoli, qui a publié un livre sur *L'opera di Stravinskij*¹⁵.

Dans une autre lettre à Barbeau en date du 1^{er} octobre 1935, Marguerite Doré dit reprendre son travail sur *Kamalmuk* après les vacances. Elle se remet donc au manuscrit de sa pièce, « sur laquelle je suis très anxieuse d'avoir votre avis et votre mise au point, toutes les fois que les besoins du théâtre pourront se concilier plus étroitement avec la vérité ethnographique, les coutumes réelles, etc. ». Cette conciliation ne semble pas aisée, comme en fait foi la lettre suivante, datée du 13 décembre 1935. Doré y remercie Barbeau pour l'envoi de son recueil de *Folk Songs* [1935], qui lui seront précieuses « pour mon enseignement », de même que pour ses annotations du 1^{er} acte de son drame sur Kamalmouk. Elle dit avoir déjà soumis la pièce à Charles Dullin (1885-1949), directeur du Théâtre de l'Atelier. Elle y va ensuite d'une remarque assez directe qui n'a pas dû plaire à son destinataire : « Je n'aime pas certaines corrections de style que vous avez sans doute malgré vous apportées. Je tiens à ma forme, à mon langage qui est essentiellement dramatique, sonore, coupé à l'emporte-pièce, fait pour être parlé, plus que lu. » Elle invoque la distance entre elle et lui, qui rend difficile « de se mettre à l'unisson comme nous devrions l'être ».

Elle fait ensuite des remarques sur le « goût du public en France et aujourd'hui », qui exige que Kamalmouk « soit un peu plus près de nous et compréhensible que le Kamalmouk d'il y a trente ans ». « Mon rôle difficile est de prendre un Indien et de le faire accessible à des Français de 1935 et ce pour un public non pas de savants, mais pour un public tout simplement et si la pièce doit être un succès, et elle doit l'être, ce public doit être nombreux. Je crois pouvoir le faire sans avilir le sujet, mieux en l'entraînant à des vérités éternelles où doit tendre tout écrivain digne de ce nom. »

Au début de 1936 (le 5 janvier), elle lui envoie la traduction de *Kamalmuk* « en son état actuel, qui n'est guère que le premier jet de traduction, parce que vous m'avez dit vouloir profiter de l'édition française pour remanier l'histoire ». On voit déjà poindre chez Barbeau le désir de reprise de ce récit qui le conduira à la publication du *Rêve de Kamalmouk* une dizaine d'années plus tard. Elle envoie d'ailleurs par erreur ce manuscrit à Toronto plutôt qu'à Ottawa. Mais il semble bien que Barbeau l'ait reçu, car une lettre ultérieure de Doré montre qu'il y a réagi. En lui envoyant, donc, le manuscrit, Doré le prie « de ne pas considérer ce que je vous envoie comme quelque chose à critiquer : ce n'est pas au point, cela sent la traduction, ce n'est peut-être pas toujours d'excellent français et je ne suis pas sûre que la pensée ait été captée et rendue dans toutes ses nuances. J'aurais mieux aimé, certes, ne pas vous envoyer un travail en état d'ébauche et c'est seulement

¹⁵ D. de' Paoli, *L'opera di Stravinskij*, Milano, 1931

pour complaire à votre désir que je le fais. Je suis sûre que vous voudrez bien l'apprécier. » On sent bien que Marguerite Doré ne souhaitait pas envoyer son manuscrit de la traduction de *Kamalmuk* aussi vite à Barbeau.

Le 3 février, elle lui envoie la copie du troisième acte de son drame. Il semble que dans sa forme précédente, ce troisième acte n'ait pas reçu l'assentiment de Mlle Glenn (et « donc sans doute la vôtre »). C'est ce qui amène Marguerite Doré à justifier ses choix, ses choix d'amplification et d'adaptation entre autres. Elle explique par exemple qu'elle a dû « rembourrer » des personnages blancs comme ceux de Beach et de Clifford.

