



THÉÂTRE

MAŁGORZATA CZUBIŃSKA

**LA STYLISATION ET SES ENJEUX DANS
LA TRADUCTION DU THÉÂTRE DES MINORITÉS
FRANCOPHONES CANADIENNES EN POLONAI**

**La stylisation et ses enjeux dans
la traduction du théâtre des minorités
francophones canadiennes en polonais**

Małgorzata Czubińska

**La stylisation et ses enjeux dans
la traduction du théâtre des minorités
francophones canadiennes en polonais**

Wydział Neofilologii UAM w Poznaniu
Poznań 2016

Projekt okładki:
Małgorzata Czubińska

Recenzja:
dr hab. Ingeborga Beszterda

Copyright by:
Małgorzata Czubińska

Wydanie I, Poznań 2016

ISBN 978-83-947398-1-2

*DOI: 10.14746/9788394739812 *

Wydanie:
Wydział Neofilologii UAM w Poznaniu
al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań
e-mail: dziekneo@amu.edu.pl
www.wn.amu.edu.pl

Remerciements

J'adresse mes premiers remerciements à Madame la Professeure Teresa Tomasziewicz, sans qui ce travail n'aurait pas pu voir le jour. Durant ces dernières années, son énergie, son esprit ouvert, sa pertinence, son écoute attentive, sa générosité et sa bienveillance m'ont été précieux et indispensables pour me diriger à mener à bien cette étude.

Je tiens à remercier les personnes qui m'ont introduite dans le monde de la littérature canadienne d'expression française et son théâtre, en particulier ma collaboratrice Alicja Żuchelkowska qui m'a encouragé dans mes recherches et qui m'a aidé dans la documentation de la thèse, mais aussi nos chers amis professeurs au Canada : prof. Aurelia Klimkiewicz, prof. Denise Merkle, prof. Pierre Gérin, prof. Matthieu Leblanc et surtout prof. Louise Ladouceur et Nicole Nolette qui m'ont inspiré dans mes recherches et proposé des pistes de réflexion nouvelles.

Je remercie tous les membres de l'Association Polonaise d'Études Canadiennes (PTBK) que j'ai rencontrés et qui ont formé en moi un esprit de chercheur-canadianiste. Grâce aux initiatives de cette Association j'ai pu découvrir toute la richesse de la culture et de l'histoire du Canada.

Je remercie enfin tous ceux sur qui j'ai pu compter en cas de difficulté, aux moments de doute et de découragement, ma famille, mon fiancé Michał, mes amis et toutes les personnes qui me sont proches.

Table des matières

INTRODUCTION	9
I. « LES LITTÉRATURES DE L'EXIGUÏTÉ » ET LE THÉÂTRE FRANCOPHONE AU CANADA	17
1. Autour du concept de « petite littérature ».....	17
1.1. La fin de la « littérature francophone »?	18
1.2. Les littératures <i>petites</i> ou <i>mineures</i> ?.....	20
1.3. Les littératures périphériques, régionales et de l'exiguïté	24
1.4. Les «petites littératures» – une langue ou des langues?	25
1.5. L'engagement politique	29
1.6. Les littératures d'expression française à l'extérieur du Québec.....	32
1.6.1. La littérature amorphe et atopique.....	36
1.6.2. Les littératures de « double dépendance ».....	36
1.6.3. Les littératures-esclaves des pratiques remémorantes	37
1.6.4. Les littératures des anthologies et des prix littéraires	38
1.7. Le livre et son public – les problèmes de la diffusion des littératures de l'exiguïté.....	40
2. L'évolution de l'activité théâtrale d'expression française au Canada.....	43
2. 1. L'histoire du théâtre d'expression française au Canada.....	44
2.1.1. Le théâtre en Acadie.....	52
2.1.2. Le théâtre en Ontario.....	55
2.1.3. Le théâtre dans l'Ouest canadien.....	57
2.2. Le rôle du théâtre de l'exiguïté après la Révolution tranquille	62
2.2.1. La <i>Révolution tranquille</i> comme une redéfinition de l'identité francophone au Canada	63
2.2.2. Le théâtre canadien-français face à la redéfinition identitaire	66
2.3. La coopération dans le milieu théâtral et le réseautage	69
2.4. L'oralité et l'hybridité des textes dramatiques	71
2.4.1. De l'accent comme marque identitaire jusqu'à la cohabitation des deux langues officielles au théâtre.....	74
2.4.2. L'hétérolinguisme et le colinguisme au théâtre.....	79
2.5. La traduction face à l'hybridité linguistique des dramaturgies francophone.....	82
BILAN	84
II. LA TRADUCTION THÉÂTRALE ET LA STYLISATION	87
3. La traduction théâtrale – un aperçu du débat théorique	87
3.1. Le théâtre, l'art paradoxal	87
3.2. Le théâtre occidental – quelques rappels historiques	89
3.3. Antonin Artaud et Berthold Brecht – deux grands critiques et réformateurs du théâtre occidental	93
3.4. Le texte, la représentation, la théâtralité	97
3.4.1. Le texte dramatique et ses caractéristiques.....	99
3.5. La traduction des textes dramatiques en tant que genre spécifique de la traduction littéraire.....	101

3.5.1. Les théories littéraires	104
3.5.2. Les théories basées sur le texte dramatique.....	106
3.5.3. Les théories basées sur le texte <i>spectaculaire</i>	112
3.5.3.1. L' <i>Adaptation</i> et l' <i>exotisation</i> dans la lumière de la sémiologie théâtrale.....	118
3.5.3.2. Le traducteur est sa place - l'approche fonctionnelle.....	120
3.5.4. Les théories néolittéraires.....	122
3.5.5. La traduction du théâtre – bilan.....	123
4. La <i>Stylisation</i> et ses types	124
4.1. La <i>Stylisation</i> – notion-clé de la stylistique polonaise	124
4.1.1. La stylisation dans les dictionnaires contemporains.....	125
4.2. Le parcours historique du terme <i>stylisation</i>	128
4.3. L'approche linguistique de <i>stylisation</i> selon Stanisław Dubisz ...	133
4.4. Les techniques de stylisation.....	139
BILAN.....	141
III. LA STYLISATION ET SES ENJEUX DANS LA TRADUCTION DU THÉÂTRE.....	144
5. La stylisation comme stratégie de traduction du théâtre minoritaire francophone canadien en polonais	144
5.1. La présentation du corpus d'analyse	145
5.2. La stylisation inspirée du langage familier ou populaire.....	147
5.2.1. <i>Styl potoczny</i> et autres styles fonctionnels de la langue Polonaise	150
5.2.2. L'analyse de la stylisation inspirée du langage familier sur l'exemple de la traduction polonaise de « La Défaite » de Georges Bugnet	153
5.2.3. La stylisation inspirée du langage familier/ populaire dans les traductions polonaises de Michel Tremblay	167
5.2.4. La stylisation inspirée du langage familier ou populaire – bilan.....	174
5.3. La traduction des sacres et des jurons	176
5.3.1. Le sacre québécois et les sources de tabou linguistique dans les minorités d'expression française au Canada	178
5.3.2. Les sacres et les jurons dans les traductions polonaises	181
5.3.3. Le caractère et la typologie des vulgarismes polonais.....	181
5.3.4. Les sacres québécois dans la traduction polonaise	183
5.3.5. La traductions des jurons anglais	192
5.3.6. La traduction des jurons – données chiffrées	203
5.3.7. Les sacres et leur traduction dans les traductions professionnelles.....	205
5.3.8 La traduction des sacres et des jurons – bilan	210
5.4. La stylisation inspirée du langage des jeunes.....	213

5.4.1. Le langage des jeunes parmi les styles de la langue Polonaise	215
5.4.2. La traduction comme miroir de l'idiolecte du jeune traducteur	218
5.4.3. Le langage des jeunes et la langue de la publicité	223
5.4.4. La stylisation inspirée du langage des jeunes- premier bilan.....	225
5.5. La traduction de l'hybridité linguistique	230
5.5.1. L'hybridité linguistique n'ayant pas de valeur diégétique – analyse	232
5.5.2. Les traductions de l'hétérolinguisme – premières conclusions.....	243
5.5.3. L'hybridité linguistique ayant une valeur diégétique – analyse.....	247
5.5.4. La première stratégie – l'effacement du <i>colinguisme</i>	248
5.5.5. L'effacement du <i>colinguisme</i> – évaluation	252
5.5.6. La deuxième stratégie – un heureux compromis ?	254
5.5.7. La troisième stratégie - la présence de l'Autre dans la traduction	258
5.6. La traduction polonaise de « La Trahison » de Laurier Gareau comme exemple de stylisation inspirée des dialectes.....	264
5.6.1. Les approches diverses de la traduction des variétés diatopiques	266
5.6.2. La caractéristique du dialecte métis employé dans la pièce « La Trahison ».....	270
5.6.3. La traduction polonaise de la pièce de Gareau – analyse des exemples	275
5.6.4. « The Betrayal » - la version anglaise de la pièce de Gareau.....	289
5.6.5. La stylisation inspirée des dialectes – critères de choix et de réalisation	291
5.6.6. La stylisation inspirée des dialectes – bilan.....	300
CONCLUSION	305
BIBLIOGRAPHIE	314

INDEX DES TABLEAUX ET DES GRAPHIQUES

<i>Tableau 1</i> : La catégorisation des types de stylisation selon Stanisław Dubisz (1986 :34)	136
<i>Tableau 2</i> : Le <i>joual</i> des « Beles-sœurs » de Tremblay et langue familiale/populaire polonaise dans sa traduction – comparaison	175
<i>Tableau 3</i> : La traduction des sacres et des jurons « SLFM » (fragment 1)	202
<i>Tableau 4</i> : La traduction des sacres et des jurons « SLFM » (fragment 2)	203
<i>Tableau 5</i> : La traduction des sacres et des jurons « FT »	204
<i>Tableau 6</i> : Les exemples des traductions (Żuchelkowska : « Kulturowe uwarunkowania akadyjskiej literatury tożsamościowej w przekładzie na język polski », 2010).....	228
<i>Tableau 7</i> : La présence de la langue anglaise dans l'original et dans la traduction polonaise – comparaison	246

INTRODUCTION

Le théâtre occidental, tel que nous le connaissons de nos jours, est principalement un « théâtre de la parole » comme le déplore Antonin Artaud en l'opposant au théâtre oriental qui donne la primauté aux éléments visuels de la représentation. Lors d'un spectacle de théâtre ou même d'une lecture d'une œuvre théâtrale, la parole des protagonistes est la source principale des informations. En effet, elle est fondamentale pour comprendre une œuvre, connaître le lieu de l'action, le moment de l'histoire ou encore les événements qui s'en suivent, dans les scènes d'exposition, mais aussi pour pouvoir apprécier ses qualités littéraires et artistiques. La citation de Nicolas Boileau vient donc compléter l'affirmation dictée ci-dessus « Ce qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expose/ Les yeux, en le voyant, saisiraient mieux la chose » (Boileau, 1972 : 65)

Soumis aux exigences de *mimèsis*, le langage de théâtre réalise dans le degré le plus élevé l'enjeu de l'oralité que Meschonnic attribue à toute création littéraire : « de Rabelais à James Joyce, de Gogol à Kafka, la littérature est la réalisation maxime de l'oralité. Elle l'est chaque fois qu'elle s'accomplit comme une subjectivation maximale du discours. [...] L'oralité, c'est la littérature. C'est son rôle social. Et son importance politique.» (Meschonnic, 1992, p. 223). Jacques Leclerc, à son tour, souligne que « la langue ne sert pas seulement à communiquer, car elle contient plus que les propriétés du code. Elle est à la fois un fait instrumental, un fait social, un objet esthétique et un objet d'observation et de description. » (1992 : 3) Comme objet social, la langue pour le dramaturge peut parfois être employée pour rendre la justesse d'un milieu. Celui-ci peut par exemple utiliser la langue pour montrer la classe sociale d'un personnage. Cette représentation de la langue dans sa puissance et son dynamisme sert également à marquer la différence régionale ou géographique ente

la ville et la campagne, le centre et la province et enfin la métropole et ses colonies.

Il ne faut pas oublier que langue représentée n'est pas un reflet exact de la réalité, mais doit être vraisemblable. La langue orale, au théâtre, suit donc un code de transposition. Mais c'est une transposition sélective, ce ne sont que certains éléments de l'oral qui sont transposés, en particulier les éléments les plus marqués et caractéristiques. Il y a un choix qui s'effectue selon les auteurs, les genres, les périodes. Ainsi, même si un dramaturge choisit d'écrire une pièce mimétique d'une société, la langue employée peut varier et avec elle varient les techniques de transposition. Mais, comme le constate Pierre Larthomas, il est extrêmement difficile de transposer la langue parlée à l'écrit; cette transposition ne pourra jamais rendre complètement l'oral, ses inflexions, ses pauses, son accent. Larthomas cite Queneau qui explique que « la langue écrite peut certes rechercher des *équivalences* de procédés oraux, mais elle ne trouve point d'exactes *correspondances* » (Larthomas, 1980 : 179)

La différenciation purement traductologique entre les *équivalences* et *correspondances* évoquée par Larthomas nous emmène au cœur de nos réflexions dans le cadre du présent travail, à savoir les enjeux liés à la transposition de l'oralité dans le contexte de la traduction des textes dramatiques en polonais. Les dramaturgies qui constituent le corpus d'analyse et en même temps la base de nos réflexions traductologiques sont d'autant plus spécifiques que leurs auteurs emploient des variantes diatopiques et diastratiques de la langue française (celle du Canada), les formes de « code-switching » linguistique ou alternance codique, par conséquent les tensions entre « idéologie du standard » (Gadet, 2003 : 18) et le dynamisme de la langue vernaculaire y occupent une place primordiale. Transcrire la langue parlée populaire à l'écrit, comme le constate Gadet, a longtemps été mal perçu. La langue standard représentait la richesse et la transcription de la langue parlée représentait la pauvreté (Gadet, 2003 : 183).

Par un tel choix de corpus, le présent travail s'inscrit dans le courant des réflexions sur les enjeux littéraires, sociaux et identitaires des variétés de la langue française autres que le « français de référence » et leur rôle dans les littératures francophones¹, sur l'hybridité linguistique et identitaire de ces littératures, mais avant tout sur les possibilités de la traduction de ces variétés locales et parfois hybrides. Dans notre cas, il s'agira des textes dramatiques d'expression française créés dans le contexte minoritaire, à savoir dans les provinces à l'extérieur du Québec où la langue française a un statut de langue minoritaire. Vu le fait que l'*hétérolinguisme* présent dans les pièces constituant notre corpus d'analyse est doté d'une valeur identitaire dont il n'est pas possible de faire l'économie, de nombreux chercheurs se sont posé la question sur les possibilités de sa traduction en anglais. Du fait que le Canada est un pays officiellement bilingue, la plupart des traductions des textes littéraires écrits en français se fait vers l'anglais, les anglophones étant le premier et souvent le dernier récepteur étranger des littératures en question. Comme le montrent les études d'Annie Brisset (1990) ou de Louise Ladouceur (2006) la traduction entre ces deux communautés dont les langues restent en rapport de diglossie est toujours « une affaire politique » et ne peut pas se libérer des animosités historiques. C'est la raison pour laquelle nous avons décidé d'explorer un terrain plus neutre du point de vue politique, mais aussi un terrain inexploité, celui de leur traduction vers la langue polonaise. Notamment nous avons tâché de déterminer les possibilités de traduire l'oralité de ces textes en polonais.²

¹ Le partage injuste entre de littérature francophone est française est aujourd'hui de plus en plus contesté. La polémique avec la notion de « littérature francophone » et sa confrontation à la « littérature monde » ouvrira la première partie du présent travail.

² Un grand intérêt suscité par la traduction des « Belles-Sœurs » de Michel Tremblay par Józef Kwaterko ou la récente mise en scène de la traduction de « Albertine en cinq temps » du même auteur québécois effectuée par Jacek Mulczyk-Skarżyński nous a laissé espérer que l'élargissement de la portée des études sur les provinces à l'extérieur du Québec peut s'avérer

Le choix du genre théâtral dans le cas de notre analyse a été motivé d'abord par le fait que c'est le théâtre³, vu les multiples fonctions qu'il assure dans les milieux francophones après la Révolution tranquille au Canada, qui constitue « le cœur battant » des communautés d'expression françaises au Canada. Deuxièmement, dans le cas du théâtre minoritaire francophone, la coprésence des variétés linguistiques et même de différentes langues, avec leur charge connotative et identitaire relative constitue un exemple parfait de « *l'oralité textualisée*, cette langue déconstruite devenue langage théâtral » (Beddows, 2002). Par conséquent une telle mosaïque des usages oraux constitue un grand défi pour le traducteur qui doit être doté d'une grande sensibilité langagière au niveau de sa langue maternelle, ce que nous essayerons de démontrer au cours de notre analyse.

En ce qui concerne notre démarche, nous organiserons notre travail autour de deux axes – le premier littéraire, social et historique dans la première partie, le second traductologique et linguistique dans la deuxième et la troisième partie, cette dernière constituant l'analyse détaillée des traductions polonaises des extraits choisis. Dans cet ensemble qui est divisé en cinq chapitres et trois parties, nous exposerons d'abord les fondements théoriques sur lesquels nous bâtirons nos réflexions.

Dans la première partie, nous tâcherons de répondre à la question : quelles sont les caractéristiques des littératures francophones canadiennes à l'extérieur du Québec – ces *littératures de l'exigüité* comme les appelle François Paré (2001) à la

fructueux pour les études canadiennes en Pologne ainsi que pour la traductologie polonaise.

³ Ici nous comprenons le théâtre non seulement en tant que genre littéraire, mais nous prenons en considération aussi sa facette organisationnelle – son infrastructure, les lieux et les personnes qui y travaillent ainsi que son coté communautaire – la représentation en tant que moyen de réunir les membres de la société autour d'un événement artistique qui devient un outil d'intégration sociale très important. Nous y consacrons plus de place dans le chapitre 2.2 et 2.3 du présent travail

lumière des recherches récentes sur le phénomène de petites littératures et leur place dans la littérature mondiale, surtout francophone. Avec tout ce développement comme base, nous orienterons nos réflexions sur l'évolution du théâtre d'expression française au Canada, tout en mettant l'accent sur ses particularités dans les provinces majoritairement anglophones après la période où le Québec a gagné son autonomie linguistique, c'est-à-dire après la Révolution tranquille des années 60 du XX^e siècle.

Les réflexions sur l'art du théâtre local canadien, nous emmènent naturellement au cœur du problème de la traduction auquel notre deuxième partie sera consacrée. Nous y exposons d'abord les fondements théoriques de cet art pour pouvoir déterminer ensuite les difficultés de la traduction de ce genre littéraire dans le chapitre qui sera consacré à la présentation des diverses approches diverses de la traduction des textes dramatiques. Nous examinerons les particularités de ce genre de traduction en vue de déterminer les problèmes auxquels doit faire face le traducteur de pièces de théâtre.

À la fin de la deuxième partie, qui constitue en même temps le cadre méthodologique du présent travail, nous introduirons le concept de « stylisation » qui constitue une notion-clé de la stylistique polonaise et des études littéraires en Pologne, son parcours historique, sa typologie, ses techniques et fonctions pour pouvoir ensuite démontrer son application à la traduction sur des exemples concrets dans la partie analytique.

Après cet exposé de nos fondements théoriques dans les deux premières parties, nous pourrions passer directement aux problèmes que pose la traduction des textes dramatiques qui constituent notre corpus d'analyse. En ce qui concerne l'ordre d'analyse dans la troisième partie du présent travail, nous procéderons selon les types de stylisation appliqués dans les textes d'arrivé. Ainsi nous commencerons par la stylisation qui est la plus proche de la variété standard de la langue polonaise, à savoir la stylisation inspirée du langage familier et populaire, pour passer ensuite à la stylisation inspirée du langage des

jeunes polonais et enfin la stylisation inspirée des dialectes et la stylisation-anglicisation en tant que deux formes de stylisation où l'écart par rapport à la norme est le plus signifiant et qui constitue aussi le plus grand danger au niveau de la réception par la culture d'arrivée.

Notre étude se base principalement sur le corpus des traductions polonaises des textes dramatiques. Toutefois vu le nombre extrêmement limité des traductions polonaises du théâtre francophone du Canada, la nature du corpus est assez hétérogène. Nous y avons intégré les fragments des textes des auteurs minoritaires traduits en polonais par les étudiants de philologie romane, les traductions parues dans « *Antologia współczesnej literatury Kanady frankofońskiej* » (2009) et les traductions-propositions effectuées par l'auteur du présent travail. Ces textes constituent le corpus de base, mais du fait qu'ils portent un grand danger de subjectivité et une marge d'erreur importante, nous avons décidé de comparer les propositions des étudiants avec les textes traduits par les traducteurs professionnels dont les traductions ont été déjà présentées sur scène. L'obstacle principal découle du fait que ce corpus de comparaison vient du Québec (les traductions polonaises) ou bien qu'il est en anglais ou en français standard (les textes de l'extérieur du Québec) – les deux langues n'ayant pas les mêmes particularités que la langue polonaise. Malgré cette hétérogénéité remarquable, nous avons pu observer certaines similitudes dans les choix des traducteurs-étudiants et des traducteurs professionnels. Ainsi, dans le corpus d'analyse sont entrés les textes suivants :

A) Le corpus de base

1. Les traductions des pièces entières effectués par les étudiants et publiés dans

« *Antologia współczesnej literatury Kanady frankofońskiej* » (2009) »

- « La Trahison » de Laurier Gareau – „Zdrada”, traduction de Magorzata Pałaniuk

- « La Défaite » de Georges Bugnet - „Przegrana”, traduction de Damian Smogur

2. Les fragments des traductions effectuées par les étudiants de la IV^e année de philologie romane, année universitaire 2011/2012

- « Sex, lies et les Franco-Manitobains » de Marc Prescott

- « L'Année du Big-Mac » de Marc Prescott

- « French Town » de Michel Ouellette

3. Les commentaires des étudiants au sujet des difficultés rencontrées pendant la traduction des textes cités ci-dessus.

4. Les traductions effectuées pour „Le Jour du Canada” (le 14 janvier 2011) et pour les besoins de l'analyse par l'auteur (Magorzata Pałaniuk)

- « Sex, lies et les Franco-Manitobains » de Marc Prescott

- « L'Année du Big-Mac » de Marc Prescott

B) Le corpus de comparaison

1. Les traductions du répertoire dramatique québécois en polonais:

- « Belles-Sœurs » de Michel Tremblay – „Siostrzyczki”, traduction de Józef Kwaterko

- « Albertine en cinq temps » de Michel Tremblay - „Pięć razy Albertyna”, traduction de Jacek Mulczyk-Skarżyński

2. Les traductions des textes dramatiques de l'extérieur du Québec en anglais et en français standard :

- « Le Chien » de Jean-Marc Dalpé - « Le Chien » traduction en anglais de Mireille la Bonté et de Jean-Marc Dalpé

- « Le Chien » de Jean-Marc Dalpé - « Le Chien » traduction en français d'Eugène Duriff

- « La Trahison » de Laurier Gareau, "The Betrayal" traduction de Laurier Gareau.⁴

Nous sommes conscients qu'à partir d'un corpus d'analyse aussi riche en éléments culturels, d'autres pistes d'analyse auraient été possibles, néanmoins nous avons décidé de nous focaliser sur les problèmes linguistiques car l'emploi de(s) langue(s) fait une partie intégrante de l'identité franco-canadienne et c'est pourquoi il reste une préoccupation majeure des écrivains et traducteurs.

La thèse du présent travail est que la stylisation peut s'avérer efficace dans la traduction des dramaturgies franco-canadiennes en polonais. Ainsi, tout au long de notre analyse, nous essayerons de démontrer les avantages, mais aussi les défis et les dangers de son emploi dans la traduction en polonais.

Un tel choix de corpus et de méthode d'analyse donne à la présente étude un caractère prescriptif et non pas descriptif, ce que nous tenons à souligner. Nous analyserons les solutions possibles, les idées suscitant parfois des controverses et les propositions nouvelles qui peuvent être employés dans l'avenir par les traducteurs ayant affaire à ce type de textes. Nos considérations sont loin d'être définitives, d'autant plus que le corpus est composé de textes dont l'analyse comporte un danger de subjectivité dont nous avons été conscients dès le début de notre travail. Nous espérons que grâce aux nombreux renvois aux ouvrages théorique et aux opinions des spécialistes du domaine, nous avons réussi à garder la distance par rapport aux textes examinés, tellement souhaitée dans ce type d'analyse.

⁴ Toutes les références bibliographiques des ouvrages cités ont été reportées dans la Bibliographie, notamment dans sa partie intitulée Corpus d'analyse, en ce qui concerne les traductions des étudiants, leurs commentaires et les traductions de l'auteur, ils font partie de l'Annexe du présent travail

I. « LES LITTÉRATURES DE L'EXIGUÏTÉ » ET LE THÉÂTRE FRANCOPHONE AU CANADA

1. Autour du concept de « petite littérature »

« Il faudrait changer de regard, de perspective. Refuser les stéréotypes, refuser les catalogages, refuser une certaine hiérarchisation de la littérature qui a à voir avec une forme de néo-colonisation qui ne se dit pas » (Victor, 2007 : 204)

Les dernières années dans les milieux littéraires et universitaires on observe un intérêt croissant pour un phénomène qu'on désigne en employant des noms divers : les petites littératures, les littératures mineures, périphériques, régionales ou de l'exiguïté et qui désigne l'ensemble des littératures qui se situent en marge de la production littéraire, occultées par les œuvres qui jouissent d'une renommée internationale et qui constituent le fameux cinq pour cent de la production littéraire mondiale qu'on enseigne à l'université, comme le remarque François Paré dans « Les littératures de l'exiguïté » (2001).⁵ Cette réflexion sur le centre et la périphérie littéraire est surtout vive dans les pays francophones pour lesquels la France continue à peser d'un poids décisif dans le domaine littéraire, dans la reconnaissance des auteurs et de ses œuvres. Dans ce chapitre, nous voudrions nous pencher sur les conceptions et les caractéristiques des littératures qui ne jouissent pas de reconnaissance dans le monde littéraire malgré leurs qualités artistiques indiscutables, les littératures qu'on appelle en se servant du nom proposé par Franz Kafka, notamment « les petites littératures ».

⁵ François Paré dans son ouvrage questionne les critères de choix ainsi que l'existence de ce qu'on appelle le canon littéraire. Sur l'exemple de la littérature d'expression française il démontre comment le choix de ce fameux canon est subjectif et ambigu en remarquant : « la *Littérature*, telle qu'on l'enseigne dans nos universités et nos collèges, est le produit d'à peine cinq pour cent de l'humanité » (Paré, 2001, p. 21)

1.1. La fin de la « littérature francophone » ?

La discussion autour de la question a pris de l'ampleur après la parution du manifeste (c'est ainsi qu'il faut appeler ce recueil d'essais) intitulé « Pour une littérature-monde » publié en 2007 sous la direction de deux écrivains français Michel Le Bris et Jean Rouaud. Faisant suite au texte de Michel Le Bris édité dans « Le Monde des livres », le 16 septembre 2007, cette publication rassemble 44 écrivains français et francophones parmi lesquels se trouvent Tahar Ben Jeloun, Nancy Huston, Jacques Godbout et beaucoup d'autres. Les auteurs y présentent des conceptions personnelles de l'écriture confrontée à la question de l'identité. D'une façon plus ou moins directe les textes font référence au problème de circulation culturelle, à la notion d'appartenance multiple et à la vision interculturelle de l'identité.

Inspiré par le succès remporté en Grande Bretagne par des auteurs issus des anciennes colonies britanniques, le projet, comme l'explique Michel Le Bris, a pour but de :

« [...] revenir à une idée plus large, plus forte de la littérature, retrouvant son ambition de dire le monde, de donner un sens à l'existence, d'interroger l'humaine condition, de reconduire chacun au plus secret de lui-même. Littérature-monde, pour dire le télescope, dans le creuset des mégapoles modernes, de cultures multiples, et l'enfantement d'un monde nouveau. Littérature-monde, enfin, à l'heure où sur un tronc désormais commun se multiplient les hybridations, dessinant la carte d'un monde polyphonique sans plus de centre. » (LeBris, 2007 :41-42)

Ce programme incite ainsi au renouvellement de la littérature pour qu'elle puisse refléter le mouvement perpétuel de la société contemporaine et pour qu'elle confronte le texte à d'incessants transferts culturels et à des relations humaines tissées au-delà de toutes frontières : « Il s'agit d'atteindre une autonomie créatrice en dehors des relations de dépendance instaurées dans le monde littéraire, et à plus forte raison, dans

l'espace littéraire francophone, sans cesse confronté aux tensions entre la grande littérature métropolitaine et les littératures « mineures » des colonies. » (Obszyński, 2011 : 174) Trop longtemps sujettes à la domination de l'Un, du Même imposé par l'hégémonie de la culture occidentale, les littératures doivent maintenant s'ouvrir à la diversité.

Gary Victor, l'écrivain dont la citation est devenue l'épigraphe du présent chapitre, lance un véritable appel de révolte contre les limites imposées aux écrivains de langue française par l'institution littéraire métropolitaine avec ses canons, ses préférences et jugements. Il est conscient que pour arrêter cette hégémonie des changements sont nécessaires. Il exige donc que « les grandes machines médiatiques, les grandes machines de l'édition sortent de leur cocons, frileux, sclérosés qu'ils sont parfois par des pratiques, défendues souvent par des intellectuels qui luttent pour avoir le contrôle absolu des espaces de pouvoir au détriment des littératures » (Victor, 2007 : 320)

Dans le manifeste, les auteurs revendiquent la fin du partage injuste entre la littérature française et francophone en le motivant ainsi :

« Nous pensons, au contraire : révolution copernicienne. Copernicienne, parce qu'elle révèle ce que le milieu littéraire savait déjà sans l'admettre : le centre, ce point depuis lequel était supposée rayonner une littérature franco-française, n'est plus le centre [...] Soyons clairs : l'émergence d'une littérature-monde en langue française consciemment affirmée, ouverte sur le monde, transnationale, signe l'acte de décès de la francophonie. Personne ne parle le francophone, ni n'écrit en francophone. La francophonie est de la lumière d'étoile morte. Comment le monde pourrait-il se sentir concerné par la langue d'un pays virtuel. » (<http://www.congopage.com/Pour-une-litterature-monde-en>)

« Fin de la *francophonie* et naissance d'une littérature-monde en français : tel est l'enjeu, pour peu que les écrivains s'en emparent », poursuivent les signataires. « C'est à la for-

mation d'une constellation que nous assistons, où la langue libérée de son pacte exclusif avec la nation, libre désormais de tout pouvoir autre que ceux de la poésie et de l'imaginaire, n'aura pour frontières que celles de l'esprit. » (<http://www.congopage.com/Pour-une-litterature-monde-en>)

La réflexion que nous poursuivons dans ce chapitre s'inscrit dans le courant d'exploration des œuvres *franco-phones*, dans le sens proscrit par les auteurs du manifeste, notamment les littératures des communautés francophones au Canada. Nous essayerons de présenter les caractéristiques partagés par la plupart des littératures minoritaires en nous concentrant sur leur situation particulière au Canada où se croisent des influences américaines et européennes, anglo-phones et francophones.⁶

1.2. Les littératures *petites* ou *mineures* ?

« Die kleine litteratur » (« une petite littérature ») c'est la notion qui apparaît pour la première fois dans les « Journaux » de Franz Kafka, dans le texte daté du 25 décembre 1911 (Kafka, 1984 : 194-197) où l'auteur se réfère à la littérature juive de Varsovie, dont il a pris connaissance grâce au théâtre de Isak Löwy et ses représentations en yiddish ayant lieu à Prague en 1911 ainsi qu'à la littérature écrite en thèque. Kafka parle des « petites nations » et des « petits thèmes » qui ne trouvent pas l'intérêt de la part des grandes littératures, il explique : « Ce qui, au sein des grandes littératures, se joue en bas et constitue une cave non indispensable de l'édifice, se passe ici en pleine lumière ; ce qui là-bas provoque un attroupement passager, n'entraîne rien de moins ici qu'un arrêt de vie ou de mort » (1984 : 197) Ainsi l'inversion du « haut » et de « bas » dans la hiérarchie des genres, des niveaux de langage employé dans les textes est une marque essentielle des « petites littératures »

⁶ Jean Marie Klinkenberg emploie le terme de „littérature de l'Extrême-Occident” en parlant de la littérature québécoise. Voir le chapitre 1.1.5

selon Kafka (Casanova, 1999 : 278). Mais en même temps, il faut le souligner, Kafka est loin de hiérarchiser les langues, pour lui il n'y a pas de langues majeures et mineures. Dans son texte l'adjectif « petit » n'a pas de connotations péjoratives, il a d'abord une connotation historique – « La mémoire d'une petite nation n'est pas plus courte que celle d'une grande, elle travaille donc plus à fond le matériel existant » (1984 : 197) et territoriale – l'exiguïté de l'espace.

« Les littératures mineures »⁷ est une autre dénomination du phénomène en question qu'on doit à la traduction des « Journaux » en français ainsi qu'à l'interprétation que lui ont donné Deleuze et Guattari dans leur ouvrage « Kafka. Pour une littérature mineure » (1975). Lise Gauvin fait une critique acerbe de l'approche des deux philosophes :

« La traduction invente le mot de littératures *mineures*. [...] Deleuze et Guattari, dans leur ouvrage sur Kafka, opèrent une fusion des deux passages du journal, l'un sur la littérature, l'autre sur la langue et, ce faisant, forment un beau contresens ou, si l'on préfère, inventent le concept de « littérature mineure ». Je rappelle ce célèbre passage : « Le problème de l'expression n'est pas posé par Kafka d'une manière abstraite universelle, mais en rapport avec ce qu'il appelle les littératures dites mineures – par exemple la littérature juive à Varsovie ou à Prague. »⁸ Premier amalgame douteux : la littérature juive à Varsovie est une littérature en yiddish alors que celle de Prague s'écrit en allemand. » (Gauvin, 2003, p.27-28).

⁷ Malgré les controverses que le terme de « littératures mineures » suscite et en dépit de nombreux doutes exprimés par les chercheurs par rapport à la notion de « littératures mineures », le terme circule encore dans le monde des chercheurs et critiques avec beaucoup de succès, en est preuve la conférence organisée par Université Adam Mickiewicz intitulée « Literaturne mniejsze Europy romańskiej » (« Littératures mineures de l'Europe Francophone ») qui a eu lieu du 25 au 26 février 2010.

⁸ Lise Gauvin cite ici Deleuze et Guattari « Kafka. Pour une littérature mineure » (1975 :29)

« Les littératures de petites nations » est le terme qui constitue le prolongement de la notion kafkaïenne de petite littérature. On le trouve dans l'œuvre de l'écrivain d'origine tchèque – Milan Kundera, qui dans « Les Testaments trahis » (1993) décrit ainsi « les petites nations » :

« Ce concept n'est pas quantitatif ; il désigne une situation ; un destin : les petites nations ne connaissant pas la sensation heureuse d'être là depuis toujours ; confrontées à l'arrogante ignorance des grands, elles voient leur existence perpétuellement menacée ou mise en question ; car leur existence même est question » (Kundera, 1993 : 225).

Ces petites nations donnent naissance à un art « handicapé », condamnés à l'oubli, poursuit-il :

« Dissimulées derrière leurs langues inaccessibles, les petites nations européennes (leur vie, leur histoire, leur culture) sont très mal connues ; on pense, tout naturellement, que là réside le handicap principal pour la reconnaissance internationale de leur art. Or, c'est le contraire : cet art est handicapé parce que tout le monde (le critique, l'historiographie, les compatriotes comme les étrangers) le colle sur la grande photo de famille nationale et ne le laisse pas sortir de là » (Kundera, 1993, p.225).

Même si Milan Kundera parle des nations européennes écrites dans leurs « langues inaccessibles », on a l'impression que les littératures francophones tels que la littérature québécoise, acadienne ou franco-ontarienne partagent avec ces premières le triste destin de ne pas « être là depuis toujours » et de se trouver dans l'ombre de la grande littérature métropolitaine.

Michel Biron dans son ouvrage consacré à la littérature québécoise « L'Absence du maître, Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme » (2000) propose pour sa part un concept de « littérature liminaire » en se basant sur une théorie sociologique de Victor W. Turner et son concept de *communitas*. La *communitas* renvoie à une société fondée non pas sur

l'exercice d'un pouvoir, mais sur l'expérience de la « liminarité ». Elle regroupe des personnes situées en marge des institutions, soit parce qu'elles en sont exclues, soit parce qu'elles n'y ont pas encore accédé. Ainsi « Les rapports entre individus sont moins déterminés par une hiérarchie verticale que par une sorte de hiérarchie horizontale qui n'obéit pas à la logique d'un classement établi d'avance, mais à un système peu déterminé dans lequel tout est affaire de continuité, de voisinage. » (Biron, 2000 : 13) Ainsi la « littérature liminaire » et celle des exclus. Grâce au status égal des membres et la présence de la « hiérarchie horizontale » dans ces littératures se crée un dynamisme nouveau et une énergie créatrice peut s'y libérer.

« Les littératures de l'intranquillité » est une autre notion importante qui a été proposée par Lise Gauvin pour dénommer exclusivement les littératures francophones. Même si l'intranquillité pourrait s'appliquer à chaque forme d'écriture, Gauvin souligne :

« [qu'elle] correspond tout particulièrement à la pratique langagière de l'écrivain francophone, qui est fondamentalement une pratique de soupçon [...] nous avons en commun le fait d'être les littératures inquiètes. De l'inquiétude à l'intranquillité, il n'y a que le passage d'un sentiment à un état, l'un et l'autre aussi précaires [...] Cette littérature participe de l'intranquillité en ce sens que rien ne lui est jamais acquis et qu'elle vit de ses paradoxes mêmes. » (Gauvin, 2003 : 38)

Mais il y a aussi un autre trait qui s'ajoute à la définition des littératures de *l'Extrême-Occident* (c'est ainsi que Jean-Marie Klinkenberg a nommé la littérature québécoise : Klinkenberg, 1990), elles ont hérité des blessures de la colonisation sans en prendre en contrepartie les bienfaits, comme l'immense marché auquel ont eu droit les littératures sud-américaines. Dans le domaine de la diffusion de la littérature canadienne, francophone, par contre, il n'y a rien d'assuré, de tranquille (Gauvin, 2003: 39).

1.3. Les littératures périphériques, régionales et de l'exiguïté

Passons maintenant aux notions de « littératures régionales » ou « périphériques » qui s'appuient sur des termes géographiques et spatiaux, présupposant l'existence d'un centre. De telles dénominations sont toujours problématiques car elles impliquent d'emblée un jugement de valeur. Le discours du centre est toujours, quoi qu'on en dise, un discours du pouvoir on a donc tendance à remplacer la vision centre-périphérie par celle de réseau, comme le remarque Jacques Dubois dans son article intitulé « Régions ou réseaux. » (1998 : 24)

Mais c'est à François Paré et à son ouvrage révolutionnaire et stimulant où il propose une notion de « littératures de l'exiguïté »⁹ que nous voulons prêter une attention particulière. « Les littératures de l'exiguïté » regroupent les littératures minoritaires (les œuvres littéraires produites au sein de minorités ethniques, idéologiques ou économiques à l'intérieur des états unitaires catalans, frisons, maoris, franco-ontariens par exemple, mais aussi chez les homosexuels), coloniales (surtout l'Afrique contemporaine, les pays où les mécanismes de l'institution coloniale persistent malgré l'indépendance politique ; ces littératures sont généralement bi-institutionnelles car elles n'arrivent pas à engendrer une structure unique qui pourrait soutenir leur effort d'écriture), insulaires (comme celle de l'Islande, de Terre-Neuve ou des Maldives, mais il y a aussi

⁹ François Paré remarque l'absence d'adjectif adéquat pour nommer ce qu'il appelle « littératures de l'exiguïté » car chaque adjectif est qualificatif. C'est pourquoi il utilise les italiques quand il emploie l'expression : les *petites* littératures pour montrer sa distance par rapport à cette expression et pour éviter le jugement de valeur. Quant à l'adjectif « minoritaire », il suggère non seulement un rapport de nombres, mais aussi une comptabilité des valeurs dans l'histoire. « Minoritaire » s'oppose à « majoritaire », mais aussi et surtout au « prioritaire ». Tous ces glissements de sens sont très importants dans l'ouvrage de Paré. Malgré tous ces problèmes de définition, Paré persiste à parler de *petites* littératures - *petites* par rapport à l'histoire littéraire.

les littératures insularisées – qui se distinguent par l'autarcie, l'indépendance, comme la littérature Acadienne), les petites littératures nationales (celles qui restent dans l'ombre des grandes littératures nationales, Paré donne comme exemple la littérature polonaise qui occulte en quelque sorte la littérature slovaque ou lithuanienne). Toutes ces littératures ont en commun de représenter la plus grande diversité, contrairement à la grande littérature qui sacralise l'universalité. « Les littératures de l'exiguïté » sont des symboles de refus de disparaître, mais leur sort est plus qu'incertain parce qu'elle « vacillent entre une gloire un peu surfaite et le désespoir de n'arriver à engendrer que de l'indifférence » (Paré, 2001 : 9).

Dans son concept Paré rejoint Kafka qui, dans sa description des petites littératures parlait de l'exiguïté de l'espace. L'exiguïté selon Paré suppose un comparant plus large, dans le sens où l'on compare le « terrain » qu'occupent les classiques dans la république mondiale des lettres et les littératures dont le rayonnement est très limité et dont l'importance à l'échelle mondiale est inversement proportionnelle à l'impact dans leur société d'origine. L'auteur dit qu'il présente dans son ouvrage « une microbiologie du littéraire » (Paré, 2001 : 22) car il s'intéresse à ce qui n'est pas visible sur le plan littéraire universel. Il étudie le microscopique car dans la science dans ce type d'études est très importante ; il procède par une transformation presque chimique du minoritaire au prioritaire. Du fait que François Paré consacre une grande partie de son ouvrage à la présentation détaillée des littératures francophones à l'extérieur du Québec et que la notion de « littératures de l'exiguïté » est souvent évoquée dans ce contexte, nous la privilégions aussi dans ce travail quand nous parlons de la littérature minoritaire francophone au Canada.

1.4. Les « petites littératures » – une langue ou des langues ?

Il n'y a aucun doute que la langue, ses variétés et les possibilités qu'elle donne en tant que matériel de création littéraire, les questions du rapport entre les variétés régionales et la

norme hexagonale où même la cohabitation de plusieurs langues (qui apparaît dans le texte sous formes diverses de l'hybridité) reste une préoccupation constante des écrivains minoritaires, surtout au Canada, ce que nous allons souligner plusieurs fois dans le présent travail. Mais quels sont les causes de ce rapport tout à fait original, marqué d'un côté par l'insécurité et de l'autre par un désir constant de franchir les limites et de chercher de nouvelles formes d'expression littéraire, comme le joual au Québec?

Jean-Marie Klinkenberg cherche les causes de cet état de choses dans l'histoire, dans « un unitarisme répandu, mais qui s'est particulièrement développé dans la francophonie. Car le français offre l'exemple sans doute le plus poussé qui soit de centralisation et de l'institutionnalisation linguistiques. » (2003 : 44) Cette situation qui a des origines très complexes dans l'histoire provoque une situation tout à fait particulière où l'ancienne métropole – la France continue à jouer un rôle décisif dans la politique linguistique tandis que les anciens pouvoirs coloniaux tels l'Angleterre, l'Espagne ou le Portugal sont devenus minoritaires et n'ont pas le même impact sur leurs anciennes colonies :

« [...] la France, où la langue est la pierre de touche fétichisée de l'appartenance nationale, continue à peser d'un poids décisif dans une francophonie où seule une minorité d'usagers a le français comme langue maternelle [...] La langue est vue dans son unité, et non dans sa diversité ; dans sa spécificité, et non dans sa généricité. Dans son unité : c'est le mythe de l'existence d'un français unique [...] Dans sa spécificité : c'est le mythe selon lequel la langue aurait ce que l'on appelle mystérieusement son *génie* irréductible, caché dans un Saint des Saints [...] Une telle langue, une et spécifique, doit nécessairement être conforme à un modèle idéal, stable, voire immuable. Adamique et Antébabélieenne. » (Klinkenberg, 2003 : 44)

Il faut rappeler que la langue française, comme toute autre langue d'ailleurs – n'existe pas au singulier. Ce qui existe, ce sont *des* français, *des* allemands, *des* espagnols. Cette pluralité

interne donne aussi bien aux usagers qu'aux écrivains les moyens de créer des milliers de stratégies communicatives et tactiques symboliques. Mais vu le fait d'existence de la centralisation très poussée de la langue française, l'écrivain francophone est constamment confronté à la situation où il se pose la question sur la langue qu'il emploie dans ses textes. L'insécurité linguistique ou la *surconscience linguistique*¹⁰ évoquée par Lise Gauvin (2000, 2003), tellement propre aux collectivités francophones périphériques, est l'une des conditions de la production de leurs littératures. Dans toute la complexité de la situation, comme le précise Klinkenberg, les écrivains ont le choix entre deux stratégies qu'il décrit comme centripète et centrifuge.

La stratégie centripète – c'est l'autonomisation soit la création d'un champ culturel distinct (création qui annule la hiérarchie et donc la légitimité), entre les modes d'écriture provocantes et irrégulières proposées par les écrivains – comme la mise en scène du *joual* par Michel Tremblay, le *colinguisme* de Marc Prescott ou « l'inouïversel » de l'écrivain belge Jean-Pierre Verheggen.

La stratégie centrifuge, tout au contraire, constitue un effort d'assimilation au champ littéraire parisien, ou au moins le désir de reconnaissance de la part des instances de consécration de ce centre. La stratégie centrifuge est typiquement celle du purisme. Rendu méfiant, le locuteur marginal se surveille et aligne ses productions sur ce qu'il croit être la norme. Ici, Klinkenberg évoque l'exemple de sa terre natale - la Belgique qui est la terre du *Bon Usage* et des chroniques de langage ainsi que des Championnats nationaux d'orthographe. (Klinkenberg, 2003 : 53)

¹⁰ Nous voulons rappeler ici que la *surconscience linguistique* oblige l'auteur à s'interroger constamment sur son usage de la langue et le confronte au dilemme entre l'application de la langue de l'ancien maître colonial et l'usage de la langue locale dans un souci de manifester la solidarité avec les compatriotes, nous allons revenir à ce concept par la suite

Lucie Hotte, quant à elle, dans « La littérature franco-ontarienne : voies nouvelles, nouvelles Voix » (2002), note aussi que l'écrivain a deux choix lorsqu'il écrit : s'assimiler à la littérature majoritaire ou se différencier de cette littérature majeure. Ce choix n'est pas toujours facile pour un écrivain. Avec la deuxième option, il sait que son œuvre risque de n'atteindre qu'un nombre très restreint de lecteurs. (Hotte, 2002 : 38-40)

Pascal Casanova remarque les mêmes types de stratégies de survie littéraire qu'il nomme *assimilation* – l'intégration par une dilution, un effacement de toute différence originelle dans un espace littéraire dominant et de l'autre côté *différenciation* – l'affirmation d'une différence à partir notamment d'une revendication nationale. Ce qui en résulte, c'est un choix difficile : soit affirmer sa différence et se condamner à la voie difficile et incertaine des écrivains nationaux, régionaux, populaires dans de « petites » langues peu reconnues dans l'univers littéraire international, soit « trahir » son appartenance et s'assimiler à l'un des grands centres littéraires. (Casanova, 1999 : 246-247)

Le rapport spécifique des écrivains francophones avec la langue s'inscrit dans le concept de *surconscience linguistique* déjà cité :

« [c'est] une conscience particulière de la *conscience linguistique* qui devient ainsi le lieu de réflexion privilégié et un désir d'interroger la nature du langage et de dépasser un simple discours ethnographique [...] une sensibilité particulière à la problématique des langues, sensibilité qui s'exprime par de nombreux témoignages attestant à quel point l'écriture, pour chacun d'eux [écrivains], est synonyme d'inconfort et de doute. » (Gauvin, 2003, p.19)

L'acte d'écrire devient alors un véritable « acte de langage », un engagement dans la langue - *le langagemet*, comme l'appelle l'auteure dans son livre portant le même titre (Gauvin, 2000) ¹¹

¹¹ Il ne faut pas oublier quel rôle joue l'oralité dans les « littératures de l'exiguïté ». Nous reviendrons à ce sujet dans le chapitre suivant consacré au théâtre francophone après la Révolution tranquille.

Klinkenberg note que la conception essentialiste de la langue détermine une conception essentialiste de la littérature et c'est au nom de cette dernière qu'on a « ostracisé » un grand nombre d'écrivains réputés « marginaux ». Mais cette conception avait aussi permis de définir les littératures *francophones non-hexagonales* en tant qu'objet d'études par leurs théoriciens qui excluent de leur champ de recherche la littérature produite en France. (Klinkenberg, 2003 : 54). Dans le présent travail nous examinons justement les traits distinctifs de que Klinkenberg appelle les littératures *francophones non-hexagonales* en vue de déterminer les stratégies de traduction aptes à reproduire au moins partiellement cette focalisation autour des questions liées à la langue. C'est pour cela que la problématique de la langue, de ses variétés et de ses relations avec l'identité se trouve au cœur de nos réflexions dans les parties de la thèse qui suivent.

1.5. L'engagement politique

Comme le note cité déjà plusieurs fois Franz Kafka dans son journal: « la littérature [des petites nations] est moins l'affaire de l'histoire littéraire que l'affaire du peuple, et c'est pourquoi elle se trouve, sinon dans les mains pures, du moins en bonnes mains [...] tout cela conduit à la diffusion de la littérature dans le pays, où elle s'accroche aux slogans politiques » (Kafka, 1984 : 195).

Alors qu'elle le veuille ou non, la littérature minoritaire nourrit souvent un but politique car : « Dans les cultures minoritaires, au sein des peuples opprimés ou victimes de violence, écrire ne peut être qu'un geste politique, un geste solidaire. » (Paré, 2001 : 50) François Paré ajoute que : « La littérature se mêle toujours du/au pouvoir politique » (2001 : 50-51). Les écrivains, quant à eux, dans leur œuvre font une sorte de phénoménologie de ce qu'on appelle, selon Pascale Casanova, par un étrange oxymore, à savoir « le sentiment national ». Oxymore car il unie ce qui est singulier et subjectif (*sentiment*) avec l'appartenance collective (*national*) (Casanova, 1999 : 249).

Cet engagement politique détermine aussi la place qu'occupe l'écrivain dans sa communauté: « L'écrivain tend à devenir malgré tous ses efforts le garant des valeurs de survie collective et de la promotion de la langue nationale [...] il/elle devient alors prophète, gourou, médecin de la culture, preuve vivante de l'existence de cette culture à la fois chez soi et chez les autres » (Paré, 2002 : 182-183). Nous pourrions citer ici de grands noms de la littérature québécoise – Jacques Ferron, Gérard Godin, acadienne – Antonine Maillet ou Herménégilde Chiasson ou franco-ontarienne – Jean Marc Dalpé qui jouissent d'une grande reconnaissance dans leur milieu et dont la gloire dépasse largement le domaine artistique ou littéraire.

La question centrale autour de laquelle s'organisent donc la plupart des débats littéraires dans les espaces littéraires émergents reste celle de la nation, de la langue et du peuple, de la définition linguistique, littéraire et historique de la nation, c'est-à-dire la « fameuse triade: langue-littérature-nation » évoquée par Klinkenberg (2003).

Annie Pronovost poursuit cette réflexion en expliquant pourquoi les buts politiques, collectifs et les questions concernant la langue, souvent déterritorialisée, sont des thèmes récurrents :

- 1) Un but politique parce que les littératures minoritaires veulent obtenir leur place dans la société. Au moyen de la littérature, les peuples représentés dans les œuvres minoritaires veulent montrer au monde entier ce qu'ils ont vécu : leur histoire, la menace, leur culture, etc.
- 2) Un but collectif parce que la littérature minoritaire raconte la culture de l'un, en vue de rassembler les membres de la communauté.
- 3) La langue devient aussi un thème dans la littérature minoritaire, puisque celle-ci fait partie de leur parcours historique, mais surtout, parce que cette langue fait partie de leur identité d'aujourd'hui (Pronovost dans : Hotte, 2002 : 13)

Mais cette dépendance politique, est-elle vraiment bénéfique pour les petites littératures ou bien constitue-t-elle leur malédiction ? Comme le note Robert Yergeau dans son article « L'enfer institutionnel, est-ce les autres ou nous-mêmes ? Ou Le goût d'un champ littéraire est-il le dégoût d'un autre champ ? » : « en Ontario français, le surtexte identitaire vampirise encore aujourd'hui, malgré l'émergence d'autres discours ces dernières années, tout le sang littéraire. » (Yergeau, 2007)

Selon Casanova le degré d'autonomie des centres littéraires se mesure à la dépolitisation des enjeux littéraires :

« [...] c'est-à-dire à la disparition quasi générale du thème populaire ou national, à l'apparition de textes dits « purs », sans « fonction » sociale ou politique, libérés de la nécessité de participer à l'élaboration d'une identité ou d'un particularisme national [...] le rôle de l'écrivain lui-même parvient à se déployer hors du domaine du prophétisme inspiré, de la fonction de messager collectif » (1999 : 247)

La plupart des textes de notre corpus d'analyse, même s'ils touchent des questions politiques comme « La Trahison » constituent aussi des exemples de *dramaturgie post-identitaire* (Moss, 2005), où le besoin d'affirmer l'identité collective et d'historiciser la communauté minoritaire, quoique toujours présent, cède la place au désir d'explorer des sujets universels et des stratégies théâtrales postmodernes.

1.6. Les littératures d'expression française à l'extérieur du Québec

Après avoir présenté la multitude d'approches du phénomène de petites littératures et ayant tracé leurs caractéristiques générales, nous voudrions nous concentrer davantage sur la spécificité des littératures canadiennes d'expression française à l'extérieur du Québec. Comme le souligne à raison Józef Kwaterko:

«L'appartenance à la culture et à l'histoire amériraine continue à être de nos jours un grand défi pour ces littératures [...] Les littératures franco-américaines sont les sules à ne pas pouvoir se libérer de la dialectique de *centre* et de *périphérie*. Ce système complexe de dépendances, de tensions et de contradictions entre tout ce qui est *européen* d'un côté et *américain* de l'autre est leur trait distinctif.» (Kwaterko, 2008: 13; notre traduction)

La marginalisation et l'invisibilité des littératures d'expression française au Canada sur le plan littéraire national ou international trouvent leur source dans les facteurs qui sont les suivants :

- 1) l'hégémonie de l'ancienne métropole – comme nous l'avons déjà constaté, la France continue à jouer un rôle décisif dans la diffusion et dans la reconnaissance de toutes les littératures d'expression française ou les littératures francophones
- 2) la prédominance de la littérature québécoise sur le plan canadien d'expression française - de nos jours le Québec avec son énorme dynamisme littéraire, ses maisons d'éditions et ses moyens de promotion joue un rôle de centre littéraire d'expression française sur le continent américain
- 3) l'importance de la littérature canadienne anglophone – c'est la littérature canadienne- anglophone qui compte le nombre le plus élevé de lecteurs au Canada et dans le monde entier. Ayant le grand avantage d'être écrite en *lingua franca* mondiale, cette littérature joue un rôle de premier plan dans la création littéraire du Canada. Les auteurs comme Margaret Atwood, Leonard Cohen ou Alice Munro sont les grands ambassadeurs de la littérature canadienne anglophone dans le monde littéraire, leurs noms sont bien connus parmi les lecteurs à travers les continents.

Ces trois facteurs d'ordre historique, social et linguistique contribuent inévitablement à la marginalisation de la littérature francophone à l'extérieur du Québec. Cette littérature n'est que rarement traduite vers d'autres langues, leur rayonnement à l'extérieur des communautés dont elle est issue reste limité.

Au cours des années 70 du XX^e siècle, au moment où s'est confirmé le nationalisme québécois, les littératures minoritaires francophones, celle que nous appelons « les littératures de l'exiguïté » en nous inspirant de l'ouvrage de Paré sont apparues au Canada. Suite à la « Révolution tranquille », c'est-à-dire, une période de changements rapides vécue par le Québec de 1960 à 1966, qui a donné naissance au nationalisme québécois d'un côté et le sentiment d'aliénation chez les francophones provenant de minorités de l'autre côté, la littérature a commencé à jouer un rôle de premier plan dans l'affirmation et la reconnaissance de ces collectivités nouvelles. Selon François Paré : « En effet, la fragmentation relativement rapide de l'ancien espace canadien-français, dont le Québec s'était graduellement détaché tant sur le plan territorial qu'identitaire, entraîne ailleurs l'émergence de collectivités francophones distinctes, découpées selon les frontières des provinces et des régions du Canada. Partout, à l'exception du Québec, le français est une langue minoritaire, soumise à de fortes pressions assimilatrices, en dépit de politiques gouvernementales assez favorables depuis la fin des années 1960. » (http://www.voixdecrivains.com/ca_pare.html).

Ainsi la rupture des liens avec la communauté québécoise a mis fin au rêve de la « nation canadienne française » pour faire apparaître de nouveaux moyens de résistance contre l'assimilation et contre l'ethnisation des communautés minoritaires francophones, tels la propagation d'une culture distincte et la création littéraire. En Acadie, en Ontario et au Manitoba, on assiste à une véritable effervescence littéraire et artistique, nourrie par le théâtre, la poésie et la chanson. Acadiens, Franco-Ontariens et Franco-Manitobains ne se reconnaissent guère dans le nationalisme et l'unilinguisme proposés

par les gouvernements successifs au Québec. Même aujourd'hui, en dépit de rapprochements importants avec les milieux québécois survenus au cours des dernières années, les Acadiens, les Franco-Ontariens et les Franco-Manitobains continuent d'entretenir des rapports assez difficiles avec le Québec et cherchent à affirmer leurs particularités parmi les sociétés francophones en Amérique du Nord. (http://www.voixdecrivains.com/ca_pare.html)

À l'inverse de la société québécoise contemporaine, affirmant sa différence linguistique, les minorités francophones du Canada ne cessent d'évoquer la complexité des rapports entre les langues et la richesse de leur entrelacement. Les œuvres littéraires mettent en scène la coexistence de deux identités linguistiques, à certains moments évoquant la situation tragique de la dépossession de soi et à d'autres moments l'immense potentiel libérateur dont cette double identité est chargée.

Dans les milieux minoritaires francophones la présence constante des anglophones ainsi que la recherche identitaire des personnes qui n'arrivent pas à s'autodéfinir dans le contexte multiculturel provoque « la création de plusieurs identités chez le même individu, ainsi que l'appartenance de cet individu à plusieurs groupes sociaux : linguistiques, culturels et ethniques » (Lafontant, 2002 : 83). Pour pouvoir se rendre compte de l'impact immense de de la quête identitaire sur l'œuvre littéraire, il conviendrait de citer l'opinion de Sherry Simon: « Les zones interlinguistiques (...) deviennent un lieu de création culturelle qui exprime le caractère inachevé et transitoire des identités. » (1999 : 40). Selon Georges Lüdi, l'alternance du français et de l'anglais manifestent l'identité double et, par conséquent, ces « marques transcodiques » (2005 : 191) fonctionnent comme emblème d'une appartenance plurielle et changeante.

Alicja Żuchelkowska dans son article intitulé « Mari-chette. Lettres acadiennes 1895-1898 en polonais : stratégies de traduction » précise à ce propos : « Les écrivains tentent de

rendre compte du phénomène de rencontre des langues et du processus de construction identitaire dans une société multilingue. Pour y parvenir, les écrivains se servent à l'écrit comme à l'oral de *l'hybridation linguistique*. L'inclusion de l'anglais devient alors une marque de la pluralité identitaire des personnages littéraires ». (<https://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/af/article/viewFile/4138/3379>).

Le phénomène que nous avons évoqué ci-dessus porte le nom de « l'alternance codique » ou « code-switching », c'est-à-dire : « l'insertion des séquences d'une ou de plusieurs langues dans un texte produit selon les règles d'une autre langue (langue de base) » (Lüdi, 2005 :178). C'est un des traits particuliers de la littérature francophone minoritaire du Canada. La présence de l'alternance codique dans l'œuvre littéraire permet d'attribuer une langue à chacune des voix et de mettre ainsi en scène le caractère polyphonique d'un énoncé. Du fait qu'il existe un lien étroit entre les comportements langagiers d'un individu et son identité sociale, certaines formes linguistiques fonctionnent comme de véritables marqueurs identitaires, soit emblématiques, soit stigmatisants. C'est sur ce principe que repose la possibilité de caractériser socialement une personne à l'aide des traits typiques de son langage (Lüdi, 2005: 187). Quand un auteur choisit donc d'insérer dans son texte des formes de parler bilingue, dans le cas des littératures de l'exiguïté, on a affaire soit à l'imitation des usages oraux pour caractériser les personnages (comme dans les pièces qui constituent notre corpus d'analyse) soit à l'invention d'un usage écrit original (tel est le cas du roman « Bloupe » de Babineau dont le texte ne reflète aucun usage réel, mais qui met en scène le bilinguisme, c'est pourquoi il est socialement pertinent pour les lecteurs minoritaires francophones qui arrivent à décoder les allusions qu'il contient).

1.6.1. La littérature amorphe et atopique

D'un côté le qualificatif *amorphe* désigne l'absence de forme, mais aussi ce qui est vidé d'énergie vitale, mou et lié à la mort. Ce mot désigne bien « les littératures de l'exiguïté » qui ne cessent de chercher de nouveaux moyens d'expressions qui se situent toujours « entre » : entre la langue littéraire et les différentes variétés de langue populaire, entre l'oral et l'écrit, entre le présent et le passé d'où leur « manque » de forme. Quant à la tendance à analyser le passé et à évoquer la mémoire collective, elle s'inscrit dans la deuxième signification du mot – « amorphe » - qui manque d'énergie et qui est proche de la mort.

En ce qui concerne l'adjectif « atopique », il n'a qu'un seul sens et signifie ce qui n'a pas de place assignée et donc lié à l'errance à la migration. Les minorités francophones n'ont pas de place assignée sur la carte du Canada. L'espace francophone n'est pas un terme dans le sens physique, mais plutôt symbolique et abstrait, c'est un espace linguistique et institutionnel où on peut vivre en français grâce à la présence des établissements scolaires et culturels francophones comme les universités, les théâtres francophones, les centres culturels et les médias locaux.

1.6.2. Les littératures de « double dépendance »

François Paré énumère quatre fondements de l'institution littéraire, à savoir : l'enseignement, les regroupements d'écrivains (salons, revues), les éditeurs et les librairies, la critique et l'histoire littéraire. Dans le cas des petites littératures ces fondements sont « squelettiques », l'expression n'ayant pas uniquement valeur péjorative car cet état est aussi la raison pour laquelle on peut les décrire dans les détails et observer les mécanismes de leur fonctionnement et interdépendance (Paré, 2001 : 39)

Pour mieux comprendre les relations entre les littératures francophones au Canada, il faut remplacer Paris qui, dans le raisonnement habituel est une métropole littéraire par excellence et constitue le centre du système solaire, par Montréal et, par extension, la province de Québec. Dans sa proposition d'un système littéraire francophone, Pierre Halen souligne à juste titre que « Québec apparaît, et de loin, comme le champ local le plus développé à l'intérieur du Système ». Il ajoute que « Montréal [agit] comme centre en sol [...] vis-à-vis de zones francophones qui gravitent peu à peu davantage vis-à-vis de Montréal que de Paris » (Halen, 2001 : 51-68) On pense évidemment à l'Acadie, à l'Ontario français, et dans une moindre mesure à l'Ouest canadien. En fait, Montréal agit comme centre d'un système littéraire qui englobe toutes les littératures francophones du Canada. (Doyon-Gosselin : http://findarticles.com/p/articles/mi_7023/is_49/ai_n57739636/).

1.6.3. Les littératures-esclaves des pratiques remémorantes

Les littératures minoritaires partagent un désir commun de se réapproprier le passé. Comme l'explique Jean-Marie Grassin : « What those literatures have most in common in the process of centering is a (re)appropriation of the past, a (re)construction of history, or more generally a new 'reading' of the sources, influences, experiences, achievements of the culture in relation with the outer world [...] » (Grassin, 1996 : 13). François Paré partage cet avis et distingue deux types de « pratiques remémorantes » - le premier qui s'impose aux collectivités minoritaires qui voient en elle une arme contre la minorisation, auxquelles « la littérature permet, par son contenu thématique et par le rituel de sa récitation/publication, de disséminer dans toute communauté des signes de l'identité collective, de sorte que la mémorialisation des œuvres semble être, de surcroît, aux yeux du groupe lui-même, une mémorialisation des symboles de la collectivité. » (Paré, 2003 : 63)

Dans ce contexte, « avoir » une littérature, c'est déjà exister comme collectivité nationale car au Canada la littérature devient la condition *sine qua non* de la survie identitaire des francophones.

En parlant de l'autre groupe de pratiques remémorantes, assez rare, mais très désirable : « le second degré de la mémorialisation qui semble échapper le plus souvent aux *petites* littératures [...] c'est le discours décalé, mémoire de la mémoire collective [...] Ici, l'auteur parle, sa parole est recensée dans de quelconques anthologies, mais on ne parle pas sur l'auteur, on ne parle pas sur sa parole » (Paré, 2003 : 64).

L'auteur souligne l'absence douloureuse de la critique littéraire qui pourrait garantir la mémoire de l'œuvre et de l'auteur. La cause majeure de cet état de choses est le fait qu'à l'intérieur des *petites* cultures il est difficile de produire une distance suffisante par rapport à soi-même, donc la critique manque souvent d'objectivité.¹²

1.6.4. Les littératures des anthologies et des prix littéraires

Du fait que les anthologies constituent souvent les seuls modes « d'existence publique » des littératures minoritaires, les recueils d'auteurs divers, les répertoires d'écrivains, les collections annuelles et les revues de création littéraire y occu-

¹² Dans la plupart des petites cultures francophones au Canada la critique littéraire n'est pas bien vue, elle est considérée comme menace pour l'œuvre, elle est d'emblée superflue, c'est une « entreprise parasitaire et revancharde [...] qualifiée d'un manque de gratitude, sinon de discernement » (Paré, 2003 : 111). Les causes de cette obsession sont complexes : le commentaire critique porte toujours les marques de l'Autre. Nulle part cette altérité de la critique n'est visible à un tel point que dans les cultures faisant partie de la Francophonie car les composantes de l'appareil critique dont font usage les cultures périphériques sont issues de la France métropolitaine. Le discours critique est perçu alors comme venant de l'extérieur, même lorsqu'il est le produit des développements internes. La rédemption de la communauté par l'écriture n'a pas besoin d'être commenté au second degré, elle exigerait simplement d'être confirmée et célébrée.

pent une place démesurée. Comme l'explique Paré : « par l'anthologie elles aspirent à se positionner dans l'institution littéraire dominante, en lui soutirant l'un des mécanismes les plus prestigieux. Ne suffit-il pas d'une anthologie pour confirmer l'existence d'une littérature nationale particulière ? » (2003 : 116) François Ricard dans l'article « L'inventaire : reflet et création » (1982) distingue deux types de répertoires anthologiques : des inventaires *produits* et des inventaires *producteurs*. Les premiers visant à refléter les acquis d'une littérature qui font partie des grandes cultures établies, pas nécessairement les plus anciennes, les deuxièmes ayant pour objectif d'engendrer à partir de rien des acquis littéraires et donnant une illusion d'existence d'une littérature. Dans le deuxième cas, publiée le plus souvent pendant sa vie, l'anthologie est la confirmation de l'implication communautaire d'un auteur et elle représente le désir de constituer une mémoire et c'est pourquoi elle est sacrale : l'anthologie consacre les écrivains et sacralise le processus de formation d'une littérature autonome (Ricard, 1982 : 33-34).

Quant aux prix littéraires, dont le grand nombre est décerné chaque année au Canada français, juste comme la prolifération des anthologies, ils font partie du processus d'imitation des cultures dominantes, auquel s'acharnent les petites institutions culturelles. Mais ces signes sont plus ou moins vides, insensés car leur portée est trop réduite et l'impact sur le public lecteur, vu son nombre, reste très limité, d'où le désir d'être aperçu et honoré par l'institution dominante. C'est un réflexe tout à fait naturel. Le succès en France aussi bien dans le cas du Québec que dans le cas des littératures francophones à son extérieur signifie une reconnaissance de l'institution marginale comme productrice d'œuvres de valeur. C'est pourquoi quand Antonine Maillet se voit décerner le prix Goncourt en 1978, c'est un grand honneur pour l'auteure, mais avant tout pour toute la littérature acadienne, très vivante, mais en même temps très peu visible sur le plan international. Cela confirme la thèse de François Paré selon laquelle les petites

littératures entretiennent un rapport incestueux avec la métropole, tout en voulant se dissocier d'elle et prouver leur autonomie, elles restent dépendantes de son pouvoir et de ses pratiques qu'elles imitent aveuglement.

1.7. Le livre et son public – les problèmes de la diffusion des littératures de l'exiguïté

Les littératures minoritaires, ou émergentes, semblent devoir continuellement se démarquer des grandes littératures, les littératures dites *majeures*. Comme le constate Sylvano Santi-ni : « le principe du majeur est donc la constance, c'est-à-dire le découpage arbitraire, dans une langue, d'un système de règles qui va dominer et être imposé comme norme » (Santini, 2003 : 166). Selon Lise Gauvin c'est toujours le jeu des forces, de pouvoir et le reflet d'une hiérarchie bien établie : « Au fond, il n'est qu'une langue majeure, au singulier, et que des littératures mineures, au pluriel » (Gauvin, 2003 : 14) de la même manière qu'on parle d'une grande littérature mondiale et des petites littératures. Jean-Pierre Bertrand et Lise Gauvin caractérisent ainsi la situation précaire des littératures franco-phones :

« Les littératures mineures, dans l'espace de la francophonie, sont celles qui se situent en dehors de la France hexagonale. Le critère n'est pas seulement géographique : éloignées de Paris – et la distance n'est pas que kilométrique –, les littératures francophones de Belgique, de Suisse, du Québec, des Caraïbes, d'Afrique, pour ne citer que les principales, subissent de multiples formes de domination, lesquelles ont autant de chances pour elles d'affirmer leur différence. Périphériques, elles ont tendance à se marginaliser dans l'espace qui est le leur et du coup à se soustraire aux forces légitimantes qui ont leur siège dans la capitale française et qui régissent non seulement les emplois linguistiques, mais aussi les canons esthétiques » (Bertrand, Gauvin, 2003, p.15)

Depuis une quarantaine d'années, les Acadiens, les Franco-Ontariens et les Franco-Manitobains se sont dotés d'infrastructures institutionnelles remarquables qui permettent aujourd'hui de produire et de diffuser des œuvres littéraires de toutes les tendances. Comme nous l'avons déjà remarqué, la montée du nationalisme québécois a occulté toute création artistique extérieure. Les auteurs de l'Ouest tout comme ceux de l'Acadie ont été alors confrontés à cette nouvelle prise de conscience. De ce nouveau paysage littéraire sont nées les maisons d'édition en milieu minoritaire. Puisque le créateur a été condamné à n'être ni québécois ni français, il a choisi d'être unique et de faire valoir sa condition minoritaire. (Ross, 2005 : 104).

L'histoire de l'édition francophone de l'Ouest commence en 1974 avec la création des Éditions du Blé – première maison d'édition sans but lucratif qui s'est chargée de la publication des œuvres de qualité de tous les genres des auteurs manitobains et de l'Ouest canadien. Une deuxième maison d'édition, les Éditions des Plaines a vu le jour à Saint-Boniface en 1979. Aujourd'hui ces maisons d'éditions comptent respectivement plus de 200 positions à leur catalogue. En Saskatchewan la première maison d'édition a vu le jour en 1984. Les Éditions Louis Riel ont été transformé en Éditions de la Nouvelle Plume en 1996 et affiche actuellement plus de quarante titres à son catalogue, entre autres la pièce « Trahison » de Laurier Gareau. (Ross, 2005 : 105)

Il faut pourtant remarquer que la publication de la littérature minoritaire francophone est constamment confrontée à de nombreux obstacles car: « Malgré de fortes avancées sur le plan des médias et des programmes universitaires, ces littératures sont confinées le plus souvent à la marginalisation et même au silence. » ([http://www. voixdecrivains.com/ca_pare.html](http://www.voixdecrivains.com/ca_pare.html)).

Selon Richard Mairet (2005: 11) : « il existe dans la littérature canadienne un grand problème qui peut se résumer ainsi : il y a un grand nombre de bons écrivains, mais un très petit

nombre de lecteurs». Selon les données présentées par le même auteur, un livre dépasse rarement les 200 ou 300 exemplaires vendus. Ce nombre rend compte des difficultés que rencontrent les maisons d'édition au Canada français.

Tout d'abord, sur le plan de la distribution, vingt librairies francophones présentes sur tout le territoire canadien ne peuvent pas assurer la distribution des livres à un niveau satisfaisant. À l'exception des quinze villes où l'on trouve des librairies, pour beaucoup de communautés la distance qui les sépare de la librairie la plus proche reste un obstacle souvent insurmontable. Ensuite on remarque des difficultés au niveau des médias où il existe très peu d'occasions de promouvoir les livres et les auteurs. Que ce soit dans les journaux, à la radio communautaire ou à la télévision de *Radio-Canada*, à l'exception de *Prix des lecteurs de Radio-Canada en Ontario*, rares sont les initiatives qui font écho à la littérature.

Enfin, les livres que les éditeurs choisissent pour la publication ne répondent pas aux besoins des lecteurs. Alors que les éditeurs minoritaires publient beaucoup de poésie, de théâtre et d'essais chargés de problèmes politiques, sociaux ou historiques, le public se porte massivement vers les romans, les biographies et les livres pratiques. Comme le remarque Pierre Mairêt: « Pour certains écrivains, elle (la littérature) constitue une identité nationale, et à ce titre, elle doit servir à construire ou à entretenir une cohésion sociale. Soit! Mais l'identité nationale est au Canada assez floue dans les esprits » (2005 : 11)

Un tel état de choses contribue de manière considérable au succès remporté par la maison d'édition québécoise « Québec Loisirs » qui est capable de combler cette lacune en proposant un catalogue calqué directement sur la demande des lecteurs. De plus, quand on se rend compte de la machine commerciale et médiatique qui se cache derrière « Québec Loisirs », on ne peut imaginer qu'un jour les éditeurs canadiens-français puissent investir des moyens comparables pour la promotion et l'enrichissement de leurs catalogues. (Haentjens, 2005: 7-9).

Ainsi, les problèmes avec la diffusion des « littératures de l'exiguïté » au sein du Canada, le manque de promotion, les lacunes structurelles, par contrecoup, conditionnent l'état de savoir des lecteurs dans le monde entier. Les éditeurs à l'étranger, à leur tour, comptabilisent les ventes et choisissent pour la traduction et la publication la littérature qui se vend bien, des auteurs connus dans le monde, dont les œuvres garantissent les revenus. Par conséquent, le lecteur étranger n'a pas la possibilité de connaître la littérature francophone canadienne à travers la traduction. Même ceux d'entre eux qui seraient capables de lire les œuvres en original, ignorent l'existence de cette littérature car elle n'est accessible ni dans les bibliothèques, ni dans les librairies. C'est pour cela que nous avons décidé par le biais de la traduction effectuée par les étudiants, pendant leur cours, de promouvoir la connaissance de la littérature d'expression française de l'extérieur du Québec. Nous avons donc misé sur sa propagation et sur sa traduction en mode « vertical » (Klimkiewicz, 2008) qui se situe à l'extérieur des grandes institutions littéraires, des maisons d'édition renommées. Grâce à une telle forme de promotion nous nous adressons directement aux lecteurs potentiels – les étudiants en les impliquant dans le processus de traduction ce qui renforce encore leur lien avec l'auteur traduit, son œuvre et la problématique traitée.

2. L'évolution de l'activité théâtrale d'expression française au Canada

« Il existe au Canada, depuis une trentaine d'années seulement, des littératures minoritaires embryonnaires de langue française, très conscientes de leur origine et leur originalité, très vivantes, très vitales, malgré l'enlisement inéluctable des communautés culturelles et ethniques dont ils émanent » (Paré, 2000 : 19)

Si l'on veut aborder la question du théâtre, il faut prendre en considération la complexité de ce genre d'art qui comporte

trois éléments essentiels: le premier qui est le texte dramatique, le deuxième - les acteurs et les metteurs en scène grâce auxquels le texte commence à vivre sur la scène et le troisième - l'infrastructure, les établissements qui accueillent les spectateurs et autour desquels se concentre souvent la vie culturelle d'une communauté. Dans la présentation de l'histoire du théâtre canadien d'expression française, nous allons essayer de montrer la relation étroite entre ces trois éléments constitutifs tout en gardant l'équilibre dans la présentation de leur évolution. Pour bien saisir l'importance du rôle identitaire que joue le théâtre dans les communautés francophones au Canada, nous ferons d'abord un bref survol de l'évolution de la pratique théâtrale au Québec ce qui nous permettra par la suite de nous concentrer davantage sur l'évolution théâtrale dans les autres provinces. Enfin, nous nous attarderons particulièrement sur les quatre dernières décennies qui suivent la Révolution tranquille pendant lesquels la création théâtrale à l'extérieur du Québec a pris un nouvel essor en cherchant de nouveaux moyens d'expression artistique et en redéfinissant sa place au sein de la communauté francophone.

2. 1. L'histoire du théâtre d'expression française au Canada.

La première représentation sur le continent nord-américain et en même temps la première représentation en français dont on connaît aujourd'hui l'existence ainsi que le texte date du 14 novembre 1606 et a eu lieu sur les eaux abritées et le long de la côte près de Port-Royal en Acadie. Le *Théâtre de Neptune en la Nouvelle France* de Marc Lescarbot, le spectacle allégorique comptant quelque 240 lignes fut présenté à Port-Royal à bord des vaisseaux, devant le capitaine et l'équipage, au retour d'une expédition. (Kürtösi K, 2008, 221).

Publiée en France en France en 1609 en vers, cette pièce légère et badine représente un sous-genre théâtral appelé *réceptions* et composées pour saluer le retour d'un grand person-

nage, en l'occurrence, celui de Poutrincourt et s'inscrit aussi bien dans l'histoire du théâtre en France qu'au Canada. Le texte attire l'attention parce l'auteur y a intégré une certaine couleur locale en y ajoutant des rôles *indiens* : des Français habillés en autochtones proposent du poisson et du gibier de la région aux chefs de la petite colonie à leur retour d'une périlleuse expédition dans des répliques contenant quelques mots en *micmac*. (Doucette, <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=f1ARTf000239>).

La pièce était importante non seulement dans la perspective de l'histoire du théâtre, mais aussi de la sociologique car elle eut pour mérite de présenter comment la culture européenne, notamment la culture de la Renaissance française exportée vers les terres qui venaient d'être découvertes s'y était enracinée et quels rapports elle avait établit avec la culture au sein de laquelle elle s'était implantée. Quant à l'intégration des éléments indigènes dans la pièce qui était une adaptation de la mythologie antique, le cas semble d'autant plus emblématique que pendant les quatre derniers siècles, une telle ouverture vers les Indigènes n'était point caractéristique. (Kürtösi, 2008, p. 222).

Les années suivantes sont marquées par l'intérêt envers les textes des grands classiques de la dramaturgie française ainsi que l'opposition catholique envers l'activité théâtrale qui naît au Canada français. En 1646, dix ans après sa première parisienne, le *Cid* de Corneille a déjà été représenté à Montréal dans l'entourage de plusieurs pièces des auteurs classiques jusqu'à l'interdiction de représenter *Tartuffe* de Molière en 1694 à Montréal. La hiérarchie catholique qui s'opposait aux représentations publiques de théâtre (où les acteurs étaient généralement des membres du personnel administratif ou militaire du gouverneur français) a mené finalement à un affrontement mémorable entre les autorités civiles (le gouverneur Frontenac) et religieuses (l'évêque Saint-Vallier) dans la fameuse affaire de *Tartuffe*. L'évêque aurait payé grassement le gouverneur pour que celui-ci promette de ne pas mettre en

scène le *Tartuffe* de Molière stigmatisé pour sa satire de l'hypocrisie religieuse. Le grand perdant fut toutefois le théâtre public que Saint-Vallier interdit dans l'ensemble de la colonie. Cette interdiction empêcha l'enracinement d'une tradition théâtrale propre au Canada pendant tout le reste du régime français. La censure de l'Eglise catholique a tellement marqué l'évolution du théâtre au Canada français qu'on ressentait son influence encore jusqu'en 1968. Tout au long du XVIII^e siècle, le seul théâtre qui fonctionnait était le théâtre scolaire dans les établissements scolaires pris en charge par l'Eglise catholique.

Les répressions de la part de l'Eglise prenaient des formes les plus diverses, comme des interdictions de présenter les spectacles. Néanmoins quand les protestations ont commencé, les évêques ont changé de tactique : la réprobation publique a cédé la place à une utilisation adroite du confessionnal et un refus des sacrements à ceux qui soutenaient les représentations ou qui y assistaient. À cause de ces répressions, les représentations publiques de théâtre au Canada français restaient très rares, irrégulières et jouées par les amateurs presque jusqu'à la fin du XIX^e siècle. (Doucette: <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=f1ARTF000794>)

Il faut considérer quand même ce problème dans sa complexité. Bien que l'opposition de l'Église catholique aux représentations publiques de théâtre ait toujours été l'un des principaux obstacles à son expansion au Canada français, paradoxalement, c'est aussi le clergé qui, par son encouragement de l'art dramatique comme outil pédagogique a inculqué la connaissance et l'appréciation des différents genres théâtraux préalables au succès des représentations publiques et à la fondation des compagnies théâtrales professionnelles. On peut donc en grande partie attribuer au clergé la naissance du théâtre contemporain non seulement au Québec, mais aussi dans les provinces majoritairement anglophones. (<http://marie-claude.samuel.tripod.com>)

En revenant maintenant aux premières années du XIX^e siècle, il faut remarquer qu'après la Conquête, quand le Canada est devenu la possession britannique, on a réintroduit le théâtre en français, mais mis en scène, ironiquement, par des régiments britanniques en service à Montréal et à Québec. Ce sont donc des militaires anglais qui interprétaient les pièces classiques françaises en français. Ces spectacles du théâtre de garnison étaient très recherchés pendant une bonne partie du XIX^e siècle surtout grâce au prix modéré des billets accessibles à un large public (Kürtösi K, 2008, p. 222).

Le début du XIX^e siècle a apporté aussi l'ouverture des premiers bâtiments modernes voués aux arts de la scène - le Théâtre Royal à Montréal en 1825 et le Royal Circus (rapidement renommé aussi Théâtre Royal) à Québec la même année – ce qui a donné aussitôt un élan à la production dramatique, en français de même qu'en anglais. La première troupe professionnelle française connue, était celle de Scévola Victor, fondée en 1827 qui jouait à Montréal.

L'un des facteurs qui a marqué l'évolution du théâtre au Canada en stimulant la fréquence ainsi que la qualité de l'activité théâtrale, était sans doute l'avènement du réseau de chemins de fer nord-américain, qui a encouragé le passage de troupes itinérantes, dont certaines venaient de France par les États-Unis. Après la fin des années 1850, les tournées sont devenues assez régulières, provoquant de nouveau des réactions prévisibles de la part de la hiérarchie catholique contre le répertoire moderne, jugé « immoral ». (Doucette, : <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=f1ARTF0007940>)

Dans les années 1890, même si seulement 15 % de l'activité théâtrale à Montréal se passait en français, ce sont des troupes comme le Théâtre des Variétés de Léon Petitjean (1898), le Théâtre National de Julien Daoust (1900), le Théâtre des Nouveautés (1902) et à Québec, l'Auditorium (1903), dirigé par Paul Cazeneuve qui ont contribué à créer le premier *Âge d'or du théâtre* à Montréal entre 1898 et 1914, période

décrite par J.-M. Larrue dans son ouvrage *Le Théâtre à Montréal à la fin du XIXe siècle* (1981). Pourtant ce dynamisme organisationnel n'allait pas de paire avec la création des textes dramatiques. Bien qu'au XIX^e siècle plusieurs pièces historiques ou religieuses aient vu le jour, selon les critiques comme Sacha Guitry, elles manquent de valeur artistique et imitaient trop les classiques comme Corneille. (Kürtösi K, 2008, p. 222)

Au début du XX^e siècle, les arts de la scène au Canada ont connu une longue période de déclin à cause de la Première Guerre Mondiale qui a provoqué une diminution soudaine de l'activité théâtrale. Les tournées internationales ont été suspendues et les professionnels français et belges sont retournés dans leurs pays respectifs. Les années après-guerre (1920-1950) sont marquées par la domination du burlesque – genre composé surtout de monologues humoristiques et de sketches improvisés présenté au départ en anglais et lourdement influencé par le vaudeville américain. Le burlesque en français, dans sa variété québécoise urbaine, très anglicisée, populaire et plus tard appelée *le joul* doit son succès presque exclusivement à deux interprètes : Olivier Guimond et un peu plus tard, Rose-Alma Ouellette qui a appris son art de Guimond et qui est restée la reine du burlesque jusqu'à la disparition de la pratique scénique de ce genre théâtral. Pendant cette période a eu lieu aussi le deuxième des grands événements qui ont considérablement influencé le théâtre d'expression française jusqu'à nos jours, à savoir l'émergence soudaine de la radio en français au Canada dans les années 30 du XX^e siècle. Cette révolution qui a d'abord été perçue comme une menace pour le théâtre « de scène », s'est avérée par la suite une vraie mine d'or pour les dramaturges : du fait de l'extraordinaire popularité de ce médium et de sa soif inextinguible de textes théâtraux, les auteurs de talent pouvaient enfin vivre de leur plume. Certains, comme Robert Choquette ont ainsi fait de brillantes carrières en radiodiffusion (Doucette :<http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TC&Params=F1ART F00023>)

L'année 1948 est considérée comme un tournant dans l'histoire du théâtre canadien-français. Pour plusieurs historiens et critiques, la première de la pièce « Tit-Coq » ce premier drame « national » de Gratien Gélinas constitue, en 1948, la naissance du théâtre et de l'art dramatique moderne au Québec. Cette qualification du drame « national » est due au fait que les situations, les caractères, la problématique et l'ambiance de la pièce étaient familiers du public ainsi que la langue, assez éloignée du français parisien. Le héros de la pièce est un petit bonhomme, maladroit, un enfant illégitime et orphelin « Tit-Coq », un anti-héros dans lequel le spectateur a pu reconnaître les représentants du Québec rural. Les critiques de l'époque on même reproché à la pièce d'avoir choisi comme personnage principal un type inculte. La défaite de « Tit-Coq » dans son refus de se soumettre aux valeurs du Québec de son époque fait vibrer une corde sensible chez le public. En sont témoins les 200 représentations de la pièce à Montréal seulement dans les années suivantes. (Kürtösi K, 2008, 222-223).

En 1952 Radio-Canada a inauguré sa télévision, un redoutable concurrent du théâtre. Son impact est le moins qu'on puisse dire envahissant, parfois même néfaste. Toutefois, en surmontant le problème fondamental de la dispersion démographique, la télévision a permis aux dramaturges, comédiens, décorateurs et metteurs en scène de vivre de leur art, ce qui a contribué considérablement à la santé générale des arts de la scène au Canada français. C'est en partie pour contrebalancer la menace que représente la télévision pour le théâtre qu'on a créé, en 1957, les deux premiers organismes publics de financement de l'activité culturelle : le Conseil des Arts du Canada et le Conseil régional des arts de Montréal. Leur influence sous forme de diverses stratégies de subvention des compagnies a eu un effet profond sur le développement du théâtre pas seulement au Québec. (Doucette : <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=F1ARTF0002391>)

Les années 60 du XX^e siècle signalent un tournant très net dans la société canadienne aussi bien dans le domaine de la politique que de la culture. La Révolution tranquille et les changements rapides vécus par le Québec pendant cette période infusent aux arts dramatiques une vigueur sans précédent et leur donnent un nouveau professionnalisme. Les changements qui ébranlent la société n'épargnent pas le théâtre d'expression française. Ils culminent en 1968 avec la représentation des « Belles-Sœurs » de Michel Tremblay au Théâtre du Rideau Vert. Associant le réalisme à une compassion presque lyrique, cette pièce décrit la frustration de trois générations de femmes des classes populaire de Montréal. L'auteur de la pièce brise plusieurs tabous : il met en scène des personnages uniquement féminins accrochées aux quizz télévisés pendant une « soirée collage ». Celles-ci s'expriment en argot montréalais – *le joul* si méprisé à l'époque et de plus considèrent d'une manière complètement indécente les institutions de l'Eglise ainsi que ses lois dont l'exemple constitue une fille enceinte qui se prépare à l'avortement. Pour la première fois dans la littérature canadienne *le joul*, langue des milieux prolétaires peu instruits se trouve fidèlement reproduit aussi bien dans la version écrite de la pièce que dans sa représentation scénique. Ainsi le joul, la langue parlée et populaire devient le symbole de la frustration des personnages et dans une optique plus large, en mettant en valeur un certain réalisme social, le joul en vient à symboliser l'avilissement vécu par le peuple québécois à cause de la domination anglaise dans les domaines politique et économique. (Kürtösi K, 2008, 224). L'influence de la représentation de *Belles-Sœurs* sur l'ensemble du théâtre canadien-français aussi en dehors de la province du Québec surtout en ce qui concerne la mise en scène des variantes parlées de la langue française est tellement considérable que nous allons y revenir encore plusieurs fois dans les chapitres suivants.

Les événements théâtraux des deux dernières décennies du vingtième siècle dépassent largement le nationalisme qué-

bécois et l'esprit du séparatisme et s'ouvre vers des sujets nouveaux ainsi que des formes novatrices. Bien que le Québec ait émis de fortes réserves à l'égard du multiculturalisme de la politique officielle du Canada introduit par le premier ministre d'origine québécois Pierre Elliott Trudeau, les auteurs nommés *ethniques* ou *immigrés* s'imposent. Un brillant exemple de cette vague nouvelle est Marco Micone, un immigré de la deuxième génération qui exploite son expérience personnelle du plurilinguisme dans la pièce intitulée « Gens du silence », écrite en 1980 et présentée deux ans plus tard. Le texte de base de la pièce est écrit dans un français qui n'est ni le joual ni le français standard et qui dans plusieurs passages cède la place à l'anglais ou à l'italien. La pluralité linguistique reflète avec fidélité l'ambiance métropolitaine et la situation particulière des immigrés, comme le constate Mario, son jeune protagoniste : « Je parle le calabrais avec mes parents, le français avec ma sœur et ma blonde et l'anglais avec mes chums. » (Micone, 1996, 58)

Dans les années 1970, apparaissent les premières troupes entièrement féminines. Elles mettent en scène des œuvres collectivistes créées par des femmes pour les femmes menant une lutte acharnée pour l'amélioration des conditions de travail et de salaire, pour la répartition plus juste des tâches domestiques et familiales et contre le harcèlement sexuel et la violence familiale. Parmi les auteures des pièces qui décrivent les problèmes des femmes avec beaucoup de force il faut remarquer Élisabeth Bourget (« Bernadette et Juliette » ou « La Vie, c'est comme la vaisselle, c'est toujours à recommencer », 1978); Jovette Marchessault (« La Saga des poules mouillées », 1981); Marie Laberge (« C'était avant la guerre, à l'Anse à Gilles », 1981); Louise Dussault (« Mômman », 1981); Denise Boucher (dont la pièce « Les Fées ont soif » a déclenché au printemps 1978 une retentissante empoignade juridique et journalistique qui ne s'est terminée qu'en 1980 à la Cour suprême.)

À la fin, il ne faut pas oublier le rôle joué dans le théâtre québécois contemporain par Robert Lepage, un auteur de renommée internationale. Ce metteur en scène, scénographe, auteur dramatique, acteur et cinéaste québécois a été reconnu par la critique car il crée et mis en scène des œuvres originales qui bouleversent les codes de réalisation scénique classique, notamment par l'utilisation de nouvelles technologies lui servant à développer de nouvelles écritures scéniques. Il puise son inspiration dans l'histoire contemporaine et son œuvre, moderne et insolite, transcende les frontières.

2.1.1. Le théâtre en Acadie

Même si l'histoire du théâtre d'expression française sur le continent nord-américain commence en 1606 en Acadie il fallut au moins 260 ans pour que l'activité théâtrale y reprenne et encore un siècle pour que la vraie tradition théâtrale y renaisse. Cette situation est due à la dispersion des communautés francophones en Acadie qui a été aggravée par le Grand Déplacement des années 1750. Cependant aussitôt que les premiers collègues francophones apparaissent pendant la seconde moitié du XIX^e siècle, le théâtre redevient une partie intégrale de l'activité culturelle de la province ainsi que le lieu privilégié de l'affirmation identitaire. (Banham, 1998 : 170)

Peu après la fondation en 1864 du Collège Saint-Joseph de Memramcook, du Collège Sainte-Anne de la Nouvelle-Écosse et le Collège du Sacré-Cœur du Nouveau-Brunswick en 1890, on a incorporé à leur programme d'activités scolaires des pièces jouées par les élèves. Les textes choisis étaient évidemment des classiques « expurgés », surtout Molière ou des pièces écrites par des membres du clergé. Le patriotisme acadien et la loyauté aux origines catholiques et françaises ont été l'inspiration de la pièce « Subercase » d'Alexandre Braud ainsi que pour le père Jean-Baptiste Jégo. En 1930, on a mis en scène avec beaucoup de succès sa pièce « Le drame du peuple acadien » qui a été primée par l'Académie française et publiée à Paris (1932).

Les œuvres d'un autre prêtre, James Branch, le premier dramaturge natif de l'Acadie, étaient moins didactiques et plus militantes et abordaient les questions politiques les plus importantes de l'époque comme l'interdiction d'enseigner en français. Il suffit de citer les titres signifiants comme « Jusqu'à la mort pour nos écoles » (1929) et « Vivent nos écoles catholiques ! » ou « La Résistance de Caraquet » (1932). (Bancham M., 1998, p.170)

Tout au long des années 1930 et 1940, le théâtre a continué à vivre dans les collèges acadiens. On a noté un changement avant les célébrations du bicentenaire (1955) de la Déportation, qui ont entraîné une vague d'activité théâtrale à Moncton, désormais considérée comme la capitale culturelle de l'Acadie. En 1956, Laurie Henri a fondé la première compagnie semi-professionnelle acadienne, la Troupe Notre-Dame de Grâce (rebaptisée Le Théâtre Laurie Henri après sa mort en 1981). On y a produit plusieurs pièces d'auteurs locaux, notamment, en 1956, « Les Pêcheurs déportés » de Germaine Comeau et « Les Crasseux » d'Antonine Maillet. La fondation en 1963 de l'Université de Moncton, une fusion des collèges francophones du Nouveau-Brunswick, a remarquablement renforcé cette deuxième renaissance acadienne. C'est sans doute « La Sagouine » (1971) d'Antonine Maillet, une série de 16 monologues dramatiques sur les propos philosophiques d'une femme de ménage acadienne illettrée, qui en est l'exemple le plus convainquant. D'abord écrite pour une radio de Moncton, on l'a présentée sur scène à Montréal avec beaucoup de succès, et la popularité de ses versions télévisées françaises et anglaises est très remarquable partout au Canada. Il faut noter qu'en 1979, Antonine Maillet a été honoré par le prestigieux prix Goncourt en France. Par la suite, elle a écrit une douzaine de pièces importantes, notamment « Évangéline Deusse » (1975), dans laquelle une exilée acadienne de 80 ans vivant à Montréal exprime avec éloquence les épreuves et les aspirations de sa nation. Cette préoccupation pour les douleurs passées et leur distillation dans les luttes actuelles est le thème

central du théâtre de Maillet, comme elle le sera pour d'autres dramaturges acadiens comme Laval Goupil et Herménégilde Chiasson. (Doucette : <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=f1ARTF000794>)

En ce qui concerne les troupes théâtrales, les trois compagnies présentes actuellement sur la côte Atlantique sont concentrées au Nouveau-Brunswick, plus précisément à Caraquet et Moncton qui représentent les deux pôles géopolitiques de la communauté acadienne provinciale. L'activité théâtrale y repose sur deux compagnies qui incarnent chacune l'un de ces pôles : le *Théâtre populaire d'Acadie* (TPA), rebaptisé le Théâtre Populaire d'Acadie en 1976, fondé en 1974 à Caraquet et le Théâtre *l'Escaouette* à Moncton, fondée en 1977. Avec l'arrivée récente de *Moncton Sable*, cet équilibre se voit un peu modifié.

Les trois compagnies animent leur milieu de façon assez complémentaire. Le TPA, de par sa situation géographique, demeure avant tout une compagnie de tournée qui rayonne à travers le Nouveau-Brunswick mais aussi la Nouvelle-Écosse et l'Île-du-Prince-Édouard. *L'Escaouette* suit un peu le parcours inverse en réduisant ses activités traditionnelles de tournée pour s'enraciner de plus en plus à Moncton, à travers une saison grand public privilégiant un théâtre urbain et de création.

Quant à *Moncton Sable*, il s'agit d'une jeune compagnie qui veut surtout se donner, pour l'instant, la possibilité de créer hors des sentiers battus. La compagnie, qui fonctionne sur un mode collectif, investit beaucoup dans un travail de recherche et crée des spectacles qui se rapprochent un peu de la performance. La compagnie associe aussi à ses créations des auteurs (comme France Daigle) qui deviennent des complices à part entière de son développement.

Les trois troupes présentées font partie de L'ATFC (L'Association des théâtres francophones du Canada) créée en 1984 au moment où onze compagnies de théâtre professionnel au Canada se sont unies pour former l'Association nationale

des théâtres francophones hors Québec (ANTFHQ). Réunies au Centre national des Arts à Ottawa, cette association a créé une plate-forme nationale traduisant les préoccupations spécifiques des théâtres professionnels francophones de l'extérieur du Québec et s'est donnée comme mandat de former un front commun voué au développement et à la promotion du milieu théâtral franco-canadien, mandat qu'elle conserve encore aujourd'hui, près de 28 ans plus tard. En 1996 l'Association nationale des théâtres francophones hors Québec (ANTFHQ) devient l'Association des théâtres francophones du Canada (ATFC) et constitue l'organisme théâtral francophone de l'exiguïté le plus signifiant. (ATFC : http://atfc.ca/index.cfm?Voir=sections&Id=2611&M=1273&Sequence_No=2611&Niveau=2&Repertoire_No=-589634889)

2.1.2. Le théâtre en Ontario.

L'histoire du théâtre francophone en Ontario commence dans les années 1860 à Ottawa-Hull qui est considéré comme le berceau du théâtre de langue française en Ontario. On y a construit un premier théâtre sous les auspices de l'ordre des Oblats en 1884, et l'activité théâtrale, même si elle s'appuie sur des troupes amateurs y est restée active jusqu'à la deuxième guerre mondiale et a continué par la suite presque sans interruptions. Encouragée par le clergé et par l'Université d'Ottawa, l'activité amateur était constante, son répertoire généralement modelé sur celui du Québec, avec encore peu de tradition régionale de composition. (Banham, 1998 : 170)

Les metteurs en scène et directeurs des troupes locales (Wilfrid Sanche, Léonard Beaulne, Ernest Saint-Jean, René Provost) ont assuré la survie de la tradition théâtrale pendant les pires années des décennies 1920 et 1930, jusqu'à ce que réapparaisse l'intérêt pour la scène avec la fondation de l'école d'art dramatique de M. Provost (la Provost School of Dramatic Arts) à Hull en 1945. La formation, par Guy Beaulne, originaire d'Ottawa, de l'Association canadienne du théâtre d'ama-

teurs en 1958 a eu un impact considérable sur les troupes régionales de langue française. De plus, on a ouvert en 1969 le Centre National des Arts, qui constitue pour les troupes de théâtre locales un « point de ralliement » stable ainsi qu'une source d'inspiration sensationnelle.

Si la région de la capitale nationale a été pendant longtemps l'objet principal de l'attention des Franco-Ontariens en ce qui concerne le théâtre, elle n'est pas le seul. À côté d'Ottawa et Toronto c'est Sudbury qui devient un centre d'art dramatique important à partir de la fondation, en 1970, du *Théâtre du Nouvel-Ontario* par d'anciens membres du groupe de théâtre de l'Université Laurentienne, dirigés par André Paiement, un jeune dramaturge talentueux (« La Vie et les Temps de Médéric Boileau », 1974, « Lavalléville », 1975), dont le suicide met fin en 1978 à une carrière prometteuse. C'est aussi à Sudbury que commence la carrière de l'auteur dramatique Jean-Marc Dalpé, dont on considère la pièce « Le Chien » honoré par le prestigieux Prix du Gouverneur Général (1988) comme un succès majeur. (Banham, 1998 :170)

Actuellement, les troupes très dynamiques - *Théâtre des Lutins* (1971-) et le *Théâtre d'la Corvée* (1975-) présentent une variété de pièces françaises et québécoises. Le théâtre francophone s'installe définitivement à Toronto en 1967 avec la compagnie du *Théâtre du P'tit Bonheur* (son nom vient du titre de sa première production, « Le P'tit Bonheur » de l'auteur québécois Félix Leclerc), qui devient totalement professionnelle en 1973 et se rebaptise Théâtre français de Toronto en 1987.

En ce qui concerne les troupes-membres actuels de L'ATFC, on retrouve en Ontario sept compagnies, soit la moitié des compagnies membres de cette Association. Elles se retrouvent dans les trois pôles traditionnels de la francophonie ontarienne : Ottawa, siège du *Théâtre de la Vieille 17*, du *Théâtre du Trillium*, du *Théâtre la Catapulte* et de la *Compagnie Vox Théâtre*, toutes quatre partenaires de La Nouvelle Scène ; Sudbury, siège du *Théâtre du Nouvel-Ontario* (TNO) et Toronto, siège du *Théâtre francophone de Toronto* et du *Théâtre La Tangente*.

Réunies depuis leur création au sein de l'organisme provincial *Théâtre Action*, ces compagnies partagent une longue histoire de collaboration ainsi qu'un certain nombre de valeurs communes, parmi lesquelles la création et les tournées ont longtemps représenté deux éléments importants. Les tournées provinciales se tournent ainsi davantage vers le théâtre pour jeunes publics (enfants et adolescents). Par contre, les projets d'échanges et d'accueils sont de plus en plus nombreux, surtout avec l'essor des coproductions. L'un des principaux enjeux présents reste la réalisation du projet de salle piloté par le *Théâtre français de Toronto*. Cette infrastructure, espérée depuis longtemps, viendrait compléter la formation du triangle Ottawa-Toronto-Sudbury nourrie depuis plusieurs années par *Théâtre Action* et ses membres.

2.1.3. Le théâtre dans l'Ouest canadien

Au Manitoba, le théâtre est apparu dans les années 1870 à Saint-Boniface, encore sous les auspices du clergé enseignant, comme c'était le cas dans les autres provinces canadiennes. Les pièces présentées dans les établissements d'enseignement ont été écrites par des religieux locaux. En 1885, quand on a confié le Collège de Saint-Boniface aux Jésuites, leur amour du théâtre collégial était vite mis en évidence par la publicité dont ils entouraient leurs programmes. Ils attiraient des spectateurs de tous les villages situés au bord de la rivière Rouge. La formation de sociétés de théâtre amateur indépendantes des écoles constitue l'étape suivante de l'évolution théâtrale au Manitoba. En effet, des troupes enthousiastes se formaient dans chaque village au cours de l'âge d'or des années 1914-1939. Il y avait alors des groupes de paroisse, des organismes basés sur l'origine nationale (Le Club belge, Les Dames auxiliaires des vétérans français, Les Canadiens de naissance), des troupes formées par des communautés religieuses (les Enfants de Marie, la Ligue des institutrices catholiques de l'Ouest) et des groupes sociopolitiques comme le Cercle ouvrier, les Amis

de Riel, l'Union nationale métisse. (Doucette:[http://www. the-canadianencyclopedia.com/index.cfm?Pg Nm=TCE&Params=f1ARTF0007940](http://www.the-canadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=f1ARTF0007940))

Mais le plus important et durable de ces regroupements était sans doute le *Cercle Molière*, fondé en 1925 qui est la plus vieille troupe théâtrale à présenter une programmation ininterrompue au Canada. Sous la direction de gens comme André Castelain de la Lande, d'Arthur et Pauline Boutal et leurs talentueux successeurs, cet organisme a eu la force d'attirer tous ceux qui s'intéressaient aux arts du spectacle au Manitoba. (Banham, 1998 : 170) Le succès du *Cercle Molière* a encouragé l'activité théâtrale dans les autres provinces et a mené à l'établissement du *Théâtre Molière* d'Edmonton au cours de la décennie suivante, puis de la *Troupe Molière* de Vancouver auxquels nous allons revenir par la suite.

Malgré son nom, le *Cercle Molière* a présenté à l'époque, en plus des classiques français, du théâtre moderne de Paris et de Montréal et des œuvres des dramaturges franco-manitobains comme la pièce remarquable « Je m'en vais Régina » de Roger Auger en 1975 ou « Le Roitelet » de Claude Dorge au sujet de l'exécution de Louis Riel, en 1976. Jusqu'à maintenant, le théâtre constitue la manifestation la plus évidente et la plus prospère de la culture française au Manitoba et grâce aux représentants de la génération nouvelle de créateurs comme Marc Prescott il ne cesse d'attirer l'attention des spectateurs.

En ce qui concerne la province Saskatchewan, l'activité théâtrale y remonte jusqu'aux dernières décennies du XIX^e siècle. Dans les écoles, les paroisses et plus tard – les collèges, les religieuses et les prêtres considéraient le théâtre comme un outil pédagogique. Il y avait aussi de nombreuses familles fransaskoises dont les membres étaient passionnés de théâtre et de musique. Ce qui caractérisait l'activité théâtrale de cette province, comme le souligne dans son article Louise Forsyth, c'était la joie de collaborer ensemble à une soirée de variétés, à une création ou une production théâtrale. Dès le départ on

montrait des pièces parce qu'on aimait jouer ensemble et jouir ainsi de la représentation et du reflet de soi-même. (Forsyth, 2001 : 137-138). La renaissance du théâtre à Saskatchewan a lieu dans les années 60 du XX^e siècle où le théâtre universitaire prend la relève grâce à Ian Nelson qui prépare en 1969 avec ses étudiants les premiers spectacles francophones et forme la compagnie théâtrale universitaire : l'*Unithéâtre* (ne pas confondre avec *UniThéâtre* d'Edmonton). Ils remportent leurs premiers succès en mettant en scène « Huis clos » de Jean-Paul Sartre et « Bal des voleurs » de Jean Anouilh à Regina et à Saskatoon. Il faut remarquer le premier prix remporté par l'Unithéâtre en 1973 lors du *Festival Theatre Saskatchewan* pour « Un chat est un chat » de Jeannine Worms. C'était la première fois qu'une compagnie francophone participait à ce concours provincial qui, au départ n'avait pas la possibilité de les y admettre faute de juges bilingues. (Forsyth, 2001 : 139). En 1985 un groupe de jeunes dont certains venaient d'*Unithéâtre* ont décidé de fonder une compagnie théâtrale professionnelle et de l'appeler la *Troupe du Jour* - une des compagnies francophones les plus actives hors Québec. Aux initiatives de la *Troupe du Jour* contribue activement Laurier Gareau – dramaturge, historien, journaliste, metteur en scène et auteur de « La Trahison ».

Quant à la province d'Alberta et son activité théâtrale, selon les traces laissées dans les journaux de l'époque, son cœur se trouvait à Edmonton. En 1898, « L'Ouest Canadien » avait fait référence à la fondation d'un cercle dramatique sous la direction de Joseph Bilodeau qui était également le directeur de chant dans la première église catholique d'Edmonton établie en 1854. Comme c'était dans les autres provinces, le théâtre reste lié aux pratiques religieuses d'où les initiatives comme le spectacle la « Représentation de la Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ » (1911). Il existait de nombreux groupes de théâtre qui restaient liés aux établissements scolaires, comme la Faculté Saint-Jean fondé en 1911 (nommée Juniorat Saint-Jean jusqu'en 1978) ou même ceux des élèves

anglophones des cours de français de l'Université d'Alberta. Le plus grand succès de la première période de l'évolution du théâtre albertain (les années 1898-1970) appartient à Hervieux qui a interprété avec les membres de la chorale Saint-Joachim une pièce franco-albertaine d'Emma Morier intitulée « Bon sang ne ment pas » en 1934 qui a remporté la victoire pendant le Festival de théâtre à Calgary et le concours national à Ottawa. En récapitulant, pendant cette première période du développement du théâtre en Alberta le théâtre était un instrument privilégié pour assurer la survie de la communauté. Il n'était pas question de démonstration de virtuosité ou de recherche de l'art pour l'art car les représentations avaient pour mission d'offrir à la communauté le lieu et le moment d'une rencontre. Par conséquent le théâtre n'était pas une institution à part mais faisait partie intégrante de la vie de cette communauté. (Levasseur-Ouimet, Parent, 2001 : 161-163)

La deuxième phase du théâtre albertain, c'est-à-dire des années 1970 jusqu'à présent sont marquées par l'apparition de plusieurs troupes francophones comme la *Boîte à Popicos* fondée en 1978, la première troupe professionnelle ayant pour mandat de présenter du théâtre pour les jeunes ou *Théâtre à la Carte* (TALC) composé d'étudiants de la Faculté Saint-Jean. En 1992 les deux compagnies professionnelles d'Edmonton – le *Théâtre Français d'Edmonton* et la *Boîte à Popicos* ont fusionné pour devenir *l'UniThéâtre* qui existe jusqu'à nos jours. Pendant ce temps, les objectifs rattachés à la survie identitaire cèdent la place à une nouvelle vision artistique où c'est la création théâtrale qui occupe la première place. On s'y préoccupe du développement du théâtre et de l'artiste grâce à l'accès aux ressources financières octroyées par le gouvernement fédéral (Levasseur-Ouimet, Parent, 2001 : 164-166)

En Colombie Britannique le théâtre d'expression française se manifeste assez tôt malgré le nombre restreint de la population francophone dans cette province. Les premières traces de son existence remontent à 1929, l'année de la fondation de la Société des Dames et Demoiselles de Langue Française à

Vancouver qui avait pour but de propager la langue et la tradition par le biais du théâtre, de la musique et de la littérature. En 1941 est créée l'Association canadienne-française de Vancouver. Elle parraine en 1946 un groupe d'acteurs qui présentent « Scénette » de Jean Ferland. Mais c'est grâce à Blanche Lambert qu'on a créé la première troupe de théâtre en Colombie Britannique : *Le Petit Théâtre du Cercle canadien-français de Vancouver*. Afin d'établir un lien avec le Cercle Molière de Saint-Boniface et le Théâtre Molière d'Edmonton, la troupe a été finalement rebaptisée la *Troupe Molière de Vancouver*. Elle a remporté d'abord plusieurs succès mais à cause de problèmes qui s'accumulaient, la troupe a été dissoute en 1967 après 21 ans d'activité. (Beauchamps, 2001 : 174-176)

Le théâtre de langue française ne réapparaît à Vancouver qu'en 1974 quand deux comédiennes francophones, Huguette Lacourse et Monique Bergamo décident de montrer « Les Belles-Sœurs » de Michel Tremblay. Malgré de nombreux problèmes, la production est menée à terme et lorsque vient le moment de choisir un nom pour le groupe, les participantes constatent qu'elles sont seize et que les répétitions ont lieu sur la Seizième Avenue dans le quartier francophone à Vancouver et elles choisissent de se nommer *La Troupe de la Seizième*. La troupe remporte un énorme succès en jouant des pièces québécoises comme « À toi, pour toujours, ta Marie-Lou » (Michel Tremblay, 1975), « Le Chemin de Lacroix » et « Manon Lastcall » (Jean Barbeau, 1974 et 1975) ou « Sur le matelas » (Michel Garneau, 1977). Renommé par la suite *Le Théâtre de la Seizième*, la troupe est désormais présente au sein du milieu théâtral de Vancouver. Grâce à Alain Jean, son nouveau directeur depuis 1997 et à la campagne publicitaire dans les journaux anglophones avec le slogan « We Speak Theatre », la compagnie a vu son public augmenter et est aujourd'hui de plus en plus visible et prête à répondre aux défis de la création. (Beauchamps, 2001 : 187)

Il y a quatre compagnies membres de l'ATFC qui sont présentes dans l'Ouest, une dans chaque province : *le Cercle*

Molière à St-Boniface (Manitoba), la *Troupe du Jour* à Saskatoon (Saskatchewan), l'*UniThéâtre* à Edmonton (Alberta) et le *Théâtre la Seizième* à Vancouver (Colombie-Britannique). Bien qu'elles soient de taille et de forme différentes, elles soutiennent une programmation assez large où l'on retrouve des productions pour un grand public, des productions pour les jeunes et un important volet d'animation, encouragé par le mandat exclusif de chaque compagnie au sein de sa province respective.

La principale transformation des dernières années a été l'accès des deux théâtres situés le plus à l'ouest : l'*UniThéâtre* et le *Théâtre la Seizième* à une salle adéquate et autonome au sein des deux infrastructures francophones locales qui leur ont permis à la fois d'élargir leur programmation et d'accroître substantiellement leur public. Un autre changement important a été la création de l'Association des compagnies de théâtre francophones de l'Ouest (ACTO), créée initialement autour d'un projet de formation qui a permis de multiplier les collaborations et les projets d'échanges entre les quatre compagnies. Un enjeu clé reste la création d'un programme de formation théâtrale et le développement de la dramaturgie qui a motivé ces dernières années plusieurs initiatives originales.

2.2. Le rôle du théâtre de l'exiguïté après la Révolution tranquille

Depuis les années soixante au Canada francophone se sont produits dans toutes les sphères de la vie des événements qui ont bouleversé la perception de la société franco-canadienne. Le plus important d'entre eux était l'affirmation d'une différence fondamentale entre la communauté au Québec et les communautés francophones hors Québec :

« Que ce soit par le biais du politique, du social ou du culturel, des moments d'effervescence ont précédé et suivi des moments de rupture annonciateurs de transformations. Ces événements, et d'autres encore, ont façonné le théâtre ainsi que le travail des

artistes et des compagnies qui le créent, le produisent et le gèrent » (Beauchamps H, Beddows J, 2001: 9)

Suite à la *Révolution tranquille* entre 1960 et 1966 qui a donné naissance au nationalisme québécois d'un côté et au sentiment d'aliénation chez les francophones provenant des minorités de l'autre côté, la littérature a commencé à jouer un rôle de premier plan dans l'affirmation et dans la reconnaissance de ces petites collectivités nouvelles. Cette période a été significative non seulement du point de vue social et politique, mais aussi artistique. Dans le sous-chapitre qui suit nous aimerions présenter l'influence des changements de la période de la *Révolution tranquille* sur le théâtre et sur l'activité théâtrale et artistique qui se déroule à l'extérieur du Québec – province désormais unilingue et francophone.

2.2.1. La *Révolution tranquille* comme une redéfinition de l'identité francophone au Canada

Il n'est pas possible de parler des conséquences de la *Révolution tranquille* sans présenter brièvement ses origines pendant une période nommée la *Grande noirceur* qui désigne, dans la conscience historique des Québécois, la période de 15 ans qui s'étend de l'Après-guerre jusqu'au décès de Maurice Duplessis (de 1945 à 1959). Malgré les transformations de la société québécoise tels que l'émergence d'une nouvelle classe moyenne, l'urbanisation, la renaissance intellectuelle et l'apparition d'une nouvelle élite intellectuelle, les élites traditionnelles, groupées autour des milieux cléricaux et de Maurice Duplessis – le premier ministre du Québec, durcissaient leur réflexe conservateur. C'est cette tension - entre les forces du changement (la recherche de l'accomplissement personnel et de la singularité subjective) et celles de la tradition, qui a été à l'origine du qualificatif de *Grande noirceur*. Ce moment historique a précédé de grands changements où la nouvelle élite intellectuelle, issue des universités et des

mouvements sociaux, a réussi à s'imposer à la tête de la société québécoise. (http://www.litteraturequebecoise.org/noir_cœur2.htm)

La *Révolution tranquille* désigne alors une période de transformations rapides vécue par le Québec entre l'année 1960 et 1966. Comme le soulignent de nombreux chercheurs, elle ne s'est pas limitée au domaine politique et économique, son impact était surtout visible sur le plan social car c'est une période qui a profondément marqué les relations entre *les québécois* et *les canadiens français*.

La *Révolution tranquille* a donné naissance au nationalisme québécois d'un côté et au sentiment d'aliénation chez les francophones provenant des minorités de l'autre côté car non seulement ceux derniers ont perdu le statut de groupe linguistique privilégié dans un Canada multiculturel et multilingue, mais aussi ils ont été obligés de redéfinir leur identité par rapport à la majorité anglophone et leur « nouveau voisin » - le Québec unilingue. Selon Paul Dubé le changement brusque dans les relations entre le Québec et les autres communautés francophones a provoqué *un véritable traumatisme identitaire* ainsi que « l'émergence de collectivités francophones distinctes, découpées selon les frontières des provinces et des régions du Canada » (http://www.voixdecrivains.com/ca_pare.html).

François Paré emploie aussi le terme de *rupture catastrophique* pour décrire l'impact du séparatisme québécois sur les communautés francophones de l'extérieur :

« L'émergence d'un Québec québécois et non plus canadien-français vers 1968 a jeté les collectivités francophones vivant à l'extérieur des frontières québécoises dans le désarroi, ce qui a provoqué la panique et produit chez elles le profond sentiment d'avoir été injustement trahies, désinvesties, débaptisées, ex-communiées » (Paré, 1994: 47)

Après cette première réaction qui témoignait d'un sentiment de délaissement, de désespoir et de pessimisme extrême

des *orphelins d'une nation* (Thériault, 1999 : 11) pour lesquels l'assimilation linguistique serait la conséquence la plus naturelle de l'isolation, les communautés francophones de l'extérieur du Québec ont commencé à redéfinir leur identité de Franco-Ontariens, Franco-Manitobains, Fransaskois, Franco-Albertains ou Franco-Colombiens sur le plan multiculturel du Canada. Mais la question fondamentale qu'on se posait portait désormais sur la déterritorialisation de l'identité : *Peut-on posséder une identité sans territoire ?* (Hebert, 1994 : 63). Le gouvernement québécois semblait être assez sceptique face à une telle définition de l'identité et a commencé à utiliser le terme de *population canadienne* en parlant des *groupes déterritorialisés*. (Brisset, 1990: 290).

Face à la fragmentation du Canada Français surtout visible après la *Révolution tranquille*, les sociologues comme Thériault, Louder, Waddell, Trepanier, Gilbert ou Dumont ont commencé à parler des *espaces francophones* qui signifient des lieux d'action et de pouvoir francophones, *des espaces* dans le sens strictement métaphorique. L'*espace francophone* n'était pas alors un terme dans le sens physique, mais plutôt symbolique et abstrait - un espace linguistique et institutionnel où l'on pourrait vivre en français grâce à la présence des établissements scolaires et culturels francophones comme les universités, les théâtres francophones, les centres culturels, les médias locaux – la radio, la télévision ainsi que l'accès aux services gouvernementaux en français. En 1991 la *Fédération des communautés francophones et acadiennes du Canada* a présenté le document *Dessein 2000* dont les objectifs étaient de définir un espace francophone qui ne soit pas uniquement relié au territoire et à la géographie:

« Il peut s'agir d'une région, du quartier d'une ville, d'une paroisse, d'une école, d'une radio, d'un groupe d'alphabétisation, d'une troupe de théâtre, d'une entreprise électronique... Cet espace ne pourrait donc pas toujours se trouver identifié sur une carte géographique » (Dubé, 1994 :83)

Ainsi la rupture des liens avec la communauté québécoise a mis la fin au rêve de *nation canadienne française*, mais en même temps elle a eu pour mérite de faire apparaître de nouveaux moyens de résistance contre l'assimilation et contre l'*ethnisation* des communautés minoritaires francophones, tels la propagation de la culture distincte et la création littéraire. En Acadie, en Ontario et au Manitoba, au Saskatchewan on a assisté à une véritable effervescence littéraire et artistique, nourrie par le théâtre, la poésie et la chanson. Ainsi la littérature a commencé à jouer un rôle de premier plan dans l'affirmation et dans la reconnaissance de ces petites collectivités nouvelles. Ici, il convient de souligner le fait que c'est avant tout le théâtre qui est devenu le lieu privilégié de la résistance contre l'assimilation et de l'affirmation identitaire des francophones vivant hors Québec en devenant l'*espace francophone* par excellence dans l'esprit du projet de *Dessein 2000* ce que nous allons démontrer par la suite.

2.2.2. Le théâtre canadien-français face à la redéfinition identitaire

Les événements des années soixante du XX^e siècle qui ont bouleversé la perception de la société franco-canadienne se sont produits dans toutes les sphères de la vie et n'ont pas épargné le théâtre. Le plus important d'entre eux, notamment l'affirmation d'une différence fondamentale entre la communauté québécoise et les communautés francophones vivant à l'extérieur du Québec a provoqué aussi un changement remarquable dans le milieu des professionnels du théâtre :

« Que ce soit par le biais du politique, du social ou du culturel, des moments d'effervescence ont précédé et suivi des moments de rupture annonciateurs de transformations. Ces événements, et d'autres encore, ont façonné le théâtre ainsi que le travail des artistes et des compagnies qui le créent, le produisent et le gèrent » (Beauchamp, Beddows : 2001: 9)

L'existence des théâtres professionnels, c'est-à-dire du potentiel humain et de l'infrastructure propre à ce type d'activité artistique est l'une des conditions *sine qua non* de la survie identitaire dans les provinces majoritairement anglophones. Louise Ladouceur explique ainsi le rôle identitaire du théâtre : « Non seulement s'agit-il de proclamer l'existence du français sur la place publique, il faut aussi donner à entendre ce qui appartient en propre à la communauté visée, la façon dont elle s'est approprié cette langue et l'a fait sienne. » (Ladouceur, 2010b).

Ladouceur insiste sur la valeur artistique et linguistique du théâtre minoritaire, Brigitte Haentjens qui a été directrice du Théâtre Nouvel Ontario, insiste sur la fonction sociale du théâtre comme institution et lieu de rencontre :

« [...] le théâtre a une autre fonction dans un contexte minoritaire, il constitue une de rares occasions de socialiser en français. Ces spectateurs ne peuvent pas travailler en français. Ils ne peuvent pas voir le cinéma en français. Aller au théâtre, c'était peut-être comme aller à la messe autrefois. [...] Progressivement, et à fur et à mesure que nous gagnons en notoriété, peut-être pour d'autres raisons, notamment notre implication sociale, il s'est développé un sentiment d'appartenance et de fierté dans le public. » (Interview avec Brigitte Haentjens dans : Beddows, 2001 : 72)

Mais ce rôle identitaire tellement important dans la situation minoritaire des francophones devient aussi une source de polémiques et de controverses car d'un côté on attend de la part de ces théâtres qu'ils soient un *théâtre communautaire* et réalisent les enjeux qui résultent de ce mandat et de l'autre les compagnies en voie de professionnalisation veulent se réaliser plutôt dans les actes de création :

« Conséquemment, elles se retrouvent dans une situation de tension entre la mission que la communauté veut leur confier et le mandat artistique qu'elles établissent pour elles-mêmes, pour leurs artistes et sous la pression des organismes subvention-

naires. Aucune compagnie n'échappe à cette tension. » (Beauchamps, Beddows, 2001, p.11-12)

Cette tension illustre l'exemple de Théâtre Nouvel Ontario (TNO) qui – dès le début des années 80 a dû faire face à ce déchirement douloureux :

« Un des visages de TNO était tourné vers la communauté et ses besoins sociocommunautaires et socioculturels – particulièrement aigus en situation régionale et minoritaire ; - l'autre était tourné vers la création théâtrale et la diffusion de ses spectacles [...] » (Beddows, 2001 : 70).

Brigitte Haentjens et Jean Marc Dalpé qui ont été directeurs de TNO pendant cette période difficile ne cachent pas que leur tâche de concilier ces deux volets d'activité pendant une plus longue période de temps est devenu impossible et qu'ils ont parfois dû assumer leur choix de prendre une direction plutôt que l'autre. Dans une interview avec Joël Beddows, ils ont décrit ainsi le double rôle du théâtre dans le milieu minoritaire :

« On travaillait comme des fous avec très peu de ressources. [...] Nous étions un lieu de refuge, c'était presque ça ! [...] des projets d'animation communautaire, la création d'une troupe de théâtre communautaire, des interventions auprès de femmes battues, des interventions auprès de la société des homosexuels, etc. [...] Il y avait aussi des interventions à caractère social : nous avons travaillé avec les personnes âgées, avec l'association les Amis des schizophrènes, avec des décrocheurs dans une école anglophone, avec le Centre des femmes. Deux ans plus tard, et compte tenu de deux orientations, le TNO s'est retrouvé coincé. [...] on pourrait dire que ces deux volets devenaient antagonistes, Je me rappelle très bien avoir été obligée d'avouer que je voulais faire du théâtre et non pas de l'animation. » (Interview avec Jean-Marc Dalpé dans : Beddows, 2001 : 75-78)

Cette « schizophrénie » décrite à l'exemple de TNO est pourtant emblématique pour toutes les compagnies qui travaillent dans le milieu francophone minoritaire au Canada. Les titres qui apparaissent dans la programmation des théâtres, la problématique des pièces créées par les dramaturges minoritaires témoignent constamment d'une volonté de servir la communauté, d'animer l'esprit francophone et d'explorer la mémoire collective.¹³

2.3. La coopération dans le milieu théâtral et le réseautage

En passant maintenant à la description détaillée d'une autre caractéristique des théâtres minoritaires francophones, à savoir – la coopération des professionnels et *le réseautage*, nous voudrions rendre compte du nombre de compagnies à l'extérieur du Québec. Il va sans dire que dans le milieu minoritaire, il existe une grande disproportion du nombre des compagnies dans les provinces majoritairement anglophones et le Québec francophone. Tandis que L'Association des Compagnies de théâtre compte une centaine des compagnies professionnelles québécoises, L'Association des théâtres francophones du Canada (ATFC) caractérisée dans le chapitre précédent ne regroupe que 13 compagnies disséminées à travers le Canada de Moncton à Vancouver. Ce qui en découle, c'est la nécessité de coopérer et de tisser des liens essentiels à l'existence et à la visibilité de ces troupes professionnelles d'abord sur le plan national et ensuite international.

¹³ On touche ici le problème évoqué dans le chapitre consacré aux littératures de l'exigüité, à savoir, les pratiques remémorantes. Lise Gaboury-Diallo dans son article intitulé „Le théâtre franco-manitobain: mythes de la mémoire collective” (2009) analyse l'attitude des auteurs dramatiques envers la mémoire collective et la place qu'ils la confient dans leur œuvre. Elle note un changement remarquable dans la perception des faits historiques par les auteurs modernes. De plus en plus souvent ils se posent des questions sur les mythes de leur histoire collective et sur leur place dans la conscience des francophones modernes. Elle critique les pratiques „passéistes” des élites francophones qui persistent dans la nostalgie du temps passé et ne pensent pas à l'avenir de la collectivité.

Malgré cette nette disproportion, les compagnies théâtrales dans le milieu minoritaire, même si peu nombreuses, sont en plein essor et se caractérisent par leur dynamisme, leur originalité esthétique de plus en plus reconnue, et par leur autonomie créatrice et organisationnelle. Il est à noter qu'elles cherchent à se distinguer des artistes francophones québécois et ce désir d'une pratique théâtrale *autre* demeure une motivation idéologique assez forte chez plusieurs praticiens. Hélène Beauchamp et Joël Beddows remarquent :

« Il est sans doute trop tôt pour affirmer que Montréal a cessé d'être le lieu de consécration de la création dramatique canadienne, mais en participant aux *15 jours de la dramaturgie des régions*, les compagnies ont manifesté leur désir de se détacher, serait-ce partiellement, d'une métropole avec laquelle elles entretiennent des rapports souvent ambigus.(...) Serions-nous alors au seuil de l'émergence d'une institution théâtrale propre aux francophones hors Québec ? » ¹⁴ (Beauchamps, Beddows, 2001 : 11-12)

La caractéristique commune de toutes les compagnies professionnelles de l'extérieur du Québec, comme l'avait bien remarquée aussi les observateurs des *15 jours de la dramaturgie des régions*, c'est leur volonté naturelle d'élargir le public, de viser les marchés nouveaux - jusqu'à présent inaccessibles. Tel est le motif des alliances stratégiques et des coopérations entre les compagnies théâtrales dans le milieu minoritaire. Les échanges des productions sont aujourd'hui tellement fréquents que Patrick Leroux les compare au « rite de passage obligé des compagnies qui se font la cour en vue d'une collaboration éventuelle » (Leroux, 2001 : 200). À titre d'exemple, on pourrait citer le projet tripartite des échanges dans le milieu régio-

¹⁴ L'Association des théâtres francophones du Canada (ATFC) en partenariat avec le Théâtre français du Centre National des Arts (CNA), le Conseil des Arts du Canada (CAC) et le ministère du Patrimoine canadien a organisé à Ottawa en juin 1999 la deuxième édition des « 15 jours de la dramaturgie des régions »

nal en Ontario (Ottawa-Sudbury-Toronto) ou dans l'Ouest canadien – des échanges entre Vancouver, Winnipeg et Edmonton, sans même parler des nombreuses collaborations avec les troupes anglophones.¹⁵

Jane Moss, quant à elle, souligne que c'est avant tout grâce à l'aide sous forme de subventions des organismes tels que le Conseil des Arts du Canada et le ministère du Patrimoine canadien que les théâtres francophones hors Québec ont réussi à établir des réseaux pour encourager les œuvres de collaboration et les coproductions. Ce phénomène qu'elle appelle *le réseautage*, observable depuis les années 80 du XX^e siècle a pour mérite de garantir la rentabilité des théâtres minoritaires, les aide à sortir de leur isolement, même s'il entraîne souvent le danger d'une certaine diminution de la spécificité géographique, linguistique et historique des théâtres régionaux. (Moss, 2005 : 40)

2.4. L'oralité et l'hybridité des textes dramatiques

Comme nous l'avons déjà souligné à plusieurs reprises, pour les francophones du Canada, le théâtre est une forme d'art privilégiée. Du fait qu'il fait résonner la langue menacée sur la place publique, la parole théâtrale devient un acte d'affirmation identitaire et de résistance culturelle dans un contexte où elle sert à proclamer l'existence d'une langue minoritaire. Ancrée dans l'oralité de la performance théâtrale, cette fonction peut se manifester à des degrés variés et de façons diverses selon l'histoire et la dynamique propres à chaque communauté. Lise Gaboury-Diallo souligne encore une autre fonction de la dramaturgie canadienne :

¹⁵ L'un des spectacles bilingues le plus connus de Saskatchewan est *Romeo & Juliette* de Robert Lepage et Gordon McCall (1989, tournée internationale 1990) dont la traduction partielle était de Jean Marc Dalpé et la production de la compagnie anglophone *Shakespeare-on-the-Saskatchewan*. Transposée dans le Canada contemporain, l'histoire oppose les Montagues anglophones aux Capulets francophones.

« Dans le contexte de situation minoritaire, le théâtre demeure non seulement une forme d'expression privilégiée, mais aussi à cause de sa fonction qu'on peut qualifier de spéculaire, parce le théâtre nous renvoie, tel un miroir, des images de nous, de notre communauté ou de monde qui nous entoure. La dramaturgie, souvent utilisée comme outil de revendication identitaire, constitue de ce fait *un milieu* de mémoire, car le spectateur, le comédien, le metteur en scène et l'auteur s'investissent dans un spectacle où ils se reconnaissent et s'interrogent sur leurs relations par rapport à leur environnement ». (Gaboury- Diallo, 2009 : 317).

Cette fonction *spéculaire*, ce désir de montrer la réalité telle qu'elle est par le biais de la langue n'est pas une chose nouvelle dans le contexte canadien, il suffit de rappeler le succès avec lequel la variété du français très oralisée et hybride de Montréal - *le joul* a réussi à s'imposer comme langue de la dramaturgie québécoise des années 1970. Louise Ladouceur y voit un trait distinctif de toute dramaturgie canadienne d'expression française :

« Bien que l'histoire de chaque dramaturgie suive un itinéraire qui lui est particulier, les répertoires franco-canadiens ont en commun d'avoir adopté une langue vernaculaire locale pour souligner leur spécificité québécoise, acadienne, franco-ontarienne, franco-manitobaine ou, plus récemment franco-albertaine » (Ladouceur, 2009 : 51)

Comme le souligne Pascale Casanova dans son ouvrage « La république mondiale des lettres » (1999) le recours à une langue *populaire* dans le cas des petites littératures qui s'écrivent dans une grande langue littéraire majeure, comme le français permet de s'émanciper et de créer une esthétique nouvelle :

« En l'absence d'idiome de substitution, les écrivains sont contraints d'élaborer une « nouvelle » langue au sein même de leur langage ; ils détournent les usages littéraires, les règles de

correction grammaticale et affirment la spécificité d'une langue « populaire » [...] un moyen d'expression intrinsèquement lié à la nation et au peuple qu'elle définit et justifie dans son existence. Il s'agit donc de recréer une sorte de bilinguisme paradoxal permettant de différer linguistiquement et littérairement au sein d'une même langue. [...] Partout, l'introduction de la langue orale dans la littérature bouleverse les termes du débat littéraire et subvertit, par des moyens spécifiques, la notion de réalisme littéraire. Dans le Brésil des années 20 et 30, dans l'Égypte des années 20, dans le Québec des années 60, dans l'Écosse des années 80, dans les Antilles d'aujourd'hui, l'oralité permet, sous des formes différentes et pour des usages divers, de proclamer en acte une émancipation politique et/ou littéraire » (1999 : 383-385)

François Paré, quant à lui, remarque que les petites littératures optent pour l'oralité par dépit ou par mimétisme, « comme si elles avaient pour but ultime de *faire parler l'écriture* [...] Écrire c'est donc *se faire entendre écrivant*. » (Paré, 2001 : 41)

Dans le cas de la littérature canadienne, le recours à la langue populaire est d'autant plus avantageux qu'il permet d'affirmer sa différence tout d'abord en opposition à la domination anglaise et ensuite à la norme du français de la métropole. Ici, il faut penser aux minorités des provinces anglophones – dans le cas des littératures de l'exiguïté, notamment au théâtre, où le recours aux variantes régionales de la langue française, perméables aux anglicismes ou aux variantes linguistiques hybrides (le plus souvent l'amalgame franco-anglaise) donne une possibilité de se différencier aussi par rapport à la norme québécoise qui domine le marché des productions culturelles francophones au Canada :

« Tout comme le joual avait permis aux auteurs québécois de se distancier du français normatif de France pour élaborer un répertoire qui leur soit propre, c'est en se démarquant de la norme québécoise que les dramaturgies franco-canadiennes peuvent faire valoir leur spécificité. » (Ladouceur, 2008b : 47)

Ainsi les auteurs qui créent dans le milieu francophone à l'extérieur du Québec élaborent des esthétiques linguistiques audacieuses dont la nouveauté tient à la spécificité des contextes dont les pièces sont issues. Maintenant nous allons passer en revue les différentes manières de présenter la spécificité du langage scénique des œuvres qui représentent le corpus de cette étude.

2.4.1. De l'accent comme marque identitaire jusqu'à la cohabitation des deux langues officielles au théâtre

Le titre du présent sous-chapitre évoque la progression de l'évolution de la parole théâtrale hors Québec ainsi que l'éloignement progressif de la norme linguistique française à dessein de représenter d'une manière la plus fidèle possible le quotidien des francophones dans le milieu francophone, d'affirmer leur identité distincte et de créer une esthétique littéraire qui se différencie des modèles proposés par la métropole. François Paré en se référant au théâtre franco-ontarien fait remarquer que :

« [...] depuis 1970 environ, le théâtre franco-ontarien, dans son ensemble, a permis de représenter non pas la lutte pour la survie d'une langue française, jugée essentiellement «étrangère» à la réalité franco-ontarienne, mais plutôt un combat, aussi acharné que pessimiste, pour un langage spécifique.» (1994 : 28)

Cet avis peut se référer aussi bien à d'autres dramaturgies francophones à l'extérieur du Québec. Ces auteurs ne cessent de rechercher un moyen d'expression scénique tout à fait nouveau et spécifique. Une telle attitude artistique vise « la dénonciation paradoxale de cette langue française, langue de la domination et langue de la Loi. » (Paré, 1994 : 30)

Ainsi c'est d'abord par l'accent que se distinguaient les premières pièces des auteurs franco-canadiens. En 1974 André Paiement, surnommé « le père de la francophonie ontarienne » (Courchesne, 1987 : 146) présente sa pièce « Lavalléville ».

Dans le texte (publié un an plus tard) la graphie et la syntaxe restent fidèles au français standard, mais l'auteur insiste dans une note préliminaire qui précède le texte que les acteurs dans sa mise en scène parlent avec un accent qui leur soit propre :

« Cette pièce fut créée et jouée dans le nord de l'Ontario. Le langage utilisé dans la mise en scène était celui de la région : le joual franco-ontarien. Il est très important que le texte de la pièce soit adapté à l'accent de la langue (quel qu'il soit), de la région où cette pièce est jouée. » (Païement dans : Paré, 1994 : 29)

Même si ce texte, comme le remarque François Paré « ne posait pas directement la question du langage, ni celle de la langue » (1994 : 29), il reste emblématique en raison de son insistance sur un des éléments identitaires, invisible dans le texte écrit, mais tellement révélateur dans le contexte de la représentation scénique de la pièce – l'accent.

Mais c'est le récipiendaire de plusieurs prix dont le plus important était sans doute le Prix du Gouverneur Général, le dramaturge franco-ontarien Jean Marc Dalpé qui a contribué à l'apparition de la langue populaire avec son impact émancipateur sur la scène ontarienne. Ce qui distingue la langue de Dalpé dans sa pièce « Le Chien »¹⁶, ce sont d'abord les modifications au niveau graphique, lexical et syntaxique, mais surtout les expressions et même les répliques toutes entières en anglais. Mais comme le remarque Louise Ladouceur :

« Chez Dalpé, les alternances codiques sont toutefois rares et elles n'ont pratiquement aucune valeur diégétique¹⁷ puisque l'information qu'elles livrent n'est pas essentielle pour faire

¹⁶ Du fait que la langue hybride employée par les protagonistes constitue le plus grand obstacle dans la traduction, la pièce de l'auteur franco-ontarien, intitulée « Le Chien » fait partie du corpus des pièces dont les traductions seront analysées dans la partie suivante du présent travail

¹⁷ Louise Ladouceur explique ainsi l'emploi du terme *valeur diégétique* : Selon la narratologie élaborée par Gérard Genette, la « diégésis » est le « récit pur » et l'univers diégétique est le « lieu du signifié », Genette G., *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p.345

avancer le récit [...] Il s'agit d'un hétérolinguisme minimal et accessoire, qui fait en sorte que la pièce a été facilement compréhensible pour un public francophone unilingue lors de sa production à Montréal l'année suivante.» (2010a : 192)

Dans ce contexte de la mise en scène du langage populaire on ne peut pas manquer de rappeler les œuvres de Michel Tremblay et surtout ses « Belles-sœurs », mais la configuration sociolinguistique de la réception de ces deux pièces n'était pas comparable. Comme le remarque François Paré, la relation sur l'axe : « langage des protagonistes - langage du public » n'était pas la même dans les deux cas, cela veut dire que les spectateurs qui regardaient « Le Chien » pouvaient s'identifier plus facilement avec les protagonistes car la distance sociale qui les séparait n'était pas aussi grande que dans le cas de « Belles-sœurs » de Michel Tremblay:

« Mais il s'est toujours institué une distance objectivante entre le texte de Tremblay et un public montréalais, fortement institutionnalisé, qui ne partageait pas forcément les caractéristiques socio-économiques des personnages, et surtout qui n'avait pas à les partager [...]. Le langage du *Chien* de Jean Marc Dalpé ou de *Nickel* de Dalpé-Haentjens présuppose donc, bien davantage, une relation d'identité avec le spectateur et une certaine transparence de l'acteur faisant face (littéralement) à son origine dans le langage et dans la langue. Ce théâtre faisait métaphoriquement de Sudbury, de Hawkesbury ou de Kapuskasing les lieux d'origine de toute la collectivité franco-ontarienne, ainsi réunie dans son langage emblématique, issu de la classe ouvrière » (Paré, 1994 :32)

En passant maintenant aux pièces dans lesquelles la langue anglaise devient une composante de plus en plus importante quant à sa valeur identitaire, il convient de citer l'avis de Louise Ladouceur que: « Plus on se déplace vers l'Ouest, plus les vernaculaires francophones se montrent perméables à l'anglais et donnent à entendre diverses modalités de bilinguisme exprimant des réalités spécifiques à chaque communauté » (2009 : 54).

Ainsi, du fait de l'importance des passages en anglais, la première et jusqu'à présent l'une des plus importantes reste la pièce intitulée « Je m'en vais à Régina » de Roger Auger (1975). Roger Léveillé, en parlant de l'oralité et de l'hybridité du texte d'Auger dans son histoire du théâtre franco-manitobain moderne, met de nouveau en relation le contexte québécois et manitobain : « Si Tremblay peut faire parler en joual les gens des quartiers populaires de Montréal, pourquoi les Franco-Manitobains ne pourraient-ils pas s'entendre parler sur scène en français ou en anglais selon la réalité de leur milieu? » (Léveillé, 2005 : 347).

Toujours dans le souci de montrer la réalité de la vie dans le milieu minoritaire, la pièce met en scène une famille francophone dont les membres bilingues passent aisément d'une langue à l'autre et qui – ce qui est emblématique – critiquent et expriment leur désaccord sur les façons dont les autres gèrent leur bilinguisme. La pièce contient des scènes et des passages entiers en anglais au point que la scène-clé, dans laquelle l'un des protagonistes annonce son départ de Winnipeg, se déroule exclusivement en anglais. Cette langue a une valeur diégétique importante, contrairement à l'œuvre de Jean Marc Dalpé évoquée précédemment.

Jacques Godbout dans la préface accompagnant la publication de « Je m'en vais à Régina » à Montréal en 1976 avait exprimé son opinion concernant le bilinguisme de la pièce d'une façon négative et pessimiste. Pour le critique québécois l'hétérolinguisme des personnages ne pouvait être qu'un symbole de l'anéantissement de la langue française dans l'Ouest canadien. La pièce a été écrite « au moment même où disparaissent les Canadiens français de l'ouest » (Godbout Jacques dans : « Avant propos », Auger, 1976 : IX) par un auteur qui « s'est donné comme tâche de décrire la fin d'un peuple » (1976 : X). Mais, ce qui est plus symptomatique encore, il y voit « l'avenir que nous préparent les tenants du bilinguisme [...] le mélodrame québécois transposé. » (1976 : X)

Une telle vision québécoise de la francophonie canadienne et de son bilinguisme, perçu comme instrument de

déchéance du français en Amérique, domine dans les rapports qu'entretient le Québec avec les autres francophonies du Canada. Heureusement, l'avis de Godbout n'était qu'une prédiction qui ne s'est toutefois pas matérialisée puisque, trente ans plus tard, les francophones sont toujours présents au Manitoba et leur théâtre est plus vivant que jamais.

Louise Ladouceur, en se référant à la critique acerbe de Jacques Godbout, explique ainsi la différence entre la vie quotidienne dans le milieu majoritairement et minoritairement francophone :

« Dans un contexte majoritairement francophone où le français est la seule langue officielle et la première langue véhiculaire, l'anglais constitue une menace, certes, sans parvenir toutefois à déloger le français comme principal outil de communication. Il s'agit d'un point de vue informé par une situation où la masse critique francophone est assez forte pour qu'il soit possible de « vivre en français » dans l'espace public et privé sans devoir « être bilingue ». [...] Mais, dans une perspective minoritaire, le bilinguisme prend une toute autre valeur. S'il est la conséquence d'une démographie très majoritairement anglophone qui confine le français à des espaces restreints le plus souvent marginaux, le bilinguisme est aussi la manifestation d'une volonté d'être francophone malgré tout et la condition *sine qua non* pour le demeurer » (Ladouceur, 2010b)

Plus loin Ladouceur précise que la stratégie d'hybridation ne prouve aucunement l'anéantissement des francophones à l'extérieur du Québec, mais dans un tel contexte elle devient un instrument de résistance, l'outil indispensable pour pouvoir parler, écrire et créer en français. On pourrait ainsi rectifier le jugement que porte Godbout sur le bilinguisme des francophones de l'Ouest cité ci-dessus. Ainsi si tous les Canadiens français sont bilingues, comme dans l'Ouest, c'est qu'ils ont choisi de conserver le français, leur bilinguisme étant partie intégrante de leur identité francophone. Ainsi s'explique l'apparition du phénomène de théâtre bilingue au Canada français. Or, si le seul moyen d'être francophone dans un contexte

majoritairement anglophone était d'être bilingue, de la même manière, le seul moyen de réaliser la contrainte de réalisme sur scène était de réaliser des spectacles bilingues. C'est un défi dont était tout à fait conscient le plus moderne des auteurs dont les pièces seront analysées par la suite, à savoir Marc Prescott. Dans sa pièce intitulée « Sex, Lies et les Franco-Manitobains » (1993), le bilinguisme des personnages principaux constitue non seulement le sujet de la pièce, mais il structure aussi son action. Ainsi, quand le personnage anglophone apparaît sur la scène, on observe un changement dans le déroulement de l'action. À partir de ce moment, la traduction ou plutôt la déformation des énoncés français traduits en anglais devient source d'humour et le fait de « traduire » ou même « trahir » commence à occuper la place centrale dans l'intrigue. Nous allons y revenir encore dans la partie suivante de ce travail

2.4.2. L'hétérolinguisme et le colinguisme au théâtre

Comme nous l'avons déjà remarqué dans le chapitre 1.6 («Les littératures d'expression française à l'extérieur du Québec») et dans le sous-chapitre qui précède, les écrivains franco-canadiens contemporains (après la période de la Révolution tranquille) choisissent d'insérer dans leurs textes des formes de parler bilingue, tels les dialectes ou même des passages entiers en anglais pour imiter ainsi des usages oraux réels. Ainsi la polyphonie linguistique des littératures minoritaires reflète la situation complexe dans laquelle se trouvent les francophones vivant hors Québec et constitue un témoignage de l'insécurité linguistique et identitaire de ces derniers. Depuis l'apparition des formes de la polyphonie linguistique dans la littérature canadienne d'expression française, les chercheurs emploient différents termes pour désigner cette cohabitation de deux ou plusieurs langues dans le même texte littéraire, surtout dans le contexte du pays officiellement bilingue.

Le terme de *multilinguisme* étant trop vaste et aussi trop général, dans le contexte canadien on a commencé à utiliser

des notions strictement liées à la politique, à savoir *le bilinguisme* et *la diglossie*¹⁸ pour désigner l'emploi de deux langues dans un seul texte. Rainier Grutman à son tour, a proposé le terme *hétérolinguisme* dans son étude du roman québécois du XIX^e siècle (« Des langues qui résonnent : L'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois », 1997). Par ce terme dont les racines sont grecques et latines, l'auteur désigne l'hybridité des textes littéraires où l'on retrouve l'insertion d'idiomes étrangers ou la présence des variétés sociales, régionales ou historiques de la langue principale. Depuis son apparition, le terme circule dans l'étude des littératures coloniales et post-coloniales, on le retrouve aussi dans les recherches portant sur le théâtre multilingue canadien ; en 2006 est même paru tout un numéro de « Target », revue internationale des études traductologiques y consacré intitulé - « Heterolingualism in/and translation » (vol 18, no 1, 2006).

Récemment Catherine Leclerc (Lauréate du Prix Gabrielle Roy de l'ALCQ 2010) dans son livre intitulé « Des langues en partage ? Cohabitation du français et de l'anglais en littérature contemporaine » a proposé une nouvelle approche : celle du *colinguisme*. Jugeant le concept d'*hétérolinguisme* trop large pour les besoins de son étude (car il comprend aussi des variétés de la même langue), Leclerc définit le *colinguisme* comme « une forme de code-switching¹⁹ littéraire qui ferait place à la

¹⁸ Le terme *diglossie* se réfère à la situation dans laquelle les langues officielles n'ont pas de statut égal – la situation du bilinguisme canadien où la langue anglaise jouit d'un prestige vu le nombre des locuteurs en est un exemple parfait. Alain Ricard appelle cette langue majoritaire *variété haute*. La langue française, quant à elle, est minoritaire. Cette hiérarchie des valeurs qu'on attribue aux langues parlées sur un territoire bien précis porte le nom de *diglossie* – cohabitation de deux langues n'ayant pas le même statut dans la société.

¹⁹ Dans la nomenclature française, le code-switching porte le nom d'*alternance codique* et on peut la définir d'après J.J. Gumpertz comme la juxtaposition à l'intérieur d'un même échange verbal de passages ou de discours appartenant à deux systèmes ou sous-systèmes grammaticaux différents. Ce phénomène est très fréquent dans les mondes créoles et aussi dans les communautés marquées par la situation diglossique, comme le Canada.

réciprocité », tout en insistant sur le partenariat équitable des langues (2010 : 45). Elle remarque que dans les textes qu'elle étudie (p.ex. dans le contexte de l'exiguïté « L'homme Invisible/ The Invisible Man » de Patrice Desbiens et « Bloupe » de Jean Babineau), les deux langues cohabitent en même temps dans les dialogues et dans la narration, cherchant à faire basculer la notion de la langue première du texte.²⁰ Cela peut surprendre les lecteurs attachés à la langue des grands classiques français, toutefois il faut le dire et souligner – actuellement la langue d'expression littéraire des francophones au Canada n'est plus uniquement la langue française. Aussi paradoxale qu'elle puisse paraître, cette constatation est vraie à la lumière de différentes stratégies de l'hybridation littéraire que nous allons étudier dans la partie consacrée à l'analyse.

Pour mieux comprendre la relation entre les termes évoqués, on pourrait le présenter selon le schéma suivant :

multilinguisme > bilinguisme, diglossie (polit.) > hétérolinguisme, colinguisme (littér.)

La notion de *colinguisme* dans l'étude de Catherine Leclerc se réfère uniquement aux textes écrits en prose, mais Nicole Nolette dans son mémoire de maîtrise intitulé « Tra-duire la dualité linguistique de l'Ouest canadien pour la scène anglophone » (Université d'Alberta, 2008, directrice de thèse – Louise Ladouceur) propose de l'appliquer à l'analyse des textes dramatiques, à savoir la dramaturgie bilingue de Marc Prescott, l'auteur qui est déjà devenu l'icône de la dramaturgie franco-canadienne. Nolette dit que : « En tenant compte de cette spécificité du théâtre multilingue, qui implique que le texte de théâtre ne puisse exister que dans « a dialectical rela-

Le deux codes alternent dans la communication selon les règles complexes, qui varient selon les interlocuteurs et les thèmes de l'échange.

²⁰ Catherine Leclerc emprunte ce terme à Simon Harel (« Le voleur de parcours : Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine », 1999), pour définir une langue qui prend en charge les autres langues du texte littéraire.

tionship with the performance of that text »²¹, il est quand même possible d'y percevoir des degrés de multilinguisme, en performance, par les concepts d'hétérolinguisme et de colinguisme » (Nolette, 2008 : 3). Nolette précise que les pièces de Marc Prescott, à cause de cette cohabitation des deux langues, sont très difficilement traduisibles et c'est la raison pour laquelle elles sont repoussées en marge de la littérature car le jeu des deux langues n'est compréhensible que pour les individus et les publics bilingues. Ainsi Nolette confirme le constat de Leclerc qui déplore que « le texte colingue est paradoxalement celui qui, parmi les littératures plurilingues, se dérobe à la traduction de la manière la plus intense » (Leclerc, 2010 :77)

2.5. La traduction face à l'hybridité linguistique des dramaturgies francophones.

Après avoir présenté l'importance des collaborations théâtrales dans le milieu minoritaire dans le sous-chapitre 2.3 et les stratégies novatrices de métissage linguistique (2.4.) il convient de se poser la question suivante : comment peut-on viser un nouveau public sans faire appel à la traduction ? L'un des articles de Moira Day porte ce titre signifiant « Passer les frontières. Traduire afin de bâtir les ponts communautaires. » Dans le contexte plurilingue et pluriethnique du Canada, la métaphore du pont est dotée d'une signification particulière. Il nécessite de préciser que parmi toutes les métaphores du traducteur-ambassadeur, traducteur-contrebandier, traducteur-créditeur, c'est celle du traducteur-constructeur de ponts et celle du pont – le fruit de son travail qui sont les plus répandues au Canada, surtout dans les années 1960-1970 (Bednarski, 1999 : 126).

Quant à Moira Day, elle note deux fonctions principales de la traduction théâtrale au Canada francophone - pendant que pour certains la traduction est une façon de renouveler le

²¹ Cf. Susan Basnett-McGuire „Ways through the labyrinth, strategies and methods for translating theatre texts” dans: Hermans, Theo (dir.) „The Manipulation of Literature, Studies in Literary Translation”, Londres, 1985, p. 87

répertoire international en l'actualisant (comme dans le cas de *Shakespeare-on-the-Saskatchewan*) pour d'autres c'est une façon pragmatique d'établir des contacts avec un public et des praticiens nouveaux, de sortir avec leur répertoire des frontières de leur propre région et pays et tout cela à partir de ressources minimales.

Le problème surgit quand les professionnels du théâtre ont affaire à un texte dramatique qui met en scène le bilinguisme sous la forme de l'alternance codique – dans notre cas l'une des divers variantes parlées du français au Canada et la langue anglaise, comme dans les pièces novatrices des dramaturges de l'Ouest. Cette particularité, cette réflexion sur la parole qui s'inscrit d'ailleurs dans le cadre du phénomène de *surconscience linguistique* - le trait distinctif des littératures mineures (Gauvin 2001 :20) - avait permis aux dramaturges minoritaires de se démarquer de la norme et de l'esthétique québécoise et de faire valoir la spécificité de leur dramaturgie. Néanmoins l'originalité qui en découle les a contraints à circuler en périphérie des métropoles théâtrales du Canada. Les pièces marquées par l'alternance codique et contenant des passages en anglais d'une forte valeur diégétique ne peuvent être jouées que devant un auditoire restreint, ayant les ressources linguistiques requises pour la compréhension des spectacles bilingues.

Il conviendrait de remarquer ici un point commun entre la dramaturgie québécoise et la dramaturgie minoritaire - aussi bien dans les textes des auteurs québécois que ceux qui ont été créés à l'extérieur du Québec, l'oralité accentue la valeur identitaire des œuvres. Cette fonction de la parole théâtrale n'a pas d'équivalent au Canada anglais où la langue de théâtre n'est pas chargée d'affirmer une identité linguistique menacée puisque l'anglais est la langue dominante. Selon Linda Gaboriau qui a traduit plus de soixante pièces québécoises en anglais, tel est le reproche que les critiques anglophones adressent le plus souvent au théâtre québécois contemporain:

« When critics have difficulty with Quebec theatre, their main criticism is that : the plays are verbose, Quebec playwrights use theatre as a forum. [...] The presence of that spoken language is a statement in itself, a statement of cultural survival, aspiration and communion [...] The underlying difficulty I find in translating Quebec theatre is dealing with this preoccupation with language, the constant awareness of the importance of speaking French » (Gaboriau, 1995 : 85-87)

Si le *verbalisme* du théâtre québécois paraît intraduisible en anglais parce que le public anglophone habitué à une parole plus sage au théâtre, conçoit mal que l'acte de parler puisse être le lieu d'un tel investissement et l'objet de tant d'insistance, la tâche de traduire et de mettre en scène les textes hybrides des auteurs comme Marc Prescott paraît impossible. C'est pourquoi Louise Ladouceur compare les dramaturgies hybrides à des organismes nés en tant que produits d'un croisement génétique qui ne peuvent se reproduire à cause de leur infécondité. Toujours dans la même ambiance elle précise : « C'est un cercle vicieux : ce qui permet de se distinguer comme produit culturel de la langue française devient du même coup source de discrimination sur le marché des échanges culturels francophones » (Ladouceur, 2008b :47).

BILAN

La première partie du présent travail a constitué une base théorique sous la forme d'une introduction littéraire, sociologique et historique à la problématique des petites littératures et du théâtre minoritaire d'expression française au Canada. Dans le premier chapitre, nous avons esquissé la caractéristique des petites littératures dans leur aspect universel pour passer ensuite aux traits qui distinguent les « littératures de l'exiguïté », c'est-à-dire les littératures minoritaires d'expression française du Canada. Dans le deuxième chapitre, nous nous sommes concentrés sur l'évolution du théâtre canadien d'expression

française dans la perspective diachronique et les événements qui ont déterminé sa forme et contenu actuels, comme la Révolution tranquille. Cette base théorique permettra de mieux saisir la spécificité de notre corpus et de justifier les stratégies appliquées à la traduction polonaise en vue de transmettre la spécificité linguistique et culturelle des dramaturgies qui nous intéressent dans la présente étude.

Ainsi nous pouvons récapituler nos observations en quelques points fondamentaux:

1. Malgré les initiatives d'envergure internationale comme la publication du manifeste intitulé « Pour une littérature-monde » publié en 2007 sous la direction de deux écrivains français, Michel Le Bris et Jean Rouaud, les littératures dites « petites », « périphériques », « régionales » ou « mineures » restent marginalisées par le marché éditorial avec la France d'un côté et les littératures « francophones » de l'autre.
2. Loin de la métropole, à la marge des institutions littéraires naissent des littératures qui ont leur propre spécificité et qui jouent un rôle primordial dans la constitution identitaire des communautés desquelles elles émanent, comme les littératures francophones au Canada.
3. Il existe des caractéristiques que toutes littératures d'expression française du Canada partagent, malgré le caractère distinct de chacune d'elles, comme leur visible attachement à l'histoire communautaire, au terroir ou la focalisation sur les problèmes de la langue – *la surconscience linguistique*
4. L'histoire du théâtre d'expression française au Canada reste influencée par le théâtre français qui y a été volontairement joué et par les modèles occidentaux qu'il imite.
5. L'Église catholique a eu l'impact considérable (aussi bien négatif que positif) sur le développement de

l'activité théâtrale au Canada. Le théâtre ne s'est libéré de cette influence qu'au XIX^e et XX^e siècle

6. À partir des années 50 et 60 du XX^e siècle on a observé une constitution du théâtre d'expression française avec leur propre répertoire des textes et des auteurs au Québec.
7. Après la Révolution tranquille des années 60 du XX^e siècle dans les provinces majoritairement anglophones est né un théâtre à caractère distinct et novateur, qui souligne son indépendance du répertoire québécois, dont la particularité réside dans l'emploi des variétés parlées de la langue, surtout l'alternance de la langue française et anglaise.

Ayant tracé ces lignes directrices du développement de l'activité théâtrale d'expression française au sein des littératures de l'exiguïté, nous pouvons passer à la partie suivante qui nous fournira les outils méthodologiques nécessaires dans le cadre d'analyse de la traduction-stylisation des textes dramatiques.

II. LA TRADUCTION THÉÂTRALE ET LA STYLISATION

3. La traduction théâtrale – un aperçu du débat théorique.

« Écrire un langage dramatique, c'est unir les contraires »

Pierre Larthomas

Dans le présent chapitre nous voudrions présenter les paradoxes qui sont liés à l'objet de nos recherches - le théâtre. Nous tenons à démontrer la double nature de cet art et souligner l'existence de ses deux composantes principales, le texte dramatique et le texte scénique qui sont inséparables et constituent ensemble la représentation. Une telle introduction est nécessaire pour pouvoir présenter ensuite la spécificité des théories de la traduction théâtrale, qui prennent en compte tantôt le texte dramatique, tantôt l'ensemble de la représentation constituant une somme de signes de différente nature. Ainsi, pour mieux saisir les paradoxes et la complexité de l'art théâtral, nous présenterons quelques concepts de base, tels la théâtralité, la représentation et l'apport d'Anne Ubersfeld, de Patrice Pavis, d'Antonin Artaud et de Bertold Brecht pour passer ensuite à la spécificité du texte dramatique. Cette présentation n'est ni exhaustive, ni définitive et ne représente que quelques-uns des aspects de ce vaste sujet à dessein de montrer par la suite toute la complexité de la tâche du traducteur confronté à un tel texte .

3.1. Le théâtre, l'art paradoxal.

En quoi consiste alors le plus grand paradoxe du théâtre ? Nous essayons d'y répondre en citant Anne Ubersfeld et son ouvrage « Lire le théâtre I » (1978) :

« Le théâtre est un art paradoxal. On peut aller plus loin et y voir l'art même du paradoxe, à la fois production littéraire et re-

présentation concrète ; à la fois éternel (indéfiniment reproductible et renouvelable) et instantané (jamais reproductible comme identique à soi) [...] Paradoxe : art du raffinement textuel, de la plus haute et de la plus complexe poésie, d'Eschyle à Jean Genet en passant par Racine ou Hugo. Art de la pratique ou d'une pratique à gros traits, à grand signes, à redondances : il faut être vu, il faut être compris de tous. Ici encore l'écart se creuse entre le texte, qui peut être l'objet d'une lecture poétique infinie, et ce qui est de la représentation, immédiatement lisible.» (Ubersfeld, 1978 :13-14)

Pour essayer de mieux cerner l'objet de notre étude, il est nécessaire de souligner que le mot *théâtre* possède en français quelques significations possibles. D'abord, il désigne un lieu où des acteurs jouent, un bâtiment ou un autre lieu bien adapté, mais aussi les spectacles. Dans ce sens, on pense à des œuvres qui sont, le plus souvent, à la fois texte et spectacle. Le théâtre constitue donc un art ainsi qu'un domaine – plutôt qu'un genre – de la littérature. Selon Alain Viala (*Le Dictionnaire du littéraire*, 2002 : 590), il faut considérer le théâtre comme un « domaine » du littéraire plutôt que comme un « genre » car il est à la fois spectacle et texte. En tant que texte il appartient à la littérature dans le développement de laquelle il a joué un rôle considérable, mais en tant que spectacle, il induit certains modes de création collective ainsi que des modes de réception bien précis – par la vue et l'ouïe. La temporalité et les données esthétiques en sont donc nécessairement celles de l'immédiateté. Or, par un double paradoxe, il offre un terrain privilégié pour l'exploration du langage (les mots, les gestes, les conventions de l'époque) et il a souvent aussi fait l'objet d'un mode de réception par la lecture.

Bien que le texte soit fait pour être joué sur scène, il peut aussi exister indépendamment des autres composants du théâtre. Ainsi, les auteurs des textes dramatiques sont également poètes et leurs œuvres ressortent de la littérature. C'est avant tout l'exemple de la France qui montre à quel point l'histoire du théâtre est mêlée à l'histoire de la littérature grâce

à quoi la primauté du texte ne peut qu'être confirmée. La situation extrême c'est sans doute le théâtre de grands classiques français qui n'ont été reçus dans l'institution scolaire que par la lecture. La lecture du théâtre constitue ainsi un modèle majeur pour l'ensemble de la réception littéraire.

Si l'on pense au théâtre dans les catégories du spectacle, il constitue aussi une institution spécifique, par les moyens qu'il exige, par les revenus qu'il procure aussi. Il forme au sein du champ littéraire une zone qui tend à s'autonomiser. La double nature du théâtre est donc encore redoublée, à la fois dans sa substance, et dans son rôle au sein de l'espace littéraire, le statut d'une zone de forte activité et d'inventivité (Viala, 2002 :590).

3.2. Le théâtre occidental –quelques rappels historiques

Vu notre focalisation sur le problème du langage théâtral et de la langue dans le présent travail, nous n'avons pas jugé nécessaire de présenter toute l'histoire de la tradition du théâtre occidental dont font partie les pièces constituant notre corpus. Néanmoins, dans le présent chapitre nous voulons tracer quelques lignes directrices du développement du théâtre en nous focalisant sur le rôle que la parole (et après le texte écrit) y a joué à travers les siècles. Notre intention de ce chapitre ne sera pas de présenter dans ce chapitre l'histoire du théâtre occidental dans toute sa richesse et complexité, mais attirer l'attention sur quelques moment-clés dans son évolution significatifs du point de vue du rôle du texte dans la représentation.

Le théâtre que nous appelons occidental pour le différencier du théâtre oriental est né de la tradition antique. Au IV^e siècle avant J.-C. Aristote dans sa « Poétique » expose la théorie de la poésie imitative, au premier rang de laquelle il range la tragédie et il évoque le temps où la tragédie et la comédie auraient fait leur apparition. Alain Viala (2005) souligne que les origines de ces deux genres restent énigmatiques et que les

mots *cômoi* (les processions religieuses) et *tragos* (litt. un bouc, les pièces auraient été joués lors des fêtes ou l'on sacrifiait un bouc ou bien un bouc aurait été offert en récompense à ceux qui donnaient les spectacles) ont donné origine aux noms *comédie* et *tragédie* n'est pas confirmé. Ce qui semble être établi, c'est que le théâtre grec est né de rituels religieux : ses formes les plus archaïques seraient liés au *dithyrambe*, poème chanté et dansé en l'honneur d'un dieu et à l'*agôn*, une forme de dialogue ritualisé en l'honneur d'un dieu ou d'un défunt²². En ce qui concerne l'étymologie du mot *théâtre*, il viendrait du lieu où les spectateurs assistaient au spectacle (après un temps, on a abandonné les lieux religieux), *théatron* – qui signifie le lieu où l'on voit. Afin d'améliorer la visibilité, on a construit une zone surélevée derrière l'orchestre : la *skéné*, qui existe jusqu'à présent avec son nom presque inchangé - la scène.

C'est sans doute la technologie de l'imprimerie au XVI^e siècle qui a contribué de façon considérable à la création du théâtre dans la forme que nous connaissons de nos jours. D'un côté, grâce à la redécouverte des sources antiques, de l'autre, par les possibilités nouvelles de publication et de diffusion du texte imprimé. Pendant cette période s'est confirmé le partage déjà existant sous l'Empire romain entre le théâtre à voir (*ludi*) et le théâtre de la *recitatio* qui privilégiait le texte. Ainsi, à côté du théâtre à lire s'est confirmé la place du théâtre à voir avec les « pièces à machines » comme on appelait au XVII^e siècle les pièces associant le texte, la musique – chant et instruments – et la danse, notamment la comédie-ballet qui attestent du rêve au sein du théâtre occidental d'un théâtre qui unirait tous les arts, d'un « théâtre complet » (à l'image de celui postulé par Antonin Artaud). Ce rêve a trouvé sa suite dans les genres comme l'opéra, l'opérette et le ballet.²³ Mais ce sont les

²² Dans « Illiade » d'Homère, on dit qu'Achille avait organisé un *agôn* lors des funérailles de son ami Patrocle

²³ Il faut mentionner ici la naissance d'un genre théâtral très particulier. Au XV^e siècle en Italie apparaissent les spectacles dont l'élément visuel est très important - *commedia dell'arte* avec sa forme très conventionnelle et les personnages masqués représentant quatre types de protagonistes préci-

genres « le plus écrits » comme les appelle Viala (2005 : 59), la tragédie et la comédie, qui sont devenus les institutions esthétiques les plus reconnues, les formes relevant des modèles antiques « doctes ».

Nous voulons nous arrêter maintenant sur la structure et les caractéristiques de la pièce classique, dont l'architecture élaborée au cours des deux premières décennies du XVII^e siècle est restée stable jusqu'à la Révolution Française et par le refus de laquelle est né le théâtre dans sa forme moderne. Le classicisme au théâtre implique en effet une confiance absolue dans le mot, capable de tout signifier et de tout dévoiler. Avec tous les éléments de sa structure interne: acte et entractes, exposition, nœud et dénouement et aussi de sa structure externe : unité du temps, du lieu, de l'action (fondamentaux pour l'imitation – *la mimésis*), les règles de la ressemblance et des bienséances, l'écriture, mais aussi la mise en scène de la pièce classique exigeait beaucoup de talent et d'habileté. En ce qui concerne la langue, elle aussi était soumise aux exigences de la bienséance. Ainsi :

« Depuis le XVII^e siècle, le théâtre se confondait avec la tradition d'une *belle langue*. Un *beau texte* était d'abord un texte *bien écrit* qu'il fallait ensuite *bien dire*. Le langage dramatique ne pouvait être le *langage parlé*. C'était, par excellence, le cas de la tragédie – qui conformément à la *Poétique* d'Aristote, se devait de posséder un langage noble [...] Même les auteurs réalistes du XIX^e siècle considéraient qu'un dialogue *réel* n'était pas un bon dialogue : ils l'épuraient de ses hésitations, de ses répétitions, de ses imprécisions.» (Couprie, 1995 : 44)

sément définis : les valets (p.ex. Arlequin), les vieillards (p.ex. Pantalon), les soldats (p.ex. le Capitan), les amoureux (p.ex. Colombine). Certains personnages de la *commedia dell'arte* sont restés extrêmement célèbres et sont passés dans d'autres cultures théâtrales. Polichinelle est à l'origine du *Punch* anglais, le Capitan se retrouve dans le *Tengu* japonais, Pedrolino est le frère jumeau du Pierrot français, on trouve également Arlequin dans *l'Île des esclaves* de Marivaux

Quant au théâtre contemporain, il est devenu une immense « tragédie du langage » selon l'expression de Ionesco. Ainsi la parole avec son ambiguïté est devenue son véritable sujet. Le théâtre moderne donc explore, montre, dit l'énigmatique et l'incompréhensible. À la *mimésis* classique il substitue « l'être là », à la représentation, la présentation et au théâtre de la « belle langue » il substitue le travail constant sur la langue. Comme l'observe Michel Vinaver :

« Le flot du quotidien charrie des matériaux discontinus, informes, indifférents, sans cause ni effet. L'acte d'écriture ne consiste pas à y mettre de l'ordre, mais à les combiner, tels, bruts, par le moyen de croisements qui eux-mêmes se chevauchent. C'est l'entrelacs qui permet aux matériaux de se séparer pour se contrer, qui introduit des intervalles, des espaces.» (Michel Vinaver cité par Couprie, 1995 : 45)

Ainsi le faux dialogue, le système inadéquat des répliques, le désordre conversationnel qui traite simultanément plusieurs sujets, l'enchaînement des banalités et de lieux communs constitue le labyrinthe d'une communication difficile, voire impossible que le théâtre contemporain met en scène. Il est à souligner que les problèmes de la langue, la focalisation sur la communication et sur la parole occupe toujours une place importante au théâtre, ce qui est bien visible à l'exemple des pièces que nous avons choisies pour notre corpus d'analyse. La *mimésis* y signifie la fonction spéculaire de la pièce qui, tel un miroir reflète les problèmes de la communauté (dans notre cas : la communauté minoritaire francophone au Canada) et grâce à l'emploi du vernaculaire facilite l'identification du spectateur avec le protagoniste. La règle de vraisemblance qui conduit à un effet de *catharsis* malgré l'évolution évidente de la société, semblent toujours avoir une application dans les pièces modernes et prouvent l'universalisme de l'art théâtral.

3.3. Antonin Artaud et Berthold Brecht – deux grands critiques et réformateurs du théâtre occidental

Quand on parle du théâtre, de sa richesse et de ses paradoxes, il ne faut pas oublier qu'aux antipodes de la vision occidentale de cet art se situe le théâtre oriental, dans lequel de nombreux chercheurs comme Antonin Artaud ont trouvé une source de renouvellement du théâtre comme art. Ainsi le théâtre oriental demeure rituel et emploie un langage spécifique et connu des seuls initiés. La danse y constitue la base et le texte poétique n'est qu'un accompagnement. Par conséquent l'acteur, le plus souvent l'homme (les femmes sont exclues de la scène) doit avoir une longue préparation d'acrobate, de danseur, ce qui l'aide à se métamorphoser en dragon, en animal ou en héros, sous les yeux du public. Une telle conception symbolique du spectacle implique l'emploi du masque et de la mimique stylisée. Le théâtre oriental avec ses gestes codifiés, ses masques merveilleusement peints est propice au drame métaphysique, il représente l'univers dans toute sa richesse et non pas simplement une crise, ce qui rend ce théâtre extrêmement éloigné des pièces occidentales. Son trait essentiel est l'importance accordée à la stylisation et à la présence du poète sur scène qui chante les passages lyriques et clame des sentences morales ou politiques, interrompant l'action. Il recourt souvent aux métaphores. Ces métaphores subtiles, minutieusement codifiées, présentent toutes un sens caché, seul compris des initiés. La musique également codifiée qui accompagne le spectacle n'est composée que de percussions et de cordes. À côté du masque, le maquillage de différentes couleurs est le moyen de symboliser les personnages. Dans le théâtre chinois, par exemple, le maquillage a pour but essentiel de faire reconnaître immédiatement le caractère dominant du personnage. Parmi les innombrables correspondances de couleur dans le maquillage, on peut citer les plus traditionnelles : le blanc indique le manque de loyauté, l'hypocrisie et la médisance ; le noir est la couleur de la franchise et de l'audace ; le rouge,

celle de l'honnêteté ; le pourpre symbolise le calme et le courage ; le bleu foncé indique un tempérament orgueilleux et brutal ; le jaune marque la cruauté et le cynisme ; le rose est la couleur des vieux militaires ; le gris celle de la vieillesse ; enfin, l'argent est la marque du divin et n'est porté que par les dieux ou leurs descendants. Ces couleurs sont dosées en fonction des défauts ou des vertus des personnages. Tous ces codes sont soigneusement compilés dans des traités, ce qui fait du théâtre chinois traditionnel un mécanisme artistique fort complexe. (http://www.larousse.fr/encyclopedie/nom-commun/nom/histoire_du_th%E9%E2tre/96913)

Le théâtre oriental, marqué par l'image et la métaphore a constitué une source d'inspiration pour Antonin Artaud qui a ouvertement critiqué le théâtre occidental pour son attachement à la parole. En 1931, Artaud a pu voir du théâtre balinais à Paris lors de l'Exposition coloniale. Cette occasion lui a permis d'approfondir ses idées sur le théâtre, en particulier sur la possibilité de contester la prépondérance de l'écriture. Il a exposé ses idées dans une série d'articles réunis dans l'ouvrage « Le théâtre et son double », paru en 1938.

L'opposition entre Occident et Orient chez Artaud est claire. La culture occidentale dépend excessivement de la parole, tandis que la culture orientale possède une autre façon de s'exprimer sur la scène, le langage physique et l'image. C'est d'abord la question du langage, qui se situe au centre des recherches d'Artaud. La méfiance envers le langage apparaît dans la préface où l'auteur annonce: « Briser le langage pour toucher la vie, c'est faire ou refaire le théâtre » (Artaud dans Inoue, 2002 : 228). Artaud résume la caractéristique du théâtre occidental par la suprématie de la parole : « Pour nous, au théâtre la Parole est tout et il n'y a pas de possibilité en dehors d'elle » (Artaud dans Inoue, 2002 : 229).

Contrairement au théâtre occidental où « la Parole est tout », le langage oriental offre la possibilité de créer un nouveau système qui s'accomplit uniquement sur la scène. À travers les gestes, les attitudes, les cris jetés dans l'air se dégage le sens d'un

nouveau langage physique à base de signes et non plus de mots. Artaud, attiré par le théâtre oriental apprécie aussi les corps des acteurs comme signe : « Ce spectacle nous donne un merveilleux composé d'images scéniques pures, pour la compréhension desquelles tout un nouveau langage semble avoir été inventé : les acteurs avec leurs costumes composent de véritables hiéroglyphes qui vivent et se meuvent » (Artaud dans Inoue, 2002 : 230).

En 1932 Artaud a présenté son idée de renouvellement théâtral qu'il appelle « le théâtre de la cruauté ». Le poète y indique des voies à suivre : un jeu convulsif, une nouvelle implication physique de l'acteur, l'instauration d'une certaine violence sur la scène, une ritualisation inspirée du théâtre oriental. Ses théories ont été transposées et commentées à l'infini, à travers le monde. Tous les metteurs en scène de la seconde moitié du XX^e siècle et de l'époque actuelle ont subi l'influence d'Antonin Artaud. Mais ses théories n'ont eu l'impact pré que dans les années 1960. Elles sont à l'origine de ce qui est aujourd'hui convenu d'appeler le théâtre d'improvisation et de création collective. Living Theater de Julien Beck, Bread and Puppet Theater ou le Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine privilégient la création collective au détriment du travail du dramaturge et recourent à la violence et au mythe constituant une continuation des idées d'Artaud.

Brecht oppose son « théâtre épique » fondé sur un rapport de *distanciation* au théâtre qu'il appelle *aristotélien* et qui, selon lui, plonge le spectateur dans une transe hypnotique produite par l'identification émotive avec le héros. Par la structure même de l'action, le *théâtre aristotélien* (qui serait le modèle dominant de la tradition occidentale) projetterait l'image d'un monde de contradiction, fermé à toute intervention qui puisse modifier le destin des hommes. La passivité du spectateur vis-à-vis du spectacle qu'il est encouragé à prendre pour la réalité, correspond à son acceptation passive du monde réel. À l'interdit d'intervenir dans cette univers théâtral qui ressemble à s'y méprendre au réel, répond tout naturellement l'idée de l'impossibilité d'intervenir dans la société.

Or, si l'homme moderne a pu maîtriser la nature par la science, il se doit de porter sur la société le même regard objectif. Une perception objective et critique de la société à travers l'œuvre d'art reflètera les progrès de l'esprit scientifique. La reconnaissance du réel, par la vraisemblance du monde représenté, constitue le point de départ du *théâtre épique*. Il faut que l'action et les personnages paraissent aussi insolites et curieux. Le choc de la surprise et de l'étonnement provoque alors une prise de conscience critique. La distanciation implique tous les aspects de la représentation : structure de la pièce, composition des personnages et du style du discours. Brecht ne prétend pas fournir une liste permanente et exhaustive des procédés propres à susciter la distanciation. Il en trouve de nombreux exemples dans le théâtre oriental, le théâtre du Moyen Age et le théâtre élisabéthain. Il se sert aussi des exemples tirés de ses propres pièces.

Au niveau de la structure de l'action, l'auteur pourra, par exemple, favoriser un point de vue historique par une composition en épisodes courts et nettement encadrés. Selon Brecht, le spectateur pourra alors échapper à l'envoûtement d'une progression dramatique où les épisodes s'enchaînent inéluctablement. On peut aussi créer une distance épique ou historique par diverses formes de médiation et de commentaires : présence d'un narrateur, panneaux explicatifs, films, chanson - historiser l'action (qu'elle soit située dans le passé ou dans le présent), c'est amener le spectateur à porter sur elle un regard qui perçoive sa relativité historique. Au metteur en scène de détruire l'effet d'illusion par l'utilisation d'activités théâtrales non-réalistes : chanson, pantomime, numéro de cirque, outrance caricaturale des maquillages, des costumes et des masques. Il jouera de dissonance entre les différents éléments de la représentation - musique et action - pour secouer l'acceptation passive des spectateurs. Il pourra rendre visibles les éclairages, les cintres, tout l'envers du décor pour en exposer l'artificialité.

Les acteurs travailleront leurs rôles d'un point de vue critique, cherchant à comprendre le contexte social des actions des personnages. Il ne s'agit pas de se mettre dans la peau du personnage, mais de l'interpréter, c'est à dire de le commenter et d'expliquer au public, comme le ferait un témoin qui mime un incident. Brecht s'oppose ainsi diamétralement aux conceptions de Stanislawski qui fonde le jeu de l'acteur sur la projection dans le personnage d'expériences et d'émotions personnelles.

L'influence de Brecht sur la mise en scène a atteint son apogée dans les années 1950-1962, pour décroître après 1968. Aussi bien le théâtre de la cruauté d'Artaud que le théâtre épique de Brecht ont marqué une rupture radicale avec la tradition occidentale de la scène. Aujourd'hui le théâtre échappe à toute définition préétablie. L'effort de renouvellement est complet. Ce qui compte, sans référence à aucune idéologie, c'est la liberté et le plaisir du metteur en scène, des comédiens et du public qui, depuis sa naissance, reste la justification première et ultime de la pratique théâtrale.

3.4. Le texte, la représentation, la théâtralité.

La première contradiction dialectique de l'art théâtral est l'opposition entre le texte et la représentation. Selon Anne Ubersfeld, refuser la distinction texte-représentation porte un grand danger car pour analyser le texte on a besoin d'autres outils conceptuels que dans le cas de l'analyse de la représentation (1978 :15). Selon Patrice Pavis (1980), depuis Aristote jusqu'au début de la mise en scène comme pratique systématique à la fin du XIX siècle, le théâtre occidental a été enfermé dans une conception logocentrique. Que cette attitude soit caractéristique de la dramaturgie classique ou de la tradition théâtrale occidentale, elle revient en tout cas à faire du texte l'élément premier, la structure profonde et le contenu essentiel de l'art dramatique. La scène, ou *le spectacle* comme l'appelle Aristote ne vient qu'ensuite comme expression superficielle et

superflue qui ne s'adresse qu'aux sens et à l'imagination et qui détourne le public des beautés littéraires de la fable et de la réflexion sur le conflit tragique. Ainsi une assimilation se produit entre *le texte*, refuge du sens, l'âme de la pièce et *la scène*, lieu périphérique de la sensualité et du corps.

Le retournement copernicien de la scène ne se produit qu'à la fin du XIX^e siècle. La suspicion de la parole comme dépositaire de la vérité et la libération des forces inconscientes de l'image et du rêve provoquent une exclusion de l'art théâtral du domaine du verbe. La scène et tout ce qu'on peut y opérer sont promus au rang d'organisateur suprême du sens de la représentation. (Pavis, 1980: 405). C'est à partir de ce moment qu'on commence à réfléchir sur le phénomène de *théâtralité*, étant plus proche du spectacle que du texte. Selon Roland Barthes (1964), la théâtralité peut s'opposer au *texte dramatique* lu ou conçu sans la représentation mentale, Barthes précise à ce sujet :

« Qu'est-ce que la théâtralité. C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur » (Barthes, 1964 : 41-42).

Une telle conception, le théâtre comme *épaisseur de signes* servira de base à la sémiotique théâtrale dont nous parlerons dans le chapitre suivant. Aussi Antonin Artaud oppose la théâtralité à la littérature, au théâtre de texte, aux moyens écrits, aux dialogues et même à la narrativité d'une fable logiquement construite. Mais Artaud est aussi un grand propagateur du théâtre oriental qu'il oppose au théâtre occidental, prisonnier du texte et de la parole. Ici nous voudrions souligner que le théâtre canadien d'expression française qui est l'objet de notre étude, vu son rôle identitaire, est le théâtre de la parole par excellence. Si critiqué qu'il soit par Artaud, le théâtre au centre duquel se trouve une réflexion sur la langue,

est pourtant bien la forme d'expression privilégiée par les membres des communautés francophones. La réflexion sur le rapport entre la langue et l'identité de l'individu (propre aux littératures de l'exiguïté) et sa place dans la société hétérogène au niveau culturel ne peuvent s'y manifester qu'à l'aide de la parole.

3.4.1. Le texte dramatique et ses caractéristiques.

Un aperçu des approches qui favorisent la représentation, comme celle d'Artaud, ne doit pourtant pas nous empêcher de croire que la partie essentielle du théâtre occidental, repose sur le texte, surtout si on le considère dans le contexte de la recherche traductologique. Gaston Baty a très justement décrit la position du texte dans la synthèse théâtrale :

« Il (le texte) est au drame ce que le noyau est au fruit, le centre solide autour duquel viennent s'ordonner les autres éléments. [...] Le texte, lorsque se sont évanouis les prestiges de la représentation, attend dans une bibliothèque de les ressusciter quelque jour. » (Baty dans: Gouhier, 1968, p. 75)

Une pièce de théâtre est d'abord un texte écrit, ce n'est donc pas une parole spontanée; mais puisqu'il est destiné à être dit et joué, ce texte n'est pas non plus une pure écriture comme le roman ou la poésie. Contrairement aux romans qui peuvent se présenter de multiples façons, un texte de théâtre s'organise de manière intangible. Il comporte deux parties distinctes, mais indissociables : le dialogue et les didascalies. Leur ampleur et leurs rapports ont historiquement varié dans des proportions considérables. Réduites à l'extrême à l'époque classique, au XX^e siècle les didascalies occupent une place de plus en plus importante, avec le cas extrême des « Actes sans paroles » (1958) de Samuel Beckett où elles constituent la totalité du texte (Couprie, 1995 : 7). Elles répondent à deux questions fondamentales : *qui* et *où* (souvent aussi *comment*), elles déterminent ainsi une *pragmatique*, les conditions concrètes de l'usage de la parole. (Übersfeld, 1978 : 22)

La présence de ces deux composantes découle de l'une des spécificités du texte théâtral qui est toujours une délégation de la parole – l'auteur écrit pour qu'un autre parle. Ainsi le langage dramatique est « le compromis du dit et de l'écrit » ou « parole en action » (Larthomas, 1980: 23). La distinction entre les dialogues et les didascalies touche aussi une question fondamentale en linguistique, celle du sujet de l'énonciation :

1. dans le dialogue, c'est le personnage qui parle (toujours distinct de l'auteur)
2. dans les didascalies, c'est le dramaturge lui-même qui :
 - a) nomme les personnages (indiquant à chaque moment qui parle) et leur attribue à chacun *un lieu pour parler et une partie du discours*
 - b) indique les gestes et les actions des personnages, indépendamment de tout discours.

Selon Anne Ubersfeld, chaque texte de théâtre, manuscrit ou imprimé possède un certain nombre de caractéristiques. D'abord sa matière d'expression est linguistique contrairement à celle de la représentation qui est composée de signes de nature différente. Ensuite le texte de théâtre se lit diachroniquement, selon une lecture linéaire, en opposition avec le caractère matériellement polysémique des signes de la représentation. Le texte suppose en effet une lecture selon l'ordre du temps tandis que la perception de la représentation est synchronique et suppose donc une organisation spatio-temporelle de signes multiples et simultanés. Ubersfeld propose le schéma suivant qui intègre les éléments de différente nature dans le spectacle :

$$\mathbf{T} + \mathbf{T}' = \mathbf{P}$$

où « **T** » représente le texte de l'auteur, imprimé ou manuscrit dans sa forme « tangible », « **T'** » représente un autre

texte – celui de la mise en scène que nous allons définir par la suite et « **P** » la représentation. (Ubersfeld, 1978 : 23-24).

Ce qui est essentiel dans la démarche de Ubersfeld, c'est sa conception d'un *texte troué*, chaque texte de théâtre possède des *trous*, cela veut dire que certaines informations y sont absentes. Dans la plupart des pièces on ne trouvera pas d'indications sur l'âge de personnages, leur aspect physique ou leurs opinions politiques par exemple. C'est la représentation qui doit combler ces *trous*:

« [...] les personnages sont-ils déjà là ? Comment arrivent-ils ? Courent-ils ou non ? Qui suit l'autre et comment ? Autant de questions que pose ce texte théâtral nécessairement troué, et qui, s'il ne l'était pas, ne pourrait même être présenté ; au reste, la représentation devra répondre à ces questions » (Ubersfeld, 1978 : 25)

Une telle conception de la représentation sera primordiale dans les théories de la traduction théâtrale basées sur la sémiologie que nous allons présenter dans le chapitre suivant. Dans les théories basées sur *le texte spectaculaire* le traducteur sera co-responsable de « combler les trous » du texte car il travaillera en étroite collaboration avec le metteur en scène.

3.5. La traduction des textes dramatiques en tant que genre spécifique de la traduction littéraire

Le titre du présent chapitre évoque en même temps deux choses : la traduction et la représentation théâtrale, l'acte de traduire et l'art du théâtre. En effet, la tâche du traducteur théâtral n'est pas seulement de bien montrer, par son écriture, un texte écrit dans une autre langue, mais surtout de faire en sorte qu'un texte étranger puisse être joué convenablement sur scène par des comédiens, compris et accepté par le public. Le rôle du traducteur-médiateur entre deux cultures est considérable dans l'élaboration d'une pièce, car comme l'écrit Salacrou: « je crois que l'œuvre dramatique est le produit de la

rencontre de l'auteur et du public » (Salacrou dans Larthomas, 1980: 36). Le traducteur rend possible la rencontre du même auteur avec un public nouveau, appartenant à une autre culture.

Vu la complexité de la tâche qui découle du caractère paradoxal de l'art théâtral, on trouve de nombreuses théories de la traduction des œuvres dramatiques qui sont orientées plutôt vers le texte dramatique ou plutôt vers l'ensemble de la représentation. Même si certains travaux récents proposent des approches novatrices, moins normatives et beaucoup plus centrées sur le contexte sociologique de la réception de la traduction théâtrale, comme des ouvrages d'Annie Brisset (1990) de Louise Ladouceur (2005) au Canada, la majorité des études disponibles suggèrent aux traducteurs des stratégies plus ou moins spécifiques.

Selon Fabio Regattin (2004) les approches normatives sont classables en fonction du rapport entre le texte et la représentation (il se base sur la distinction de Keir Elam de l'année 1980 entre *performance text* et *dramatic text* et pour cette raison emploie dans sa classification les termes de « performance²⁴ » et celle de « texte dramatique »). Selon Regattin il y a quatre catégories différentes de théories de la traduction théâtrale :

²⁴ Patrice Pavis insiste sur le fait que le mot français implique l'idée de re-présentation d'une chose qui donc existe déjà (sous une forme textuelle) avant de s'incarner sur scène. Mais re-présenter c'est aussi rendre présent dans l'instant de la présentation scénique ce qui existait autrefois dans un texte ou dans un jeu traditionnel. Ces deux critères : répétition d'une donné préalable et création de l'évènement scénique sont à la base de toute mise en scène. Le mot anglais *performance* indique l'idée d'une action accomplie (*to perform*) dans l'acte même de sa représentation. La performance théâtrale engage à la fois la scène, la salle et le public. La performance c'est aussi la conceptualisation d'un acte accompli par le locuteur (ici par l'équipe toute entière qui se réalise scéniquement et socialement). On peut y voir aussi l'opposition entre performance et compétence pour illustrer le but de la représentation – faire passer du savoir-faire théorique (compétence) à l'actualisation pratique particulière (performance) (Pavis 1980 : 344)

- les théories littéraires;
- les théories basées sur le *texte dramatique*;
- les théories basées sur le *texte spectaculaire*;
- les théories « néolittéraires »

Patrice Pavis, à son tour, dans son ouvrage intitulé « Le théâtre au croisement des cultures » (1990) distingue quatre concrétisations pour décrire le processus de traduction. À partir du texte original T(0), une première *concrétisation textuelle* T(1) se fait au niveau des microstructures du texte, une *concrétisation dramaturgique* T(2), se fait au niveau macrotextuel, la *concrétisation scénique* T(3) signifie sa réalisation sur scène et une *concrétisation réceptive* T(4) constitue « le produit final » que le spectateur reçoit concrètement à partir des autres concrétisations.

Ainsi la concrétisation T(1) regrouperait les théories littéraires. La conception du théâtre qui ressort de cette première orientation ne prévoit aucune analyse dramaturgique du texte original, qui sera tout simplement traduit.

Les concrétisations T(1) et T(2) relèvent conjointement du mode d'approche où la traduction est accompagnée par un travail sur la parole présupposant (de différentes façons) une attention spéciale à l'oralité et à la mise en scène future, sans que pour autant celle-ci soit prise en considération directement par le traducteur.

Le troisième groupe de théories réunit T(1), T(2) et T(3) et insiste sur ce caractère collaboratif du théâtre. Par conséquent, la traduction ne serait pas la tâche exclusive du traducteur, mais serait réalisé à travers une collaboration de ce dernier et du metteur en scène.

La quatrième orientation, enfin, est d'une certaine façon atypique, puisque ce type d'analyse tout en étant apparemment ignoré de ces théories, est visiblement pris en compte par les théories basées sur le contexte socioculturel de la réception de la pièce traduite et mise en scène. On trouvera ce type de réflexions dans l'ouvrage d'Annie Brisset - « Sociocritique de la

traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)» (1990) et Louise Ladouceur —« Making the Scene : la traduction du théâtre d'une langue officielle à l'autre au Canada » (2005) dans lesquels les auteures étudient la réception de la traduction en tant que « produit » dans une nouvelle culture, un nouveau « polysystème ».

3.5.1. Les théories littéraires

La première catégorie des théories regroupe les études qui assimilent le texte de théâtre à un texte littéraire et compte aujourd'hui de nombreux partisans. Au cœur de toutes ces théories se trouve une constatation selon laquelle le texte l'élément le plus importants de la représentation théâtrale. Keir Elam (1980) note que la critique littéraire a longtemps accordé la primauté au texte écrit par rapport à la *performance*, car cette dernière est encore aujourd'hui souvent perçue comme « réalisation » (réelle ou potentielle) du texte écrit. L'assimilation du texte théâtral au texte littéraire entraîne des approches dans lesquelles l'activité traduisante dans le cas des textes littéraires a les mêmes particularités, s'il s'agit d'un texte dramatique, d'un roman ou d'un poème. Quand Georges Banu, critique de théâtre, demande à Antoine Vitez, l'un des hommes de théâtre français les plus brillants du XX^e siècle, qui a aussi été traducteur, en quoi consiste la différence essentielle entre la traduction d'un roman, d'un poème et d'une pièce de théâtre, celui-ci répond :

« Il y a une très grosse différence entre la traduction de romans, de poèmes, ou de pièces de théâtre. Mais je ne crois pas qu'elle soit théorique. C'est plus une différence d'usage. La nature de l'acte de traduire est à mon avis toujours la même. [...] Une grande traduction, parce qu'elle est une œuvre littéraire véritable, contient déjà sa mise en scène » (Vitez, 1982: 67).

Vitez n'a jamais été traductologue, pourtant ses mots sur la traduction du théâtre sont souvent cités par d'autres traducteurs du théâtre.

José Maria Fernandez Cardo affirme, dans « De la práctica a la teoria de la traducción Dramática » (1995) que :

« La relation qui s'établit entre le traducteur et le texte théâtral est, à mon avis, éminemment littéraire. En théorie, cela devrait lui être égal s'il avait affaire à un conte ou à un poème. [...] La tâche du traducteur théâtral ne serait pas spécifique » (1995 : 408).²⁵

Jean-Michel Déprats représente une position plus nuancée dans son article paru en 1992 dans les « Cahiers de la Comédie-Française ». Il signale la primauté de la parole par rapport au texte écrit dans l'œuvre dramatique, mais en même temps il rappelle qu'aujourd'hui l'écriture théâtrale et la fiction sont intimement liées :

« La vocalité et la corporalité se retrouvent dans d'autres textes que les textes de théâtre, dans les textes romanesques, dans tout texte argumenté [...] dans tout texte où [...] la respiration et le rythme sont tout aussi importants que la logique intellectuelle. » (1992 : 56).

Dans cette perspective, la distinction entre traduction littéraire et traduction dramatique perd sa signification car les éléments comme le rythme, la vocalité, la corporalité ne sont pas propres au texte dramatique, mais on les retrouve aussi dans d'autres textes. Déprats prend en considération la mise en scène à venir et insiste sur l'attention que le traducteur doit accorder au rythme, à la respiration, à la caractérisation des personnages. Pourtant, selon Terje Sinding qui a publié un

²⁵ Version originale de la citation : « La relacion que el traductor mantiene con el texto teatral es, en mi opinion, eminentemente literaria. En teoría a él debería darle igual que se tratara de un relato o de un poema. [...] El papel del traductor teatral no sería específico » (1995 : 408)

article intitulé « Les vertus de l'exil » la même année et dans la même revue que Déprats, il n'est pas justifié de parler d'une spécificité absolue du texte théâtral, dont l'oralité serait reproduite dans l'écriture, car l'oralité peut se retrouver, par exemple, dans les parties dialoguées d'un roman. Ces deux positions constituent une sorte de compromis qui permet de passer à la deuxième catégorie des théories basées sur le texte dramatique considéré comme une entité spécifique, qui n'a pas d'équivalent exact dans la littérature.

3.5.2. Les théories basées sur le texte dramatique.

Les partisans de ces théories s'appuient aussi sur le texte écrit, mais ils considèrent que le texte théâtral possède des caractéristiques spécifiques, en raison du rapport dialectique qu'il entretient avec l'écriture dramatique et la mise en scène qui joue un rôle important dans le choix de la stratégie et de la méthodologie traductive.

Laurie Anderson affirme que le seul aspect problématique dans la traduction des textes dramatiques la traduction des répliques, car les didascalies « ont simplement une fonction descriptive-prescriptive et ne constituent pas un problème particulier pour le traducteur » (1984 : 25). Les répliquent se caractérisent le plus souvent par l'emploi de la langue parlée, souvent même des variétés diatopiques ou diastratiques de la langue nationale, comme dans le cas des pièces des auteurs francophones au Canada. Maurice Gravier résume très justement les particularités de la traduction des textes dramatiques liées à l'emploi du langage parlé :

« Il s'agit en effet de faire passer (entre autres choses) un texte fait pour être dit (et non lu) d'une langue dans une autre langue. Il faut donc que le traducteur écrive une langue *orale* et non livresque, formule des répliques que le comédien puisse, sans difficulté, avec plaisir même articuler, faire résonner dans son *gueuloir* comme dirait Flaubert, et qui *passse la rampe*. » (Gravier, 1973 : 40).

Un deuxième aspect aussi important est représenté par l'immédiateté du discours théâtral, qui, se réalisant dans le *hic et nunc* de la représentation, doit être compris immédiatement par le spectateur. À la différence des autres textes littéraires, qui sont perçus à travers une démarche et un rythme personnels pouvant s'étendre sur des années et parfois sur des siècles, le texte dramatique s'énonce au public lors d'une représentation qui doit transmettre son message tout de suite. Georges Mounin, déjà dans sa « Linguistique et traduction » (1976) mettait en garde les traducteurs :

« Cette lutte que représente une traduction théâtrale, c'est une bataille dont le résultat se joue en une seule fois : la pièce passe ou ne passe pas la rampe, les auditeurs jugent sans appel. » (Mounin, 1976 : 163)

Ce qui découle de cette immédiateté de la communication théâtrale, c'est aussi l'impossibilité d'employer certains procédés de traduction auxquels on recourt pendant la traduction d'un texte littéraire. Comme le fait remarquer Paul LeFebvre : « si le traducteur de roman ou de poème est toujours libre d'ajouter une note explicative en bas de la page, cette pratique est impossible au théâtre » (1978 : 34)

L'opinion de Mounin est partagée par Stuart Seide, traducteur et metteur en scène, qui a traduit entre autres « Antoine et Cléopâtre », « Le Songe d'une Nuit d'Été », « L'Histoire Tragique de la Vie et de la Mort du Docteur Faustus », « La Tragédie de Macbeth » et qui s'est attelé à la traduction et à la version scénique de « Mary Stuart » de Friedrich Schiller. Ce praticien de la traduction théâtrale dit ouvertement :

« Je fais des traductions pour qu'elles soient dites et entendues, à partir du plateau, et non pour qu'elles soient lues; des traductions où la compréhension doit être immédiate, où aucun retour en arrière n'est possible. » (1982 : 60)

Un troisième point, qui n'a pas manqué d'attirer l'intérêt de plusieurs chercheurs, est l'exigence de « jouabilité » de la pièce. Le concept même de « jouabilité » est toutefois assez difficile à cerner : selon certains spécialistes, un texte est jouable premièrement lorsque sa diction est facile et deuxièmement lorsqu'il se rapproche d'une « parole prononcée » crédible : « l'objectif, l'horizon, le point à atteindre c'est la bouche. Il faut que ce soit un texte de bouche. » (Delay, 1982 : 28). Selon Michèle Laliberté « l'essentiel était de traduire cette pièce à voix haute, afin de respecter le rythme et de rendre l'expression de l'affect plausible » (Laliberté, 1995 : 521). Ces affirmations s'accompagnent souvent de conseils pratiques : George Wellwarth suggère, par exemple, de faire attention à un excès de consonnes sifflantes (Wellwarth, 1981) ce qui nous paraît d'autant plus important que dans le cas de la langue polonaise une telle cumulation pourrait engendrer des problèmes de prononciation et de compréhension.

Françoise Vreck dans son article intitulé « Traduire la résonance » (1990 :109) souligne l'importance de la « musicalité » des répliques qui est un élément immanent de l'œuvre dramatique. Selon Vreck les traducteurs oublient que la nature du texte dramatique est « duelle », qu'il est écrit pour être parlé donc il est conçu d'abord pour être appréhendé par l'oreille :

« La qualité phonétique du texte, partiellement inscrite dans le verbal, est peut-être l'élément le plus facilement repérable par le traducteur. Encore n'est-elle pas toujours évidente et encore faut-il comprendre que la beauté d'un texte, sa qualité poétique – que l'on entende le terme dans le sens traditionnel ou dans celui, plus large, que lui donne Jakobson – sert toujours l'efficacité dramatique. » (Vreck, 1990 :109)

Vreck encourage le traducteur à l'analyse de la valeur esthétique et aussi psychologique du jeu des consonnes et des voyelles dans le texte, à la recherche minutieuse des récurrences, à repérer les échos d'un seul mot ou de groupes de

mots dans le texte de départ pour essayer de reproduire dans le texte d'arrivée un effet rythmique comparable en fonction des moyens linguistiques dont dispose la langue d'arrivée.

D'autres experts ont élargi le champ de leurs études en essayant de découvrir les caractéristiques propres à dramatiser le texte de départ pour les reproduire dans la langue d'arrivée. Selon Jean-Michel Déprats (1992) tous les textes de théâtre ont en commun une finalité bien précise de « prendre corps et voix dans l'espace et le mouvement de la représentation ». Pour lui la traduction théâtrale est plutôt une activité dramaturgique que linguistique parce qu'entre la langue de départ et la langue d'arrivée intervient une troisième langue, celle de la scène et de la représentation. Ainsi, la scène devient le lieu où le texte et l'imaginaire qu'il véhicule peuvent transiter d'une langue à l'autre :

« (...) traduire pour la scène invite à écrire une langue orale et gestuelle, musclée et vive, susceptible d'offrir au comédien un instrument de jeu vigoureux et précis. Il faut prendre en compte la demande concrète de l'acteur, faire en sorte que la texture des mots puisse être soutenue par le geste du corps et l'inflexion de la voix. Le traducteur est le premier interprète de l'œuvre – plus d'ailleurs au sens musical qu'au sens herméneutique – mais il n'en est ni le metteur en scène ni le critique. Il livre un tissage de sons et de sens, une partition sonore. Aux acteurs de la faire vivre » (http://www.gallimard.fr/collections/pdf/lettre_pleiade12_coul.pdf).

Pour Jean-Michel Déprats la théâtralité du texte écrit résiderait d'abord dans les *virtualités théâtrales* :

« les *virtualités théâtrales* présentes dans le texte écrit ne s'épanouissent que dans le jeu de l'acteur. Il faut donc que ces *virtualités* soient inscrites dans le texte traduit pour que celui-ci donne naissance à du théâtre et non à du dialogue illustré » (Déprats, 1982:47).

Une autre notion proposée par Déprats, liée elle aussi à la jouabilité, est celle de *théâtralité*. Il s'agit encore une fois d'une notion complexe ; Déprats indique même qu'il y a autant de « théâtralités » que de « dramaturgies », en reconnaissant que ce concept est polymorphe et que sa compréhension varie selon chaque pratique. Chez Shakespeare, d'après lui, « la théâtralité est [...] d'abord un certain type d'oralité, un acte sonore ou oral, un mouvement de la voix » (Déprats 1990 : 75). La théâtralité shakespearienne résiderait donc en grande partie dans cette gestualité articulée déjà au niveau du texte, étant donné que les didascalies sont presque inexistantes. Il suggère ainsi que ces « noyaux de théâtralité » (Déprats 1993 : 39) orientent le jeu du comédien puisque chaque *gestus*²⁶ pré-suppose des comportements et des rythmes :

« ce *gestus* comprend l'attitude physique du locuteur, son comportement vis-à-vis de son partenaire mais aussi son attitude mentale vis-à-vis de son discours et de sa situation théâtrale » (Déprats 1993 : 39)

De ce fait, l'ordre ou le nombre des mots, ainsi que la disposition syntaxique portent et véhiculent un *gestus* guidant la démarche du comédien. Bien que les notions employées par Déprats s'articulent autour du théâtre shakespearien, des critiques comme Pavis considèrent qu'elles sont encore trop abs-

²⁶ En 1930 Bertold Brecht rencontre Meyerhold et sa troupe en tournée à Berlin. Il est ébloui par le jeu des acteurs qui s'adressent sans détour au public pour lui faire part de leur message révolutionnaire. Brecht leur emprunte ce qu'il appelle le *gestus social*, ensemble des gestes, comportements, langage, intonations... d'un individu vis-à-vis des autres et qui font disparaître sa situation sociale. Le *gestus* brechtien n'est pas d'ordre individuel, mais davantage social : « Le *gestus* se compose d'un simple mouvement d'une personne en face d'une autre, d'une façon socialement ou corporativement particulière de se comporter » (Pavis 2006 : 153). Pour Brecht, le *gestus* ne renvoie pas à la sphère individuelle de l'homme, mais plutôt à celle collective, de classe. Le *gestus* devient donc un élément fondamental (sinon le plus important) dans le processus de distanciation, en laissant paraître le commentaire derrière le texte, l'attitude du comédien face à ce qu'il joue.

traites et qu'elles ne tiennent pas assez compte des particularités culturelles du texte source et de la société ou de la culture cible qui traduit ce texte.

Aline Botteman compare les dialogues qui constituent le texte de chaque pièce de théâtre à la partie visible d'un iceberg. La partie invisible, en revanche, est constituée des situations, du contexte social, politique et culturel, de l'époque, des sentiments et émotions des personnages, ainsi que de la signification et du sens que l'auteur a donné à sa pièce. Selon l'auteur cité, la tâche du traducteur est de transmettre l'entière-*té* de l'iceberg. L'équipe théâtrale de création du spectacle s'intéressera particulièrement à la partie invisible, qu'elle interprétera. Le traducteur, quant à lui, doit fournir à cette équipe un matériau de travail qui permette d'accéder à la partie invisible de la pièce de la même manière que l'original. (<http://www.alinebotteman.be/theatre.htm>)

D'après Edward Bond (1998) une pièce doit vivre dans deux espaces : dans la psychologie des personnages ainsi que dans le monde où ils se trouvent. Ce deuxième, à son tour, se divise en trois : le monde naturel, le monde social et l'espace particulier. Les répliques des protagonistes doivent « vivre simultanément dans tous ces mondes ». Par conséquent chaque réplique est un « repère cartographique » qui situe le personnage dans chacun de ces mondes, car elle définit le personnage par rapport à lui-même, à ses traits de caractère, par rapport à l'époque et l'endroit où il se trouve, par rapport à sa situation sociale, par exemple sa profession, son statut social, etc. et par rapport à la situation particulière qu'il est en train de vivre. (1998 : 28-35)

E. Bond précise son point de vue de la manière suivante: « Une traduction insuffisante se contente de reproduire la réalité superficielle de l'original – en l'occurrence, on trouve une phrase appropriée et convenable en allemand pour restituer la phrase anglaise. "Vous dites X en anglais, nous disons Y en allemand" ». (1998 :31) Il est nécessaire de comprendre les « repères cartographiques », de sentir le sens que peut avoir la

réplique par rapport au personnage qui la prononce, ce personnage possédant une psychologie, une culture, une façon de parler propre, vivant à un endroit particulier à un moment donné, et par rapport à la situation que le personnage est en train de vivre et ce qu'il veut obtenir.

La contribution la plus importante aux théories basées sur le texte dramatique reste sans doute celle de Susan Bassnett qui suggère l'existence d'un « texte intérieur » ou d'un « texte absent » qui devrait, à son avis, être pris en compte par les traducteurs au même titre que les mots visibles du texte original. Dans « *Ways through the Labyrinth* » (1985) Bassnett situe la théâtralité d'un *texte dramatique* dans les rapports qui s'établissent entre les déictiques (les pronoms personnels et les références temporelles ou spatiales). Bassnett analyse un petit passage extrait du « *King Lear* » de Shakespeare et sa version italienne, mise en scène par Giorgio Strehler, pour montrer que la modification des déictiques personnels entraîne une modification des rapports entre les personnages. Bien que ses théories soient une véritable source d'inspiration pour de nombreux théoriciens et praticiens de la traduction théâtrale, Susan Bassnett a choisi de les remettre en question dans une étude au titre révélateur de « *Still Trapped in the Labyrinth* » (1998), que nous reprenons dans la section consacrée aux théories « néolittéraires ».

L'approche adoptée par Bassnett (1983, 1985), Déprats (1982), Botteman, Vreck, Bond et bien d'autres donne à la traduction théâtrale un statut spécifique, qui toutefois reste étroitement lié au texte écrit. Un autre type de théorie, basé plus directement sur les études sémiotiques de la fin des années 70, s'en distingue. La sémiotique considère l'expression linguistique comme un code parmi d'autres et centre son attention sur la représentation et le *texte spectaculaire*.

3.5.3. Les théories basées sur le *texte spectaculaire*.

Vu le fait que toutes les orientations qui relèvent de cette catégorie sont d'habitude étroitement liées à la sémiologie

théâtrale, il est nécessaire de passer en revue brièvement les principes de cette approche avant de passer aux théories de la traduction.

Le développement de la sémiologie du théâtrale, un courant qui s'inspire de la théorie du *signifiant/signifié* de Ferdinand de Saussure et qui a connu un grand essor grâce aux chercheurs de l'école de Prague : Zich, Mukařovský, Bogatyřev et Honzl constitue un vrai retournement copernicien dans le domaine des études théâtrales. Avant cette époque la poétique comme étude descriptive du théâtre a connu une progression assez modeste à partir de ses origines aristotéliennes. Pour un sémiologue, le théâtre constitue un acte de communication multidimensionnel composé d'éléments linguistiques, visuels et sonores et il est impossible d'isoler le signe²⁷ linguistique des autres systèmes de signes auxquels l'associe le spectacle. Soumis aux nécessités de la représentation, le texte de théâtre participe à un réseau complexe de codes sémiotiques avec lesquels il entretient d'étroites relations qui modèlent le message verbal livré sur scène (Ladouceur, 2005 : 65).

Ainsi, dans cet approche le théâtre se présente comme « multi-systemic communication system » (Elam dans Koustas, 1988 : 130) ou « système de systèmes » (Brault dans Koustas, 1988 : 130) constitué de plusieurs systèmes signifiants (linguistiques, musicaux, gestuels, visuels, etc.). Comme le signale Anne Ubersfeld :

²⁷ Anne Ubersfeld précise que selon Louis Prieto on peut distinguer les signes non intentionnels – *les indices* (p.ex. la fumée est l'indice de feu) et les signes intentionnels – *des signaux*. Selon Ubersfeld dans le Domanie de la représentation, les signes verbaux ou non, sont en principe tous *signaux*. Quant à la terminologie de Peirce, il classe les signes en *indices* (qui sont en rapport de contiguïté avec l'objet auquel ils renvoient, p.ex. fumée-feu), *icônes* (qui sont en rapport de ressemblance, p.ex. portrait) et *symboles* (ils ont un rapport préexistant avec l'objet auquel ils renvoient, soumis aux conditions socioculturelles, p.ex. noir – couleur du deuil en Occident). Ubersfeld précise que tout signe théâtral est à la fois *indice* et *icône*, parfois *symbole* : *icône*, puisque le théâtre est en quelque sorte une reproduction des actions humaines et *indice*, puisque tout élément de la représentation peut être perçu par le spectateur comme l'indice d'éléments à venir. (Ubersfeld : 1978, p.28-30)

« L'intérêt d'une sémiotique théâtrale est (...) non pas de donner du sens aux signes (...) mais de montrer l'activité théâtrale comme constituant des systèmes des signes qui n'offrent de sens que les uns par rapport aux autres : la tâche d'une sémiotique théâtrale est moins d'isoler les signes que de construire avec eux des ensembles signifiants et de montrer comment ils s'organisent » (Ubersfeld dans : Koustas, 1988: 130)

Roland Barthes, partant d'un point de vue sémiotique, appelle le théâtre « une espèce de machine cybernétique » qui envoie à l'adresse du public des messages particuliers, simultanés mais de rythme différent ; le spectateur reçoit :

« en même temps six ou sept informations (venues du décor, du costume, de l'éclairage, de la place des acteurs, de leurs gestes, de leur mimique, de leur parole), mais certaines de ces informations tiennent (c'est le cas du décor), pendant que d'autres tournent (la parole, les gestes)". (Barthes, 1964 : 258)

Tadeusz Kowzan fait une première distinction entre les signes naturels et artificiels (1968 : 68) et remarque le pouvoir du spectacle « d'artificialiser » les signes:

"Le spectacle transforme les signes naturels en signes artificiels (l'éclair), il a donc le pouvoir d'«artificialiser» les signes. Même s'ils ne sont dans la vie que réflexes, ils deviennent au théâtre des signes volontaires. Même si, dans la vie, n'ont pas de fonction communicative, ils l'obtiennent nécessairement sur la scène" (1968 : 68).

Dans les années 60 du XX^e siècle, le chercheur polonais a défini d'une façon détaillée cinq catégories de signes qui contribuent à l'acte théâtral :

1. les sons ou les signes auditifs qui sont émis par l'auteur et n'existent qu'au moment de l'énonciation, inscrits uniquement dans le temps ; ce sont les mots (1^{er} système) et l'intonation (2^e système).

2. Les signes visuels, autrement dit « l'expression corporelle », qui sont inscrits dans un temps et un espace précis ; ce sont la mimique (3^e système), les gestes (4^e système) et le mouvement (5^e système).
3. Les signes visuels compris comme « l'apparence externe de l'acteur » inscrits uniquement dans l'espace.
4. Les signes visuels compris comme « apparence ou aspect du lieu scénique » qui sont inscrits dans le temps et l'espace et ne font pas partie de l'acteur ; ce sont des accessoires (9^e système), la scénographie (10^e système) et l'éclairage (11^e système).
5. Les signes auditifs non dits, effets sonores non articulés, inscrits seulement dans le temps, par exemple la musique (12^e système) et les effets sonores (13^e système), (Kowzan, 1968 : 83)

Le texte dramatique ne constitue qu'un élément dans ce réseau complexe de signes, mais de l'autre côté dans chaque texte dramatique, il existe une partie invisible (où seulement annoncé dans les didascalies) c'est-à-dire l'intonation, l'accent ainsi que tout un univers des signes corporels qui seront interprétés par les acteurs.

La mise en scène et le discours scénique se caractérisent aussi par un système complexe de connotations: à chaque élément visuel ou sonore est attribué à la fois une signification dénotative qui a un sens évident ainsi qu'une signification connotative. Pour pouvoir identifier le sens dénotatif et connotatif et les intégrer dans l'ensemble de l'œuvre dramatique il ne suffit pas d'une simple lecture « horizontale » orientée sur la fable. Il faut recourir à la lecture « transversale » (Koustas, 1988 :132).

Les études sémiotiques de Patrice Pavis (1976), d'Anne Ubersfeld (1978) ou de Keir Elam (1980), qui ont marqué un tournant dans les études théâtrales, ont aussi été importantes pour la traductologie. Plusieurs chercheurs qui ont étudié la spécificité du texte dramatique par rapport aux textes narratifs

ont souligné la nécessité de le considérer dans sa complexité, de prendre en compte la variété des signes qui interviennent dans le cours de la représentation. La difficulté de la traduction a commencé à être considérée non seulement comme le transfert du texte d'une langue source vers une langue cible, mais aussi celui des nombreux facteurs linguistiques et paralinguistiques qui sont inhérents à sa fonction « performante » et qui agissent sur le texte de multiples façons :

« A theatre text exists in a dialectal relationship with the performance of that text. The two texts – written and performed – are coexistent and inseparable, and it is in this relationship that the paradox for the translator lies » (Basnett, 1985 :87)

« La traduzione teatrale » de Stefano Boselli (1996) propose une approche où l'auteur, en reprenant la tripartition proposé par Elam (texte dramatique, texte spectaculaire, texte théâtral), considère le texte dramatique, dès sa version originale, comme une espèce de structure indéterminée qui doit être précisée en fonction des conditions de production. Pour Boselli, la traduction est une réécriture dramaturgique, alors que l'écriture du spectacle appartiendrait au metteur en scène et aux acteurs. Le traducteur devrait donc participer aux répétitions du spectacle et être prêt à changer son texte selon les exigences d'une mise en scène bien concrète. Selon Mary Snell-Hornby:

« [...] those of us in Vienna working on stage translation agree that the translator should cooperate on a team basis with actors and producers before and during rehearsals; in other words he/she should play an active part in the production concerned (1996:34) ».

Margaret Tomarchio, dans « Le théâtre en traduction » présente le même point de vue et reprend le terme de *virtualités théâtrales* évoquées par Jean-Michel Déprats :

« Il paraît donc essentiel que le traducteur soit présent, d'une part pour veiller à ce que la fidélité qu'il a recherchée dans sa traduction soit respectée, d'autre part pour réaliser en collaboration avec le metteur en scène et les acteurs, dans un climat de respect et de confiance mutuels, toutes les *virtualités théâtrales* du texte » (1990 : 87).

Elle insiste également sur le phénomène qu'elle appelle « la dispersion de sens » que le texte de théâtre risque de subir à cause du processus de la représentation, car le traducteur n'est pas seul, le théâtre est un art collectif. Le traducteur est l'un des nombreux intermédiaires -metteur en scène et acteurs – qui sont tous intermédiaires entre l'œuvre et le public. Jean-Loup Rivière (1992) soulève la même question lorsqu'il parle de risque d'un « effet de téléphone arabe » et compare le traducteur à un simple maillon d'une longue chaîne interprétative. L'attention accordée à la réalisation scénique opère un renversement radical de la tradition, car on privilégie le *texte spectaculaire* aux dépens du *texte dramatique*.

Antonin Artaud dans « *Le théâtre et son double* », affirme que « c'est la mise en scène qui est le théâtre beaucoup plus que la pièce écrite et parlée » (1981 : 60). Jacques Lassalle qui fait écho à cette affirmation, va encore plus loin et présente la démarche du type « une traduction égale une représentation » :

« Si le texte original peut engendrer une multitude de représentations différentes, ce n'est vrai d'aucune de ses traductions. [...] Chaque traduction est porteuse de l'occasion qui l'a suscitée : son destin rejoint tout à fait celui de la mise en scène » (1982 : 12).

Toutes ces théories valorisent d'une façon considérable la traduction et aussi le traducteur qui cesse d'être une vitre transparente et devient l'un des auteurs de la mise en scène et du succès de la pièce. La situation de la coopération du traducteur avec le metteur en scène n'est pas toujours possible. C'est une pratique assez fréquente au Canada français, où les drama-

turges sont parfois aussi traducteurs et metteurs en scène. Une telle coopération a été aussi possible dans la mise en scène de « *Pięć razy Albertyna* » de Gabriel Gietzky (collaboration avec le traducteur – Jacek Mulczyk-Skarżyński), mais ce n'est pas une pratique fréquente en Pologne.

3.5.3.1. L'Adaptation et l'exotisation à la lumière de la sémiologie théâtrale

Jane Koustas dans son article intitulé « Traduire ou ne pas traduire le théâtre? L'approche sémiotique » (1988) essaie de résoudre le problème existant depuis toujours dans la traduction littéraire, à savoir : vaut-il opter pour l'adaptation ou l'exotisation de l'œuvre littéraire qu'on traduit? En se concentrant sur la traduction des pièces théâtrales, plus précisément - des textes dramatiques québécois, elle choisit de s'appuyer sur la méthodologie proposée par la sémiologie. Koustas note que :

« Le problème initial auquel le traducteur doit faire face est, semble-t-il, d'ordre théorique: faut-il tout traduire ou « traduire sans traduire? (...) vaut-il mieux traduire en vue de « résoudre la contradiction d'être », d'éliminer toute trace d'étrangeté du texte et de l'assimiler dans la littérature de la langue d'arrivée? Ou faut-il plutôt « réaliser cette contradiction », « traduire oui, mais sans traduire », c'est-à-dire essayer de conserver cette étrangeté (...) » (1988: 128)

D'après l'auteur cité, les procédés d'analyse proposés par la sémiotique permettent de résoudre ce dilemme et aident le traducteur à opérer les choix appropriés à la situation. En effectuant une analyse sémiotique, le traducteur peut d'abord identifier les systèmes signifiants, et par la suite, déterminer leur importance et leurs fonctions dans le système global de la pièce. Ainsi, il pourra décider si la mise en scène se prête à l'*adaptation* ou au *déracinement*, comme l'appelle J. Koustas (1988 :133), ou bien si au contraire, le renvoi au contexte so-

cio-culturel bien précis reflète la mise en scène constitue l'un des principes organisateurs de la pièce et doit rester intact. En somme la décision portant sur la question « tout traduire » ou « traduire sans traduire » dépend de l'importance de ce renvoi.

Pour illustrer chacune des deux possibilités mentionnées, J. Koustas donne l'exemple de deux pièces québécoises qui constituent deux extrémités si l'on prend en considération l'importance de leur envoi au contexte socioculturel. La première pièce intitulée « Une Plaie Canadienne » de Jean-Claude Germain est organisée autour d'une cérémonie des « enfants de la Veuve Saint-Jean », société secrète dont les origines sont maçonniques et incarnant le nationalisme québécois. En ce qui concerne les décors, chaque objet qui se trouve sur la scène possède une dimension métaphorique et symbolique et est précisément décrit par de longues didascalies. Ainsi chaque « déracinement » qu'il se fasse au niveau des décors, des toponymes, des costumes, des accessoires, mettrait en déséquilibre tout le système sémiologique de l'œuvre.

La pièce intitulée « Panique à Longueuil » de René-Daniel Dubois illustre le cas contraire. Ici les didascalies sont très brèves et imprécises, le personnage principal n'a rien de spécial, l'information la plus importante concerne le fait qu'il vit dans les banlieues de Montréal qui sont séparés de la ville par un pont. Le protagoniste fait un voyage « intérieur », une sorte d'introspection, de plus toute l'action se passe « dedans », il s'agit alors d'une expérience universelle et non exclusivement québécoise. Ainsi on pourrait remplacer Montréal par n'importe quelle grande ville. Dans une pièce comme « Panique à Longueuil », c'est justement cette portée universelle que cherche l'auteur car chaque personne dans chaque pays du monde peut s'identifier aux problèmes du protagoniste de la pièce. En effectuant la traduction-adaptation on ne peut que gagner l'identification du lecteur ou du spectateur avec le protagoniste qui lui serait plus proche grâce aux changements effectués au niveau du lieu de l'action, des décors ou des noms des personnages (Koustas, 1988:133-138).

3.5.3.2. Le traducteur et sa place - l'approche fonctionnelle

Ján Ferenčík (1970) discerne deux types de traduction des œuvres théâtrales, à savoir les réalisations publiées (p.ex. dans la presse et destinées à être lues) et les réalisations scéniques. La première réalisation est un intermédiaire direct et objectif pour la transmission de l'œuvre du traducteur au lecteur, pendant que la deuxième est une présentation de l'œuvre par un intermédiaire – l'acteur, le dramaturge, le metteur en scène – qui se caractérise par la subjectivité et par le principe qu'il n'est pas seulement l'intermédiaire, mais qu'il est, de surcroît, l'interprète. Il se forme ainsi une sorte de chaîne qui, dans le cas des pièces publiées, se présente de la manière suivante :

auteur → traducteur → livre → lecteur

Dans le cas des pièces destinées à être jouées sur la scène cette chaîne prend une autre forme :

auteur → traducteur → interprète → spectateur ou auditeur

J. Ferenčík souligne le fait que dans chacune des deux situations mentionnées le traducteur est censé procéder d'une autre manière. Le premier schéma s'accorde entièrement avec le schéma de la prose et de la poésie. En faisant la traduction destinée à la publication, le traducteur devrait se démettre le plus possible du rôle d'interprète et employer uniquement des moyens objectifs et neutres, ce qui est presque impossible à réaliser.

La seconde possibilité reflète de la façon exacte la démarche faite dans le premier cas, sauf que le traducteur ne peut jamais considérer sa version comme l'état définitif de sa réalisation fonctionnelle. Il doit être conscient du danger que l'interprète de l'exécution artistique rejette sa conception et demande une autre traduction plus conforme à sa vision et à sa conception personnelle. Ainsi, le schéma précédent n'est plus valable et il devrait prendre la forme suivante :

auteur → interprète → traducteur → spectateur

Cette chaîne subordonne la conception du traducteur à celle de l'interprète et elle est plus conforme à la situation réelle car dans la plupart des cas c'est l'interprète qui commande la traduction conforme à son point de vue et à sa vision scénique. Par conséquent la situation dans laquelle se trouve le traducteur n'est point facile car tout en restant fidèle à l'auteur de l'original, il doit rendre sa traduction conforme aux exigences du metteur en scène.

Le traducteur de l'œuvre dramatique doit donc, avant de commencer la traduction, connaître sa réalisation fonctionnelle et éventuellement, la conception pour laquelle il la prépare. Sa position, entre le texte de l'auteur d'une part et la mise en scène (le dramaturge et le metteur en scène) et le spectateur d'autre part est très complexe et difficile. Le traducteur doit veiller à ce que l'intention et le texte de l'auteur soient intégralement respectés et savoir rapprocher le plus possible la traduction à la conception de la mise en scène par le choix approprié des moyen et des formes d'expression (1970: 145-147).

En ce qui concerne les traductions destinées à être publiées, J. Ferenčík les appelle « les traductions documentaires du texte de l'auteur » (1970: 148) et il donne comme exemple la première traduction de « La punaise » de Majakovskij effectuée en Tchécoslovaquie. Il note: « La traduction documentaire a paru en livre et certains théâtres l'ont utilisée en y apportant quelques modifications » (1970 :148).

Dans le cas de notre travail, cet éclaircissement est d'autant plus important que la traduction des pièces « La Trahison » et « La Défaite » de Laurier Gareau et de Georges Bugnet appartiennent aussi au genre de « traduction documentaire ». Elles ont été effectuées à dessein d'approcher au lecteur polonais la littérature canadienne des minorités francophones. Les traductions de « La Trahison » et de « La Défaite » n'ont pas été pas préparées en vue d'une représentation théâtrale et d'une mise en scène concrète. Elles ont été publiées et destinées tout d'abord à être lues, ce qui n'exclut pas leurs mises en scènes éventuelles.

3.5.4. Les théories néolittéraires

Un grand nombre des écrits théoriques récents, notamment les derniers travaux d'Anne-Carole Upton, de Terry Hale (2000) et de Susan Bassnett (1998) semblent redécouvrir un concept de traduction qui prend en compte la complexité de la tâche du traducteur théâtral. Upton et Hale invoquent plusieurs raisons pratiques qui expliquent le faible intérêt que la traduction pour la scène suscite parmi les théoriciens dans le domaine de la traduction comme dans celui des études théâtrales et expliquent: « the complexity and inconstancy of the performance text clearly pose an enormous (and, so far, insuperable) challenge to translation theorists » (Upton, Hale, 2000 : 9).

Susan Bassnett conclut que le traducteur de théâtre devrait adopter en face d'un *texte dramatique*, les mêmes que pour la traduction littéraire : « work with the inconsistencies of the text and leave the resolution of those inconsistencies to someone else [...] the time has come for translators to stop hunting for deep structures and coded subtexts » (1998 : 105, 107). Toutefois, Bassnett ne renonce pas à la collaboration entre traducteur et metteur en scène. En ce sens « Still Trapped in the Labyrinth » s'oppose radicalement à la conception de Lassalle (une mise en scène : une traduction), en préconisant une traduction qui respecte les difficultés et les ambiguïtés du texte original et permet ainsi un nombre virtuellement indéfini de mises en scène. Ce n'est plus au traducteur de tenir compte des mises en scène potentielles, mais aux professionnels de la scène.

3.5.5. La traduction du théâtre - bilan

Bien qu'elles puissent paraître, à première vue, inconciliables, ces quatre stratégies peuvent être intégrées à une seule théorie « générale » de la traduction théâtrale pour peu que l'on s'attache à définir les buts possibles d'une traduction. Ces buts ou « *skopos* » comme l'appelleraient Veermer

(1996) peuvent différer autant que les orientations, ce qui permet à chaque méthodologie de s'adapter à une nécessité spécifique.

Ainsi, une traduction pensée exclusivement pour la publication (l'oeuvre complète d'un auteur ou une anthologie) pourra facilement se servir de la première méthode; la traduction d'un texte contemporain tirera peut-être les meilleurs résultats d'une stratégie du deuxième ou troisième type (conçue avec une attention particulière à la mise en scène et au maintien de la *valeur théâtrale* du texte); la traduction d'un texte classique serait probablement favorisée par une approche du quatrième type (pensée pour la mise en scène, évidemment; mais attentive au respect de la valeur littéraire de l'oeuvre).

La traduction théâtrale ne doit exclure aucune approche, mais, au contraire, les intégrer pour en arriver à jeter les bases théoriques de la pratique qui devraient intégrer l'*auteur* du texte original et le *texte spectaculaire* original. Avant le travail conjoint avec le metteur en scène, une révision de la traduction avec le dramaturge permettrait peut-être de défaire les nœuds problématiques du texte de départ et de s'approcher plus de l'« éventail d'interprétations » que l'auteur souhaite proposer à son public (au sens large : lecteurs, metteurs en scène, acteurs). Dans une même perspective, on pourrait également suggérer au traducteur d'assister au spectacle mettant en scène le texte à traduire. Il faut toutefois rappeler qu'une mise en scène ne représente qu'un seul développement des virtualités du texte (et, par conséquent, une parmi de nombreuses interprétations possibles) : le rapport entre *texte dramatique* et *texte spectaculaire* est dialectique, et si la tradition a longtemps favorisé le *texte dramatique*, il n'est pas souhaitable, à présent, de tomber dans l'excès contraire. Assister à une représentation de la pièce à traduire peut sûrement être utile, pourvu que le souvenir du spectacle n'influence que très partiellement le travail qui suit.

Dans notre démarche dans la partie analytique, nous nous baserons sur les théories de la traduction théâtrale qui privilégient le texte dramatique, soit les théories néolittéraires. Du

fait que les littératures mineures offrent une richesse de représentations de variantes parlées de la langue française au Canada, c'est le texte dramatique et le langage dramatique qui constitue le centre de notre réflexion traductologique. En ce qui concerne les théories qui sont basées sur la sémiologie théâtrale, elles seraient sans doute un cadrage méthodologique nécessaire si on analysait les mises en scènes bien concrètes, surtout celles qui emploient des moyens techniques nouveaux comme les techniques de surtitrage dont nous parlerons brièvement dans le chapitre consacré à la traduction du colinguisme et à la présence de l'Autre dans la traduction (chapitre 4.5.7)

4. La stylisation et ses types

4.1. La Stylisation – notion-clé de la stylistique polonaise.

Dans le présent sous-chapitre nous proposons d'examiner quelques lignes directrices des recherches sur la stylisation à partir des ouvrages théoriques polonais. Il s'avère que cette notion, absente ou marginalisée dans les dictionnaires des langues européennes est l'une des notions-clés de l'analyse littéraire en Pologne. Nous proposons alors de l'appliquer dans le cadre de notre analyse, surtout que la traductologie polonaise ne lui prête pas assez d'attention. Nous partons du principe que l'emploi de la stylisation dans le texte traduit exige d'un côté la maîtrise des caractéristiques du style qui sert de matrice à cette stylisation, mais aussi une grande sensibilité langagière et littéraire car l'emploi d'une stylisation engendre tout un réseau de connotations et dans les cas les plus extrêmes peut nuire à l'interprétation du texte traduit ou sa mauvaise réception dans la culture d'arrivée. Il serait aussi préférable que le traducteur qui décide de mettre en œuvre la stylisation, connaisse ses types, ses fonctions et ses techniques afin d'adapter sa démarche à l'interprétation et aux particularités du texte qu'il traduit en polonais. Une base théorique solide

nous a donc semblé indispensable pour pouvoir présenter les enjeux des textes stylisés dans la partie analytique qui suit.

4.1.1. La stylisation dans les dictionnaires contemporains

Dans l'analyse littéraire en France, le terme *stylisation* n'apparaît presque jamais. Preuve en est que ce terme est absent dans le « Dictionnaire du littéraire » de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (2002). Dans les dictionnaires non-spécialisés, le terme de *stylisation* apparaît dans le contexte artistique, mais sa signification n'est pas celle à laquelle on pourrait s'attendre en nous basant sur notre savoir sur le terme *stylizacja* en polonais. Or selon le dictionnaire français « Trésor de la Langue Française Informatisé » (www.atilf.atilf.fr), la stylisation serait une action ou le résultat d'une action et pourrait s'appliquer soit aux arts plastiques soit à la littérature.

Première signification:

- a) *Dans les arts plastiques* - Action de représenter un objet en le réduisant à ses caractères les plus typiques ou en lui donnant une configuration conventionnelle ou le fait de dégager des lignes principales.
- b) *Dans le domaine littéraire* - Action de s'exprimer de manière concise, en se limitant aux traits essentiels, en estompant les détails trop particuliers), au sens figuratif action, fait de se limiter aux éléments les plus caractéristiques ou conventionnels.

Deuxième signification:

- a) Le fait d'exprimer quelque chose avec son propre style, en s'efforçant de lui imprimer sa marque personnelle. (<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=300860985>)

Pour comparer, le dictionnaire général polonais PWN informatisé (www.sjp.pwn.pl) donne déjà quatre significations de ce terme dont la deuxième est celle qui nous intéresse et celle que nous allons développer par la suite :

1. «l'étude stylistique du texte» (stylistyczne opracowanie tekstu)
2. «l'introduction consciente dans un texte littéraire ou une œuvre d'art de traits d'un style bien précis» (celowe wprowadzenie do utworu literackiego lub dzieła sztuki cech określonego stylu)
3. «dans les arts plastiques – la modification de la forme des objets ou des personnes en vue de souligner leurs valeurs décoratives » (w plastyce: przekształcenie formy przedstawionych postaci lub przedmiotów dla podkreślenia walorów dekoracyjnych)
4. « la mise en rapport de deux éléments différents pour qu'ils créent un ensemble cohérent stylistiquement » (zestawienie różnych elementów tak, aby tworzyły całość jednorodną stylistycznie)²⁸

Comme nous le voyons bien, la définition française se concentre autour de « traits typiques » et tout ce qui relève de « conventionnel » et donne une image générale d'une certaine limitation ou rétrécissement. Malgré l'absence de ce terme dans les dictionnaires littéraires français, la définition de la *stylisation* trouve une place importante dans « Le Dictionnaire du théâtre » de Patrick Pavis (1980), selon lequel c'est :

« un procédé qui consiste à représenter la réalité sous une forme simplifiée, réduite à l'essentiel de ses caractéristiques sans détails excessifs. La stylisation, comme l'abstraction désigne un certain nombre de traits structurels généraux pour représenter son objet [...] L'écriture et la représentation théâtrales font

²⁸ Nous citons d'après *Słownik Języka Polskiego* informatisé: <http://sjp.pwn.pl/szukaj/stylizacja>, la version française étant notre traduction et la version entre parenthèses, la définition originale polonaise

appel à la stylisation dès qu'ils renoncent à rendre mimétiquement une totalité ou une réalité complexe » (Pavis, 1980 : 388-389)

Ensuite Pavis décrit en détails quatre composants du texte dramatique et du spectacle qui sont concernés par la stylisation :

1. actions humaines – ce sont les moments choisis de la vie des protagonistes, les événements les plus significatifs et décisifs, sans en montrer les motivations
2. acte scénique – par exemple manger ou mourir, on ne trouve jamais leur représentation mimétique, mais plutôt symbolique, alors il n'est pas gênant de voir le comédiens prendre repas dans des assiettes vides
3. langage dramatique – les différences des niveaux de langue selon les personnages et leur statut social sont représentées dans les catégories des conventions de langage
4. réalité scénique – simplification du réel, la présence des objets-signes au lieu de la reproduction servile de la réalité, la symbolisation à l'aide de quelques objets « épinglés » sur la scène (Pavis, 1980 : 388-389).

Ainsi, dans tous les éléments qui constituent le spectacle, la stylisation possède une valeur de simplification. Les éléments stylisés, que ce soit le comportement, le langage, les vêtements du protagoniste ou l'aménagement de sa maison prennent une forme symbolique.

Nous tenons à souligner que dans la version polonaise du dictionnaire de Patrice Pavis intitulé « *Słownik terminów teatralnych* » de 1998 à côté de la signification déjà citée (stylisation – simplification de la réalité) on retrouve la définition de stylisation telle qu'on la retrouve dans les études littéraires en Pologne, à savoir :

« un procédé artistique qui consiste en l'introduction ou l'imitation des traits d'un style différent du style de l'énonciation de l'auteur. Et si on admet que l'imitation de la réalité se trouve à l'origine de l'acte théâtral, chaque spectacle constitue en quelque sorte la stylisation de la réalité car il ne peut pas représenter la réalité dans toute sa complexité ni devenir une réalité *stricto sensu* » (Pavis, 1998 : 490, notre traduction)

Nous voyons alors que la signification ajoutée par les rédacteurs polonais du dictionnaire dans sa première partie fait référence à la stylisation en tant que phénomène d'introduction des traits d'un style dans l'énoncé produit selon les règles d'un autre style (définition « polonaise » par excellence), mais de l'autre côté y rajoute une deuxième partie basée sur la perception « française » de ce terme. Le résultat constitue un étrange amalgame de deux visions différentes : une faisant référence au style (linguistique ou littéraire), l'autre faisant référence à la façon simplifiée et symbolique de représenter la réalité. Cet exemple nous prouve comment il est difficile de concilier deux visions différentes d'un phénomène qui viennent de deux traditions littéraires et culturelles bien distinctes.

4.2. Le parcours historique du terme *stylisation*

La *stylisation* (ou la *stylisation linguistique* – *stylizacja językowa*), telle que nous la allons traiter dans le présent chapitre, est une des notions-clés des études littéraires et de la linguistique et stylistique polonaise, comme nous l'avons déjà annoncé. Teresa Skubalanka (2001 :179-193) précise qu'à présent la *stylisation linguistique* constitue le domaine de la stylistique polonaise le mieux élaboré et un grand nombre d'ouvrages et d'articles scientifiques qui lui sont consacrés confirme cet avis. Skubalanka remarque l'existence de deux orientations d'études sur le phénomène de stylisation linguistique, dont la première est typiquement littéraire et la deuxième strictement linguistique. Tandis que les théories litté-

raires se concentrent autour de diverses formes de l'intertextualité - le style de l'auteur et de l'époque, les théories linguistiques se focalisent sur les représentations littéraires des styles fonctionnels²⁹ de la langue polonaise dans la perspective synchronique ou diachronique.

Du fait que nous analyserons l'emploi des différents procédés de stylisation dans la traduction (ici nous considérons la traduction comme une opération linguistique, même si le traducteur a affaire à un texte littéraire) ce sont les théories linguistiques de la stylisation qui nous serviront de cadre méthodologique dans le présent travail. Nous nous baserons sur les ouvrages de Stanisław Dubisz et Aleksander Wilkoń, Halina Kurkowska, Stanisław Skorupka et autres. Avant de présenter la classification, les fonctions et les définitions de la stylisation linguistique dans les théories linguistiques, nous voudrions tout d'abord présenter les origines de ce terme et leur dimension littéraire en nous basant sur les théories purement littéraires.

On doit la première description de la stylisation linguistique dans le contexte littéraire à Stefania Skwarczyńska et à son article intitulé « Stylizacja i jej miejsce w nauce o literaturze » (1970) où elle retrace l'histoire de ce terme et l'évolution de sa signification dans les langues européennes. Le mot *stilizzare* apparaît pour la première fois au XVII^e siècle en Italie et signifie d'abord « saisir par écrit ». Ce n'est qu'au XIX^e siècle que ce terme prend sa dimension moderne et suit deux voies d'évolution. D'un côté, le terme *stylisation* commence à renvoyer à la création littéraire et de l'autre côté aux arts plastiques. Quant à la première acception, c'est dans le dictionnaire littéraire de Joseph T. Shipley où on la trouve pour la première fois:

²⁹ La linguistique polonaise se sert traditionnellement de la notion de *styl funkcjonalny* – le style fonctionnel (H. Kurkowska, S. Skorupka, 2001) pour désigner le registre ou niveau de la langue tout en prenant en considération la dimension sociale, géographique en synchronie et diachronie.

« stylize – to give to a work that quality known as style or the manner of a particular period or writer or school. Style may be spoken of as conscious or unconscious. If unconscious, it shows traits of the writer that he is not concerned to bring to attention. Conscious style (stylization) is the result of deliberate seeking after logical or aesthetic by choice of diction, form, devices. In thus referring to style as natural or artificial, however, it is wise not to assume that simplicity implies unconscious style. There is artifice only when detected » (selon *Dictionary of World Literature-Criticism-Forms-Technique*, J.T. Shipley, 1943 cité par Skwarczyńska, 1970: 10)

La définition de Shipley où la *stylisation* est le résultat d'un processus conscient et qui accentue le rôle de modèle de stylisation sera à la base des définitions polonaises de ces termes et on trouvera son écho dans la caractéristique générale de la stylisation linguistique de Stanisław Dubisz.

La deuxième signification, celle qui est employée dans le contexte des arts plastiques et qui nous semble plus répandue dans les dictionnaires européens est née vers la fin du XIX^{ème} siècle avec les arts appliqués à l'industrie (aujourd'hui on se sert souvent du mot *design*) et à la création d'objets décoratifs dont on se sert dans la vie quotidienne. C'est après la naissance du style qu'on appelle *Art Nouveau* et c'est avant tout grâce aux arts appliqués à l'industrie qu'on a commencé à parler de stylisation (Skwarczyńska, 1970 : 11)

Skwarczyńska note qu'après la deuxième guerre mondiale, les termes *stylisation* ou *styliser* ont disparu des dictionnaires allemands et britanniques, dans les dictionnaires russes c'est la signification propre aux arts décoratifs qui a survécu et dans les dictionnaires français la stylisation a pris le sens d'une simplification : « stylisé – modifié, simplifié dans un sens décoratif » (Dictionnaire Encyclopédique Quillet, 1955, cité par Skwarczyńska, 1970 : 13). Nous voyons alors la même signification, notamment « simplification » que nous avons repérée des dictionnaires modernes cités ci-dessus.

Stefania Skwarczyńska a remarqué qu' en Pologne le terme *stylisation* avait été en quelque sorte « réinventé » à l'image de sa signification dans les arts plastiques et c'est grâce à ce glissement sémantique au début du XX^e siècle (qui ne s'est d'ailleurs pas produit dans tous les pays européens) que le sens « littéraire » a commencé à gagner du terrain dans les études littéraires.

Selon Stefania Skwarczyńska la stylisation ne concerne pas uniquement la couche linguistique de l'œuvre et doit être analysée dans un sens plus large car son rôle dans le texte littéraire est considérable :

- 1) la stylisation participe à la création de l'ambiance du texte, elle lui confère un *coloris* local, social, historique
- 2) la stylisation fournit des informations sur les personnages (âge, métier, milieu social etc.)
- 3) la stylisation est un facteur d'individualisation des personnages (elle assume la fonction d'un commentateur, surtout dans les textes où les personnages ne sont pas décrits par les parties narratives³⁰)
- 4) l'emploi de la stylisation peut porter aussi des valeurs émotionnelles ou un jugement, ce qui est surtout visible dans le cas du pastiche ou des parodies (évaluation négative)
- 5) la stylisation évoque une certaine réalité, elle enrichit ainsi le texte d'associations et de connotations (Skwarczyńska, 1970 : 14, notre traduction³¹)

³⁰ La stylisation peut aussi « combler les trous » dans le sens du « texte dramatique « troué » selon Anne Ubersfeld dont il a été question dans le chapitre consacré à la caractéristique du texte dramatique. Dans le contexte du texte dramatique, cette fonction nous paraît extrêmement importante surtout dans le cas où les didascalies sont presque inexistantes.

³¹ Une partie importante de la méthodologie du présent travail est basée sur les ouvrages polonais. Une telle démarche demande de faire référence et de citer les spécialistes polonais du domaine. Pour garder la cohérence linguistique de notre travail, à chaque fois que l'auteur polonais est cité, nous le

C'est aussi Michał Głowiński (1971) qui donne un sens plus large à la stylisation. Selon cet auteur, on peut styliser tout ce qui constitue l'œuvre littéraire, chacun de ses éléments, notamment sa sphère idéologique, qu'il appelle *vision du monde* et qui peut aussi bien prendre la forme d'une *archaïsation* (une certaine imitation des conventions littéraires passées) que d'une *modernisation* (les versions modernes des œuvres classiques, p.ex. les adaptations filmiques des drames Shakespeare).

Maria Renata Mayenowa (1979) définit la stylisation dans les catégories de la sémiotique, ainsi : « la stylisation peut concerner tous les systèmes des signes ou plus précisément – toutes les structures des signes » (179 : 353, notre traduction). Styliser voudrait dire se référer d'une manière volontaire à un autre système de signes (structure en tant qu'ensemble plus ou moins homogène du point de vue de la nature des signes qui le constituent). Ainsi, Mayenowa considère la stylisation dans le sens le plus large de tous les auteurs évoqués, car on peut avoir affaire à une stylisation partout où on peut parler d'un style (compris comme un ensemble de signes), aussi bien dans la littérature que dans la musique, la peinture ou l'architecture. Mayenowa souligne aussi que la stylisation dans le texte littéraire apporte une information du second degré et dans ce sens son emploi ressemble à l'emploi d'une citation (1979 : 356), ce qui confirme l'avis des théoriciens littéraires comme Balbus (1993) qui voient dans la stylisation une forme de l'intertextualité.

Les théories que nous avons présentées n'épuisent bien évidemment pas toute la richesse des études sur la stylisation dans le contexte littéraire car il faudrait y ajouter l'apport considérable de Stanisław Balbus ou de Ryszard Nycz³², mais aussi

citons en français. Toutes les traductions ont été effectuées par l'auteur du présent travail afin de pouvoir rapprocher aux lecteurs ne connaissant pas la langue polonaise les notions-clé de la stylistique et linguistique polonaise.

³² Cf. Balbus, Stanisław *Między stylami*, chapitre : *Stylizacja a problem intertekstualizacji*, Kraków, Universitas 1993 et Nycz, Ryszard „Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy” in: *Tekstowy świat. Poststruk-*

limitée qu'elle puisse paraître, une telle introduction fait voir une nette différence entre l'approche littéraire, basée sur l'intertextualité et la sémiotique et les théories linguistiques que nous allons présenter par la suite.

4.3. L'approche linguistique de *stylisation* selon Stanisław Dubisz

Il est impossible de parler de l'approche linguistique de la stylisation sans parler de l'apport de Stanisław Dubisz qui l'a présentée de la manière la plus complète dans ses deux ouvrages intitulés : « Stylizacja gwarowa w polskiej prozie trzydziestolecia powojennego (Nurt ludowy w latach 1945-1977) » (1986) et « Archaizacja w XIX-wiecznej polskiej powieści historycznej o średniowieczu » (1991) et son article : « Stylizacja językowa – próba definicji » (1980). C'est la raison pour laquelle nous nous baserons sur sa nomenclature et sa classification sans toutefois marginaliser l'apport des chercheurs comme Halina Kurkowska, Stanisław Skorupka (2001) ou Aleksander Wilkoń (1999).

Stanisław Dubisz (1986 :18) note que le terme *stylisation* est propre au domaine d'art, néanmoins implique une certaine polysémie, car il concerne aussi bien la peinture, la sculpture, l'architecture, la littérature que d'autres domaines de la création de l'homme. Dans un sens plus large, ce terme renvoie au processus de création de l'œuvre conformément aux règles d'un style bien précis (Dubisz, 1986 :18, notre traduction). Bien que la notion de stylisation soit tellement large, dans le présent travail, nous nous limiterons à la présentation détaillée de la stylisation linguistique, son rôle dans le texte littéraire, sa typologie et sa fonction.

Dubisz définit la *stylisation linguistique* en l'opposant à la *réalisation linguistique* comprise dans le sens saussurien de la

réalisation concrète, la prise de parole par un individu. La réalisation linguistique serait donc le processus de production des énoncés conformément aux règles des registres ou des *styles fonctionnels de la langue polonaise* (style funkcjonalne języka polskiego) ainsi nommés et définis par T. Skubalanka (2001). Klemensiewicz définit la *réalisation linguistique* de la manière suivante: «c'est une activité non-consciente et intuitive de produire des textes conformément aux règles des styles fonctionnels de la langue, qui se manifeste dans la spontanéité de la communication quotidienne » (cité par Dubisz, 1986 : 22, notre traduction). Ainsi la *stylisation linguistique* est opposée à la *réalisation linguistique* qui est un processus non-conscient. La *stylisation linguistique*, quant à elle, a un caractère voulu et constitue le résultat de l'activité consciente du locuteur.

Dans son travail, Dubisz propose deux acceptions de la notion de stylisation linguistique :

1. l'activité pleinement consciente de création d'un texte qui appartient génériquement à un style fonctionnel de la langue selon le canon des règles d'un autre style, à dessein de renforcer sa fonction expressive ou de provoquer l'effet de maniérisme et d'artificialité
2. l'activité pleinement consciente d'insérer dans le texte qui appartient génériquement à un style fonctionnel des éléments provenant d'un autre style dans le but de renforcer la fonction expressive du texte ou de provoquer l'effet de maniérisme et d'artificialité (1986, 22-23, notre traduction)

Les deux définitions citées ci-dessus sont complétées par trois critères de classification de la stylisation linguistique, à savoir :

- a) la portée de la stylisation dans le texte
- b) le but du processus de stylisation

- c) la base de la stylisation (le style linguistique qui sert de matrice)

Ces trois critères nous permettent de discerner les types particuliers de la stylisation linguistique :

- a) en fonction de la portée de la stylisation dans le texte, on peut distinguer la *stylisation totale* qui se manifeste dans tout le texte littéraire, dans les parties de narration et dans le discours de tous les personnages ou la *stylisation fragmentaire* qui concerne seulement certains fragments du texte ou les répliques de personnages choisis,
- b) selon le but visé par l'auteur du texte, on peut distinguer la *stylisation informative* (qui renforce la fonction référentielle et expressive de la langue, le réalisme du texte, fournit des informations concernant les personnages et leurs conditions de vie) ou la *stylisation maniériste* (celle qui provoque l'artificialité du texte, constitue une caricature des personnages, grâce à laquelle le texte peut être catégorisé comme un pastiche ou une parodie)
- c) selon la *base de la stylisation* (« podstawa stylizacji »), c'est-à-dire le modèle discursif qui constitue l'inspiration pour l'auteur, on peut distinguer la stylisation dont la base constitue l'un des registres (en polonais *style funkcjonalne*) écrits de la langue polonaise (p.ex. style littéraire, style scientifique, style journalistique, style officiel etc.), la stylisation dont la base constitue l'un des styles parlés sur tout le territoire du pays (p.ex. le style familier, le jargon des groupes professionnels) et enfin la stylisation dont la base constitue l'un des styles parlés régionaux de la langue polonaise (p.ex. un dialecte, un patois, un idiome ou un style folklorique) (1986: 32-35, notre traduction)

Le tableau présenté ci-dessous illustre la catégorisation des différents types de stylisation selon *la base de stylisation* (podstawa stylizacji). Nous la présentons en polonais et en français malgré l'impossibilité d'établir une équivalence entre les termes français et polonais qui désignent les registres (ou les styles) de la langue. Dans le tableau ci-dessous,³³ les types de stylisation qui seront analysés dans les chapitres suivants sur les exemples tirés de notre corpus des textes dramatiques ont été soulignés.

Tableau 1 : La catégorisation des types de stylisation selon Stanisław Dubisz (1986 :34)

Odmiana stylizacji (type de stylisation)	Rodzaj stylizacji (genre de stylisation)	Podstawa stylizacji (base de stylisation)	Style języka polskiego (style, registre de la langue polonaise)
Całościowa/fragmentaryczna (totale/fragmentaire)	-nawiązania do tekstów literackich (référence aux textes littéraires, intertextualité) -poetyzacja (poétisation) -metaforyzacja (métaphorisation) -onomatopéizacja (onomatopéisation)	Styl literacki (style littéraire)	Ogólnopolskie style mówione (styles parlés sur tout le territoire polonais)
Całościowa/fragmentaryczna (Totale/fragmentaire)	-intelektualizacja (intellectualisation) - stylizacja na styl urzędowy (stylisation inspirée du style administratif) -stylizacja na styl publicystyczny (stylisation inspirée du style journalistique) - archaizacja (archaïsation)	- style naukowy (style scientifique) - styl urzędowy (style administratif) -styl publicystyczny (style journalistique) -style epok minionych (les styles des époques passées)	
	<u>-kolokwializacja (stylisation inspirée du style famil-</u>	-styl potoczny (style familier/populaire)	Ogólnopolskie style

³³ Toutes les dénominations des styles polonais ainsi que les types et les genres de stylisation ont été traduits par l'auteur pour le besoin de son analyse.

	<u>lier/populaire)</u> -retoryzacja (rhétorisation) -profesjonalizacja (professionnalisation)	-styl retoryczny (style rhétorique) -style zawodowy (styles professionnels)	mówione (styles parlés sur tout le territoire polonais)
	<u>-regionalizacja (régionalisation)</u> <u>-dialektyzacja (dialectalisation)</u> <u>-argotyzacja (argotisation)</u> -folkloryzacja (folklorisation)	- regionalny styl potoczny (style famille/populaire régional) - dialekt ludowy (dialecte) -gwara środowiskowa (dialecte social) -styl folkloru (style folklorique)	Nieogólnopolskie style mówione (styles parlés régionaux)
Typ stylizacji (fonction de stylisation)	Informacyjna/manierystyczna (informative/maniériste)		

Il est évident que les frontières entre les sous-genres des stylisations sont floues, comme elles le sont dans le cas des registres et des variétés de la langue qui évolue constamment. Dans certains cas il devient difficile de tracer une frontière nette entre la stylisation dialectale et l'archaïsation (car les dialectes polonais contiennent un grand nombre de traits archaïques) ou entre la stylisation dite *kolokwializacja* et la stylisation dite *argotyzacja* qui sont très proches en réalité.

Dubisz propose aussi trois fonctions de la stylisation dans le texte littéraire qui font penser à celles proposées par Stefania Skwarczyńska, citées ci-dessus. Ainsi l'emploi de la stylisation dans le texte littéraire permet de:

1. mettre en relief les différences entre les représentants des couches sociales différentes
2. dessiner l'image ethnographique et folklorique d'un groupe social particulier
3. préciser les traits de caractère et le comportement des personnages

Aux trois buts précisés ci-dessus correspondent respectivement trois fonctions que la stylisation peut remplir dans le texte littéraire :

1. la fonction sociologique de caractérisation (« socjologiczna funkcja charakteryzująca »)
2. la fonction ethnographique de caractérisation (« etnograficzna funkcja charakteryzująca »)
3. la fonction psychologique de caractérisation (« psychologiczna funkcja charakteryzująca »)

Outre ces trois fonctions primordiales, la stylisation peut remplir deux fonctions importantes du point de vue de l'interprétation du texte littéraire, à savoir :

1. la fonction locative (« funkcja lokatywna ») qui permet de déterminer le lieu de l'action
2. la fonction chronologique (« funkcja chronologiczna ») qui permet de placer l'action dans l'histoire (1986: 4, notre traduction)

Bien que Stanisław Dubisz ne s'intéresse qu'à la présence de la stylisation dans les textes littéraires (les manifestations des autres styles fonctionnels dans le style artistique), on peut noter la présence de la stylisation linguistique aussi dans les autres styles fonctionnels de la langue, dans les énoncés écrits et le discours oral qui fait partie de notre vie quotidienne. Teresa Skubalanka donne l'exemple des personnes qui essaient de « styliser » leur discours. Ainsi, quand ils parlent avec les professeurs universitaires, ils s'efforcent de donner à leur discours des marques du style scientifique. On a affaire à ce type de stylisation presque à chaque fois qu'il y a une distance hiérarchique qui sépare deux interlocuteurs (2001 : 190)

4.4. Les techniques de stylisation

Dans le cadre du présent travail, c'est aussi l'apport d'Aleksander Wilkoń (« Problemy stylizacji językowej w literaturze » in : *Język literacki. Studia i Szkice*, 1999) qui est particulièrement significatif et révélateur surtout quand on envisage d'analyser les techniques concrètes de stylisation. Au début de son article, l'auteur passe en revue de multiples définitions de la stylisation qui témoignent d'un grand intérêt des chercheurs polonais et montre les différences entre ce qu'il appelle la *stylisation littéraire* et la *stylisation linguistique* et se concentre sur la deuxième.

Ce qui nous voudrions retenir pour les besoins de notre analyse, ce sont les propositions de Wilkoń au sujet de la compréhensibilité des textes stylisés. Il remarque que d'une manière paradoxale, la stylisation qui reproduit fidèlement toutes les caractéristiques d'une variante linguistique donnée (surtout les dialectes ou les patois) nuit à la réception du texte littéraire. En règle générale, chaque auteur veut être compris par ses lecteurs. C'est avant tout la lisibilité du texte littéraire qui doit être prise en considération, même si elle entraîne la déformation, la sélection ou même l'élimination des traits linguistiques employés par l'écrivain.

Aleksander Wilkoń, en se basant sur les exemples de textes littéraires polonais stylisés, note 5 procédés qui sont employés par les auteurs qui rapprochent les textes stylisés aux lecteurs qui sont tous les usagers de la langue nationale, la variante standard :

- 1) limitation quantitative des éléments stylisés dans le texte (p.ex. l'emploi modéré des archaïsmes chez Henryk Sienkiewicz)
- 2) choix de formes assez lisibles qui ne risquent pas de perturber la compréhension globale du message (p.ex. l'emploi fréquent des formes *pójdziem*, *zrobim*, *znużon*, *zabit*, *usmażon* chez Sienkiewicz)

- 3) l'emploi de formes propres à la variante *standard* malgré l'existence d'équivalents propres à une variante locale ou sociale de la langue (les doublets) (p.ex. *przyszedł* au lieu de *pšiseł*, *wilki* au lieu de *wilcy* etc)
- 4) l'introduction de formes, surtout les lexèmes et les locutions que le lecteur peut comprendre d'après le contexte d'énonciation ou l'introduction d'un archaïsme à côté de son synonyme en variante standard (technique souvent employée par Żeromski)
- 5) l'explication de la part de l'auteur en forme d'une note en bas de page ou à la fin de l'ouvrage (Wilkoń, 1999 : 98-100, notre traduction)

Grâce à ces procédés les auteurs réalisent leur but communicatif et évitent l'effet de *bruit communicationnel* autour du message (Wilkoń, 1999 : 100) Wilkoń remarque que souvent ce *bruit* est aussi un effet voulu par l'auteur qui a l'intention de crypter en quelque sorte son message (nous allons y revenir pendant l'analyse de la traduction de la pièce « Sex, Lies et les Franco-Manitobains » de Marc Prescott).

Halina Kurkowska et Stanisław Skorupka dans leur ouvrage « *Stylistyka polska. Zarys* » (2001) où ils consacrent un chapitre entier au problème de stylisation dans les textes littéraires, présentent le même point de vue. Selon ces auteurs, c'est avant tout la *stylisation-archaïsation* qui exige de la part de l'auteur un effort énorme dans son travail documentaire qui lui permet de découvrir les caractéristiques d'un style passé donné³⁴. Néanmoins Kurkowska et Skorupka émettent une réserve en disant que : « souvent cet effort est en vain quand le désir de montrer la réalité d'une façon « photographique »

³⁴ Amparo Hurtado Albir dans son ouvrage « La notion de fidélité en traduction (1990) parle du « réflexe archaïsant » qui se manifeste par l'utilisation d'un lexique ou des structures vieillies pour donner un caractère ancien au texte (1990 :154). Ce réflexe est indispensable à chaque traducteur qui veut employer la stylisation-archaïsation dans le texte qu'il traduit.

s'avère moins vrai qu'une vraie littéraire déformation de la réalité. » (Kurkowska, Skorupka, 2001 : 320, notre traduction).

Il est intéressant que les auteurs privilégient les lexèmes archaïques et dialectismes lexicaux comme traits prédominants de la stylisation en disant que l'emploi des traits morpho-syntaxiques ou phonétiques d'une manière conséquente (critère quantitatif, qualificatif et aussi le fait de privilégier un seul trait) peut rendre le texte illisible et fastidieux pour le lecteur.

Du fait que c'est l'archaïsation et la stylisation inspirée des dialectes (ou des patois chez Dubisz) qui occupe une place privilégiée dans les ouvrages du domaine de la stylistique polonaise et que l'on ne note qu'une faible présence des travaux consacrés à la stylisation inspirée du langage des jeunes ou du registre familier, nous allons appliquer dans l'analyse de notre corpus les méthodes élaborées par Dubisz, Skorupka, Kurkowska et Wilkoń pour l'archaïsation et stylisation patoise et nous allons essayer de démontrer ainsi les traits morpho-syntaxiques, lexicaux, phraséologiques et phonétiques aussi dans le cas d'autres textes et d'autres stylisations.

BILAN

La présente partie a constitué le cadrage méthodologique de notre travail et nous y avons exposé les outils méthodologiques à l'aide desquels nous pourrions effectuer l'analyse des exemples dans la partie qui suit. Dans le troisième chapitre nous avons essayé de déterminer les caractéristiques de la traduction des textes dramatiques en tant que genre spécifique de la traduction. Quant au quatrième chapitre, nous y avons exposé les origines, les approches et les techniques de la stylisation – un phénomène présent dans les études littéraires polonaises dont l'application à la traduction semble avoir aussi un grand potentiel car grâce aux formes différentes de la stylisation il serait possible de reproduire certains effets de l'emploi de langage parlé ou de vernaculaire au théâtre canadien d'expression française dans leurs traductions polonaises.

Les conclusions qui découlent de cette partie peuvent être résumées en quelques points principaux :

- 1) Bien que l'existence de la traduction des textes dramatiques en tant que genre spécifique de la traduction littéraire est souvent mise en question, il est à souligner que le traducteur qui a affaire au texte dramatique doit faire attention à ses particularités - l'importance du langage parlé et vivant ou la complémentarité des signes verbaux et non-verbaux (sémiotique théâtrale) pour pouvoir ensuite trouver les moyens les plus efficaces pour le rendre dans la langue d'arrivée.
- 2) Le traducteur, même s'il a affaire à un texte écrit, doit toujours viser sa future mise en scène. Ce dernier constat partage les théoriciens et praticiens et est à l'issue de la multitude des approches diverses de la traduction pour le théâtre qui favorisent tantôt le texte, tantôt la représentation dans son ensemble, en valorisant le travail du traducteur et en le mettant à côté du metteur en scène.
- 3) Il existe dans la stylistique et les études littéraires en Pologne un concept intéressant de *stylisation* qui a été bien défini et caractérisé sur l'exemple des œuvres littéraires polonaises. D'entre ses deux approches différentes : littéraire (fondé sur l'intertextualité) et linguistique, cette deuxième peut trouver sa mise en œuvre dans la traduction des textes littéraires où les variétés non-standard d'une langue apparaissent.
- 4) La stylisation possède ses propres techniques dont l'emploi littéraire a été caractérisé par les chercheurs polonais. Il serait donc aussi possible de mettre en œuvre ces pratiques aussi dans le cas de la traduction littéraire.

Ainsi, grâce à cette introduction méthodologique qui met l'accent sur les différences de la traduction des textes dramatiques de la traduction des autres genres littéraires d'un

côté et expose les problématiques de *stylisation* qui peut constituer une stratégie de traduction de l'oralité des textes dramatiques, nous pouvons passer à l'analyse dans la partie suivante du présent travail.

III. LA STYLISATION ET SES ENJEUX DANS LA TRADUCTION DU THÉÂTRE

5. La stylisation comme stratégie de traduction du théâtre minoritaire francophone canadien en polonais

Écrire une langue, c'est s'éloigner d'une langue. C'est la transposer. C'est ce qui fait notre utilité à nous, écrivains. On existe pour filtrer (Michel Tremblay)

Dans le présent chapitre nous voulons présenter et analyser les différentes techniques de reproduction de l'effet de l'oralité dans les traductions polonaises des textes dramatiques. Les textes dramatiques constituant notre corpus font partie des *littératures de l'exiguïté* (Paré, 2001) et mettent en scène les variantes parlées de la langue française ou portent des marques d'*hétérolinguisme* (Grutman, 1997) à fortes connotations identitaires. Tout cela constitue d'un côté l'originalité du corpus analysé, mais de l'autre côté pose un problème au traducteur dont la tâche est de reproduire les effets de l'oralité avec les moyens linguistiques qui lui sont offerts par la langue d'arrivée sans déséquilibrer l'ensemble sémiotique de la pièce.

Vu que les études littéraires en Pologne depuis le XIX^e siècle se servent du terme *stylisation* (*stylizacja*) pour nommer ainsi l'apparition des traits des registres parlés (surtout régionaux) dans le texte littéraire et du fait que les traducteurs qui ont eu affaire aux textes dramatiques canadiens-français ont aussi employé *la stylisation* comme stratégie traductive, nous allons nous focaliser sur les dangers et les défis de la stylisation dans la traduction des textes dramatiques. Nous nous pencherons d'abord sur les caractéristiques du registre familier/populaire (*język potoczny*), le style fonctionnel qui constitue selon Bartmiński (2010) le noyau et le cœur de toutes les variétés linguistiques de la langue polonaise pour pouvoir ensuite repérer les traits de ce langage familier/populaire dans les traductions polonaises.

Dans la présente partie nous essaierons de défendre la thèse que le bon choix de la stylisation linguistique et son application consciente et bien réfléchie est l'une des meilleures stratégies de traduction dans le cas des textes qui mettent en scène l'oralité prononcée des variantes diatopiques de la langue française au Canada. Malgré des pertes au niveau des contenus culturels liées à l'emploi de la stylisation en traduction, nous tenterons de démontrer que le texte stylisé est celui qui répond le mieux aux besoins du public polonais.

5.1. La présentation du corpus d'analyse

Pour réaliser le but d'objectivité, tout au long de notre analyse dans la partie analytique nous tâcherons de montrer d'un côté les avantages, mais aussi les dangers qui sont liés à l'emploi d'une stylisation bien précise dans les textes dramatiques. Nous avons choisi une telle démarche car elle nous a semblé la mieux adaptée à ce type de corpus. Tout d'abord il s'agit des pièces de théâtre, de la *langue parolique*³⁵ (Lafon, 2003 :187) c'est-à-dire des textes écrits où l'oralité est l'élément immanent. Ensuite, les pièces que nous avons choisies mettent en scène les variantes parlées de la langue française au Canada (à l'extérieur de la province Québec) dont l'emploi est à chaque fois lié à des valeurs émotionnelles et identitaires à ne pas omettre par le traducteur. Dans le cas des pièces mentionnées, l'oralité (qui est d'ailleurs propre à chaque texte dramatique) est encore soulignée et prend une dimension face à laquelle le traducteur ne peut pas rester indifférent.

³⁵ Dominique Lafon a emprunté à Daniel Danis le terme très intéressant de *langue parolique*. Le néologisme qui traduit le mieux le caractère du langage dramatique – le mariage de l'écrit et du dit, du passif et de l'actif, de la conception abstraite et de sa réalisation concrète dans la performance. Cette *langue parolique* est la raison pour laquelle la traduction d'un texte dramatique présente une difficulté qu'on ne retrouve pas dans d'autres genres littéraires car traduire ne signifie pas uniquement transférer un texte d'une langue source vers la langue cible, mais aussi intégrer de nombreux facteurs linguistiques et paralinguistiques qui sont inhérents à sa fonction *performante*.

Nous tenons à préciser que notre corpus d'analyse est constitué par les traductions de pièces de théâtre écrites par les auteurs qui créent dans le contexte minoritaire – à l'extérieur de Québec. Les pièces mentionnées ont été traduites par les étudiants de deuxième cycle de philologie romane à l'Université Adam Mickiewicz à Poznań dans le cadre de leur séminaire de maîtrise (« La Défaite » de Georges Bugnet et « La Trahison » de Laurier Gareau) ou dans le cadre du cours de traduction faisant partie du module « *Praktyczna nauka języka francuskiego* » (« Sex, Lies et les Franco-Manitobains », « L'année du Big-Mac » de Marc Prescott, « French Town » de Michel Ouellette) et c'est la raison pour laquelle les solutions proposées par les jeunes traducteurs ne sont pas toujours satisfaisantes, ce dont nous sommes pleinement conscients.

Certaines propositions et solutions des étudiants avaient déjà été mises en place pour rendre l'effet de l'oralité par les traducteurs polonais dans leurs traductions des pièces québécoises, notamment prof. Józef Kwaterko et Jacek Mulczyk-Skarżyński ce que nous démontrerons dans la partie finale des deux premiers sous-chapitres. Pour garder l'objectivité de notre étude nous avons aussi comparé les propositions des étudiants avec les traductions professionnelles du théâtre de l'extérieur du Québec déjà mises en scène en anglais (« Le Chien » de Jean-Marc et « La Trahison » de Laurier Gareau) ou en français standard (déjà mentionné « Le Chien » de Dalpé). Outre cela, tout au long de l'analyse des exemples, nous citons les opinions des traducteurs, des linguistes et des spécialistes du domaine de traductologie pour garder une distance objective par rapport à l'objet de notre étude.

Nous voulons insister sur le fait que la nature de notre corpus d'analyse est aussi hétérogène car les traductions professionnelles des textes dramatiques canadiens d'expression française de l'extérieur du Québec n'existent pas sur le marché polonais. Nous avons dû recourir donc à l'analyse des textes traduits par les étudiants et leur comparaison avec des traduc-

tions professionnelles en vue de tirer quelques conclusions de nature globale. En ce qui concerne la traduction des dramaturgies bilingues franco-anglaises, comme celle de Marc Prescott, elles ont été effectuées pour la première fois alors nous n'avons pas eu de possibilité de confronter les propositions des étudiants avec aucune traduction en polonais déjà existante.

Nous tenons à souligner que l'analyse qui suit n'aura pas de caractère descriptif mais plutôt prescriptif et son but sera de montrer quelle difficulté pose l'oralité (ou *les oralités*, car dans chaque pièce elle est différente) des textes canadiens d'expression française au traducteur polonais et quels moyens linguistiques sont privilégiés d'abord par les traducteurs débutants et ensuite par les traducteurs professionnels dans chaque *stylisation* tout en prenant en considération les dangers et les pertes qu'ils engendrent.³⁶

5.2. Stylisation inspirée du langage familier ou populaire

Dans le présent chapitre nous nous pencherons sur la stylisation inspirée du langage familier ou populaire (*stylizacja na język potoczny* ou *kolokwializacja*) en tant que stylisation à laquelle jusqu'à présent on a consacré le plus de place dans les travaux qui touchent la problématique de la traduction du répertoire franco-canadien en polonais et qui est selon nous, la plus répandue dans les traductions de ce répertoire. Mais avant d'entrer dans les détails concernant cette solution traductologique, nous voudrions exposer les problèmes de nature méthodologique qui se posent :

³⁶ Dans l'analyse proposée nous nous limitons à l'analyse des éléments linguistiques. Nous nous rendons compte de la richesse inépuisable des textes analysés au niveau de leurs contenus culturels, mais cette approche nous semble le plus appropriée vu l'importance de la langue dans la construction identitaire des francophones vivant au Canada. Les variantes diatopiques de la langue française au Canada constituent donc un élément de culture spécifique (québécoise, fransaskoise, franco-manitobaine etc.) par excellence.

- 1) l'incompatibilité des termes *styl potoczny* en polonais et *registre familier* ou *registre populaire* en français
- 2) l'existence de deux modes pour définir et décrire le style nommé *potoczny* (registre familier) dans la linguistique polonaise
- 3) deux façons différentes de nommer et d'analyser le phénomène de stylisation appelée *stylizacja na język potoczny* par les traductologues-canadianistes

Quant au premier point, vu l'impossibilité d'établir une équivalence directe entre les termes *registre familier*, *registre populaire* en français et *styl potoczny* en polonais - ce dernier étant plus vaste et englobant aussi le langage vulgaire (Bartmiński, 2010 : 123)- nous avons décidé d'inventer en français le terme de *stylisation inspirée du langage familier ou populaire*. Françoise Gadet dans son article intitulé « Niveaux de langue et variation intrinsèque » (1996) signale un problème posé par les variétés de français au niveau terminologique :

« Le nombre de niveaux couramment distingués est de trois ou de quatre, rarement davantage, la plupart du temps : soutenu (soigné, recherché, élaboré, châtié, cultivé, tenu, contrôlé), standard (standardisé, courant, commun, neutralisé, usuel), familier (rêlâché, spontané, ordinaire), populaire (vulgaire). Je n'insisterai pas sur le fait qu'aucun de ces termes n'est jamais rigoureusement défini » (Gadet, 1996 : 24)

Pour éviter de créer un chaos terminologique complet, nous opterons pour les termes *registre*³⁷ *familier* et *registre populaire* quand nous parlerons de *stylizacja na język potoczny*. Nous employons aussi les termes de *variation diatopique*

³⁷ Françoise Gadet note que dans la terminologie française à côté de *niveau* la réflexion sur les dimensions diastratique et diaphasique connaît aussi d'autres termes comme : *registre*, *style* et *genre*. *Style* est répandu dans la tradition américaine et les Français ne l'ont guère adopté pour caractériser l'oral. *Registre* provient de la tradition britannique ; ce terme a le mérite de retirer à *niveau* sa dimension de hiérarchisation.

ou de *variation diaphasique* et *diastratique* qui sont plus universels et ainsi applicables dans le cas du français et du polonais. Comme le souligne Claire-Blanche Benveniste :

« Les manuels scolaires, suivant les intitulés des rubriques des dictionnaires avaient répandu des classements comme *familier, populaire, soutenu, académique, littéraire, poétique, archaïque*. Les recherches sociolinguistiques des années 80 ont cherché des corrélations plus raffinées entre faits linguistiques et catégories sociales [...] ont systématisé certaines distinctions :

Dia-topique (selon le lieu)

Dia-chronique (selon le temps)

Dia-stratique (selon les différences sociales)

Dia-phasique (selon les registres) » (Benveniste, 2000 :51)

Le deuxième point évoqué signale deux perceptions différentes du phénomène *potoczność* dans les études de la langue polonaise dont la première est représentée par l'école de Varsovie et appelée la vision *stylistyczno-sytuacyjna* (H. Kurkowska, D. Buttler, Z. Klemensiewicz, T. Skubalanka, S. Skorupka- dans les années 70 et A. Markowski actuellement). Cette orientation présente une approche fonctionnelle basée sur l'analyse du lexique, de la situation de communication et de la pragmatique du discours. La deuxième vision est représentée par les chercheurs de l'école de Opole-Wrocław-Lublin, avec J. Bartmiński, J. Anusiewicz et A. Wilkoń qui considèrent *styl potoczny* dans les catégories anthropologiques et sémiotiques pour lesquelles les composants du style sont en même temps des marques et des indices sur la vision du monde et le système de valeurs de ses locuteurs respectifs. C'est la deuxième orientation qui servira de cadre méthodologique dans notre analyse et qui sera développée au cours de l'analyse des exemples.

Dans le troisième point, nous avons mentionné deux modes différents de présentation et d'analyse de la stylisation que nous appelons en polonais *stylizacja na język potoczny*. Nous pensons notamment aux analyses de la traduction polo-

naise de l'œuvre de Michel Tremblay « Les Belles-sœurs » effectuée par le prof. Józef Kwaterko et intitulée « Siostrzyczki » qui ont été élaborées par Janusz Przychodzeń (« *Les belles-soeurs* en Pologne et au Québec : enjeux sociocritiques de la traduction et de la théâtralité », 2000) et Joanna Warmuzińska-Rogóż et Aleksandra Chrupała (« *Les Belles-sœurs* de Michel Tremblay – le jeu de l'ellipse et de l'abondance ou comment traduire *le joual* », 2011). Tandis que le premier auteur se concentre plutôt sur les répercussions sociales et identitaires de l'emploi de la *stylisation idiomatique* (il appelle ainsi la stylisation employée par le traducteur), les auteures de la deuxième analyse se concentrent sur l'emploi de la technique de compensation dans le cadre de l'adaptation selon Jean Delisle, donc un type d'adaptation s'appuyant sur le niveau de langue, mais qui permet de transmettre bien les nuances de style (Delisle, 1993 : 154). Warmuzińska-Rogóż et Chrupała proposent aussi leur propre terme qui est *stylisation inspirée du langage populaire* qui nous semble bien adaptée au contexte et dont nous nous servirons aussi dans le cadre du présent travail.

5.2.1. *Styl potoczny* vs les autres styles fonctionnels de la langue polonaise

Le chaos terminologique, comme l'appelle Danuta Buttler (1982 :23) touche les études sur les registres de la langue polonaise depuis les années soixante et s'est aggravé à la fin du dernier siècle, car à côté des termes *wariant* (variante), *odmiana* (variété), *styl* (style), *typ języka* (type de langue), *wersja języka* (version de la langue) on retrouve aussi des termes dérivés comme :

odmianka (sous-variété), *podstyl* (sous-style), *podtyp języka* (sous-type).³⁸

³⁸ Cf. Aleksander Wilkoń « Typologie odmian współczesnej polszczyzny » (2003: 41-52) où l'auteur passe en revue les classifications

Confrontés à une telle hypertrophie terminologique, il est nécessaire de préciser l'approche sur laquelle nous voudrions baser notre analyse dans le présent chapitre.

Puisque nous parlons de la *stylisation*, il nous a semblé plus adapté de parler des *styles* de la langue polonaise (et non pas de *variétés* ou *variantes*), ainsi nous optons pour la terminologie de Teresa Skubalanka et de Stanisław Skorupka (2001). Comme nous l'avons déjà signalé dans le chapitre précédent, nous nous servirons du cadre méthodologique élaboré par Jerzy Bartmiński qui traite le phénomène de style *potoczny* dans des catégories sociolinguistiques et anthropologiques.

Jerzy Bartmiński situe le style *potoczny* (registre familier/populaire) au centre du système solaire autour duquel gravitent les autres styles de la langue polonaise. Ainsi le *styl potoczny* sert de point de repère et il est aussi une manifestation tangible de ce que Bartmiński appelle *potoczny obraz świata*³⁹ (l'image linguistique du monde basée sur l'expérience de l'homme simple). Selon Bartmiński :

- *styl potoczny* sert de base pour différencier les autres styles de la langue, une base dérivationnelle⁴⁰ pour les autres styles de la langue. Ainsi, on peut définir les oppositions :

des styles proposées par: Klemensiewicz (1953), Urbańczyk (1955), Furdal (1973), Skubalanka (1976), Pisarek (1978), Butler (1982) et Gajda (1982). L'auteur présente chaque classification sur les graphies et les schémas et présente sa critique envers la démarche de chacun des auteurs cités.

³⁹ Ce terme fait référence à un autre terme important développé par le même auteur, à savoir *językowy obraz świata* – l'image du monde figée dans la langue (« *Językowy obraz świata*, réd. J. Bartmińskiego, Lublin 1999, Bartmiński J., « *Językowe podstawy obrazu świata* » Lublin 2006). Selon Bartmiński dans le lexique, phraséologie, grammaire chaque langue on retrouve le reflet du système des valeurs, des croyances, des mythes et des rituels propres à la communauté linguistique.

⁴⁰ Au sujet de *derywacja stylu* – dérivation du style selon Jerzy Bartmiński Cf: *Derywacja stylu*, in: « *Pojęcie derywacji w lingwistyce* » UMCS Lublin 1981, s. 31-53,

styl potoczny (style familier) \neq styl poetycki (style littéraire)

styl potoczny (style familier) \neq styl naukowy (style scientifique)

styl potoczny (style familier) \neq styl urzędowy (style administratif)

- *styl potoczny* est étroitement liée à une certaine vision du monde (anthropocentrique, pragmatique et concrète) qui est commune pour tous les usagers de la langue
- les éléments grammaticaux et lexicaux de ce style sont communs à tous les usagers de la langue polonaise et grâce à cela, tous les éléments plus complexes qui font partie des styles plus développés (p.ex. le style scientifique) peuvent être explicités à l'aide des moyens de *styl potoczny* (p.ex. un terme technique ou scientifique complexe peut être expliqué avec les mots les plus simples de *styl potoczny*, ainsi on parle du *style popularnonaukowy*)
- *styl potoczny* est le style qu'on maîtrise en premier, que l'on emploie le plus souvent et celui dont se sert le plus grand nombre des usagers de la langue polonaise, c'est notre *style quotidien*
- *styl potoczny* par sa nature est anthropocentrique et c'est la raison pour laquelle il a développé une riche synonymie dans les domaines qui touchent le corps humain, la vie quotidienne de l'homme, ses sentiments, ses qualités et défauts.

Contrairement aux autres théoriciens (Klemensiewicz : 1962, Kurkowska, Skorupka : 1961, Wilkoń : 1987), Bartmiński ne limite pas ce style exclusivement aux usages oraux de la langue (le chercheur énumère ses formes écrites comme la lettre, le journal intime, les conseils), mais selon lui, c'est sa variété orale qui est primaire. Bartmiński remarque à raison que le style qu'il appelle *potoczny* constitue une source dans

laquelle puisent les écrivains et grâce à laquelle la langue littéraire peut se renouveler et s'enrichir (Bartmiński, 2010 :117). Quant à *la stylisation* dans le texte littéraire, Jerzy Bartmiński y voit un genre de phénomène frontalier qui se situe entre l'oral et l'écrit, il explique : « c'est une sorte de jeu de l'oral et du littéraire. » (Bartmiński, 2010: 95, notre traduction)

5.2.2. Analyse de la stylisation inspirée du langage familial sur l'exemple de la traduction polonaise de « La Défaite » de Georges Bugnet

La pièce dont les fragments seront analysés dans le présent chapitre, parue en 1934 (les fragments analysés sont tirés de l'édition de 1990) est intitulée « La Défaite ». L'action de ce drame se déroule en 1905 et présente les événements fondateurs de la province, à savoir le moment d'arrivée des pionniers, leur vie difficile dans le milieu de la nature sauvage et le déboisement interminable du terrain pour le rendre apte à la culture. La pièce présente la lutte de l'homme avec la nature qui aboutit à la défaite symbolique des personnages principaux (Roger et Louise Bourgouin) devant l'hostilité de la forêt où se perd leur fils unique. La défaite des nouveaux venus français qui cherchent à satisfaire leurs ambitions égoïstes possède aussi une deuxième facette – la victoire de ceux qui cherchent dans la nature l'objet d'une féconde communion comme les Roy.

La pièce présente l'action dans le jeu des contrastes - la lutte éternelle de l'homme contre la nature sauvage qui peut prendre des formes différentes – soit l'exploitation de ses biens nourrie par l'égoïsme et l'avarice, soit le comportement modéré, la vie en harmonie avec la Terre-Mère.

En fonction du contraste entre les protagonistes de la pièce, Georges Bugnet a su adapter le niveau de langue à ses personnages. Dans la pièce « La Défaite » les canadianismes et les régionalismes alternent avec le français normatif, non seulement pour distinguer l'origine des Roy de celle des Bour-

gouin, mais pour mettre l'emphase sur la conception différente de la nature. Le contraste visible entre deux registres nous illustre les fragments qui suivent:

ROGER, lui prenant la main –Voyons, Louise, tu as du chagrin ; tu es tout à fait découragée parce que notre enfant s'est égaré ; et puis tu es malade. Mais il faut être raisonnable. Notre argent est à présent tout épuisé. Où voudrais-tu que nous puissions aller avec quelque chance de succès ? Ici, sur ce homestead, nous sommes sûrs du vivre et du logement. C'est la pauvreté pour quelques années sans doute, mais au moins le lendemain nous est assuré.

LOUISE –Ah ! tu ne sais pas tout ce que j'ai enduré ! Je me suis tue, oui, j'ai gardé tout cela en moi parce que je ne voulais pas rendre ta tâche plus lourde encore. Mais maintenant, Roger, c'est trop, c'est trop ![...] (Bugnet, 1990, scène I, p. 58)

MADAME ROY, rapprochant sa chaise – C'est sûr, ma chère dame. Nous autres, la terre, on connaît ça. On l'aime, la terre. Mon père et ma mère, mes frères et mes sœurs, on a toujours été des fermiers. Mais on était tous du pays d'En-Bas. Alors, pour nous, l'Alberta, c'est un peu comme pour vous. On peut pas dire que c'est notre patrie. Tout de même on est en Canada. Ça fait qu'on est encore chez nous, pareil. Comme de raison, pour vous, c'est pas la même chose. Vous, vous êtes venue de la ville. Et puis vous avez reçu bien de l'éducation. Non, c'est pas la même chose, certain. Mais pourtant, votre mari, il vient aussi de la ville, et c'est un homme bien instruit. Quand vous êtes arrivés, je me rappelle qu'une fois vous m'avez dit qu'il écrivait dans un grand journal de Paris. Fallait qu'il soit quelqu'un de savant. Et pourtant, lui, il l'aime, cette vie. C'est un bon travaillant, votre mari. (Bugnet, 1990, scène II, p.61)

Madame Roy représente une personne simple, qui n'a pas reçu une bonne éducation, alors elle s'exprime avec des phrases simples, le plus souvent des propositions juxtaposées, de nombreux mots intercalés et propositions enchâssées. Aux effets syntaxiques s'ajoutent des fautes de langue (*ceux qu'étaient*), les canadianismes (*tannant, astheure, rôdailler, emmanchée, grée, nous autres*, les noms propres des fruits comme *des atacas, des saskatouns, des pimbinas* ou les toponymes comme *Péribonka* ou *Hudson Bay*) ou les mots d'origine anglaise (*mouvé*).

À côté des contenus culturels, c'était l'oralité des textes dotée d'un sens particulier quant à leur interprétation qui a constitué le plus grand défi traductologique. En effet, le recours à la langue parlée propre à une minorité francophone au Canada, ce *verbalisme* et ce qui en découle - la pluralité des voix et l'alternance des codes oraux deviennent une manifestation du processus de construction identitaire dans une société bilingue. Confronté à une telle épaisseur des signes, le traducteur de « La Défaite » de Georges Bugnet Le traducteur polonais de la pièce - un étudiant de IV^e année de philologie romane (année universitaire 2008/2009), Damian Smogur, Damian Smogur, avait formulé les doutes y liés d'une manière suivante :

« Est-il possible de rendre le lecteur polonais conscient qu'il s'agit ici des tournures qui font partie du langage parlé de l'autre côté de l'Atlantique ? [...] Comment, dans ce nouveau contexte de communication faire sentir au destinataire polonais cette alternance des registres ? Comment rendre le contraste produit entre les façons de s'exprimer des personnages de la pièce ? Et enfin comment penser en quelque sorte « de nouveau » chacun des héros de la pièce avec tout ce qu'ils représentent ? » (les réflexions du traducteur exprimées dans une enquête concernant la réalisation du projet)

Le traducteur a trouvé la différenciation au niveau de discours le plus grand défi dans la traduction de la pièce de Bu-

gnet. De plus, Smogur a remarqué que contrairement à la langue française, le polonais ne possède pas les variantes d'outre Atlantique. Il a expliqué qu'il a fallu « esquisser la silhouette linguistique de chaque personnage en tant qu'un ensemble » d'une telle façon que le lecteur ait l'impression que les personnages sont issus de milieux différents. Dans le cas des Bourgouin c'était relativement facile, néanmoins dans le cas de Mme Roy et de Tom Watts il a fallu recourir à la stylisation (les réflexions du traducteur exprimées dans une enquête concernant la réalisation du projet)

Le traducteur avait donc décidé de mettre en relief le contraste discursif entre les personnages de la pièce à l'aide de la stylisation. Du fait que ce sont les propos de Madame Roy qui portent le plus de marques de stylisation, nous présenterons les fragments⁴¹ tirés de ses propos pour déterminer ainsi les moyens qui ont permis au traducteur d'atteindre l'effet stylistique voulu. Le premier groupe d'exemple est constitué par les locutions populaires et familières (*zwroty i wyrażenia potoczne*) qui font partie du registre familier de la langue polonaise (*język potoczny*) et qui sont employées dans les situations où la distance sociale qui sépare deux interlocuteurs est relativement réduite. Les expressions qui nous intéressent sont à chaque fois soulignées :

⁴¹ En ce qui concerne la nomenclature proposée dans les tableaux d'exemples, par « La Défaite » - version originale nous comprenons la pièce de Georges Bugnet parue dans : Bugnet Georges, *Albertaines. Anthologie d'œuvres courtes en prose présentée et annotée par Gamila Morcos*. Saint Boniface : Éditions des Plaines, Éditions universitaires de Dijon, 1990. La traduction polonaise de Damian Smogur est celle publiée dans : Tomaszkiwicz Teresa, Klimkiewicz Aurelia, Żuchelkowska Alicja (dir.) *Antologia współczesnej literatury Kanady frankofońskiej*. Łask : Leksem, 2009. Les numéros entre parenthèses après chaque exemple sont des numéros de pages de chaque ouvrage.

Numéro d'exemple	La « Défaite » version originale	Traduction polonaise de Damian Smogur
1	Madame Roy – Nos hommes se chargent de fouiller le bois. Ils le connaissent à fond, eux, bien mieux que nous autres femmes. (59)	Pani Roy – Nasze chłopcy przeszukują las. A <u>znają go jak własną kieszeń</u> , nie to co my – kobiety. (93)
2	Madame Roy – [...] Je <u>gagè que</u> , si c'était de lui, jamais il ne voudrait s'en aller. (62)	Pani Roy – [...] <u>I daję głowę</u> , że gdyby to zależało od niego, ani myślałby wyjeżdżać (95)
3	Madame Roy – [...] Tu vas voir, ce deux pauvres jeunes auront bientôt dépensé ici tout leur argent et il faudra qu'ils s'en retournent <u>sans le sous</u> dans les villes (62)	Pani Roy – [...] Zobaczysz, że ci biedni młodzi ludzie stracą wkrótce wszystkie pieniądze i trzeba im będzie wracać do miasta <u>bez grosza przy duszy</u> (95)
4	Madame Roy – Ma chère dame, vous allez dire que c'est pas de mes affaires, <u>mais moi je pense</u> que si vous pouviez vous y accoutumer vous finirez par faire une belle vie [...] (62)	Pani Roy – Moja droga, pewnie pani powie, żem wścibska, <u>ale po mojemu</u> , jakby się pani kapkę przyzwyczaiła, na pewno wszystko by się ułożyło. (96)
5	Madame Roy – [...] parce qu'on voit que votre mari est un bon travaillant et qu'il a <u>du goût pour ça</u> , lui, tout autant comme nous autres (62)	Pani Roy [...] Widać, że pani mąż pracowity, <u>dryg do pracy ma</u> ... zupełnie jak my, tutaj (96)
6	Madame Roy – Mon vieux commençait à avoir <u>proche de 53 ans</u> . On avait trouvé moyen de mettre un bon montant à la banque. Alors on a pensé que c'était le temps de nous reposer un peu et d'aller jouir de notre argent à la ville. (63)	Pani Roy [...] Mój stary <u>miał już ponad pięćdziesiątkę na karku</u> , a że udało nam się odłożyć pokątną sumkę na koncie w banku, to wykombinowaliśmy sobie, że czas odpocząć i nacieszyć się trochę tymi pieniędzmi w mieście. (96)
7	Madame Roy – Et il y avait les magasins, <u>presque à la porte</u> ... Et puis on était dans un endroit où les voisins étaient quasiment tous du bon monde. Enfin ... Mais vous devez connaître ça ?	Pani Roy - [...] <u>sklepy pod nosem</u> , a sąsiedzi w sumie same dobre ludzie. Zresztą... pani wie, <u>o co chodzi</u> . (96)
8	Madame Roy – [...] Ensuite, voilà que nos deux garçons <u>se mettent dans la tête</u> de s'en aller dans l'Ouest (64)	Pani Roy – [...] Później nasze chłopaki <u>wbiły sobie do łbów</u> , że chcą na zachód jechać. (97)
9	Madame Roy – Mon vieux <u>disait rien</u> . Mais je voyais bien qu'il ne s'amusa plus (64)	Pani Roy – [...] Stary niby <u>siedział cicho</u> , ale widać było, że już go to nie bawi (97)

10	Madame Roy – [...] Alors, quand on a appris que nos deux garçons avaient trouvé de belles terres neuves en Alberta, ça n'a pas trainé. (64)	Pani Roy – Więc jak tylko żeśmy się dowiedzieli, że chłopaki znaleźli jakieś ładne kawałki ziemi w Albercie, <u>dwa razy nie trzeba było powtarzać.</u>
11	Madame Roy – Il y a du vrai, je peux pas dire le contraire. Les habitants, ça travaille fort, mais ça s'enrichit pas. Si vous voulez que je vous dise : tout ça, c'est à un chacun de s'arranger. Y en a qui aiment mieux rôdailler toute leur vie. C'est correct. S'ils aiment ça, c'est leurs affaires, et personne n'a rien à y redire (69)	Pani Roy – Co racja to racja. Nie powiem, farmer haruje i niewiele z tego ma. Ale powiem tak : <u>Każdy sobie rzepkę skrobie.</u> Jeden woli się szwendać całe życie. <u>W porządku, jego sprawa. Co to kogo obchodzi.</u> (100)
12	Madame Roy – C'est toujours le même jeu qui recommence (69)	Pani Roy – Wtedy już tylko <u>w kółko to samo.</u>

Selon Jerzy Bartmiński les expressions imagées comme « mieć muchy w nosie », « wstać lewą nogą » abondent dans la variété émotionnelle de « język potoczny » et ce sont surtout les expressions évoquant les parties du corps qui prouvent l'anthropocentrisme de ce style fonctionnel. Dans les locutions populaires la vision du monde « d'un homme simple », p.ex. ce qui est en bas, à gauche et derrière est mauvais (Bartmiński, 2010 :123) a été aussi conservée.

Vu ce constat, il n'est pas surprenant que le traducteur ait employé 4 fois les expressions imagées polonaises avec les parties du corps dans les exemples : numéro 2 (« dawać głowę »), numéro 3 (« bez grosza przy duszy »), numéro 6 (« mieć ileś lat na karku »), numéro 7 (« mieć coś pod nosem » - blisko) et numéro 8 (« wbić sobie do łba »). Il est intéressant que dans l'original on ne retrouve le même type d'expression qu'une seule fois (« se mettre dans la tête », exemple 8). De plus, la traduction polonaise comporte le terme familier à valeur péjorative pour désigner la tête, à savoir « łeb » ce qui renforce le caractère émotionnel du discours de Madame Roy. On note aussi l'emploi de locutions qui sont liées directement à la sphère de la vie quotidienne de l'homme, p.ex. « znać coś jak własną kieszeń » dans le premier exemple, le proverbe :

« każdy sobie rzepkę skrobie » (exemple 11) « mieć dryg do czegoś » (*dryg* – du talent) dans l'exemple 5, « siedzieć cicho » (exemple 9), « w kółko to samo » (exemple 12). Comme nous le voyons bien, le traducteur a décidé d'introduire les locutions familières dans les endroits où l'auteur de l'original se sert de celles du registre standard, ce qui prouve que la stylisation au niveau phraséologique est l'un des procédés que le traducteur applique le plus souvent dans les propos de Madame Roy.

Le deuxième groupe d'éléments stylisés est formé par les expressions conventionnelles qui remplissent des fonctions spécifiques dans la communication orale, p.ex. « o co chodzi » (déjà présent dans l'exemple numéro 7), « co słyhać ? », « co jest grane ? ». Ces expressions spécifiques, les *phrasèmes* (par les chercheurs polonais appelées *frazemy*) font partie de locutions, mais comme le remarque Wojciech Chlebda : « la *phrasématique* est une phraséologie de l'émetteur du message qui s'adresse à son destinataire dans une situation concrète, avec des intentions et un but bien précis » (2010: 335, notre traduction). Les *phrasèmes* employés par le traducteur dans la version polonaise de la pièce de Bugnet présentés dans le tableau ci-dessous font partie de la langue parlée, ils sont ancrés dans une situation de communication concrète entre les protagonistes et ont une fonction expressive ou conative (selon les fonctions du langage discernés par Roman Jakobson) :

Numéro d'exemple	La « Défaite » version originale	Traduction polonaise de Damian Smogur
13	Madame Roy – Mais non, Madame Bourguin, pas le moindre danger, <u>vous pouvez me croire.</u> (59)	Pani Roy – <u>Nic a nic ! Zupelnie nic, ma pani moje slowo.</u> Pani Bourguin (93)
14	Madame Roy – On peut pas dire... <u>Seulement</u> , une affaire comme ça, c'est pas fait pour vous raccomoder avec la vie de colon. (60)	Pani Roy – [...] Nigdy nie wiadomo... <u>No ale fakt faktem,</u> trudno po takim czymś pogodzić się z losem osadnika (94)
15	Madame Roy – <u>Oh, il n'y a pas de quoi vous faire du mauvais sang</u> (60)	Pani Roy – <u>Oj tam ! No i co sie tu zamartwiać ?</u> (94)

16	Madame Roy – Voyons, <u>ma chère dame, que me dites-vous-là ?</u> (61)	Pani Roy – <u>Zaraz, zaraz co też pani opowiada ?</u> (94 na dole)
17	Madame Roy- <u>Voilà ! Mais, vous pouvez pas dire le contraire</u> , votre mari est devenu un vrai habitant. (62)	Pani Roy – <u>A widzi pani !</u> Pan Bourguoin stał się jednak prawdziwym farmerem [...] (95)
18	Madame Roy – Mais si, mais si ! (63)	Pani Roy – <u>Jak nie, jak tak !</u> (96)
19	Madame Roy – C’est épatant... en voilà une façon de parler pour un Anglais. (65)	Pani Roy – <u>Oszalamiąca... też mi język !</u> Właściwy dla Anglika (98)
20	Madame Roy – En voilà une idée !... (67)	Pani Roy – <u>Też mi pomysł !</u> (99)
21	Louise – Et vous y êtes allés ? Madame Roy – Oui. (63)	Louise – I co, wyjechali państwo do miasta ? Pani Roy – <u>A jakże.</u> [...]
22	Madame Roy – <u>Il y a du vrai, je peux pas dire le contraire.</u> (69)	Pani Roy – <u>Co racja to racja.</u> (100)
23	Madame Roy – Voyons, ma chère dame, <u>comme de raison</u> , pour vous, les commencements, c’était forcé que ça soit bien dur, <u>certain.</u> (64)	Pani Roy – [...] Droga pani, no chyba się pani nie spodziewała, że na początku będzie łatwo ? <u>To się rozumie samo przez się,</u> że jest trudno.
24	Louise – Pourtant. Vous aussi, vous vous étiez lassée de toujours demeurer au même endroit ? Madame Roy – <u>Comme de raison</u> ... on a mouvé quelque-fois. (69)	Louise – Ale w końcu też się pani dłużyło tak cały czas w jednym miejscu... Pani Roy – <u>No a jak !</u> Kilka razy żeśmy się przemieszczali. (100)
25	Madame Roy –[...] <u>Comme de raison</u> , pour vous, c’est pas la même chose. (61)	Pani Roy – [...] Dla pani, <u>ma się rozumieć</u> , to nie to samo, bo pani miastowa, wykształcona... (95)
26	Madame Roy – Mais enfin, <u>vous pouvez pas me dire le contraire</u> , avec du courage on peut toujours arriver à faire une belle vie sur une terre (66)	Pani Roy – <u>Niech pani mówi, co chce</u> , ale jak się ma ziemię i trochę odwagi, też można wieść dobre życie (99)

La première sous-catégorie des exemples évoqués est celle des *phrasèmes* accompagnés de la formes d’adresse « Pani » (Madame) comme : « A widzi pani », « Co też pani opowiada », « niech pani mówi, co chce » (exemples numéro

13, 16, 17, 26). De telles formes conventionnelles, fréquemment utilisées dans le langage familier, d'un côté illustrent les émotions de l'émetteur du message, mais de l'autre côté impliquent le destinataire dans l'acte de communication par des formules d'adresse et marquent une certaine distance qui sépare les interlocuteurs (ici, les interlocuteurs se vouvoient, mais du fait que ce sont des voisins, la relation est proche⁴²).

La deuxième sous-catégorie constituent les expressions symétriques - les locutions ou *les phrasèmes* qui expriment les émotions du sujet parlant et se caractérisent par la présence des éléments répétés (Chlebda, 2010 : 335). Les *phrasèmes symétriques* sont très fréquemment utilisés dans le registre familier (*język potoczny*), on les retrouve aussi dans les propos de Madame Roy, ce sont des expressions comme : « nic a nic » (exemple numéro 13) « fakt fatem » (numéro 14), « jak nie, jak tak ! » (numéro 18), « co racja to racja » (numéro 22). Du fait que l'auteur de l'original n'emploie pas de telles constructions, nous voyons ici une tentative d'adapter le discours de Mme Roy aux usages oraux polonais par laquelle le traducteur s'éloigne de l'original. Le traducteur ainsi fait preuve d'une bonne connaissance des traits spécifiques de *język potoczny* et les applique consciemment.

Un groupe à part constituent *les phrasèmes* qui expriment les émotions du sujet parlant envers ce dont il parle, nous pouvons alors distinguer les locutions en forme des interjections par lesquelles le locuteur exprime ses émotions négatives, le mépris : *też mi język !* » (numéro 19) « *też mi pomysł !* »

⁴² La langue polonaise dispose aussi des formes intermédiaires (entre vouvoient et tutoient) qui ne sont pas correctes du point de vue normatif, mais souvent employés à l'oral, il s'agit des formes : « *Widzisz, Pan* », « *Mów Pan* » dans lesquelles la forme d'adresse « *Pan* » (Monsieur) est accompagnée du verbe conjugué à la deuxième personne du singulier (*ty – widzisz, ty-mów*). Le traducteur a aussi employé cette forme intermédiaire dans le discours de Tom Watts, exemple : « *Jakbyś Pan nie miał tych osadników [...] możliwe, że to zajęcie już by tak panu nie podeszło* » (T. Tomaszewicz, A.Klimkiewicz, A. Żuchelkowska, 2009: 99)

(numéro 20) ou les émotions positives, comme dans l'exemple numéro 21 : « a jakże ! » qui a remplacé dans la traduction l'adverbe neutre « oui ».

Il mérite d'être souligné que le traducteur a varié selon le sens de la phrase les équivalents polonais de l'expression « comme de raison » que Madame Roy emploie 3 fois et qui constitue un élément de son idiolecte. Cette expression signifiant « justement » et exprimant l'accord du locuteur avec ce qui a été dit est traduite par : « to się rozumie samo przez się » (l'exemple numéro 23), « no a jak » (numéro 24), « ma się rozumieć » (numéro 25) ce qui a rendu le discours de Madame Roy encore plus vif et émotionnel.

Quant au niveau syntaxique, le traducteur a gardé le rythme saccadé des énonciations de Madame Roy qui se caractérise par de nombreuses dislocations et propositions intercalées, mais il a ajouté encore deux traits typiques pour les usages oraux de la langue polonaise dont le premier est l'emploi des particules du type : « no » et « zaś » et le deuxième, l'unification des conjonctions.

Du fait que la syntaxe ainsi que la prononciation dans les registres parlés tendent vers une simplification, quand on a affaire à des phrases complexes, elles sont unies à l'aide des conjonctions simples et plurifonctionnelles qui remplacent celles utilisés dans le registre standard. Dubisz appelle ce phénomène *wielofunkcyjność wskaźników zespolenia* (1986 :164). Le plus souvent on rencontre la conjonction plurifonctionnelle « co » qui peut remplacer les conjonctions : « który », « że », « bo », « zaledwie » et la conjonction « jak » qui assure la fonction de « kiedy », « jeżeli », « gdzie ». De telles simplifications sont présentes dans les exemples numéro 27 et 28 ainsi que dans l'exemple 29 où le traducteur a employé une variante régionale et simplifiée de la conjonction « dlatego » qui prend la forme « temu » :

Numéro d'exemple	La « Défaite » version originale	Traduction polonaise de Damian Smogur
27	Madame Roy – [...] Après cela, ça m'étonnerait bien s'ils ne l'ont pas retrouvé. (60)	Pani Roy : Jak go nie znajdą w tym czasie, to się naprawdę zdziwię. (93)
28	Madame Roy – Vous me direz ce que vous voudrez, mais il y en a pas mal chez les coureurs de bois, et des tas dans les villes, que, le travail, c'est pas surtout ça qu'ils cherchent. (70)	Pani Roy – I możecie mówić, co chcecie, ale nie brakuje ani traperów ani mieszczuchów, <u>co</u> to od roboty uciekają. (101)
29	Madame Roy – C'est pour ça qu'on a pris l'habitude de le tenir attaché. (70)	Pani Roy – [...] <u>Temu</u> właśnie, żeśmy zaczęli go uwiązywać (101)

Passons maintenant à la conjugaison et à la déclinaison. Un des phénomènes caractéristiques pour les usages oraux de la langue polonaise est le déplacement des désinences verbales. Les désinences verbales peuvent être collées aux autres éléments de la phrase tels les pronoms, les adverbes, le sujet et même les conjonctions. Ce phénomène porte le nom de *mobilité des désinances verbales* « ruchomość końcówek osobowych form czasowników » (Dubisz, 1986: 57, notre traduction). Dans la traduction analysée, les désinences verbales qui subissent un déplacement sont à chaque fois renforcés par l'addition de la particule « -że ». Ce procédé a été employé par le traducteur dans les phrases où les verbes sont conjugués au passé, par exemple : « żeśmy sobie pomyśleli », « żeśmy tu przybyli », « żeśmy się dowiedzieli », « żeśmy się przemieszczali », « żeśmy zaczęli » (la seule exception c'est l'exemple numéro 35 où le verbe est conjugué au présent « zem wścibska »), mais il mérite d'être souligné que d'une façon générale le traducteur privilégie la forme usuelle du temps passé (sujet + verbe avec la désinence verbale) pour éviter l'excès d'éléments stylisés dans le texte et l'effet de « surstylisation » :

Numéro d'exemple	La « Défaite » version originale	Traduction polonaise de Damian Smogur
30	Madame Roy – Nous autres aussi, quand on vous a vus arriver par ici avec les façons des gens de la ville ; quand on a su que votre mari n'avait jamais travaillé autrement qu'avec une plume, mon vieux et moi, on s'est dit [...] (62)	Pani Roy – [...] My też jak <u>żeśmy</u> sobie pomyśleli, że państwo tutaj, z nawykami ludzi miastowych, że pani mąż tylko piórem wcześniej pracował, wtedy rzekliśmy do siebie ze starym [...] (95)
31	Madame Roy – Avant qu'on vienne par ici on avait une ferme dans le nord de Québec, droit au bord de la Péribonka (63)	Pani Roy – Zanim <u>żeśmy</u> tu przybyli, mieliśmy farmę w północnym Quebecu, zaraz nad brzegiem Peribonki (96)
32	Madame Roy – [...] Alors, quand on a appris que nos deux garçons avaient trouvé de belles terres neuves en Alberta, ça n'a pas traîné. (64)	Pani Roy – Więc jak tylko <u>żeśmy</u> się dowiedzieli, że chłopaki znaleźli jakieś ładne kawałki ziemi w Albercie, dwa razy nie trzeba było powtarzać. (97)
33	Madame Roy – Comme de raison... on a mouvé quelquefois.	Pani Roy - Kilka razy <u>żeśmy</u> się przemieszczali. (100)
34	Madame Roy – C'est pour ça qu'on a pris l'habitude de le tenir attaché. (70)	Pani Roy – [...] Temu właśnie, <u>żeśmy</u> zaczęli go uwiązywać (101)
35	Madame Roy – Ma chère dame, vous allez dire que c'est pas de mes affaires [...] (62)	Pani Roy – Moja droga, pewnie pani powie, <u>żem</u> wścibska [...] (96)

Język potoczny, comme le soulignent les linguistes polonais comme Jerzy Bralczyk, Walery Pisarek, Jan Miodek est aussi le style fonctionnel où les fautes linguistiques sont les plus répandues. Le traducteur peut se servir des fautes pour donner un effet stylistique voulu à son texte. Du fait que la langue polonaise est une langue à déclinaison, les fautes au niveau de la déclinaison constituent l'un des types de fautes que les usagers commettent le plus souvent. Dubisz voit la source de ces fautes dans l'instabilité des catégories grammaticales de genre masculin et non masculin et animé et non-animé « rozchwianie kategorii męskoosobowości i niemęskoosobowości, jak też żywotności i nieżywotności ». (1986: 96, notre traduction). Ce phénomène entraîne des fautes dans la déclinaison des noms et des adjectifs au pluriel, parce que les noms masculins (rzeczowniki rodzaju męskoosobowego) sont déclinés selon le

schéma et en utilisant les désinences réservées pour les noms non-masculins (rzeczowniki rodzaju niemęskoosobowego). Les exemples 36, 37 et 38 illustrent des fautes de déclinaison qui ont été employées par le traducteur comme marques de stylisation inspirée du langage familier (« nasze chłopcy* » au lieu de « nasi chłopcy », « same dobre ludzie* » au lieu de « sami dobrzy ludzie » et « nasze chłopaki wbiły* » au lieu de « nasi chłopcy wbili ») :

Numéro d'exemple	La « Défaite » version originale	Traduction polonaise de Damian Smogur
36	Madame Roy : Nos hommes se chargent de fouiller le bois (59)	Pani Roy - <u>Nasze chłopcy</u> przeszukują las. (93)
37	Et il y avait les magasins, presque à la porte... Et puis on était dans un endroit où les voisins étaient quasiment tous du bon monde (63)	Pani Roy - [...] sklepy pod nosem, a sąsiedzi w sumie <u>same dobre ludzie</u> . (96)
38	Ensuite, voilà que nos garçons se mettent dans la tête de s'en aller dans l'Ouest (64)	Pani Roy – [...] Później <u>nasze chłopaki</u> wbiły sobie do łbów, że chcą na zachód jechać. (97)

Quant au lexique, le traducteur a puisé dans les variétés parlées de la langue polonaise qui offrent une grande richesse lexicale pour effectuer la stylisation des propos de Madame Roy. Ainsi, dans la traduction on retrouve les mots provenant de :

- la langue courante/familière ou populaire (*język potoczny*): *chłop* (mąż), *chłop* (mężczyzna), *stary* (mąż), *zwiąć* (uciec), *czmychnąć* (uciec), *szwendać się* (błądzić, chodźć bez celu), *wykombinować* (wymyślić), *podchodźć komuś* (pasować komuś), *harować* (pracować ciężko), *leźć* (iść wolno z trudem lub iść gdzieś bez potrzeby), *człęk* (człowiek)
- variétés régionales ou patois : *miastowy/a* (terme à connotation péjorative employé par les personnes vivant à la campagne pour nommer les habitants de la ville), *musowo* (koniecznie), *robotny* (pracowity), *w te i nazad* (w tę i z powrotem), *nie dziwota* (nic dziwnego).

Un autre procédé propre à la langue parlée (registre émotionnel) est la suffixation des noms qui relève de l'affectivité et qui fait preuve des sentiments d'un locuteur par rapport au sujet de son énoncé. Plus précisément il s'agit des diminutifs et des augmentatifs (hipocoristes) qui donnent une valeur affective aux énonciations orales (« rzeczownikowe sufiksalne formanty deminutywno - hipokorystyczne » ou « rzeczownikowe sufiksalne formanty augmentatywno-pejoratywne » selon Dubisz, 1986 :57). Dans la traduction, dans les propos de Madame Roy on retrouve les diminutifs comme : *pieniążki*, *sumka*, *kapka* (odrobina) et les augmentatifs comme *mieszczuch*.

Si l'on veut maintenant déterminer d'une façon quantitative et qualitative le caractère des traits introduits dans la traduction polonaise qui ont permis au traducteur d'atteindre l'effet de l'oralité, on mentionnerait :

- les éléments phraséologiques (26 exemples) dont *les phrasèmes* constituent plus de la moitié (14 exemples)
- les éléments lexicaux (18 exemples)
- les éléments syntaxiques (10 exemples) dont la mobilité des désinences verbales constitue plus de la moitié (3 exemples)
- les éléments stylisés au niveau de la déclinaison et de la conjugaison (fautes de langue)

Quant aux éléments lexicaux, il faut ajouter que les éléments stylisés soit font partie du registre familier (*język potoczny*) et sont communs pour les usages oraux dans toute la Pologne (*język ogólnopolski*), soit proviennent des patois ou des parlers régionaux.

Ainsi, on pourrait qualifier la stylisation employée dans le texte de stylisation inspirée du langage populaire/familière avec une forte prédominance des traits phraséologiques et lexicaux. Une telle stylisation a permis au traducteur de tracer

une frontière discursive entre les personnages selon leur provenance et aussi selon leur attitude envers la nature sauvage du Canada (symbiose/rivalité). Deuxièmement, grâce à la stylisation, Madame Roy avec son idiolecte très vif et émotionnel est un personnage « en chair et en os » et parle une langue à laquelle le lecteur ou le spectateur peut s'identifier facilement. Enfin, nous voudrions remarquer que le nombre de traits discursifs qu'on peut appeler « les marqueurs » de l'oralité dans le TA est supérieure au nombre des marqueurs de l'oralité dans le TD. Nous pouvons l'expliquer par le fait que le traducteur a dû recourir à la technique de compensation (pour minimiser ainsi les pertes dues à l'effacement des anglicismes et canadianismes dans la traduction) et par une volonté de rendre le discours de Madame Roy le plus naturel possible. Grâce à cette augmentation du nombre des traits stylistiques, le traducteur a réussi à différencier la façon de parler de Madame Roy qui se sert dans l'original d'une langue française parsmée de canadianismes de celle des Bourguin (français standard, voire soutenu) dans la traduction polonaise. L'opposition binaire au niveau discursif des personnages y est nettement marquée.

Enfin, il faut ajouter que le traducteur possédait comme source d'inspiration majeure sa grand-mère et sa façon de parler. Dans l'enquête qu'il a complétée après avoir effectué la traduction il mentionne qu'il n'a pas eu besoin de s'inspirer des ouvrages théoriques linguistiques ou de la littérature polonaise car sa sensibilité langagière lui a permis de reproduire fidèlement en traduction dans l'idiolecte de Madame Roy les comportements linguistiques de sa grand-mère.

5.2.3. Stylisation inspirée du langage familier/populaire dans les traductions polonaises de Michel Tremblay

Comme nous l'avons déjà souligné dans le chapitre 5.2, la stylisation inspirée du langage familier⁴³ est celle qui a été

⁴³ Pour les mécanismes de création de dialogue dans ce type de stylisation, cf. Jolanta Ignatowicz-Skowrońska, *Stylizacja na styl potoczny w pro-*

employée le plus souvent dans les traductions du répertoire dramatique québécois en polonais, nous pensons notamment aux traductions de prof. Józef Kwaterko (« Siostrzyczki » : 1990, « W najlepszej wierze » : 1994) et de Jacek Mulczyk-Skarżyński (« 5 razy Albertyna » : 2010 « Na zawsze twoja » : 2011) Dans la présente partie nous allons essayer de déterminer les causes de l'emploi de cette stylisation ainsi que les moyens linguistiques spécifiques employés par les traducteurs.

Sans doute, la traduction la plus connue parmi les œuvres dramatiques canadiennes en français est celle du drame « Les Belles-sœurs » de Michel Tremblay. Sans entrer dans les détails concernant les circonstances de la révolution que cette pièce avait provoquée dans la littérature québécoise ainsi que les mouvements sociaux auxquels elle est souvent associée, il est quand même nécessaire de préciser que Michel Tremblay a été le premier à faire parler les protagonistes sur la scène en *joual*, c'est-à-dire une variété dérivée du français parlé au Québec, à Montréal où le côtoiement avec la communauté anglophone dans certains quartiers serait une des raisons de cette particularité de la langue des Québécois. Teintée d'anglicismes adaptés en français, dont certains verbes en anglais seront même conjugués à la française, cette langue colorée appartient au peuple, au monde des ouvriers. (<http://www.thecanadianencyclopedia.com/articles/fr/le-joual>).

L'emploi de cette variante diatopique et sociale de la langue française bien marquée dans la pièce, constitue un défi de taille pour le traducteur qui, le plus souvent, ne dispose pas de variétés équivalentes dans la langue d'arrivée.⁴⁴ Ainsi le

zie Marka Nowakowskiego, 2000, Wszeborowska Hanna, *Stylizacja na język potoczny w powieści Tadeusza Konwickiego „Rzeka Podziemna, podziemne ptaki”*

⁴⁴ Bien que de nombreux traducteurs de théâtre, dont Jean-Michel Déprats, soutiennent que la traduction d'un dialecte par un autre dialecte dans le contexte théâtral ne fonctionne pas, le *joual* de la version québécoise est plus proche textuellement et culturellement du vernaculaire écossais. Nous pensons aussi d'abord à la traduction du « Vrai monde ? » de Michel Tremblay en écossais. Les chercheurs comme Martin Bowman ou Jean Fouche-

traducteur polonais prof. Józef Kwaterko a proposée une stylisation inspirée du langage familier ou populaire (vu les vulgarismes que la traduction comporte) dans sa variante émotionnelle. Janusz Przychodzen dans son analyse de la traduction de Kwaterko propose un terme de « traduction idiomatique », mais nous tenons à souligner le fait que Przychodzen parle de *stylisation* en tant que procédé qui est présent dans la littérature polonaise et qui constitue une notion-clé dans notre analyse :

« Le traducteur a préféré recourir au polonais commun, et seulement à une stylisation idiomatique, en s'inspirant du langage populaire de la classe ouvrière, mais sans se sentir obligé d'inscrire l'univers de la pièce traduite dans un territoire social et géographique bien déterminé. Les stylisations dialectales nombreuses dans la littérature polonaise et, pour s'en rendre compte, il suffit de penser à Adam Mickiewicz, Bolesław Prus, Henryk Sienkiewicz, Eliza Orzeszkowa, Stefan Żeromski, Stanisław Wyspiański et, surtout, Władysław Reymont qui a reçu en 1924 le Prix Nobel de littérature pour son chef-d'œuvre *Les paysans*. Il semble que c'est l'usage fréquent et accepté de cette pratique qui a guidé le traducteur dans le transfert des *Belles-soeurs* à la culture polonaise. » (Przychodzen, 2000 :122)

Néanmoins Przychodzen reproche à la traduction polonaise effectuée par Kwaterko qu'elle ne s'éloigne pas assez de la « norme »⁴⁵ de la langue polonaise pour reproduire le même

reaux remarquent que dans ce cas, le choix de la langue est dû aux nombreuses affinités et similitudes culturelles et historiques qui existent entre le Québec et l'Ecosse. Ces similitudes ont été aussi permis de créer l'adaptation théâtrale du roman d'Irvine Welsh « *Trainspotting* ». Mouawad et Bowman (les traducteurs) ont préféré recourir au joul pour leur version afin de mieux refléter la langue de Welsh. Bowman, ayant déjà remporté du succès pour ses traductions du joul vers l'écossais pour les pièces de Michel Tremblay, a voulu refaire l'expérience joul-écossais, mais cette fois-ci en sens inverse. (Chan-Chu, 2003 :3-5)

⁴⁵ La norme est une notion relative, de nombreux chercheurs remarquent qu'actuellement il est difficile de parler d'une seule norme, il y a plutôt des normes qui varient selon les contextes sociaux et discursifs.

effet du choc auprès du public que la pièce de Tremblay a provoqué au Québec pendant ses premières représentations dans les années 60 du XX siècle :

« En raison de l'attitude conciliatrice adoptée, la traduction perd beaucoup des nuances du texte original, car si le joual diffère radicalement du français à presque tous les niveaux de la structure de la langue (lexique, syntaxe, phonétique, conjugaison, emploi des prépositions et des articles), le polonais employé ici se distingue plutôt timidement et seulement ponctuellement de la norme. Il ne choque pas l'oreille comme le fait le langage utilisé dans l'original [...] En fait, pour choquer le public, il faudrait que le langage dans la traduction devienne *vulgaire* et non *populaire*. » (Przychodzen, 200 : 130)

Deux chercheuses de l'Université de Silésie, Joanna Warmuzińska-Rogóż et Aleksandra Chrupała présentent un autre point de vue sur la même traduction. Dans leur article, elles se servent de notion de « jeu de l'ellipse et de l'abondance » pour définir la stratégie du traducteur de « Belles-sœurs ». Selon les auteures, ce jeu est une forme de mise en œuvre de la technique de compensation, c'est-à-dire la technique de remplacement de la perte en traduction de caractéristiques de TD importantes en évaluant leurs effets sur le TA par des moyens autres que ceux utilisés dans le TD (Sándor, Higgins 1992 :248)

Les auteures apprécient la stratégie appliquée par Kwaterko (critiqué dans l'optique socio-traductive par Przychodzen) et remarquent à raison :

« Pendant la traduction d'un texte fortement marqué au niveau de la langue, le traducteur ne peut pas inventer un système analogue dans la langue d'arrivée, il devrait plutôt recourir à un ou-

L'exemple du ce relativisme par rapport à la norme est cité déjà la *langue populaire* (*język potoczny*) qui constitue pour Bartmiński le « noyau » de la langue polonaise. Dans notre analyse nous tachons d'éviter le terme *la norme* pour ne pas stigmatiser les usages oraux comme non-conformes à *la norme*.

til qu'Eugene Nida appelle « équivalence dynamique » (Nida, 1995) et qui, selon Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet, permet de trouver des équivalents appropriés à une situation concrète ou autrement dit à la « traduction de l'effet », qui consiste à « savoir traduire au-delà de la correspondance de signifiant à signifiant pour avoir une approche qui englobe également le signifié » (Rémillard-B, 2007 : 137). C'est par ailleurs ce que prônent les partisans de la théorie interprétative de la traduction selon qui le traducteur devrait créer dans la langue d'arrivée un texte qui suscitera par la suite des sentiments et impressions analogues à celles du lecteur de l'original (Lederer, 1994) [...] De toute évidence, Józef Kwaterko opte dans sa traduction pour ce type d'outil traductologique ce qui lui permet de colmater les lacunes résultant du manque d'équivalent dialectal ou sociolectal dans la réalité polonaise. » (Warmuzińska, Chrupała, 2011 :87-88).

Ce qui nous semble le plus important dans le cas des deux opinions cités est le fait que, même si les évaluations de l'effet de la traduction sont différentes, les auteurs se mettent d'accord quant à l'outil qui a permis à Kwaterko d'atteindre l'effet stylistique voulu. Ainsi Przychodzeń l'appelle : « une stylisation idiomatique, en s'inspirant du langage populaire de la classe ouvrière », Warmuzińska-Rogóż et Chrupała parlent de la : « stylisation inspirée du langage populaire »⁴⁶ grâce à laquelle :

⁴⁶ *Joual* de Michel Tremblay a été une transposition de l'oral à l'écrit qui est selon nous aussi une forme de stylisation. L'auteur mène en fait un travail inventif afin de transcrire phonétiquement le joual dans ses pièces : « énarvée » pour énervée, « Urope » pour Europe, « moé » pour moi, il fait entendre des liaisons fautives, des jurons (les sacres comme « christ » donnent lieu à des verbes : « crisser son camp », qui veut dire quitter au plus vite un endroit). Au final, le joual est stylisé, mis en rythme, il en fait une langue hautement théâtrale, musicale, d'autant qu'il recourt aux chœurs, à des chansons, ce qui en bout de ligne instaure une distance avec la forme réaliste de la langue. Ainsi, Tremblay ne crée pas une œuvre réaliste au sens américain du terme, il invente une langue théâtrale à partir d'une langue populaire, qui lui sert de matière poétique pour concevoir un monde qui rêve d'autonomie et de liberté identitaire, tant politique que sexuelle (Marie

« Il transmet la spécificité des personnages, notamment quant à leur caractéristique sociale, sans avoir pourtant recours à une variante langagière propre à un groupe social ou une région de Pologne concrets. Il ne s'efforce donc pas de créer un système analogue reflétant la langue de l'original (phonétique et lexique particuliers, anglicismes, jurons basés sur le vocabulaire religieux, syntaxe), par contre il cherche avant tout des moyens lexicaux propres à la langue polonaise. Cette stratégie semble la plus appropriée à la traduction de ce type de texte car, comme le remarque Judith Rémillard-B, le traducteur est censé maintenir « un heureux équilibre entre la fidélité au texte de départ et les exigences de sa langue en produisant un texte cohérent qui traduit le sens et l'effet » (Rémillard-B, 2007 : 136-137). La stratégie adoptée par Józef Kwaterko réalise le postulat prôné par Barbara Kielar selon qui le traducteur devrait créer un texte d'arrivée qui reflétera bien l'intention communicative de l'auteur et prendra en même temps en considération l'intérêt communicatif du destinataire final (Kielar, 1997 : 97). » (Warmuzińska, Chrupała 2011 :89)

La traduction de Józef Kwaterko a connu un grand succès auprès du public polonais par le fait qu'elle a été mise en scène par le Théâtre de la Télévision Polonaise (Teatr Telewizji) le 24 avril 1994 par Barbara Sass avec les rôles inoubliables de Iga Cembrzyńska (Germaine Lauzon) et Anna Dymna (Lisette de Courval). Vu ce grand succès nous pouvons constater que la stratégie proposée par le traducteur a été bien adaptée au contexte d'arrivée ce qui a influencé de façon considérable la réception de l'œuvre de Tremblay en Pologne ainsi que la promotion de la littérature canadienne d'expression française dans notre pays.

À notre avis, la traduction de Kwaterko garde cet « heureux équilibre » entre le caractère naturel du langage scénique (le spectateur doit pouvoir s'identifier dans le langage scénique pour vivre sa *catharsis*) et son caractère subversif par rapport à la langue normative (les éléments qui font partie de

la langue populaire dans sa variante parlée, les fautes). Ce qui nous semble particulièrement intéressant, c'est le fait que dans la plupart des cas, les moyens utilisés par Jozef Kwaterko représentent les mêmes catégories ou ressemblent à ceux que nous avons repérés dans la traduction de « La Défaite » de Damian Smogur analysée dans le chapitre précédent.

Pour donner au moins quelques exemples de stylisation dans « Siostrzyczki » (1990, traduction de Jozef Kwaterko) soutenant notre thèse, nous pouvons citer les éléments stylisés propres à la langue familière et populaire comme⁴⁷ :

- des locutions familières et populaires : *haruję jak wół* (54), *nie ma za grosz wstydu* (55), *uważaj, bo spadniesz z krzesła* (52), *żebyś ty miała choć trochę oleju w głowie* (52), *po prostu jak z bajki* (53), *bawić się w ceregiele* (52), *kawał chłopca* (51), *flaki sobie wypruwam* (54), *teściową mam na głowie* (57), *wyżej nosa głębę nosi* (62), *mąż bokami robi* (62), *żeby jej w pięty poszło* (62), *ciężki pomysłunek* (67), *rozmowa krótka, jak w wojsku, raz, dwa i cześć!* (79)
- phrasèmes (qui assurent la fonction phatique et conative) et les interjections: *coś podobnego!* (52), *do czego to podobne ?* (53), *też coś!*, *Co też pani opowiada?* (55), *mówię, jak mówię – i co chcę, to powiem!* (54), *nie żartuj* (54), *no nie!* (54), *czemuż to?* (54), *nic, tylko się powiesić* (53), *słowo daję!* (51), *zaraz mnie nagle krew zaleje* (51), *na miłość boską* (52), *ma się rozumieć* (53), *to już szczyt wszystkiego* (56), *po prostu nie wyrabiam* (57), *kto jak kto, ale pani..*(57),
- vocabulaire faisant partie du registre populaire, émotionnel, surtout à valeur péjorative: *łajdaczka, ciota* (52), *kiecka*, (53), *bęćwał* (52), *stuknięta* (52), *ka-*

⁴⁷ Tous les exemples sont tirés de Tremblay, M., 1990. « Siostrzyczki » (przekład Józef Kwaterko). *Dialog*, n°8, p. 50-83. Ainsi le numéro entre parenthèses indique le numéro de page de laquelle vient chaque citation.

pować (ciągle nic nie kapuję), замуrowało mnie (52), głęzić (54), migdalić się (55), wtrynić (56), ciele malowane (58), niech się pani przymknie (65), kwasy w domu (dans le sens de: problemy w domu, p.64), bym ją sprąla po pysku (65), mam ochotę stąd spieprzać (66), okropnie się zmachałam (dans le sens de: zmęczyłam się, 67), mieć ozorem (p.70)

- diminutifs et augmentatifs: *wszyscyutkie (53), babsko (56), dziecinko (64), cosik (79), wąsik (70)*
- vulgarismes: *może to wkurwić całe sąsiedztwo (54), cholera, rzygać się chce, zafajdane życie (54), miesiąc miodowy wśród ptasich gówień (54), cholery można dostać (61), zasrany świat, dość mam już zapieprzania (76), wstrętna dziwka (80)*
- modification syntaxiques (modification au niveau de conjonctions, particules et mobilité des désinences verbales) *no, normalnie, wtenczas (wtedy) p.58, najśmierw (59), jakeśmy ją z siostrami kochały (69)*
- fautes de langue, fautes phraséologiques et logiques, pléonasmes: *już na śmierć umarła (56), zestaw strofoniczny (au lieu de stereofoniczny, 52) peprzniczki (au lieu de pieprzniczki, 52) wychodzę z nerw (52), prawdziwego oryginalnego futra (62), mały wąsik (70), wzięła i wykitowała (71), puszczaj mnie, Pani (au lieu : Niech mnie Pani puszcza), oddawajcie je (au lieu de : oddajcie je)*

5.2.4. La stylisation inspirée du langage familier ou populaire – bilan

Nous avons décidé de présenter les conclusions qui découlent de notre analyse de la traduction des « Belles-sœurs » en polonais en forme de tableau illustrant les répercussions de l'emploi du jolal dans le drame de Michel Tremblay et l'emploi de la stylisation inspirée du langage fami-

lier/populaire de la langue polonaise dans sa traduction faite par Józef Kwaterko. Par la suite, nous présenterons les similitudes de la traduction de Józef Kwaterko et celle effectuée par Damian Smogur.

Tableau 2 : Joul des « Belles-sœurs » de Tremblay et langue familière/populaire polonaise dans sa traduction – comparaison

Joul de « Les Belles-sœurs » de Michel Tremblay	Variante parlée de la langue polonaise dans « Siostrzyczki » (trad. Józef Kwaterko)
1. Variante linguistique : Une variante diatopique (montréalaise) et diastratique (classe ouvrière) de la langue française	1. Variante linguistique : Une variante diaphasique et diastratique (registre familial et populaire de la langue polonaise de la classe non-instruite)
2. Dimension littéraire : La mise au piédestal du joul en tant que moyen d'expression littéraire, la conséquence sociale – Révolution Tranquille	2. Dimension littéraire : La stylisation employée par le traducteur est une des notions-clés de l'analyse littéraire en Pologne (l'emploi de la stylisation par les grands classiques polonais comme Sienkiewicz, Gombrowicz)
3. Dimension linguistique : Le <i>joul</i> de Tremblay s'éloigne considérablement de la « norme » <ul style="list-style-type: none"> - au niveau lexical - au niveau phonétique - au niveau graphique - au niveau flexionnel - par l'emploi des prépositions et des articles - par l'emploi des lexèmes anglais - par l'emploi des sacres 	3. Dimension linguistique : Le polonais familier/populaire employé dans la pièce « Siostrzyczki » s'éloigne de la « norme » : <ul style="list-style-type: none"> - au niveau de la phraséologie populaire - au niveau lexical - au niveau syntaxique - par les fautes des langues - par l'emploi des vulgarismes
4. Dimension scénique : L'effet de surprise auprès du public (ou même un choc) Les limites au niveau des récepteurs : le spectateur doit comprendre <i>le joul</i> (preuve – besoin de traduire la pièce pour la montrer à Paris)	4. Dimension scénique : L'effet réaliste et naturel Le spectacle destiné au large public: tous les Polonais sont capables de suivre l'intrigue et comprennent les propos des protagonistes
5. Dimension culturelle : L'enracinement dans la culture de départ souligné	5. Dimension culturelle : Les aspects universels de la pièce explorés et soulignés

À la fin revenons encore à la comparaison de la stylisation dans la traduction de Damian Smogur et celle de Józef Kwaterko. Comme nous l'avons démontré, dans les deux textes nous rencontrons de nombreuses locutions (qui sont toujours liées à la vie quotidienne de l'homme et à ses parties du corps, ce qui est naturel pour le langage populaire anthropocentrique), mais aussi des expressions qui assurent la cohésion du dialogue (*phrasèmes*) et mettent en relief les émotions du locuteur. Quant au vocabulaire employé dans les deux traductions, on note que si le premier traducteur (Damian Smogur) a privilégié les éléments régionaux, Jozef Kwaterko n'a mis dans sa traduction aucun mot qui pourrait dénoncer la provenance campagnarde des protagonistes (il a voulu montrer les habitudes linguistiques de la classe ouvrière qui habite une grande ville - dans l'original l'action se déroule à Montréal). La traduction de Kwaterko comprend aussi beaucoup de mots vulgaires, ce n'est pas le cas de Smogur car dans l'original de la pièce de Bugnet, il n'y en avait pas. Tandis que Damian Smogur avait augmenté le nombre d'éléments stylisés, Kwaterko l'a diminué (Przychodzen, 2000). Cela n'empêche que les deux textes constituent des exemples vraiment réussis de la mise en pratique de la stylisation inspirée du langage familier ou populaire par le traducteur littéraire. Ces deux exemples nous montrent aussi qu'une telle stylisation peut revêtir des couleurs les plus diverses (selon le caractère de traits stylisés que le traducteur privilégie). Il est possible d'imaginer un nombre infini d'idiolectes différents. Nous aimerions revenir encore aux textes traduits par Jacek Mulczyk-Skarżyński (que nous avons annoncés au début) dans la partie consacrée à la traduction des sacres et des jurons.

5.3. Traduction des sacres et des jurons

Dans le présent chapitre nous voudrions nous pencher sur le problème de la traduction des sacres et des jurons qui sont l'un des éléments les plus marqués de l'oralité dans les textes

dramatiques constituant notre corpus. Les mots vulgaires qu'on y trouve constituent pour le traducteur un obstacle de taille déjà au niveau quantitatif car les textes abondent en mots vulgaires qui paralysent et dévorent parfois le discours des protagonistes. Mais c'est surtout au niveau qualitatif que les jurons donnent du fil à retordre aux traducteurs, premièrement du fait qu'ils font référence à l'Eglise catholique, deuxièmement parce qu'ils puisent dans la langue de « l'oppresseur », c'est-à-dire la langue anglaise. À tout cela s'ajoute encore le problème de l'autocensure du traducteur des textes dramatiques et la peur de transgresser les règles de style littéraire et de choquer le lecteur ou le spectateur. Du fait que les sacres et les jurons dans la traduction des pièces du répertoire franco-canadien constituent un problème traductologique aussi vaste et multidimensionnel, nous avons décidé d'y prêter plus d'attention dans notre analyse et d'y consacrer tout le chapitre.

5.3.1. Le sacre québécois et les sources de tabou linguistique dans les minorités d'expression française au Canada

Comme nous l'avons démontré dans le chapitre qui 5.2.1, le style que Bartmiński appelle *potoczny* occupe une place centrale parmi tous les styles de la langue polonaise, et par ce fait il est polymorphe et englobe beaucoup de phénomènes linguistiques différents (p.ex. l'emploi sporadique des régionalismes, des interjections, l'apparition des fautes de langue etc.). Jerzy Bartmiński (2010 :123) classe aussi parmi les phénomènes propres à *język potoczny* les mots vulgaires, dont l'emploi est fréquent dans le registre relâché et émotionnel⁴⁸.

⁴⁸ Il est nécessaire de préciser que Bartmiński discerne aussi quatre *registres* dans sa caractéristique de *styl potoczny*:

- *rejestr swobodny* (le registre relâché) - dans les contacts sociaux à caractère hiérarchique

- *rejestr staranny* (le registre soigné) – dans les contacts entre les locuteurs de même niveau social

Il va de soi que les gros mots ou les mots vulgaires font partie intégrante du registre parlé de chaque langue. Du fait qu'ils touchent les tabous linguistiques qui sont différents dans chaque société et communauté linguistique (on a une tendance à croire que la sphère des contacts sexuels de l'homme est la première et la seule source de tabou linguistique ce qui n'est pas toujours vrai), leur emploi n'est pas admis dans les situations de communication officielle.

La particularité des jurons au Québec et dans les minorités d'expression française à son extérieur réside dans le fait que le tabou linguistique y est motivé historiquement et concerne l'Eglise catholique :

« Les sacres constituent une des plus grandes originalités du français québécois. Ce sont des jurons d'inspiration religieuse, c'est-à-dire des invocations de Dieu, du Christ ou des objets du culte en dehors du contexte religieux à des fins expressives, mais sans aucune intention sacrilège. Les sacres, prononcés sur un mode éminemment expressif, servent à manifester la colère, l'étonnement, la réprobation ou tout simplement à mettre en relief l'énoncé. » (Abramowicz, 1999 : 88)

Déjà au niveau de la nomenclature on note une différence entre la langue française métropolitaine et celle du Canada. Ainsi en France on « jure », cela signifie qu'on profère des jurons (des exclamations offensantes à l'égard de Dieu qui traduisent une réaction vive de colère, de dépit ou de surprise ou plus fréquemment - des interjections ou exclamations grossières ou familières qui accompagnent les mêmes réactions émotionnelles - selon les définitions du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales www.cnrtl.fr) alors qu'au

- *rejestr neutralny* (le registre neutre) – qui se caractérise par l'emploi d'un lexique neutre

- *rejestr emocjonalny* (le registre émotionnel) – qui se caractérise par l'emploi d'un vocabulaire à connotation émotionnelle (*słownictwo nacechowane stylistycznie*)

Québec on « sacre »⁴⁹. Le verbe « sacrer » est employé au Québec et dans les minorités francophones du Canada et signifie proférer des jurons, des blasphèmes ou des imprécations et constitue le synonyme de jurer (en plus de ses sens usuels, le mot possède des significations bien différentes : « se sacrer » de quelque chose ou de quelqu'un, c'est : s'en foutre complètement ; « sacrer un coup » à quelqu'un ou sur quelque chose, c'est : mettre un coup, « sacrer son camp » ou « sacrer le camp », c'est-à-dire : décamper, foutre le camp, se casser. Quant au substantif « sacre », bien qu'on lui connaisse d'autres sens, le nom masculin « sacre » revêt au Québec le caractère de juron, gros mot, selon www.cnrtl.fr et www.dictionnaire-quebecois.com.)

Comme nous l'avons déjà signalé, le terme *sacres québécois* ne se réfère pas uniquement au phénomène qui existe dans la province du Québec. Sa portée est plus large, comme le prouvent les *sacres* employés par les auteurs des pièces analysées, provenant de la province voisine – Ontario ou bien de Manitoba ou de Saskatchewan. Alors la quasi-totalité des jurons employés au Québec et dans les communautés francophones à son extérieur ce sont des *sacres* qui ont constitué un exutoire vis-à-vis du contrôle exercé dans toutes les sphères de la société québécoise par l'élite ecclésiastique jusqu'à l'époque de la Révolution tranquille. Un juron pour avoir une valeur exutoire doit être transgressif et choquant. Bien que la religion constitue une source évidente de possibilités de transgression, dans la plupart des sociétés les jurons puisent dans la dualité saint-augustinienne entre le sacré et le profane – le corps et esprit humain. C'est la raison pour laquelle tout ce qui a trait au corps et à ses fonctions (digestion, reproduction etc.) – les fonctions « basses » de l'organisme humain devient une source de jurons (<http://www.ciboire.com/articles.html>). Ce n'est pas

⁴⁹ Dans son sens le verbe *sacrer* s'approche du verbe *blasphémer* en français métropolitain qui signifie proférer des blasphèmes contre ce qui est sacré; *p. ext.* proférer des propos injurieux contre ce qui est respectable

le cas au Canada francophone, où les mots les plus vulgaires comme *tabernac*, *câlce*, *ciboire*, *calvaire*, *chrisse*, *viarge* etc. appartient traditionnellement au domaine religieux, comme nous l'avons déjà noté.

Dans son article intitulé « Le sacre est-il proprement québécois? » (2006) Claude Poirier remarque que dans le cas du sacre religieux, tellement présent au Québec, dans sa forme actuelle qui surprend tellement les étrangers, on devrait parler non pas d'une innovation pure et simple, mais bien d'une reviviscence et d'une amplification d'un phénomène plus ancien car le blasphème remonte sans doute à l'antiquité ou le Moyen-âge sur le sol Français. D'une certaine façon, les blasphèmes étaient plus audacieux parce qu'on s'attaquait à Dieu lui-même, à son fils, à la vierge Marie et aux saints. Et surtout, on encourait des peines sévères, encore aux XVI^e XVII^e ou XVIII^e siècle, comme la mise au pilori, la torture (langue coupée ou percée avec un fer chaud), voire la condamnation à mort. Poirier note que le sacre québécois naît au moment où la même tradition en Europe disparaît:

„Le blasphème proprement québécois aurait, quant à lui, pris naissance vers le milieu du XIX^e siècle, à l'époque justement où le juron ancien était en voie de s'atténuer, de perdre son pouvoir de provocation et son efficacité expressive. Les Québécois ont exploité le même thème, en donnant une nouvelle vie au procédé par la diversification des formules. On s'attaque toujours au Christ et à la Vierge, mais bien souvent on se limite aux objets du culte (le ciboire, le tabernacle, l'hostie, le saint-chrême) [...] À travers les transformations profondes que subit la société québécoise à partir des années 1960, les blasphèmes religieux se transformeront peu à peu en simples jurons, socialement répréhensibles certes, mais qui sont de moins en moins perçus comme des atteintes à la religion.” (Poirier, 2006:24)

Selon nous, on peut parler quand même d'une certaine innovation du point de vue fonctionnel, mais aussi formel car les sacres québécois sont des éléments d'un grand potentiel dérivatif et phraséologique, car sur la base des sacres existant,

« les sacres peuvent être employés dans des accumulations surprenantes » (Abramowicz, 1999 : 89), ce que trouve son reflèt aussi dans le corpus que nous analyserons.

5.3.2. Les sacres et les jurons dans les traductions polonaises

Maintenant, nous allons passer à l'analyse des exemples des traductions de la pièce où la présence de sacres ou des jurons (aussi anglais) a constitué un problème traductologique - la comédie de Marc Prescott intitulé « Sex, Lies et les Franco-Manitobains » (2001). Les traductions des fragments de cette comédie ont été effectuées par les étudiants de la IV^e année de philologie romane à l'Université Adam Mickiewicz à Poznań dans le cadre du cours de traduction (travaux dirigés) pendant le semestre d'été de l'année académique 2011/2012. Les traducteurs ont traduit les textes individuellement ou en tandem dans le cadre de leur devoir à domicile. La tâche à effectuer dans un délai d'un mois a été précédée d'un cours au sujet des minorités franco-canadiennes sur le territoire du Canada, les problèmes identitaires, la silhouette artistique de Marc Prescott et la problématique de ses textes. Chaque traduction a été accompagnée d'un commentaire où les étudiants ont exposé les obstacles ainsi que les solutions traductologiques appliquées. Nous nous servirons des fragments de ces commentaires dans l'analyse qui suit.

5.3.3 Le caractère et la typologie des vulgarismes polonais

Grochowski (« Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów », 2002) définit « wulgaryzmy » (les vulgarismes ou les gros mots) comme « des unités lexicales à l'aide desquelles le locuteur peut exprimer ses émotions envers quelqu'un ou quelque chose et par l'emploi desquelles le locuteur brise un tabou linguistique » (2002 :19, notre traduction). Maria Magda-

Irena Nowakowska dans son article consacré à l'emploi des jurons dans le roman « Wojna polsko-ruska pod flagą białoczerwoną » de Dorota Masłowska souligne à raison qu'il faut d'abord définir la nature de ce *tabou linguistique* qui a ses racines dans une culture donnée et les mœurs d'une société pour pouvoir ensuite passer à l'analyse de ses unités précises (2004 : 494, notre traduction). Grochowski note que dans le cas de la langue polonaise au moins un des sens de chaque mot vulgaire concerne les parties intimes du corps humain ou des activités physiologiques (le plus souvent l'acte sexuel) alors il touche les sphères de la vie dont on ne parle pas ouvertement. Le traducteur, lui aussi dans son travail doit prendre en considération le type de *tabou linguistique* dans la culture de départ et sa culture d'arrivée pour pouvoir ainsi adapter sa démarche traductive ce que nous essayerons de montrer au cours de notre analyse.

Quant aux types de vulgarismes, Maciej Grochowski (2002) distingue :

- les jurons (*przekleństwa*) qui n'apportent aucune information concrète dans l'acte de communication et expriment seulement les émotions du sujet parlant (2002 :17)
- les insultes (*wyzywiska*) qui sont des unités lexicales par lesquelles un locuteur exprime ses émotions négatives envers quelqu'un (2002 :22, notre traduction)⁵⁰

Grochowski prend encore en considération le critère de la situation d'énonciation, ainsi il définit deux groupes de vulgarismes :

⁵⁰ Grochowski note aussi qu'il y a des insultes qui ne sont pas des vulgarismes, p.ex. *Parszywa owco !, Kretynie !* mais de l'autre côté, il y a des jurons qui peuvent devenir insultes, p.ex. *Ty kurwo ! Ty chuju rybi !* Tout dépend du contexte de l'énonciation et de l'intention du locuteur.

- systémiques (*systemowe*) – comparables aux jurons, ce sont des unités lexicales sémantiquement vides qui brisent le tabou linguistique à cause de leur forme proscrie socialement. En polonais, par exemple : *kurwa, gówno, chuj, ja pierdolę* etc. (Grochowski, 2002 :20, notre traduction)
- culturels et référentiels (*referencyjno- obyczajowe*) – qui brisent le tabou à cause de leurs propriétés sémantiques et leur référent extralinguistique (p.ex. *zwalić sobie konia, przelecieć kogoś, dmuchać, szpara*). Ils sont perçus comme offensant seulement quand ils se réfèrent à la sphère sexuelle ou physiologique de l'homme (Grochowski, 2002 :20, notre traduction)

Bien évidemment, dans les fragments des pièces que nous analysons, vu les sujets qui sont traités par les auteurs et vu la fonction du parler populaire dans ces textes, nous aurons affaire aux jurons (sous la forme des sacres) et aux vulgarismes systémiques. Les vulgarismes culturels et référentiels (dont on n'a que quelques exemples dans la pièce « Sex, lies et les Franco-Manitobains ») ne seront pas traités dans notre analyse.

5.3.4. Les sacres québécois dans la traduction polonaise

Dans les fragments que les étudiants ont traduit on rencontre deux types de difficultés liées à l'emploi conscient des jurons par Marc Prescott, auteur de « Sex, Lies et les Franco-Manitobains ». Le premier type de difficultés concerne l'emploi des sacres québécois tandis que le deuxième touche l'emploi des jurons anglais. Les exemples que nous analyserons dans un premier temps illustrent les choix des traducteurs face aux sacres ou aux blasphèmes.

Le premier fragment traduit prend la forme d'un dialogue (Prescott, 2001 :27-28) entre Elle (jeune enseignante de français dans l'école d'immersion à Manitoba) qui défend la pure-

té de la langue française et Lui (jeune cambrioleur franco-phone) qui s'exprime de la façon la plus naturelle qui soit. Le sujet du dialogue analysé entre deux Franco-Manitobains c'est justement l'emploi de jurons dans la communication quotidienne. Bien que Abramowicz remarque : « À l'heure actuelle l'emploi des sacres semble diminuer, ce qu'il faut interpréter comme une conséquence de la décléricalisation de la société qui fait que le défi linguistique lancé à la religion perd son goût de la provocation » (1999 :89), la pièce de Marc Prescott montre que dans les communautés à l'extérieur du Québec on les emploie très souvent. À l'exemple de trois traductions polonaises différentes (exemple numéro 39, 40, 41), nous allons présenter trois stratégies différentes des traducteurs.

L'exemple numéro 39 (traduction de Marzena Banach) montre l'adaptation des sacres à la culture d'arrivée et l'emploi des équivalents fonctionnels. Comme l'explique la traductrice dans le commentaire qui accompagne sa traduction :

« Tout d'abord j'ai pensé employer les blasphèmes polonais comme *Matko Boska, na Boga, o Jezusie*, mais il me semble que ce type d'expression ne sont pas aussi vulgaires et n'ont pas la même charge affective que *les sacres québécois*. Alors j'ai décidé de chercher parmi les jurons polonais les expressions qui pourraient être employées dans une situation semblable par un Polonais. J'ai constaté que dans la conversation au sujet de l'emploi de jurons entre deux Polonais on entendrait probablement des expressions comme : *cholera, sukinsyn, zjechać czy nawyzywać od chujów* » (auto-commentaire : Marzena Banach, notre traduction).

Dans le fragment qui suit nous retrouvons aussi des jurons anglais, mais dans un premier temps nous voudrions nous concentrer sur les sacres (les éléments soulignés dans le TD et TA) :

Numéro d'exemple	le texte original « SLFM » ⁵¹	la traduction polonaise, auteur: Marzena Banach
39	<p>Elle Tu sacres à la fin de chaque phrase.</p> <p>Lui Ah, ouin ! Tant que ça ?</p> <p><i>Shit</i>, c'est grave, <u>estie</u> !</p> <p>Elle Regarde, Tu viens de le faire encore.</p> <p>Lui Vraiment ? Ah ! <i>Shit</i> !</p> <p>Bâtard. Y faut que je fasse attention, <u>viarge</u> !</p>	<p>Ona Klniesz jak szewc.</p> <p>On O nie, aż tak? Cholera, <u>zajebicie</u> poważna sprawa.</p> <p>Ona Widzisz, właśnie znowu to zrobieś.</p> <p>On Naprawdę? Cholera, <u>sukinsyn</u>.</p> <p><u>Matko Boska</u> muszą uważać.</p>

Dans la traduction du premier élément souligné on voit le procédé de transposition dans le sens proposé par J.-P. Vinay et J. Darbelnet (1958), c'est-à-dire le changement de la catégorie grammaticale dans le cas d'interjection « estie ! » qui apparaît sous forme de l'adverbe « zajebicie » dans la traduction polonaise. Le mot « bâtard » a posé un problème à la traductrice car dans l'original il a été employé comme une interjection, mais son équivalent polonais (« sukinsyn ») est toujours employé comme insulte, ainsi il faudrait peut-être garder sa fonction d'insulte en polonais et préciser qu'il s'agit d'une auto-insulte, p.ex. « sukinsyn ze mnie » et non pas recourir à une simple juxtaposition. Dans la traduction nous remarquons aussi l'emploi du blasphème *Matko Boska* à côté des jurons comme *cholera*, *sukinsyn*. Un tel mélange des styles sacré et profane peut effectivement choquer le lecteur (ou le spectateur), nous allons revenir à ce procédé encore au cours de notre analyse.

Les traductrices de l'exemple suivant (exemple numéro 40) ont décidé de ne pas garder le même registre que le texte original, ainsi elles ont poli la langue du protagoniste. Le sacre « estie » a complètement disparu dans la traduction et le mot « bâtard » a été traduit par « głupek » (une personne stupide),

⁵¹ Les abréviations des titres que nous employons dans l'analyse des traductions des étudiants sont les suivantes :

« SLFM » - « Sex, lies et les Franco-Manitobains » de Marc Prescott

« ADBM » - « Année du Big Mac » de Marc Prescott

« FT » - French Town de Michel Ouellette

une forme employé dans le registre familial. Ce mot a une forme d'auto-insulte qui est acceptable dans le contexte de l'énonciation. En outre, de nouveau on note l'emploi d'interjection à connotation religieuse : *Matko Boska* !

Numéro d'exemple	le texte original « SLFM »	la traduction polonaise, auteurs: Karolina Szczepanik, Katarzyna Recka
40	<p>Elle Tu sacres à la fin de chaque phrase.</p> <p>Lui Ah, ouin ! Tant que ça ? <i>Shit</i>, c'est grave, <u>estie</u> !</p> <p>Elle Regarde, Tu viens de le faire encore.</p> <p>Lui Vraiment ? Ah ! <i>Shit</i> ! Bâtard, Y faut que je fasse attention, <u>viarge</u> !</p>	<p>ONA Przeklinasz na końcu każdego zdania!</p> <p>ON Aż tak? <i>Shit</i>! To straszne!</p> <p>ONA Spójrz, znów to robisz!</p> <p>ON Naprawdę? <i>Shit</i>! Głupek ze mnie. Muszę uważać, co mówię!</p> <p><u>Matko Boska!</u></p>

Selon Tomaszewicz (2006) « la vulgarité a un caractère graduable, cela veut dire qu'on peut parler d'expressions plus ou moins vulgaires » (2006 : 195, notre traduction) Conformément à ce constat, le troisième exemple (et d'une façon générale – la traduction effectuée par Weronika Tadla) représente le niveau le plus vulgaire. La traductrice se sert aussi d'une transposition pour intégrer l'interjection « estie » dans la phrase sous forme d'un adverbe « kurewsko » qui est dérivé d'un substantif perçu comme l'un des plus vulgaires et obscènes de la langue polonaise (Grochowski, 202 :108-110). La traductrice propose aussi le mot « dupek » (connard) pour traduire le mot « bâtard » qui est tout à fait acceptable dans le contexte de l'énonciation. L'exclamation « viarge ! » a été rendue par « Jezus Maria » (de nouveau l'effet de mélange entre les jurons religieux et profanes). Il faut souligner aussi la traduction du verbe « sacrer » par « bluźnić » (blasphémer) - le verbe qui a des connotations religieuses pour souligner le caractère religieux (dans la traduction polonaise partiellement religieux) des jurons de ce jeune protagoniste dans le TD.

Numéro d'exemple	le texte original « SLFM »	la traduction polonaise, auteur : Weronika Tadla
41	<p>Elle Tu sacres à la fin de chaque phrase.</p> <p>Lui Ah, ouin ! Tant que ça ? <i>Shit</i>, c'est grave, <u>estie</u> !</p> <p>Elle Regarde, Tu viens de le faire encore.</p> <p>Lui Vraiment ? Ah ! <i>Shit</i> !</p> <p>Bâtard Y faut que je fasse attention, <u>viarge</u> !</p>	<p>Ona Bluźniesz na końcu każdego zdania.</p> <p>On Co ty nie powiesz? <i>Shit</i>... To jest <u>kurewsko</u> poważna sprawa!</p> <p>Ona Widzisz... Znowu.</p> <p>On Naprawdę? Och! <i>Shit</i>!</p> <p>Dupek ze mnie! Powinienem, bardziej zwracać uwagę na to jak mówię. <u>Jezus Maria!</u></p>

Dans le fragment suivant (Prescott, 2001 :42-43) le protagoniste (Lui) explique pourquoi il ne peut pas se passer des sacres dans ses conversations quotidiennes. Marc Prescott a souligné les trois sacres de la dernière phrase par les adjectifs qualificatifs : *bon, gros, gras*, mais aussi par la graphie originale, la répétition des lettres ou la division en syllabes : *crrrissse*, *cââââââââââlisssse*, *ta-bar-nac*. Un tel jeu avec l'orthographe s'inscrit parfaitement dans le caractère ludique de la pièce et renforce l'effet de transgression des règles (les règles sociales, mais aussi les règles contraignant du système linguistique). Le premier exemple de la traduction polonaise du fragment en question est celui de Marzena Banach (numéro 42) :

Numéro d'exemple	Le texte original « SLFM »	la traduction polonaise, auteur: Marzena Banach
42	<p>Elle T'as pas besoin de sacrer. C'est vraiment pas nécessaire. Tu pourrais très bien communiquer tes idées sans blasphémer</p> <p>Lui Oui, je sais, mais ça fait du bien sacrer. Ça défruste. Ça défoule. Tsé, comme un bon <u>crrrissse</u> ou un bon <u>ta-bar-nac</u> ou un <u>gros gras cââââââââââlisssse</u> !</p>	<p>Ona Nie musisz przeklinać, naprawdę nie jest to niezbędne. Mógłbyś świetnie wyrażać swoje myśli nie klnąc przy tym.</p> <p>On Tak wiem, ale co ja na to poradzę, że lubię przeklinać? To pozwala mi się odstresować, wyładować. Wiesz, nie ma to jak zjebać, powiedzieć kurwa i <u>nawzyzywać od chujów</u>.</p>

On voit bien que cette traductrice encore une fois a confondu les jurons et les insultes, cette fois-ci cela peut influencer l'interprétation de la pièce. Pendant que dans la version originale le protagoniste parle des exclamations ou des inter-

jections qui lui permettent d'exprimer ses émotions et de garder ainsi un certain équilibre émotionnel, la traductrice a employé les termes comme *zjechać (kogoś)*, *nawyzywać od chujów* qui signifient « insulter quelqu'un d'une façon vulgaire ». Il est important de dire comment une telle traduction change l'interprétation de ce fragment – tandis que dans la version française le protagoniste emploie des jurons pour se sentir mieux et ainsi il ne fait aucun mal aux autres, dans la version polonaise le protagoniste devient un personnage grossier qui prend plaisir à insulter les personnes de son entourage. Bien que le registre soit le même dans les deux cas, l'interprétation des deux phrases est tout à fait différente. Il reste à ajouter que la graphie originale de TD n'a pas été conservée dans la traduction, on n'y retrouve pas non plus les adjectifs qualificatifs qui soulignaient le caractère « bénéfique » des sacres. Tout cela appauvrit la traduction qui perd le caractère innovant et créatif du discours de « Lui ».

Dans l'exemple suivant (numéro 43), les deux traductrices ont choisi de rendre les sacres à l'aide d'exclamations polonaises à connotations religieuses comme *dobry Jezu*, *Jezus Maria*, *Chryste Panie*. Elles ont motivé cette décision de la manière suivante :

« dans le slang (sic !) québécois on emploie des mots religieux comme sacres, mais si nous avions traduit ces formes d'une façon littérale, cela aurait pu être bizarre. Nous avons donc remplacé les sacres par les équivalents fonctionnels *Jezus Maria*, *Chryste Panie*, *dobry Jezu* » (auto-commentaire, Karolina Szczepanik, Katarzyna Recka, notre traduction).

Nous présentons sous le numéro 43 la traduction effectuée par les auteures du commentaire cité :

Numéro d'exemple	le texte original « SLFM »	la traduction polonaise, auteurs: Karolina Szczepanik, Katarzyna Recka
43	Elle T'as pas besoin de sacrer. C'est vraiment pas nécessaire. Tu pourrais très bien communi-	ONA Nie musisz przeklinać. To naprawdę nie jest konieczne. Mogłbyś normalnie roz-

	<p>quer tes idées sans blasphémer Lui Oui, je sais, mais ça fait du bien sacrer. Ça défruste. Ça défoule. Tsé, comme <u>un bon crrrrisse</u> ou <u>un bon ta-bar-nac</u> ou <u>un gros gras câââââââââ-lisse !</u></p>	<p>mawiać bez przeklinania. ON Tak, wiem, ale przeklinanie mi służy. Odstresowuje mnie, rozluźnia. Wiesz, na przykład: „dobry Jezu”, „Jezus Maria”, „Chryste Panie”...</p>
--	--	--

Peut-on vraiment parler « d'équivalents fonctionnels » dans le cas de la traduction proposée par deux étudiantes ? Il nous semble que non. Comme nous l'avons déjà remarqué, chaque société définit les tabous linguistiques autrement et quand on a affaire à ce type d'expressions, l'équivalent fonctionnel est celui que le locuteur de la langue d'arrivée pourrait employer dans une situation semblable. Pendant la traduction d'un texte fortement marqué au niveau de la langue, le traducteur ne peut pas inventer un système analogue dans la langue d'arrivée, il devrait plutôt recourir à un outil qu'Eugène Nida appelle « l'équivalence dynamique » et qui, selon Vinay et Darbelnet, permet de trouver des équivalents appropriés à une situation concrète ou autrement dit à la « traduction de l'effet », qui consiste à « savoir traduire au-delà de la correspondance de signifiant à signifiant pour avoir une approche qui englobe également le signifié » (Rémillard-B, 2007 : 137).

En Pologne, malgré la position remarquable et l'influence de l'Eglise Catholique dans toutes les sphères de la vie, la laïcisation de la société est un fait indéniable et de telles exclamations ne sont plus choquantes. Elles ont perdu leur valeur blasphématoire liée à la transgression du troisième commandement : « Tu ne prendras point le nom de l'Éternel, ton Dieu, en vain » et sont devenues des jurons populaires ou des expressions triviales, utilisées sous l'effet d'un choc émotionnel, ou comme procédé habituel de renforcement de l'expressivité (Grochowski, 2002 :15). Au résultat, les expressions grossières voire vulgaires, socialement inacceptables, dont l'emploi dans la pièce marque une volonté de choquer et de transgresser les règles, avaient complètement perdu leur gravité dans la traduction citée ci-dessus. Les traductrices, tout en

restand dans le contexte religieux, ont atténué le discours du protagoniste et l'ont rendu « politiquement correct » ou même un peu « dévot ». Une telle traduction n'est pas acceptable non plus du point de vue du contexte de l'énonciation. Le dialogue a lieu entre deux jeunes personnes, en Pologne les jeunes n'emploient pas et ne perçoivent plus les exclamations comme *Jezus Maria* ou *Chryste Panie* comme de vrais jurons (contrairement à la génération de leurs grand-pères) et cela provoque l'effet d'étrangeté de la traduction polonaise. La fidélité au contenu sémantique des unités lexicales du TD ne signifie pas dans ce cas-là la fidélité à l'intention de l'auteur. Il reste à ajouter que, de nouveau, nous ne trouvons pas de traces de changement d'orthographe ni de graphie du texte polonais.

Dans le dernier exemple de la série (numéro 44), la traductrice a marqué l'emploi des jurons par une graphie spéciale (un espace qui sépare les lettres du mot). En ce qui concerne le contenu, la traductrice n'a traduit que deux jurons, dont le premier nous semble équivalent : « rzucić k u r w ą » - l'expression qui fait penser à l'expression métaphorique « rzucać mięsem » (jurer, parsemer son discours de jurons ; littéralement – « jeter de la viande ») et le deuxième : « p i e r d o l n ą ć jakieś porządne „ c h u j c i w d u p ę » de nouveau fait preuve d'une confusion entre les jurons en forme d'exclamations et les insultes qu'on adresse à quelqu'un. On a affaire ici aussi à une surinterprétation dans la dernière phrase « To mnie nakręca - p r z e k l i n a m , w i ę c j e s t e m w o l n y » (« Ça me fait du bien, je sacre donc je suis libre ») peut constituer une tentative de traduction des deux phrases : « Ça défrustre. Ça défoule », mais la traductrice est allée trop loin dans son interprétation du texte de départ où l'auteur n'avait pas du tout parlé de liberté. Comme nous l'avons déjà noté, la traduction de Weronika Tadla est la plus vulgaire, mais cette vulgarité ne va pas de paire avec le caractère ludique de la pièce qui devient par conséquent fade et lourde :

Numéro d'exemple	le texte original « SLFM »	la traduction polonaise, auteur : Weronika Tadla
44	<p>Elle T'as pas besoin de sacrer. C'est vraiment pas nécessaire. Tu pourrais très bien communiquer tes idées sans blasphémer</p> <p>Lui Oui, je sais, mais ça fait du bien sacrer. Ça défruste. Ça défoule. Tsé, comme un bon <u>errrisse</u> ou un bon <u>ta-bar-nac</u> ou un gros gras <u>cââââââââ-lisse</u> !</p>	<p>Ona Ty po prostu tego potrzebujesz. To nie jest konieczne. Możesz się wyrażać bez tych wszystkich bluźnierstw.</p> <p>On Tak! Wiem. <u>Dobrze jest</u> sobie rzucić <u>k u r w ą</u>, albo <u>p i e r d o l n ą</u> <u>ć</u> <u>jakiś</u> <u>porządne „c h u j c i w d u p ę”</u>. Rozumiesz? To mnie nakręca - <u>p r z e k l i n a m</u>, <u>w i ę c j e s t e m w o l n y</u>.</p>

Jusqu'à présent, nous avons analysé les textes des comédies, mais dans notre corpus d'analyse se trouve aussi un drame, à savoir « French Town » de Michel Ouellette. La pièce traite un thème de relations familiales et se sert d'un langage cru et vulgaire pour mettre à nu le manque de communication au sein de la famille, la cruauté et l'incompréhension. Deux étudiantes qui ont traduit le texte de la pièce ont opté pour l'adaptation entière des sacres au champ sémantique des jurons polonais, comme dans l'exemple suivant :

Numéro d'exemple	le texte original « FT »	la traduction polonaise, auteur : Agnieszka Krzyszowicz, Marta Barańska
45	<p>Cindy Eh ! <u>Câlce de tabernak de chrisse</u> !</p> <p>Simone Ma fille</p> <p>Cindy <u>Crissse de câlce de tabernak</u> ! Veut pas partir, le vieux sacrement !</p> <p>Simone A sacre tout le temps</p> <p>Cindy Fuck de marde ! [...]</p> <p>Simone A parle comme son père, Gilbert. A va finir comme lui...</p> <p>Cindy <u>Stie de chambre de tabernac</u>. Dans c'temps-là, je portais des <u>maudites</u> robes fleuries. Mais fallait pas que</p>	<p>Cindy : Kurwa jebana w dupę <u>mać</u> !</p> <p>Simone : Moja córka.</p> <p>Cindy : Kurwa jebana w dupę <u>mać</u> ! Nie chcesz wyjść ty <u>stara kurwo</u> !</p> <p>Simone : Ona cały czas przeklina</p> <p>Cindy Kurwa mać ! [...]</p> <p>Simone : Gadasz jak twój ociec, Gilbert. Skończysz jak on.</p> <p>Cindy : <u>Jebany w dupę pokój</u> ! Wtedy, to ja nosiłam <u>chujowe</u> kwieciste sukienki, których nie mogłam pobrudzić. A co można</p>

	je les salisse. <u>Chrisse</u> , pouvais rien faire à cause de ça. <u>Stie</u> , moé, je voulais toujours courir pis jouer dans le sable. Mais c'était toujours : « En-voie, dans ta chambre ! »	<u>kurwa</u> robić, żeby się nie po-brudzić? <u>Nic</u> , <u>kurwa</u> . A ja zawsze chciałam biegać i bawić się w <u>jebanym piasku</u> . A i tak zawsze było tylko: „Marsz do pokoju”.
--	--	--

Comme nous le voyons, les traductrices ont effacé toute référence à l'Église catholique (les sacres) et les influences de la langue anglaise (le mot *fuck*) pour adapter le texte à la culture d'arrivée au niveau de l'expression des sentiments. Même si la traduction a un caractère très obscène et vulgaire, elle reproduit fidèlement l'effet du texte original. Par son langage Cindy (très masculinisé) est mise en opposition avec son frère – Pierre-Paul, qui est « un vrai dictionnaire » et emploie une langue soignée⁵². Un tel choix du lexique, malgré sa vulgarité évidente, ne choque pas le lecteur ou spectateur au niveau de la forme (l'emploi des néologismes, des tournures hybrides par le traducteur) et s'inscrit très bien dans le caractère réaliste de la pièce.

5.3.5. Traductions des jurons anglais

Passons maintenant aux exemples qui illustrent le comportement des traducteurs face aux jurons anglais. Comme nous avons déjà remarqué, l'un des protagonistes (Lui) emploie la variante locale de la langue française dans ses propos et il mélange la langue française avec la langue anglaise. Son discours hybride est parsemé de sacres et de jurons anglais ce qui témoigne de la double appartenance linguistique des francophones vivant dans les provinces majoritairement anglophones. Comme le souligne Louise Ladouceur, le bilinguisme des francophones à l'extérieur du Québec n'est pas un choix conscient, mais plutôt une nécessité :

⁵² L'intégralité de la traduction, où l'effet du contraste discursif entre Cindy et Pierre-Paul est bien visible se trouve dans l'Annexe du présent travail

« Si les textes de Tremblay donnaient à entendre une langue populaire révélatrice d'un contexte qui, bien qu'exposé à l'influence de l'anglais, demeure majoritairement francophone, il en va autrement pour les dramaturgies issues des communautés franco-canadiennes à l'extérieur du Québec. Exposés à un anglais majoritaire qui est aussi la langue véhiculaire de l'espace public, les francophones en situation minoritaire doivent aisément passer d'un contexte énonciatif privilégiant une langue à une autre exigeant la maîtrise de l'autre langue. Bilingues par nécessité, ils ont développés des mécanismes langagiers hybrides qui informent de leur identité francophone. » (Ladouceur, 2010a :189)

Quant aux choix des jeunes traducteurs, nous avons repéré trois stratégies qu'ils ont adoptées quand ils ont été confrontés à la présence des jurons anglais dans le texte traduit :

- 1) élimination des éléments étrangers et substitution par des éléments propres à la langue d'arrivée
- 2) élimination et substitution partielle
- 3) implantation des éléments anglais dans le texte d'arrivée

Nous pouvons qualifier la première stratégie de stratégie adaptatrice visant à diminuer l'écart entre le texte qui comprend des éléments étrangers et le lecteur appartenant à une autre culture. La traductrice qui a opté pour une telle solution explique :

« Dans le texte de départ apparaissent des jurons anglais comme *fuck* ou *shit*. Bien qu'ils soient bien connus en Pologne il me semble que le lecteur polonais pourrait trouver leur présence dans le dialogue polonais artificielle. J'ai trouvé intéressant que l'équivalent polonais de mot anglais *fuck*, à savoir *kurwa* représente un potentiel dérivationnel comparable alors je n'ai pas hésité de traduire *fucking tanné* comme *kurewsko zmęczony* » (auto-commentaire : Marzena Banach, notre traduction).

Voici un exemple de la traduction qui efface le bilinguisme du protagoniste :

Numéro d'exemple	le texte original « SLFM »	la traduction polonaise, auteur: Marzena Banach
46	<p>Lui Je peux-tu avoir une cigarette ? Elle J'ai dit non. Lui <i>Fuck !</i> Elle Désolée. Lui <i>Fuckduhduhfuckfuck-fuckfuck [...]</i> Elle Tu viens de le faire encore. Lui Cossé j'ai dit ? Elle <i>The « F-word »</i> Lui Je viens de dire « <i>fuck</i> » ? <i>Ah fuck ! (Un temps.) Fuck !</i> <i>There I go again, fuck ! Ah</i> <i>fuck ! Je suis tellement tanné de toujours dire ça, fuck ! FUCK !</i> Elle Arrête, là. Ce n'est plus drôle. Lui Crisse. Est-ce qu'on t'a amputé ton sens de l'humour ?</p>	<p>On Mogę zapalić papierosa? Ona Już powiedziałam, że nie. On <u>Kurwa!</u> Ona Przykro mi. On <u>Kurwaaaakurwakurwa!</u> [...] Ona Znowu to zrobiłeś! On Co powiedziałem? Ona Słowo na „k”. On Powiedziałem „kurwa”? <u>Kurwa mać! po chwili Znowu</u> <u>pierdolałem kurwa, jak mnie to</u> <u>słowo kurwa męczy!</u> Ona Przestań, to już przestaje być śmieszne. On Ja pierdolę, gdzie Twoje poczucie humoru?</p>

Nous remarquons que la traductrice remplace le « F-word » par l'équivalent propre à la culture d'arrivée : « słowo na k... » ce qui lui permet de garder l'effet comique du fragment cité dans sa version polonaise fondé sur deux attitudes radicalement différents des protagonistes par rapport à la pureté de leur langue. Aussi la suite des jurons : « Fuckduhduhfuckfuck-fuckfuck » écrite sans espaces a pris la forme équivalente dans le texte polonais : « Kurwaaaakurwakurwa ! » ce qui construit aussi l'effet comique de l'ensemble.

Passons maintenant à l'élimination et substitution partielle. Le fragment analysé a pris une forme intéressante dans la traduction effectuée par Weronika Tadla:

Numéro d'exemple	le texte original « SLFM »	la traduction polonaise, auteur : Weronika Tadla
47	<p>Lui Je peux-tu avoir une cigarette ? Elle J'ai dit non.</p>	<p>On Masz fajkę? Ona Mówiłam Ci, nie mam. On <u>Fuck!</u></p>

<p>Lui <i>Fuck !</i> Elle Désolée. Lui <i>Fuckduhduhfuckfuckfuckfuck</i> [...] Elle Tu viens de le faire encore. Lui Cossé j'ai dit ? Elle <i>The « F-word »</i> Lui Je viens de dire « <i>fuck</i> » ? <i>Ah fuck ! (Un temps.) Fuck !</i> <i>There I go again, fuck ! Ah fuck !</i> Je suis tellement tanné de tous jours dire ça, <i>fuck ! FUCK !</i> Elle Arrête, là. Ce n'est plus drôle. Lui Crisse. Est-ce qu'on t'a amputé ton sens de l'humour ?</p>	<p>Ona Przykro mi. On <i>Noż kurwa jego mać,</i> <i>fuck, fuck! [...]</i> Ona Znów to zrobiłeś. On Co ja takiego powiedziałem? Ona Słowo na „K”. On <i>Powiedziałem „kurwa”?</i> <i>O kurwa, rzeczywiście.</i> <i>(chwilę później) Fuck! There</i> <i>I go again, fuck! O fuck! To</i> <i>już się powoli staje nudne,</i> <i>ciągle „fuck” i „fuck”.</i> Ona Skończ. Mnie to nie bawi. On Chryste. Ktoś ci ampu- tował poczucie humoru?</p>
--	--

La traductrice explique dans son commentaire que : « tout en gardant en esprit le fait que Manitoba est une province bilingue, j'ai décidé de garder dans ma traduction quelques expressions en anglais. Leur traduction en polonais pourrait porter préjudice aux objectifs de la pièce de Prescott » (auto-commentaire : Weronika Tadla, notre traduction). On peut donc comprendre que la traductrice voulait montrer le caractère bilingue des propos de Lui, mais le choix d'éléments adaptés et non-adaptés nous semble discutable. Dans le passage : « *Powiedziałem „kurwa”?* O kurwa, rzeczywiście. *(chwilę później) Fuck! There I go again, fuck! O fuck! To już się powoli staje nudne, ciągle „fuck” i „fuck”* » nous avons une tentative d'adapter le fameux « F-word » à la culture d'arrivée (« *słowo na „K”/ powiedziałem „kurwa”?* »), mais déjà dans la suite du même propos on ne retrouve que des jurons anglais. Une telle alternance de deux langues dans le fragment cité peut provoquer l'incompréhension de la part du lecteur ou spectateur. La phrase suivante qui constitue la suite du passage cité (exemple 46) illustre aussi le manque de conséquence dans sa démarche: « *Mówię tak, jak czuję. Na przykład, moje ostatnie fuck było superlatywem. Jestem tym bardziej niż znudzony czyli jestem kurewsko znudzony* » où la traductrice a d'abord employé « *fuck* » et dans le développe-

ment de la phrase et de la même idée l'a remplacé par « kurewsko » ce qui a démantelé la suite logique de deux phrases. Bien que le désir de montrer le bilinguisme de personnage puisse justifier un tel choix des moyens linguistiques, il serait peut-être nécessaire d'établir quelques règles qui régissent l'emploi de la technique d'adaptation ou d'emprunt car l'emploi aléatoire peut provoquer un danger dans la situation de réception immédiate du message pendant le spectacle.

De telles règles ont été présentées et ensuite mises en œuvre par une autre traductrice, Sonia Jankowiak, qui explique sa démarche de la façon suivante :

« J'ai décidé de rendre dans ma traduction la présence des expressions anglaises. Du fait que les expressions anglaises qui font partie du slang des jeunes polonais ne sont pas forcément les mêmes que celles qui apparaissent dans le texte, j'ai essayé de chercher les équivalents que le récepteur polonais connaît bien (p.ex. *toots* remplacé par *bejbe*, *you gotta be kidding* remplacé par *joke*). J'ai fait la même chose avec les expressions vulgaires, dans le cas de *fuck around* dont la signification n'est pas tout à fait claire pour un récepteur polonais et qui n'a pas d'équivalent anglais dans le slang, j'ai trouvé un équivalent *sranie w banie*. Ainsi j'ai mis l'accent sur la vulgarité de l'expression et non pas sur la présence de la langue anglaise » (auto-commentaire : Sonia Jankowiak, notre traduction)

L'application de ces règles illustre l'exemple numéro 48:

Numéro d'exemple	le texte original « SLFM »	la traduction polonaise, auteur : Sonia Jankowiak
48	<p>Elle Et pourriez-vous faire attention à votre langage ?</p> <p>Lui Ah, <i>fuck around</i> !</p> <p>Elle Vous n'avez pas le droit de sacrer dans ma maison</p> <p>Lui Pourquoi pas ?</p> <p>Elle Premièrement, parce que c'est Noël...</p> <p>Lui Ah <i>fuck</i>, <i>you gotta be kidding</i> !</p>	<p>Ona A, czy mógłby Pan zważać na słowa?</p> <p>On E tam, <i>sranie w banie</i>!</p> <p>Ona Pan nie ma prawa kląć w moim domu.</p> <p>On Czemu nie?</p> <p>Ona Po pierwsze, dlatego, że mamy Boże Narodzenie...</p> <p>On O <i>fuuuuck</i>, to jest chyba jakiś <i>joooooke</i>!</p>

Nous voudrions faire remarquer la graphie du mot « *fuuuuck* » et « *joooooke* ». D'un côté la traductrice emploie le même procédé que l'auteur de la pièce (la graphie souligne la prononciation différente et l'importance des mots. Ce procédé n'apparaît pas dans les mêmes endroits dans le texte de départ et dans la traduction, on peut parler ainsi de l'application de la technique de compensation) de l'autre côté la traductrice essaie de reproduire la façon d'écrire des jeunes polonais observable sur les forums Internet, sur les blogs ou sur les réseaux sociaux où la langue anglaise influence et déforme aussi l'orthographe polonaise. Cette solution nous semble très intéressante car la traductrice se met à la place du récepteur de la traduction (un jeune Polonais), ce qu'elle annonce annonce d'ailleurs dans son commentaire personnel, et en fonction de cette projection applique l'élimination et la substitution partielle des éléments étrangers dans le texte.

La dernière stratégie dont nous aimerions parler est celle de l'implantation systématique des jurons anglais dans le texte polonais. Voici un extrait de la traduction effectuée par Katarzyna Recka et Karolina Szczepanik :

Numéro d'exemple	le texte original « SLFM »	la traduction polonaise, auteurs : Karolina Szczepanik, Katarzyna Recka
49	<p>Lui Je peux-tu avoir une cigarette ? Elle J'ai dit non. Lui <i>Fuck !</i> Elle Désolée. Lui <i>Fuckduhduhfuckfuck-fuckfuck [...]</i> Elle Tu viens de le faire encore. Lui Cossé j'ai dit ? Elle <i>The « F-word »</i> Lui Je viens de dire « <i>fuck</i> » ? Ah <i>fuck</i> ! (Un temps.) <i>Fuck !</i> <i>There I go again, fuck ! Ah fuck !</i> Je suis tellement tanné de toujours dire ça, <i>fuck ! FUCK !</i> Elle Arrête, là. Ce n'est plus drôle. Lui Crisse. Est-ce qu'on t'a amputé ton sens de l'humour ?</p>	<p>ON Masz fajkę? ONA Powiedziałam nie. ON <i>Fuck!</i> ONA Przykro mi. ON <i>Fuck, fuck, fuck... [...]</i> ONI Znowu to zrobiłeś. ON Co powiedziałem?! ONA Słowo na „f”. ON Powiedziałem „<i>fuck</i>”? O <i>fuck</i>! (Po chwili) <i>fuck</i>. I znowu zaczynam. <i>Fuck, fuck!</i> Jestem już zmęczony tym ciągłym „<i>fuck</i>”. <i>FUCK!</i> ONA Przestań już. To nie jest śmieszne ON Chryste. Odciepli ci poczucie humoru?</p>

Les traductrices expliquent le fait de garder les expressions anglaises telles quelles par une volonté de montrer au lecteur polonais l'idiolecte du protagoniste :

«les mots vulgaires anglais sont compréhensibles pour le lecteur polonais alors nous avons décidé de les garder au lieu d'inventer des expressions trop artificielles [...] Il est vrai que notre tâche de traducteur est de traduire le texte et non pas de changer la nationalité ou la personnalité du protagoniste. S'il s'exprime d'une telle façon dans la version originale, il faut qu'il garde cette particularité dans la traduction. C'est justement la façon de parler qui caractérise ce personnage ! » (auto-commentaire : Karolina Szczepanik, Katarzyna Recka, notre traduction)

Cette stratégie, à condition qu'elle prenne en considération les connaissances linguistiques du lecteur ou spectateur (dans cet exemple il s'agit des expressions anglaises que les jeunes Polonais connaissent et dont ils se servent dans leur discours) est acceptable. Elle constitue un exemple de la traduction sourcière qui se caractérise par *la visée ethnographique* (Simon, 1994) dans le sens de l'ouverture vers l'autre et de la visibilité du traducteur postulée par Antoine Berman : «La visée même de la traduction - ouvrir au niveau de l'écrit un certain rapport à l'Autre, féconder le Propre par la médiation de l'Étranger -[...] l'essence de la traduction est d'être ouverture, dialogue, métissage, décentrement» (Berman, 1984 : 16).

À la fin nous voudrions nous arrêter sur deux démarches originales, adoptées par deux traductrices de la pièce « Sex, Lies et les Franco- Manitobains », que nous voudrions classer à part. La première démarche qu'on aimerait étudier est celle employée par Patrycja Januszewska. La traductrice a proposé la stratégie d'atténuation des vulgarismes dont voici quelques exemples :

Numéro d'exemple	le texte original « SLFM »	la traduction polonaise, auteur : Patrycja Januszewska
50	Ah ! Lui Ah ! c'est ça ton arme secrète ? Une <u>maudite</u> <i>frying pan</i> ? <u>Tabarnac</u> ! T'as fait une <u>crisse</u> de <u>job</u> itou !	On: To to jest ta twoja tajna broń? <u>Cholerna</u> patelnia! <u>Kurde!</u> Ty zresztą też <u>odpieprzyłaś</u> niezłą robotę.

La traductrice avait décidé de ne pas utiliser de blasphèmes polonais ni de jurons polonais les plus vulgaires. Elle a expliqué sa démarche ainsi :

« Pour les sacres québécois j'ai trouvé les équivalents polonais qui sont le plus souvent liés avec la sexualité de l'homme et les parties du corps humain. J'ai atténué les jurons car il me semble que déjà à ce niveau de la langue polonaise, on peut montrer le contraste de niveaux de langue des deux protagonistes. Selon moi, il n'y est pas besoin d'aller encore plus loin pour marquer une énorme différence identitaire entre Elle et Lui. Tous les jurons, qu'ils soient français ou anglais, ont été traduit en polonais à l'aide des formes atténuées. » (auto-commentaire : Patrycja Januszevska, notre traduction)

La deuxième technique (on ne peut pas parler ici d'une stratégie car il s'agit de procédés ponctuels) qui nous semble novatrice est celle de Sonia Jankowiak. La traductrice a proposé d'inventer des expressions polonaises qui seraient à la fois liées à l'Eglise catholique et aux tabous linguistiques proprement polonais (ici : les parties intimes du corps masculin) ce qui a donné comme résultat une expression-interjection très intéressante : « do chuja diabła » et la création de l'adjectif « katedralnie » (« Ale ty się katedralnie wściekłaś »).

Ce qui est à remarquer aussi, les autres étudiants, bien qu'ils aient pris en considération la création de néologismes à la base de sacres, y ont finalement renoncé en disant qu'ils pourraient sembler trop artificiels aux lecteurs polonais. Les expressions inventés par Jankowiak ne choquent pas l'oreille du récepteur et s'inscrivent bien dans le caractère ludique de l'échange entre Lui et Elle. L'exemple numéro 51 présente l'extrait où la traductrice a mis deux néologismes :

Numéro d'exemple	le texte original « SLFM »	la traduction polonaise, auteur : Sonia Jankowiak
51	Lui Ah ! c'est ça ton arme secrète ? Une <u>maudite</u> <i>frying pan</i> ? <u>Tabarnac</u> ! T'as fait une <u>crisse de job</u> itou !	On Aaa!, To jest twoja sekret-na broń, przekłeta <i>frying pan</i> . O do <u>chuja diabła</u> ! Ale ty <u>się katedralnie wściekłaś</u> .

Une autre traductrice, Magdalana Sałek, dans sa traduction de « L'Année du Big-Mac » (une autre pièce de Marc Prescott) a proposé aussi un néologisme intéressant, cette fois-ci une forme bilingue du juron qui dans le texte de départ a aussi une forme originale, à savoir « merde de fuck » :

Numéro d'exemple	le texte original « ADBM »	la traduction polonaise, auteur : Magdalena Sałek
52	Jacklyn [...] Je cherchais quekchose. <u>Merde de fuck</u> !	Jacklyn [...] Szukałam czegoś. <u>Niech to fuck!</u> Czego szukałam?

Dans l'exemple 52 la traductrice a créé un néologisme à partir de l'expression polonaise « niech to szlag » et a substitué le mot « szlag » par « fuck » (les deux mots se ressemblent au niveau de la prononciation et riment). Le résultat de cette substitution est donc intéressant car il attire l'attention du lecteur ou spectateur sur le bilinguisme de la pièce en question.

Nous considérons cette technique très efficace⁵³ dans le contexte de la traduction du théâtre, car selon Tomasziewicz:

« L'apparition d'un mot vulgaire dans le texte littéraire est choquant pour le récepteur [...] Quand il y a un néologisme qui unit les éléments vulgaires déjà connus avec une construction nouvelle, c'est cette dernière qui attire l'attention du récepteur et l'effet est encore plus fort » (Tomasziewicz, 2006 :195, notre traduction)

Notre analyse (surtout l'exemple 50 qui illustre la stratégie d'atténuation) touche ici un problème important de la présence des vulgarismes dans le texte littéraire, de l'autocensure et du comportement du traducteur face à ce problème.

⁵³ Dans notre opinion, il serait bien d'ajouter à ce type de néologisme un commentaire de la part du traducteur. Une courte explication du phénomène de *sacre québécois* en forme de note en bas de page aura une fonction didactique et fournira au lecteur un savoir au sujet du contexte socio-culturel. Nous sommes conscients qu'une telle note ne pourra être employée que dans une traduction documentaire de la pièce. Dans le cas où la pièce est jouée sur scène, ce savoir culturel fera partie des pertes inévitables dans le contexte de la traduction des textes dramatiques. Le spectateur pourra toujours apprécier la créativité langagière du traducteur sans connaître l'origine d'un tel choix traductif.

Dans la revue « Poradnik Językowy » (n° 6, 1997), un des rédacteurs, signé par les initiales R.S. défend la place des gros mots dans la littérature (il la fonde sur la dichotomie des termes polonais « literatura piękna »- belles lettres - et « brzydkie słowa » - gros mots, littéralement « mots laids ») en disant que l'homme est imparfait et depuis toujours se sert de mots dits « vulgaires » pour décrire le monde qui l'entoure avec toutes ses peines et tristesses. Sa façon de parler, avec tous ses défauts, a le droit d'être représentée dans le texte littéraire dans toute sa richesse, quitte à montrer ses imperfections.

L'auteur souligne que le *gros mot* qu'on entend chez le cordonnier n'a pas du tout la même valeur que le *gros mot* qu'on retrouve dans un texte littéraire. Ce deuxième acquiert une sorte de « guillemets invisibles » car ce n'est pas plus un simple juron, mais une expression littéraire qui prend ce même juron pour sujet.

L'écrivain polonais, Kazimierz Orłowski qui décrit d'une façon réaliste la société polonaise contemporaine et pose le problème de la langue au centre de sa réflexion, se demande :

« Comment pourrais-je présenter un dialogue entre deux ouvriers ou même deux écoliers qui emploient de nombreux mots vulgaires et trouvent cela « normal » ? Si j'essayais de ne pas voir la réalité telle qu'elle est, mes dialogues seraient artificiels ou même ridicules. Si j'accepte un rôle d'écrivain qui montre la réalité de mes compatriotes, il faut la montrer telle qu'elle est, même si je n'accepte pas certains phénomènes linguistiques [...] Si j'employais la langue littéraire, de belles tournures, ce serait pour moi une façon de se distancier, de regarder de haut ce *peuple primitif* » (Orłowski dans RS :1997 : 75, notre traduction)

Michał Garcarz dans son article intitulé « Wulgaryzmy a przekład czyli życie wulgaryzmów od oryginału do przekładu » (2006) soulève la question de censure dans le cas de la traduction audiovisuelle où le traducteur est obligé de respecter la pureté de la langue dans l'esprit de la loi sur les médias publics (Ustawa o KRRiTV) et la loi sur la langue polonaise

(Ustawa o języku polskim) et par conséquent de recourir aux euphémismes (Garcarz, 2006 : 163, notre traduction). Dans le cas du théâtre, de telles contraintes n'existent pas, comme le précise Jacek Mulczyk-Skarżyński, le traducteur des pièces de Michel Tremblay en polonais :

« les mots vulgaires constituent le *decorum* de la pièce, le fait qu'il apparaissent sur la scène résulte d'une sorte *de pacte* entre l'auteur et le spectateur. Par exemple, dans le cas de « *Pięć razy Albertyna* » pendant une des répétitions, la comédienne a ajouté le mot *kurwa* qui n'était pas dans sa réplique. Cet injure a permis de mettre l'accent sur le caractère très émotionnel et personnel de ses propos. Au théâtre tout est possible, mais il faut qu'il y ait une motivation derrière » (J. Mulczyk-Skarżyński, échange de correspondance privée du 18 juillet 2012, notre traduction)

5.3.6. La traduction des jurons – données chiffrées

Nous voudrions maintenant présenter les résultats qualitatifs et quantitatifs de notre étude sous forme de tableaux. Le premier tableau illustre le rapport entre le TD et TA dans le cas du premier fragment de la pièce « Sex, Lies et les Franco-Manitobains » (exemples 39 à 46 et exemple 48, traduction de M. Banach, de K. Szczepanik et K. Recka, de W. Tadla). Le deuxième tableau illustre le même rapport sur l'exemple de la traduction de P. Januszewska et S. Jankowiak (exemple numéro 48, 50 et 51 de notre analyse) et le troisième tableau illustre la quantité des sacres, des jurons et des blasphèmes dans le TD et TA de « French Town » de Michel Ouellette.

Tableau 3 – La traduction des sacres et des jurons « SLFM » (fragment 1)

Type de vulgarisme TD	Nombre d'unités dans TD	Type de vulgarisme TA	Nombre d'unités (M.Ba-nach) TA1	Nombre d'unités (K.Szcze-panik K.Recka) TA2	Nombre d'unités (W.Tadla) TA3
Sacres TD 2	7	Jurons polonais	19	-	12
		Blasphèmes Polonais	1	5	2
Jurons anglais TD 2	19	Jurons anglais	-	15	11

Tableau 4 – La traduction des sacres et des jurons « SLFM » (fragment 2)

Type de vulgarisme TD	Nombre d'unités dans TD	Type de vulgarisme TA	Nombre d'unités (P. Januszewska)	Nombre d'unités (S. Jankowiak)
Sacres TD 1	3	Jurons polonais	6 ⁵⁴	2
		Blasphèmes Polonais	-	2
Jurons anglais TD 1	3	Jurons anglais	-	1

⁵⁴ Dans cette traduction tous les jurons sont atténués, ils font partie du registre familial plutôt que du registre populaire, par exemple : *kurde, cholerny, odpieprzyć*. Ce sont des euphémismes des jurons les plus vulgaires : *kurwa, jebany, odpierdolić*.

Tableau 5 – La traduction des sacres et des jurons « FT »

Type de vulgarisme TD	Nombre d'unités dans TD	Type de vulgarisme TA	Nombre d'unités (A.Krzyszowicz, M.Barańska)
Sacres TD 1	11	Jurons polonais	14
		Blasphèmes Polonais	-
Jurons anglais TD 1	1	Jurons anglais	-

D'abord nous nous concentrerons sur le nombre d'unités vulgaires dans le TD et TA. Il n'existe pas une seule tendance qui se dégage- nous avons plutôt affaire à une tentative de respecter le nombre des unités (Januszewska, Jankowiak), voire à diminuer ce nombre dans la traduction (Banach, Szczepanik et Recka). Mais il y a deux exemples de traductions où les étudiants ont augmenté le nombre d'unités jugées « vulgaires » dans leurs traductions (Weronika Tadla « SLFM », Agnieszka Krzyszowicz, Marta Barańska « FT »)

Quant au caractère des mots vulgaires, on voit clairement que certains traducteurs ont privilégié les blasphèmes, c'est-à-dire les jurons polonais à connotation religieuse - par exemple Szczepanik et Recka) tandis que les autres ont adapté les sacres québécois à la culture d'arrivée et les ont remplacés par des jurons à connotation sexuelle (Banach, Tadla, Krzyszowicz et Barańska). Nous avons aussi un exemple où la traductrice a recouru à la stratégie de *changement de registre* (Tomaszewicz, 2006 :195-196) à l'aide d'euphémismes.

Finalement, il est intéressant d'observer le comportement des traducteurs face aux jurons anglais. Soit, ils sont effacés et systématiquement remplacés par des équivalents fonctionnels de la langue polonaise (Januszewska, Banach, Krzyszowicz et Barańska), soit conservés dans le TA (Szczepanik et Recka) ou encore les traducteurs en gardent une partie en respectant des règles établies au préalable (Jankowiak) ou de façon plus hasardeuse (Tadla). Il nous semble intéressant de comparer nos résultats avec quelques exemples tirés des traductions professionnelles dans le sous-chapitre suivant pour pouvoir ensuite présenter une conclusion globale.

5.3.7. Les sacres et leur traduction dans les traductions professionnelles

Maintenant, comme dans le chapitre 4.3 nous voudrions mettre en parallèle les solutions proposées par les étudiants avec les exemples de pièces traduites par les traducteurs professionnels, et qui ont été aussi adaptées pour la scène. Dans ce chapitre nous avons décidé de présenter les différentes façons de traduire les sacres québécois dans la traduction anglaise et française (standard) de la pièce de Jean-Marc Dalpé intitulée « Le Chien ».

Quant à la traduction anglaise, elle a été effectuée par l'auteur lui-même et Maureen Labonté sous le titre « Le Chien » (English Translation) en 1988 et présentée pour la première fois par Factory Theatre à Toronto lors du festival « Intertact 88 » la même année. La pièce avait été ensuite adaptée pour la France par Eugène Durif sous le titre « Le Chien » (en français pour la France). C'est cette adaptation qui avait été présentée la même année au Festival d'Avignon, un festival que plusieurs considèrent comme le plus grand des festivals de théâtre francophone au monde et publiée à Paris, aux Éditions Théâtrales, en 1994 précédée de « Les muses orphelines » de Michel Marc Bouchard.

Le cas de la traduction d'Eugène Durif est d'autant plus significatif qu'il témoigne d'une distance qui sépare à l'heure actuelle la langue parlée en France de celle parlée au Canada. Déjà, le fait qu'il faille adapter la pièce pour la proposer au public français est fort significatif car il montre que les auteurs franco-canadien dans leur recherche de créativité artistique se sont déjà tellement éloignés du français standard qu'il faut recourir à la traduction pour mettre en scène le texte devant les représentants de la même communauté linguistique - les francophones.

Si Jean-Marc Dalpé emploie dans son texte énormément de sacres, c'est bien évidemment pour garder une ambiance réaliste de sa pièce, mais avant tout pour souligner cette incommunicabilité douloureuse des protagonistes – les sacres dans leur bouche remplacent les mots qui leur manquent, la langue qui leur échappe. Les jurons font aussi partie intégrante de la poésie de l'auteur. Ils accentuent certains passages et guident à l'occasion le rythme de la pièce. En raison de leur dureté, les blasphèmes sont parfois les seuls mots qui comblent les trous dans les énoncés des protagonistes, les jurons pallient leur manque de vocabulaire et font preuve d'une décomposition malade du discours des personnages :

« Les personnages de Dalpé sont hantés par une violence originaires qu'ils n'arrivent jamais à exprimer dans la langue, dans ce français qui leur échappe. Dans leur impuissance à atteindre l'unité dans le dire, ils finissent par se rabattre sur la chaîne incantatoire des jurons et sur des provocations en anglais qui leur paraissent plus proches de l'oppression insidieuse dont ils souffrent infiniment » (Paré, 1994 : 31)

L'exemple le plus remarquable d'une tentative de combler le vide discursif avec les sacres, c'est la réaction de Jay qui touche le ventre de Céline - sa sœur enceinte. Surpris, il ne sait pas exprimer ses émotions positives autrement qu'en sacrant :

Numéro d'exemple	« Le Chien » de Jean Marc Dalpé – version originale	« Le Chien » de Jean Marc Dalpé – traduction anglaise
II	<p>(Jay touche le ventre de sa sœur qui est enceinte) Jay : Hein ? Ça bouge ? [...] Entre les chantiers de construction pis les chambres de motel, c'est pas ça que tu rencontres... (Vivement) <u>TABARNAC D'OSTIE DE CÂLICE !!!</u> [...] Sacrament ! (Se touchant le ventre) Ça t'fait pas mal ? [...] <u>Saint calvaire de sainte crème bénite !!!</u> (Dalpé : 76-77)</p>	<p>(Jay touches her pregnant sister's stomach) Jay : What ? Move ? [...] Construction sites and motel rooms are not where you meet most... (Suddenly) <u>FUCKIN'SHIT !!!!</u>[...] <u>Jesus !</u> (Hand on his own stomach) Does it hurt ? [...] <u>Holy Mary, Mother of God !</u> (Dalpé, Labonté : 46)</p>

Numéro d'exemple ⁵⁵	« Le Chien » de Jean Marc Dalpé – version originale	« Le Chien » de Jean Marc Dalpé – traduction en français standard
I	<p>(Jay touche le ventre de sa sœur qui est enceinte) Jay : Hein ? Ça bouge ? [...] Entre les chantiers de construction pis les chambres de motel, c'est pas ça que tu rencontres... (Vivement) <u>TABARNAC D'OSTIE DE CÂLICE !!!</u> [...] Sacrament ! (Se touchant le ventre) Ça t'fait pas mal ? [...] <u>Saint calvaire de sainte crème bénite !!!</u> (Dalpé : 76-77)</p>	<p>(Jay touche le ventre de sa sœur qui est enceinte) Jay : Hein ? Ça bouge ? [...] Entre les chantiers et les chambres de motels, c'est pas ce que tu rencontres le plus ... (Vivement) <u>Bon Dieu !!!</u> <u>Bon Dieu !</u> (se touchant le ventre) Ça te fait pas mal ? [...] <u>Nom de Dieu !!!</u> (Durif : 100)</p>

Dans l'original, Jay exprime sa surprise à l'aide de deux formes cumulatives : *TABERNAC D'OSTIE DE CÂLICE !!!*, *Saint calvaire de sainte crème bénite !!!*. Le traducteur français, en voulant garder la dimension religieuse des sacres, lui aussi a employé des formes exclamatives à une telle

⁵⁵ Pour numéroter des exemples de notre corpus de base nous nous sommes servis des chiffres arabes. En ce qui concerne les exemples qui font partie de notre corpus de comparaison des traductions professionnelles, nous les avons numérotés à l'aide de la numérotation latine.

connotation : *Bon Dieu !* (répétition) et *Nom de Dieu !*. En français contemporain, vu la position de l'Eglise Catholique et la laïcisation de la société, de telles exclamations ont perdu leur valeur blasphématoire liée à la transgression du troisième commandement : « Tu ne prononceras point le nom de l'Éternel, ton Dieu, en vain » et sont devenues jurons populaires ou expressions triviales, utilisées sous l'effet d'un choc émotionnel, ou comme procédé habituel de renforcement de l'expressivité (selon le dictionnaire du Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales : <http://www.cnrtl.fr/definition/dieu>). Alors des expressions très grossières voire vulgaires, socialement inacceptables, dont l'emploi dans la pièce marque une volonté de choquer et de transgresser les règles par l'auteur, avaient complètement perdu leur gravité dans la traduction française. Son auteur tout en restant dans le contexte religieux, a atténué le discours du protagoniste et l'a rendu « politiquement correct ».

Quant à la traduction anglaise, les traducteurs tout en essayant de garder la connotation religieuse des sacres et les formes cumulatives : *Holy Mary, Mother of God !*, y ajoutent aussi des jurons populaires dont la gravité est comparable à ceux de l'original : *FUCKIN' SHIT !!!*. Le fait de mettre à côté des exclamations à connotation religieuse et profane, peut être effectivement perçu dans les catégories de transgression des règles. Ce qui mérite d'être souligné, c'est que la traduction anglaise garde la graphie originale du texte, où l'apparition du juron est encore soulignée par l'emploi des lettres capitales, tandis que la traduction française efface complètement toute hétérogénéité au niveau graphique du texte.

Nous voudrions ajouter ici encore une observation qui découle de l'analyse de la traduction professionnelle polonaise du drame de Michel Tremblay « *Albertine en cinq temps* » effectuée par Jacek Mulczyk-Skarżyński et mise en scène par Gabriel Gietzky à Teatr Śląski en 2010. Nous avons remarqué que le traducteur a ajouté des jurons polonais dans les pas-

sages où il n'existaient pas dans la version française, comme dans les exemples qui suivent :

Numéro d'exemple	« Albertine en cinq temps » - version originale de Michel Tremblay	« Pięć razy Albertyna » - la traduction polonaise de Jacek Mulczyk-Skarżyński
III	C'est ben pour dire, hein... (15)	Kurde, ciężko w to uwierzyć (2)
IV	Essaye de parler avec Thérèse, tu vas voir comment c'est agréable! (80)	Spróbuj porozmawiać z Thérèse, zobaczysz jakie to <u>kurwa</u> przyjemne! (36)
V	Arrête donc de t'en faire! (81)	Przestań już się obwiniać, <u>do cholery!</u> (37)
VI	Y m'écoutent pas, pourquoi j'les écouterais? (92)	One mnie <u>mają w dupie</u> , więc z jakiej racji ja miałabym je wysłuchiwać? (43)
VII	C'est toujours comme ça qu'on s'est fait avoir, pis on n'a pas encore appris! (98)	Właśnie tak dajemy się zawsze <u>wydymać</u> i nigdy niczego się nie uczymy! (46)

Dans les exemples cités nous observons soit l'ajout d'un juron à caractère émotionnel absent dans le TD (*kurde*, *kurwa*, *do cholery*) soit le changement du registre où les expressions faisant partie du registre standard comme *ne pas écouter* ou *se faire avoir* deviennent des expressions vulgaires dans la traduction polonaise : *mieć w dupie*, *dać się wydymać*. Warmużyńska-Rogóż et Chrupała dans leur article intitulé « Albertine, en cinq temps masculinisée ? Regard féminin/féministe sur la traduction polonaise » (2011) notent :

« Une lecture attentive du texte traduit permet de constater une différence non seulement quantitative mais aussi qualitative dans l'emploi des vulgarismes et jurons. Dans la version originale, il y a au total huit emplois de sacres (« maudit » 4 fois et « sacré » 4 fois) auxquels s'ajoutent trois emplois du nom de Dieu (« Dieu » 2 fois et « Seigneur » 1 fois). Dans la version traduite, nous avons repéré dix-huit emplois de mots plus ou moins vulgaires (« *kurcze* », « *kurde* », « *kurwa* », « *cholera* », « *dupa* », « *dupowaty* », « *pieprzony* », « *pierdoły* », « *pierdzieli* », « *gówniarz* », « *szlag* », « *wydymać* »), accompagnés de quatre emplois du nom « *Bóg* » et « *diabeł* » (ou bien des variantes « *boski* » et « *diabelski* ») » (Warmużyńska-Rogóż, Chrupała, 2011 : 140)

Selon nous une telle amplification du nombre des mots vulgaires a permis au traducteur de reproduire dans le TA le caractère populaire du *joual* employé par les protagonistes dans l'original, mais avant tout de donner au discours des femmes un caractère vif, émotionnel et le plus adapté à leur condition et le milieu social dont elles sont issues (la classes ouvrière de Montréal). Comme nous l'avons déjà précisé dans la partie consacrée à la spécificité de la traduction dramatique, le traducteur de théâtre possède une plus grande liberté quant à l'adaptation du texte au public cible – l'exemple cité confirme ce constat. L'auteur de la traduction souligne l'importance du travail avec les comédiennes et le metteur en scène :

« