

Iga Leszczyńska

Université Nicolas Copernic, Toruń

LA « LOI 101 » ET LA LANGUE DU THÉÂTRE QUÉBÉCOIS : IMPLICATIONS POUR LA TRADUCTION

Abstract: Ensuring unilingual French in Quebec, “Bill 101” also makes an impact on the culture and theatre therein. The use of the sociolect of the Montreal working class (commonly called “joual”) thus ceases to be the flagship issue of any artistic or literature production of the Province.

However, the language of plays created after the “Les Belles-Soeurs” of Michel Tremblay does not lose its identification value, demonstrated by the presence of specific elements of the Quebec French language. Nevertheless, these Quebecisms constitute the main difficulty when translating Quebec plays into foreign languages and for their adaptation into other francophone theaters.

Starting from a sociolinguistic perspective, the purpose of this contribution is to improve the understanding of the challenge raised when translating/adapting texts written in “joual”. Selected texts include the above mentioned work and later plays – to take only the most representative examples – “Albertine en cinq tems” of the same author, and “Les Muses orphelines” by Michel Marc Bouchard. This author analyzes selected French and Spanish-speaking versions of these texts with the aim to compare and contrast differences between the translations and the Quebecian originals.

Adoptée le 26 août 1977, après une longue période de combats pour l'autonomie culturelle et linguistique de la Province québécoise, la « Loi 101 » assure l'unilinguisme français au Québec. Cette intervention du gouvernement en matière linguistique ne reste pas sans répercussions sur le plan culturel et, tout particulièrement, théâtral. Le recours au sociolecte de la classe ouvrière de Montréal, appelé couramment le « joual », cesse d'être l'enjeu-vedette de toute production théâtrale de la Province. Dès lors, la langue des textes littéraires et artistiques contemporains se veut plus universelle par rapport au registre de la pièce-phare du théâtre québécois : *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay. Sortie en 1968, elle met en scène un groupe de ménagères montréalaises qui parlent ce sociolecte si distinctif.

Les pièces de théâtre de la période « post-joual » gardent néanmoins leur valeur d'identification au niveau linguistique, celle-ci étant assurée par la présence des faits de langue propres au français québécois. Cependant, il ne

fait pas de doute que de tels québécoisismes posent un défi de taille tant pour les traducteurs – d’habitude formés en français standard – que pour les « adaptateurs » de ces textes dans d’autres milieux de théâtre francophones.

Dès lors, le sujet de la présente contribution s’articule autour des enjeux de traduction et d’adaptation qui peuvent être soulevés par les textes de théâtre écrits en joual par rapport aux textes postérieurs. Dans cet ordre d’idées, faisons part, à présent, des approches à la traduction/adaptation adoptées dans les versions francophones et hispanophones des pièces : *Les Belles-Sœurs* et *Albertine en cinq temps* de Michel Tremblay, ainsi que *Les Muses orphelines* de Michel Marc Bouchard. Ces deux auteurs dramatiques s’avèrent être les dramaturges québécois les plus représentés dans le monde malgré le niveau de langue employé dans leurs textes : chacun dans sa mesure défend l’aspect identitaire de l’oralité québécoise. Un tel choix paraît également intéressant en raison des aspects de la variation linguistique que le français et le castillan recouvrent dans différentes zones géographiques.

« Courant joualisant » et normalisation du statut précaire de l’identité linguistique québécoise

Bien qu’une langue connotée localement se fasse observer dans la littérature et au théâtre de boulevard encore avant la sortie des *Belles-Sœurs*, « au nom de l’originalité de la littérature canadienne-française, de la véracité et du réalisme des descriptions [...] que trop de purisme rendrait stériles et secs » (C. Bouchard 222), c’est l’emploi du joual qui se transforme en un mouvement de création collective. La pièce-phare de Michel Tremblay reflète un nouveau statut de la langue d’une rigueur à l’égard de la norme française et matérialise l’imaginaire de l’oralité québécoise. Il va de soi que, suivant cette démarche, d’autres dramaturges se mettent à utiliser ce sociolecte sur scène. La création des *Belles-Sœurs* provoque pourtant une prise de conscience : « le rapport au monde instauré par le théâtre, pour être réel, non multipliant, et pour qu’il puisse avoir une résonance dans la collectivité, se doit dorénavant d’affirmer sa québécity, son regard, ses thèmes, ses personnages et son langage » (David 153). Dès lors, la scène québécoise donne accès à toute une gamme de variétés linguistiques comme moyens de représentation et devient un espace privilégié d’une affirmation collective. Les années soixante-dix voient naître une dramaturgie nationaliste, basée sur une langue populaire et locale (Robert 112). Toutefois, les changements idéologiques dus à l’adoption de la « Loi 101 », qui s’effectuent dix ans après, suppriment l’étiquette « joualisant et incompréhensible hors Montréal » associée au théâtre québécois dans des milieux théâtraux étrangers, et tout particulièrement parisiens. Premièrement, proportionnellement au renforcement de la position du français au Canada, on aperçoit la suppression successive des préjugés linguistiques qui

semblaient lier le statut socio-économique des Québécois à l'état de leur langue. Contaminé par l'anglais, « le français canadien » figurait dans l'imaginaire anglophone comme « french patois » : un parler provincial et incompréhensible à l'extérieur du Québec (C. Bouchard 277). Enfin, les mesures législatives des années soixante-dix déclenchent une politique de promotion du français comme langue du travail et de l'administration. La francophonie nord-américaine prend conscience du caractère distinct de sa variété du français et du fait qu'adopter le français de France aurait conduit au refus du fait québécois. Vu l'échec du joyal, le discours public sur la langue se tourne vers le nouveau concept d'un « français international » ou « universel ». Or, on vise à proposer une norme locale, à savoir un français « que la majorité des Québécois tendent à utiliser dans les situations de communication formelle » (Maurais 79).

Ainsi, les sentiments identitaires se cristallisent au point que ce changement idéologique se fasse jour sur le plan culturel et théâtral. À la fin des années soixante-dix, le théâtre contemporain québécois devient « une pratique artistique intégrée, solidement implantée dans la société francophone » (David 148) et se tourne vers une esthétique et des thématiques théâtrales modernes. Abandonnant le réalisme populaire des années soixante et soixante-dix, centré sur la politique, les problèmes sociaux et l'idéologie de l'affirmation culturelle, les auteurs adoptent un registre de langue moins « oral » et populaire. Ils n'éprouvent plus le besoin de recourir vers une affirmation aussi fulgurante que fut le joyal des *Belles-Sœurs*.

La langue du théâtre contemporain québécois. Le cas de Michel Tremblay et Michel Marc Bouchard

Même si un éloignement du « folklorique », « provincial » et « autochtone » caractérise la nouvelle dramaturgie québécoise, sa langue ne peut aucunement être considérée comme homogène. À première vue, les pièces de Michel Tremblay, Réjean Ducharme, René-Daniel Dubois, Jean-François Caron, Alexis Martin ou Olivier Choinière portent sur scène une langue propre, différente du français de France. Ainsi, elles se chargent d'une fonction identitaire qui va à l'encontre de la tradition théâtrale du pays de Molière laquelle semble privilégier les textes à haute tenue littéraire. Par ailleurs, de nombreux auteurs comme, pour n'en citer que quelques-uns, Normand Charette, Carole Fréchette, Marco Micone ou Wajdi Mouawad, emploient un registre plus universel à l'échelle francophone, et de ce fait – plus facilement exportable. Relevant du statut d'une culture francophone contemporaine, tant en contexte nord-américain que mondial – la France en tête, ce théâtre sort, à plusieurs reprises, de son cadre national québécois. À l'intersection de ces deux pôles, osons le terme, « extrêmes » pour ce qui est du rapport à la

langue, on situerait les dramaturges dont la visée est celle d'un « compromis linguistique ». Ce compromis consiste à marier le défi de l'identification à celui de la littéralité, en d'autres termes, à faire employer une langue un peu moins connotée localement mais qui ne perd pas complètement sa fonction identitaire. Ce serait le cas de Daniel Danis et de Michel Marc Bouchard¹.

Mentionnons à l'occasion qu'au-delà d'une dramaturgie « traditionnelle » au sens de son rapport au texte qui ne subit pas de changements significatifs au cours de ses représentations, il existe au Québec une dramaturgie nouvelle, plus « libre » au niveau de la structure et de la langue. Elle comprend un travail inachevé sur le texte au point que celui-ci résiste tant à la publication qu'à sa traduction².

Quant à Michel Tremblay et Michel Marc Bouchard, le registre de langue adopté par ces deux auteurs rend leurs textes difficilement « exportables » dans la mesure où il heurte la norme en vigueur du français dit standard. Le jocal des *Belles-Sœurs* constitue un véritable fer de lance de la prise de conscience de l'autonomie culturelle du Québec. Mais parallèlement, il s'avère un coup de grogne pour les puristes-partisans de la norme parisienne. La langue employée dans deux autres pièces indiquées, et sorties dans les années quatre-vingt, affiche un nombre moins important d'écarts au français standard tout en gardant néanmoins une fonction d'identification incontournable.

Les faits de langue québécois en tant que marqueurs identitaires

Bien que la norme québécoise ne soit pas encore imposée, on recense un ensemble de traits saillants qui témoignent de son originalité par rapport au français standard. À la lumière de la conception relativiste selon laquelle la forme et la substance d'une langue sont le résultat de l'interprétation de sa réalité extérieure, il est naturel qu'une population transplantée dans un nouveau continent ait éprouvé le besoin de créer des mots pour désigner des nouvelles réalités. Le français au Canada fut conceptualisé sur un territoire

¹ Ce classement des auteurs dramatiques québécois en fonction de leur rapport à la langue a été tiré de l'article de Gilbert David portant sur la spécificité du théâtre de Daniel Danis (David, *Le langue-à-langue* 65).

² Il y est question d'un théâtre engagé connu sous le nom de *création collective* et représenté, avant tout, par Robert Lepage. S'appuyant sur ce que l'on appelle *work-in-progress*, sa visée consiste en un travail continu sur le texte qui « progresse » en fonction de la réaction du public. Ainsi, l'effet final dépend d'un dialogisme hétéromorphe, c'est-à-dire de la coexistence de plusieurs canaux, tant visuels qu'auditifs qui contribuent ensemble à la création du sens.

séparé de la France. Cette zone géo-linguistique est habitée par une société multiethnique dominée, depuis le XIX^e siècle, par la majorité anglophone. Il va de soi que, du point de vue du français de France, les dictionnaires du français québécois recensent des archaïsmes, des provincialismes – c'est-à-dire les mots apportés par les colons de leurs diverses provinces d'origine – et des néologismes. Il existe tantôt des néologismes de forme, tantôt des mots issus du fond lexical français auxquels on a donné une ou plusieurs acceptions nouvelles. Sans doute, parmi ces néologismes, les plus originaux paraissent les « sacres », en d'autres termes les jurons ou plutôt les intensifs populaires³ formés à base des mots à connotation religieuse. La première impression de « l'américanité » qu'aura un francophone non-québécois sera toutefois donnée par un grand nombre d'anglicismes dont l'usage et la valeur sociolinguistique sont différents en France et au Québec. Tandis que les Français ont tendance à employer beaucoup de termes anglais dans leurs formes originales, les Québécois s'appliquent à les franciser dans un réflexe de défense contre la « menace » de cette langue-culture surpuissante.

À la lumière de ces différences, les faits de langue propres au français québécois assument la fonction de marqueurs identitaires. Ils connotent la valeur « québécoisité » et témoignent ainsi de la provenance québécoise de la pièce. Cette fonction d'identification est d'autant plus évidente au théâtre où l'on fait l'emploi du registre familier et populaire : les dialogues donnent ainsi l'illusion d'une conversation courante. Dans cette perspective, le défi de traduction des textes de théâtre québécois ne peut pas reposer uniquement sur le problème de l'équivalence des répliques traduites à celles des répliques originales, mais également sur la reconnaissance de la fonction qu'assument les québécoisismes. Il ne fait pas de doute que, laissés tels quels dans une adaptation faite pour un autre public francophone ou traduits à l'aide des structures inhabituelles pour le système de la langue cible, ces éléments de langue constituent une altérité linguistique qui risque à nuire à la transmissibilité du message. Désignant les écarts phonétiques, sémantiques et lexicaux que maintient le français parlé au Québec face à la norme européenne, ils peuvent produire des erreurs d'interprétation, voire un choc culturel.

Ignorés en France, les termes et expressions québécois font partie de l'inconnu culturel auquel se heurte le spectateur francophone non-québécois. Celui-ci ne cache pas sa surprise lors de la représentation parisienne des *Belles-Sœurs* en 1973, montée dans sa version originale québécoise : « Cette semaine-là, (nous) pensions nous reposer en voyant une pièce canadienne où l'on parlerait ce français savoureux que les films de Gilles Carle ont récemment popularisé. Mais le 'joual' (le parler québécois) est, j'exagère à peine, aussi difficile à comprendre que le grec ancien » (Dumur 63). Le

³ Au sens du lexème employé pour intensifier la phrase.

fameux sociolecte du milieu populaire montréalais exige alors un lexique spécifique distribué aux spectateurs ainsi qu'une « consigne d'articuler » que l'on donne aux comédiennes. Un effort tout particulier pour assurer la compréhension du texte dans un milieu étranger, pourtant « cousin ».

***Les Belles-Sœurs* belges et espagnoles : conserver ou anéantir le contexte québécois ?**

Fort ancré dans la langue-culture de l'original, le texte des *Belles-Sœurs* amène à s'interroger si de telles pièces sont exportables. En vue de favoriser une meilleure réception du public cible, une solution efficace qui s'impose d'emblée, consiste à substituer au contexte socioculturel de la pièce originale, un contexte jugé équivalent pour la société réceptrice. Par ailleurs, cette approche véhicule en elle-même un poids sémantique considérable et sous-entend de nombreux réajustements au niveau du contenu informatif du texte. Le traducteur doit faire appel à un réseau de connotations connues du spectateur afin de lui faciliter l'interprétation et conduire à son identification à la situation et aux personnages.

On retrouve cette approche dans la version espagnole des *Belles-Sœurs*, présentée à Madrid en 1990. Le traducteur se décide à transposer le contexte de la pièce dans celui d'un quartier populaire de Madrid des années soixante. Ce choix s'explique d'un côté par l'impact de la religion catholique sur la situation de la femme et de l'autre, par la présence du modèle de la société de consommation au Canada et en Espagne de l'époque. À l'instar des *Belles-Sœurs*, les femmes espagnoles auraient incorporé à leurs valeurs le rêve de la consommation : « Dans l'Espagne des années soixante, comme dans la fable de la pièce, une télévision, une voiture, un réfrigérateur ou un tourne-disque était quelque chose de plus que de simples objets : c'étaient des icônes du désir »⁴ (Tremblay, *Las Cuñadas* 181).

Ce déplacement du contexte englobe l'introduction de la toponymie et de l'anthroponymie autochtones. Hormis « l'hispanisation » des noms de personnages (qui gardent néanmoins un lien étymologique avec ceux originaux, ex. : *María de las Nieves Vereda* pour *Des-Neiges Verette*), les références géographiques originales se trouvent traduites par celles qui résultent d'un point de vue espagnol. À titre d'illustration, le « voyage en Europe » devient un « voyage aux Amériques » dans le fragment ci-dessous :

⁴ Notre traduction.

- Où c'est qu'y sont allés donc ?
- Ben, lui y'avait gagné un voyage aux îles Canaries, hein, ça fait qu'y se sont dépêchés pour se marier.
- [...] C'est où ça, les îles Canaries ?
- Nous sommes passés par là, moi et mon mari lors de notre dernier voyage en Urope... C'est un ben... bien beau pays. Les femmes portent seulement que des jupes.
- Le vrai pays pour mon mari ! (Tremblay 27)

¿Adónde han ido?

- Bueno, el ganó un viaje a las islas Hawái y eso les animó a decidirse...
 - ¿Dónde está Hawái?
 - Justo pasamos por allí, mi marido y yo, en nuestro último viaje a las Américas...
- Aquello es fabuloso. Las mujeres solo se ponen la falda para salir a la calle.
(Tremblay, *Las Cuñadas* 181)

Certes, pour un spectateur Espagnol, la perspective du voyage aux îles Canaries n'associe pas l'idée d'un tourisme exotique et cher, voulue par l'auteur de l'original. D'où le déplacement du contexte géographique aux îles Hawaï qui a pour but de susciter la jalousie dans le milieu des femmes au foyer espagnoles.

De tels arrangements concernent également la version belge de la pièce, quoique leur motivation première ne soit pas connue⁵. Bien que le passage correspondant belge garde la référence aux îles Canaries, l'élimination de la référence au voyage en Europe dévoile le renoncement au contexte original :

- Ah! Et où c'qu'y sont allés, donc?
- Ben lui, il avait gagné un voyage aux îles Canaries, hein, ça fait qu'y c'sont dépêchés pour se marier...
- Nous sommes passés par là, mon mari et moi lors de notre dernier voyage...
- Les îles Canari?
- C'est où ça, les îles Canari?
- Canariies !⁶

En ce qui concerne le registre, l'auteur de la version espagnole se tourne vers un castillan standard. Comme le démontre le texte entier, l'absence d'argot est compensée par des lapsus et de légers écarts à la norme. L'effet de rythmicité et de dynamisme des répliques est obtenu tantôt grâce à de fréquents

⁵ Il n'existe aucune note ni lettre de l'adaptateur qui pourrait accompagner le manuscrit conservé aux archives et fournir une telle information.

⁶ Version inédite sans pages numérotées. (Tremblay, LMS-0133 1998-07).

jeux de mots, tantôt grâce à un style plus direct et sémantiquement rigide des passages. Ceux-ci se trouvent moins redondants tant par rapport à l'original qu'à la version belge de la pièce. À titre d'exemple, « ¡Qué asco de vida! » (Tremblay, *Las Cuñadas* 98), qui signifie « quelle vie affreuse ! », traduit une réplique bien plus longue, mais composée entièrement de québécismes : « Maudite vie [...] Maudit verrat de bâtard que chus donc tannée ! » (Tremblay 17). Dépourvus de dénotation⁷, les sacres *verrat* et *bâtard*, dérivés respectivement de *Vierge* et *baptême*, ne servent qu'à intensifier l'effet de mépris à l'égard de la vie de la ménagère, exprimé par l'archaïsme *tanner* qui correspond, en français québécois, au verbe *fatiguer*⁸.

Le passage : « Quelle vie'dis ! [...] Qu'est-ce que j'ai pour des enfants, moi ! » constitue la « traduction » belge de cet enchaînement des québécismes. Visible sur cet exemple, l'approche de l'adaptateur consiste à expliciter les valeurs référentielles des énoncés qui risquent d'être incompris par le spectateur. Faute d'équivalents aux trois termes : *maudit*, *verrat* et *bâtard*, on explicite la référence de l'énoncé : les enfants qui, comme on le déduit du contexte, provoquent le mécontentement et la colère. Pour aller plus loin, la perte des marqueurs identitaires, se veut être compensée par l'effet du registre populaire. L'auteur de la version belge opte pour une « belgicisation » de la langue à travers l'incrustation au texte d'éléments propres au registre populaire du français de Belgique. Par conséquent, tant le côté syntaxique que le côté phonétique se veulent imitatifs de l'oralité. Les indicateurs graphiques censés « visualiser » une prononciation relâchée, propre au milieu populaire, imposent une réalisation « argotisante » du texte sur la scène. Tout à fait remarquables sont également des tournures spécifiques, semées par ci et par là, comme « T'is alles ! », « begien nie ! » ou « Astableef ! »⁹ Issues de l'argot bruxellois, elles déplacent d'emblée le contexte de la pièce à celui familier du public.

Cette adaptation du registre semble néanmoins trop prononcée dans certaines répliques, comme celles de Lisette de Courval. Dotées des marqueurs d'un langage oral et populaire, elles perdent leur visée essentielle qui joue sur l'effet d'un contraste linguistique entre le joul des ménagères et le prétendu « beau langage » de cette femme. Dans le passage ci-dessous, l'emploi du vieux

⁷ Dénué d'unités figuratives qui fixent, pour chaque lexème, la portion sémiologique qui lui est dévolue, le sacre est inapte à toute dénotation (Légaré, Bougaïeff 156).

⁸ Le dictionnaire *Grand Robert* indique l'acception *fatiguer*, *tourmenter*, *importuner* du verbe originaire *tenner*, datant du douzième siècle.

⁹ Il s'agit des expressions encore inexistantes dans les dictionnaires des belgicisms. L'auteur de cet article a pu déchiffrer leur sens grâce à une enquête effectuée dans le milieu bruxellois. Dérivées du flamand, les tournures indiquées veulent dire respectivement : « c'est tout », « ne commence pas ! » et « s'il te plaît ».

mot français *farce*, qui veut dire *blague* et qui est toujours en vigueur au Québec, démasque d'emblée l'origine québécoise de la femme, tout en attribuant à son monologue un effet humoristique : « On se croirait dans une basse-cour ! Léopold m'avait dit de ne pas venir ici, aussi ! Ces gens-là sont pus de notre monde ! Je regrette assez d'être venue ! Quand on a connu la vie de transatlantique pis qu'on se retrouve ici, ce n'est pas des farces ! » (Tremblay 59). La réplique est dotée de plusieurs indices d'un langage oral et populaire, tels que la suppression des « e » muets ou la réduction des vocables *notre* et *être* à *not'* et *êt'*. En conséquence, le texte se veut plus « oralisant » que l'original : « On s'croirait dans une basse-cour ! Monsieur de Courval, Léopold, mon mari, m'avait bien dit de n'pas v'nir ici ! Ces gens-là sont pus d'not'monde. Je r'grette assez d'êt' venue ! Quand on a voyagé, comme moi, quand on a fait des croisières, pis qu'on s'retrouve ici, c'n'est plus l'même monde ! » Seul le contenu informatif de la réplique, ainsi que le remplacement du prénom Léopold par *Monsieur de Courval, Léopold, mon mari*, dévoilent une supériorité voulue de la femme. En outre, dans une adaptation faite quarante ans plus tard, « la vie de transatlantique » qui connote un voyage en Europe en bateau, a dû être substituée par *croisières*. Certes, aujourd'hui, le tourisme des croisières gagne de plus en plus du succès auprès du grand public, mais il constitue encore un domaine assez onéreux et relativement peu accessible. Ainsi, l'idée d'un voyage chic, véhiculée par les paroles de « la snob », est conservée. Malgré la présence des éléments-indices de l'oralité, on y conserve la particule négative *ne* qui constitue une faible trace de l'effort que fait l'interlocutrice en vue de se distinguer par un langage plus soigné.

Moins redondante, la réplique espagnole est maintenue dans un registre standard et plus soutenu par rapport à la version belge. Par le biais d'une traduction littérale, la référence aux voyages transatlantiques est conservée. Toutefois, on y fait introduire une référence locale, en l'occurrence *una corrala*, censée correspondre à *basse-cour*. Dénotant un ensemble d'immeubles de rapport regroupés autour d'une grande cour intérieure, *una corrala* connote l'image qui renvoie aux anciens quartiers populaires de la capitale espagnole : « Esto parece una corrala ! ¡Ya me dijo Leopoldo que no viniera! ¡Esta gentuza no es como nosotros! ¡Qué horror haber venido! ¡Cuando se ha viajado en transatlánticos, volver aquí es espantoso! » (Tremblay, *Las Cuñadas* 128). Il reste à noter que les structures des énoncés « Je regrette assez d'être venue » et « ce n'est pas des farces ! », ont été modifiées. Leur valeur référentielle commune, liée à l'indignation que la femme éprouve s'étant retrouvée parmi les gens de « bas niveau », est véhiculée par les termes *horror* (*horreur*) et *espantoso* (*effrayant*). Pour le même motif, le traducteur emploie le substantif *gentuza* qui constitue, en espagnol, la forme dépréciative de *gente* (*gens*) et qui correspond au terme français *racaille*.

Vu la composante locale de la pièce écrite en joual, la tendance des deux traducteurs consistait à gommer le contexte original. Ce fort ancrage dans le milieu québécois pousse pourtant d'emblée à la recherche du milieu et du sociolecte équivalents dans le contexte récepteur. Que ce soit le déplacement du cadre géographique dans celui du public cible ou l'emploi d'un sociolecte spécifique pour la langue-culture d'arrivée, l'effet d'authenticité ainsi créé s'inscrit bel et bien dans la spécificité du genre théâtral, dans la mesure où il favorise la compréhension du texte oral et l'identification du public aux personnages. Par ailleurs, il conduit inévitablement au déracinement de la pièce par le dépaysement de son contexte original.

Albertine et Muses à Paris et au Mexique

Les versions des pièces d'auteurs québécois pour scène française sont familièrement appelées « adaptations » et constituent des textes alignés sur le français de France. Une telle version est proposée par Noëlle Renaude qui a réécrit la pièce de Michel Marc Bouchard en français standard avec un objectif de supprimer toute trace « de charme exotique québécois » qui serait susceptible de détourner l'attention du spectateur du fond psychologique de la fable¹⁰. Le choix d'un style plus littéraire consiste, dans une grande mesure, à gommer les québécismes. Prenons ce court passage : « Promener d'la grosse argent comme ça dans l'rang, c'est risqué » (M. Bouchard 16). Au-delà du changement de registre et de la suppression de l'archaïsme au niveau grammatical – *argent* employé au féminin, la version française dévoile une modification sémantique considérable. Le terme majeur du ruralisme québécois : le néologisme *rang* qui désigne *bled/village* et qui se réfère à l'ancien mode de colonisation des terres en bandes parallèles au fleuve Saint-Laurent en vue d'obtenir un aménagement symétrique des villages, se trouve substitué par le lexème *marécage* : « Promener des grosses sommes comme ça dans ce marécage désolé, c'est imprudent » (M. Bouchard, *version française* 16). Vu l'appartenance du terme *rang* à la réalité proprement québécoise, le traducteur mexicain se trouve amené à expliciter son sens par des mots ou locutions neutres comme : *por el camino* signifiant *sur le chemin* : « Andar con tal cantidad de dinero por el camino es muy peligroso » (M. Bouchard, *Las musas huérfanas* 46).

L'anéantissement touche également à d'autres québécismes du texte, tels que, à titre d'exemple, le sacre *hostie* : « Ca m'tente pas de réécrire Maria Chapdelaine pour te faire plaisir, hostie ! » (M. Bouchard 31). Visant une

¹⁰ Ce que l'adaptateur avoue dans sa lettre manuscrite adressée à Michel Marc Bouchard (voir Renaude).

équivalence au niveau formel, l'adaptatrice française propose une interjection formée des deux jurons ordinaires auxquels s'associent les termes du champ de la religion et dont les composants contrastent : « Je n'ai aucune envie de réécrire Maria Chapdelaine pour te faire plaisir, bordel de cul de nom de Dieu ! » (M. Bouchard, *version française* 23). Un tel choix attribue au passage une charge blasphématoire, inexistante dans l'original. La référence au sacre s'avère également éliminée dans la suite du passage où le verbe *sacrer*, employé au Québec au sens de *jur*, se trouve substitué par son équivalent français : « Un sacre durant le carême, c't'un sacrilège ! » (M. Bouchard 31) / « On ne jure pas pendant le carême. C'est un sacrilège » (M. Bouchard, *version française* 23).

Dans la version mexicaine des *Muses*, l'effet du sacre est rendu par le terme grossier *carajo* lequel, constituant la désignation vulgaire des organes génitaux masculins, adopte, en fonction du contexte, de nombreuses acceptions qui relèvent du champ sexuel. Comme il en est le cas dans le texte français, le générique est traduit par le terme *insulto* désignant *insulte* et n'ayant aucune référence religieuse : « ¡No pretendo escribir la historia de Marie Chapdelaine solo para darte gusto, carajo ! [...] ¡Un insulto en Cuaresma, es un sacrilegio! » (M. Bouchard, *Las musas huérfanas* 106). À l'instar de la version française, le traducteur mexicain opte pour le remplacement des québécismes par des termes issus de la variante standard de la langue cible (ici : le castillan standard). L'emploi d'un nombre important de termes standard constitue néanmoins un facteur important témoignant d'un non-respect du registre original.

Il en résulte que la traduction dans la variante standard à laquelle mène une composante linguistique locale, « moins marquée » par rapport aux *Belles-Sœurs*, mais toujours distinctive, va à l'encontre de l'effet voulu par l'auteur. Certes, la conservation de la toponymie originale permet d'éviter le dépaysement de l'action de son cadre géographique québécois. Toutefois, le niveau standard de la langue prive le texte de sa dimension idéologique qui consiste à situer les événements dans un « trou » de province, ce qui renforce l'idée de l'abandon cherchée par la pièce de Michel Marc Bouchard.

Le contenu linguistique de *Albertine en cinq temps* donne lieu – tant en traduction en espagnol qu'en adaptation pour un autre public francophone – à l'effet de syntaxe gauchie, agrémentée de légers écarts à la norme ou à l'usage de termes et expressions locaux. Cependant, pour être correspondants au niveau du style et du registre à ceux originaux, certains d'entre ces faits de langue cible empêchent de saisir le « ton québécois » de la pièce. Celui-ci n'est assuré que par la présence des toponymes originaux grâce auxquels le spectateur apprend que l'action se passe dans un pays francophone. Ainsi, l'énoncé fréquent chez Albertine : « bâtard que chus tanné » fut remplacé par « bordel que j'en ai marre » dans son adaptation pour le public

français. Certes, aucun des termes figurant dans ce passage ne s'emploie dans un tel contexte en français standard. Voici les répliques, originale et française, dans lesquelles Albertine exprime sa frustration face à la monotonie inséparable de la vie de mère et femme au foyer : « La rue Fabre, les enfants, le reste, la famille... bâtard que chus tannée... » (Tremblay 31) / « La rue Fabre, les enfants, le reste de la famille... bordel ! que j'en ai marre ! »¹¹ À propos de cet aménagement précis du texte, Michel Tremblay réagit en première personne tout en exprimant son léger désaccord pour l'emploi du gros mot : « Je ne suis pas très sûr que j'aimerais m'entendre dire 'maudit verrait de bâtard' et j'ai accepté l'aménagement. Mais toute la subtilité est là, et si Albertine ne dit pas 'bâtard que je suis tannée', elle ne dira pas non plus 'bordel que j'en ai marre'. » (Killick 239)

Le traducteur mexicain substitue l'archaïsme par un adjectif d'usage standard – *cansada* voulant dire *fatiguée*. Le sacre *y* est traduit par le terme *carajo* déjà indiqué, lequel équivaut, dans ce contexte, à une interjection du champ vulgaire : « La calle Fabre, los niños, el resto de la familia... ¡carajo, que cansada estoy! »¹¹

Dans d'autres passages de la traduction mexicaine de *Albertine*, on observe la présence d'un style oral populaire qui, à l'instar de la version belge des *Belles-Sœurs*, se fait jour dans une « écriture oralisante » de certains éléments de langue. Celle-ci impose une réalisation phonétique « hispanophone populaire » du texte. Il s'agit, entre autres, des tournures comme : *pa'que* (pour *para que* – *pour que*), *ora* (de *ahora* – *maintenant*), *pa* (*para*) ou de l'absence de « d » dans les participes passés des verbes (ex. : *pensao* pour *pensado*). La présence des marqueurs discursifs propres pour l'oralité (ex. : *bueno*, *a fin de cuentas*, *no*) y est également assurée. De nombreux termes et expressions de l'espagnol du Mexique qui ne sont pas d'usage en Espagne, ont pour but de traduire les québécoismes. Ce sont par exemple : le mexicanisme *chiquiar* désignant *cajoler/flatter*, employé en tant qu'équivalent à l'archaïsme *catiner* (et « traduit » par le verbe *dorloter* dans la version française); *mesera* qui se substitue à l'anglicisme *waitress* voulant dire *serveuse* ; l'interjection populaire *vale sombrilla!* qui remplit la fonction expressive de l'énoncé « on s'en sacre! » (l'équivalent de « on s'en fout ») *agarrar a madrazos* – pour le néologisme québécois *fesser* (fr. *cogner*), ou bien encore le verbe grossier *chingar* lequel, avec ses dérivés, se prête à l'expression d'un ensemble du vocabulaire québécois que le traducteur considère comme vulgaire.

Bien que, dans ces deux versions d'*Albertine*, les toponymes originaux soient conservés et situent l'action dans le milieu montréalais, l'absence d'adaptation de la réalité de l'original à la réalité connue du public cible ne

¹¹ Version inédite sans pages numérotées. (Tremblay, LMS-0133 1992 11).

garantit pas encore le respect de l'identité de la pièce. Ceci se fait jour tout particulièrement dans sa version parisienne. Comme il en est le cas des *Muses orphelines*, le texte a été « arrangé à l'écoute française ». Ceci transforme Albertine « tremblayenne » en une femme parisienne au foyer quelconque et évacue de l'œuvre sa dimension essentielle de la problématique du fond social québécois. Les québécismes se trouvent substitués par des mots et locutions correspondants en français standard. Pour n'en citer que quelques-uns : *difficile* remplace le néologisme *mêlant*¹² dont le sens se réfère à *compliqué* ou *bizarre*, *avoir de la peine* se substitue au provincialisme *avoir de la misère*¹³, ou *fiche-moi la paix* correspond à *achale-moi pus*. Le verbe *achaler* qui compose cette dernière locution, figure, en français québécois, comme l'un des vestiges lexicaux français. Voulant dire *fatiguer*, *gêner*, *ennuyer* ou *importuner*, il possède de nombreux dérivés.

Finalement, le gommage des québécismes est accompagné de l'adaptation des faits propres à la réalité et à la culture québécoise, méconnus du spectateur cible. Cette pratique constitue d'ailleurs une tendance commune tant pour les versions mexicaines que françaises des deux pièces. L'exemple qui la démontre parfaitement, est la substitution de la référence québécoise à charge culturelle partagée, à savoir le personnage fictif maléfique *bonhomme sept heures*, par ses correspondants propres au folklore des deux pays concernés : *père fouettard* français et *el hombre del saco* mexicain : « Mes enfants m'attendent même si y'ont peur de moi comme du bonhomme sept heures » (Tremblay 38) ; « Mes enfants m'attendent même s'ils ont peur de moi comme du père Fouettard » ; « Mis niños me están esperando aunque me tengan más miedo que al hombre del saco ».

En guise de conclusion

Constituant une vision quelque peu dénaturée du registre populaire montréalais des années soixante, le jocal des *Belles-Sœurs* s'avère un véritable « coup de poing » dans le purisme de la diction théâtrale à la parisienne qui faisait parler les ouvriers une langue soignée, adaptée à la norme française. Le registre adopté dans *Albertine en cinq temps* et *Les Muses orphelines* est le fruit du changement du rapport à la langue dû à l'évolution de l'esthétique théâtrale. Cette dernière s'effectue pourtant dans le contexte des courants

¹² Version inédite sans pages numérotées. (Tremblay, LMS-0133 1998-07 boîte 17 chemise 8).

¹³ En tant que composant d'une locution, le terme *mêlant* est invariable et ne s'emploie qu'au Québec. Indépendamment du complément utilisé, le sens de la locution est fixe et se réfère à *difficile*, *compliqué* ou *bizarre*.

normatifs qui visent la promotion d'une langue française commune à toute la Francophonie. Les trois textes amènent néanmoins à un questionnement identitaire qui force le traducteur à réfléchir sur le lien qu'entretient sa propre culture avec sa langue, et plus précisément, sur les enjeux linguistiques, esthétiques et idéologiques, lesquels seront mis en évidence par le choix d'un sociolecte spécifique, ou d'une variante de langue donnée.

Néanmoins, à côté des approches qui conduisent soit à renoncer au contexte d'origine et à adopter une variante/sociolecte spécifique, soit à opter pour un registre « plus littéraire » de la variante standard, une solution alternative consiste à recréer le style de l'original avec recours, en cas d'intraduisibilité ponctuelle, à la stratégie de compensation. Ce faisant, force serait de choisir, parmi les moyens linguistiques autochtones, ceux les moins identifiables comme tels par le public cible. Effectués en amont et en aval du texte, des déplacements sémantiques permettent également de respecter l'identité dans le cas des versions francophones. En distillant une dose du lexique québécois, à condition qu'elle ne détourne pas le sens du texte, le « traducteur » fournit un soupçon d'étrangeté tout en rappelant au spectateur la vraie origine de la pièce. Chaque version linguistique est pourtant « travaillée » lors des répétitions à base du tapuscrit proposé par le traducteur ou l'adaptateur. Mais malgré les modifications possibles, cette proposition du texte est censée comprendre la vision globale de la pièce, imposer le « oui » ou « non » à son identité linguistique et culturelle.

Bibliographie :

- Bouchard, Chantal. *La langue et le nombril : Histoire d'une obsession québécoise*. Québec : Fides, 1998.
- Bouchard, Michel Marc. *Les Muses orphelines*. Montréal : Leméac, 1989.
- . *Les Muses orphelines*. Paris : Éditions théâtrales, 1994. (Version française par Noëlle Renaude, sortie en 1992).
- . *Las Musas huérfanas*. Mexico : El Milagro, 2002. (Version mexicaine par Natalia Traven, sortie en 1998).
- David, Gilbert. « Un nouveau territoire théâtral 1965 – 1980 ». *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle : trajectoires et territoires*. Hélène Beauchamp et Gilbert David (dir.). Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec, 2003. 141-164.
- De Villers, Marie-Éva. *Le vif désir de durer. Illustration de la norme réelle du français québécois*. Montréal : Québec-Amérique, 2005.
- Dumur, Guy. « En langue originale ». *Le Nouvel Observateur*, 3 décembre 1973 : F63.

- Killick, Rachel. « 'L'épreuve parisienne' : le cas d'Albertine en cinq temps de Michel Tremblay ». *International Journal of Francophone Studies* 2 (2010) : 233-250.
- Légaré, Clément et André Bougaïeff, *L'empire du sacre québécois*, Québec : PUQ, 1984.
- Maurais, Jacques. « Le rôle de la langue dans l'identité québécoise ». *Cahiers francophones d'Europe centre-orientale* 1 (1991) : 15-28.
- Renaude, Noëlle. Lettre inédite à Michel Marc Bouchard du 29 mai 1992. MO box 5. Bibliothèque et Archives du Canada, Ottawa.
- Robert, Lucie. « The language of theater ». *Essays on Modern Quebec Theater*. Joseph Donohoe et Jonathan Weiss (dir.). Michigan : Michigan State University Press, 1995. 109-131.
- Tremblay, Michel. *Albertine en cinq temps*. Montréal : Leméac, 1984.
- *Albertine en cinq temps*. LMS-0133 1992-11, boîte 16, chemise 10. Bibliothèque et Archives du Canada, Ottawa. (Version française par Michel Ouimet, sortie en 1988).
- *Albertina en cinco tiempos*. LMS-0133 1998-07, boîte 17, chemise 8. Bibliothèque et Archives du Canada, Ottawa. (Version mexicaine par Rafael Segovia, créée en 1995).
- *Les Belles-Sœurs*. Montréal : Leméac, 1972.
- *Les Belles-Sœurs*. LMS-0133 1998-07, boîte 17, chemise 8. Bibliothèque et Archives du Canada, Ottawa. (Version belge par Anne-Marie Zuyten, sortie en 2002).
- *Las Cuñadas*. Madrid : Hispagraphics, 2008. (Version espagnole par Itziar Pascual, sortie en 1990).

Membre de l'Association Polonaise d'Études Canadiennes depuis 2006, **Iga Leszczynska** a soutenu sa maîtrise en philologie romane ainsi qu'une thèse de doctorat en linguistique à l'Université Nicolas Copernic à Toruń. Elle y a également enseigné pendant l'année universitaire 2012-2013, avant de déménager, de façon permanente, à Connecticut, aux États-Unis. Son axe de recherche s'articule principalement autour de la traduction du théâtre et littérature québécoises. Plusieurs bourses de recherche en France et au Canada lui ont été accordées, comme, entre autres, la "Bourse Jean-Cléo Godin" pour un séjour de recherche à Montréal en 2010.