J'ai mis en eux ce que j'ai glané dans tous les caractères de blancs que vous nous avez présentés [...]. Cela ne m'a pas suffi, j'ai dû ajouter. [...] Il fallait un peu amplifier le côté blanc, définir les attitudes et, pour cela, donner plus d'ampleur aux caractères et à leurs actions. Dans la vie il n'y a pas forcément équilibre, l'action se déroule comme, romancier, vous pouvez la suivre. Dans le drame il faut perpétuellement penser à ce conflit qui est tout le secret, le pivot fatal de l'action dramatique. C'est toujours « qui l'emportera le héros ou le vilain » ? Dans ce cas l'amitié de Kamalmuk pour le blanc, l'essai de coopération, de civilisation que veut Kamalmuk, ou bien le retour à la race, aux lois des ancêtres que veut et représente Rayon-de-Soleil ?

Pour rendre ceci clair et accessible, elle dit avoir dû « moderniser un peu, et même européeniser » et affirme ne pas craindre les anachronismes qui pourraient en résulter. Pour elle, cela fait partie des « petits trucs » par lesquels on rapproche suffisamment le public de l'histoire racontée pour lui permettre « l'identification ».

Marguerite Doré affirme que la couleur politique donnée à ce drame pourra paraître osée, mais elle estime de son devoir, en tant qu'auteur dramatique – elle insiste beaucoup sur ce titre qu'elle s'octroie –, de « tenir devant la vie de notre époque, en cette pièce devant le problème de la colonisation, un miroir où se reflètent les principaux courants de vie, de pensée, d'activité ». Elle cite les propos de Madame d'Harcourt¹⁶, qui lui a dit que « votre pièce est à la fois raciste et communiste », « donc fasciste et antifasciste, explique-t-elle, comme veut le langage actuel en Europe. Qu'importe? Elle est la vie ». Je ne suis pas sûre, pour ma part, qu'il importait peu que l'histoire de Kamalmuk devienne, entre les mains de Marguerite Doré, à la fois « fasciste et antifasciste ». On peut imaginer à quel point cette question devait être sensible en 1936. Aussi, quand M. Doré se permet de dire à Barbeau qu'elle serait très heureuse, « cher Monsieur, si vous pouviez permettre que “Kamalmuk” la pièce demeure ce que je l'ai faite », je doute que ce vœu ait été exaucé.

¹⁶ Marguerite Béclard d'Harcourt (1884-1964) est une compositrice et musicologue française.

Le 24 février 1936, Doré accuse réception de la copie de sa traduction de Kamalmuk annotée par Barbeau. « Je trouve que vous n'avez guère fait que des corrections de langage et s'il va en être ainsi pour tout le manuscrit je suis désolée de vous l'avoir envoyé dans sa forme actuelle qui pour moi n'était qu'une ébauche. [...] Il est un peu difficile de s'entendre tout à fait avec les distances mais je ne voulais pas vous laisser faire mon travail. [...] J'avais vraiment pensé que vous désiriez faire un remaniement plus profond et portant davantage sur la structure de l'histoire, que moi je trouve d'ailleurs très bien conduite, que sur l'expression. » Doré s'attendait à ce que Barbeau intervienne comme auteur dans ce processus, et non comme réviseur de sa version française. Mais Barbeau étant francophone, il était normal qu'il souhaite intervenir aussi au niveau du rendu textuel en français. Cependant, Marguerite Doré lui dit carrément de ne pas se mêler des questions de langue et de forme, et elle s'approprie aussi le contenu – le fond – dans son drame. Il y a dans ces dernières missives qu'elle envoie à Barbeau plusieurs éléments qui laissent deviner que les projets de sa correspondante ne sont vraisemblablement pas allés beaucoup plus loin.

Dans une recension du *Rêve de Kamalmouk* qui paraît en 1949 dans la revue *Culture*, l'écrivain Ringuet rappelle que Barbeau, « folkloriste et ethnologue bien connu », a fait paraître chez Macmillan en 1928 *The Downfall of Temlaham*. Ce volume présentait le « récit d'événements majeurs chez un petit groupe d'Indiens vivant en marge de notre civilisation » (317). L'auteur connaît bien les Tsimshians, précise Ringuet, qui ajoute que *The Downfall of Temlaham* « était écrit d'une plume alerte et directe » (*ibid.*). Le livre en traduction française « est raccourci d'un bon tiers »¹⁷. Mais ce n'est pas tant cela qui déplaît à Ringuet que le fait « que le texte français soit si loin de la simplicité du texte primitif » – choix d'épithète à entendre vraisemblablement dans plus d'un sens. « Le style de *Temlahan* [sic] était incisif et direct. Les images y naissaient de la vie quotidienne de ces gens qui avec nous n'ont en commun que bien peu de choses matérielles, encore moins de spirituelles. » « La plume qui a écrit *Kamalmouk* semble avoir trempé quelque peu dans les encriers de Chateaubriand et de l'abbé [Félix-Antoine] Savard première manière. Grand-Vent-de-l'Air parle comme Chactas¹⁸. L'on nage par moments en plein homérisme. Or cela n'est pas dans la version originale. »

Ainsi, dans cette recension, Ringuet réfléchit à un cas d'autotraduction, sans jamais toutefois mentionner ce mot. Il recourt pour l'occasion à l'image intéressante de la plume trempée, pour la version française, dans un autre encrier, celui principalement du romantisme. Ringuet donne deux exemples d'endroits où Barbeau a

¹⁷ Ringuet (pseudonyme de Philippe Panneton), « Recension du *Rêve de Kamalmouk* », dans *Culture*, septembre 1949, p. 318.

¹⁸ Indien du roman *Atala* de Chateaubriand.

allongé indûment la sauce. Ainsi, là où le texte anglais de *DT* disait simplement « *after breakfast* », le français ajoute une autre phrase pour parler des friandises que les hôtes continuent d'offrir à leur invité¹⁹. Mais pour le critique, ce qui est plus grave, « c'est lorsque l'on prête aux Indiens des sentiments et des idées qu'ils ne sauraient avoir, du moins à ce qu'il nous semble. L'aborigène d'Amérique ne connaît pas l'abstrait » ! Ici, Ringuet donne la traduction d'un passage de *DT* où Kamalmouk affirme ne plus avoir de forces, qui devient en français une envolée lyrique se démarquant du reste du texte par l'emploi d'italiques : « *Je m'effarouche... Entendez-vous ? [...]* » (*RK*, 171). Le critique trouve cet hymne peu plausible « chez un sauvage »²⁰. C'est ce même passage que, près d'un demi-siècle plus tard, Jean Morisset cite pour parler plutôt de la « lucidité » du dernier chant de Kamalmouk, qui comprend que la seule issue pour lui est la mort²¹.

Le Rêve de Kamalmouk est le fruit d'une longue série de transmissions et de traductions. Au point de départ, il y a le passage de l'oral à l'écrit : des récits oraux gitksans sont livrés dans leur cadre traditionnel, puis mis en scène pour le bénéfice de Barbeau et d'autres transcripteurs, qui ont eu recours à des interprètes pour noter en anglais ce qu'ils en avaient retenu. Barbeau a en outre fait intervenir un autre système de signes en transcrivant les récits et témoignages de ces divers informateurs ou sources au moyen de notes sténographiques. Il a ensuite conçu le récit de *Kamalmouk* à partir de ses notes. En 1928 paraît *The Downfall of Temlaham*, ouvrage dans lequel l'auteur fait clairement état des nombreuses sources à la base de ces récits. Puis, dans les années trente, à Paris, Marguerite Doré en entreprend la traduction française. Enfin, Barbeau propose sa « traduction » française de *Kamalmouk* à Eugène Achard au début des années 1940, puis au père Cordeau, en 1943, ce qui débouche sur la publication du *Rêve de Kamalmouk* chez Fides en 1948²².

À la différence du traducteur d'un texte écrit par quelqu'un d'autre, l'autotraducteur a un accès privilégié à l'avant-texte, à tout ce qui a présidé à l'écriture, a nourri le texte dans sa gestation. C'est cette connaissance intime qui place l'autotraducteur dans une position si unique. Or, ce que ce projet d'autotraduction réalisé par Marius Barbeau a de particulier ne tient pas tant au fait qu'il trempe, ce faisant, sa plume dans un encrier différent, mais au constat que ce n'est pas, à proprement parler, la même plume qu'il tient à la main au

¹⁹ Ringuet, « Recension du *Rêve de Kamalmouk* », *op. cit.*, p. 318.

²⁰ *Ibid.*

²¹ J. Morisset, « Kamalmouk ou le rêve de Marius Barbeau », dans *Voix et Images*, vol. XXI, n° 2 (62), hiver 1996, p. 362.

²² Une lettre à William Toye (d'Oxford University Press) le 12 septembre 1956 (Fonds Barbeau) permet de constater que Barbeau a caressé pendant un certain temps le projet de faire retraduire *Le Rêve de Kamalmouk* en anglais... Cela montre à quel point il considérait lui-même que ce livre ne ressemblait plus à *The Downfall of Temlaham*.

moment de rédiger la version française de *Kamalmouk*. Jean Morisset écrit avec justesse, à propos de ce livre, qu'« [i]l s'agit d'une espèce de pas de trois tenant de la reconstitution, du récit et de la création »²³. Ce « pas de trois », c'est aussi celui qu'exécutent les langues mises en présence dans cette opération : les langues amérindiennes (principalement le gitksan), l'anglais et le français. Il semble bien que, lors de cet exercice d'autotraduction – qu'on n'appelle jamais comme ça –, ce soit le troisième élément, la création, qui ait pris le pas, justement, sur les autres. L'écriture-réécriture de l'histoire de Kamalmouk en français permet à Barbeau de mettre son expérience ethnologique acquise dans la lointaine Colombie-Britannique en contact avec sa langue et son identité premières. Indépendamment du fait que Marguerite Doré a pu lui fournir un intertexte, la nouvelle mise en récit, en français, du rêve brisé de Kamalmouk – bien des années après la parution de *The Downfall of Temlaham* – est une occasion pour cet auteur-traducteur-transcripteur de revenir pour lui-même sur cette histoire, et même de revenir sur lui-même dans cette histoire. Le souci de rendre compte fidèlement de ses sources, présent dans l'ouvrage de 1928, a fait place à une préoccupation narrative. On sent Barbeau désireux de faire sentir le caractère poignant du destin de Kamalmouk et de ses semblables. Le fait que l'auteur ait tant déploré la pureté perdue de l'Amérindien a quelque chose de paradoxal quand on pense qu'il a consacré une bonne part de sa vie à étudier ce qui se passe en zones de contact, là où précisément la pureté se perd et jamais ne se recrée.

En donnant ce texte en français, Barbeau ne remonte pas aux sources du récit ou de l'expérience, car tout son propos consiste à dire qu'un retour en arrière est de toute manière impossible. L'esthétique à la base de ce projet consiste à mettre en évidence la distance entre le pas et la trace qu'il laisse, entre la voix et le sillon gravé sur le phonographe, entre la publication « originale » et la traduction, entre les notes griffonnées dans les carnets d'un jeune ethnologue canadien-français sur les bords de la Skeena, au début des années vingt, et la reprise, quelques décennies plus tard, par un auteur d'âge mûr, de l'histoire de Kamalmouk : cette distance est vécue par lui comme celle d'une perte irrémédiable. On peut y voir là l'exemple d'une autotraduction qui s'écrit un peu comme un récit de vie²⁴. Dans *Le rêve de Kamalmouk*, ce qui se donne à lire, c'est ainsi la quête perpétuelle de vérité ethnographique et civilisationnelle d'un Marius Barbeau qui fait alors retour sur le parcours de tout une vie.

PATRICIA GODBOUT
(Université de Sherbrooke)

²³ J. Morisset, *op. cit.*, p. 353.

²⁴ Voir notamment, au sujet de ce rapport entre autotraduction et autobiographie, « The Writer's Double : Translation, Writing, and Autobiography » (*Romance Studies*, vol. 27, n° 3, juillet 2009, p. 186-198), de Rita Wilson, où est étudié le cas de Francesca Duranti.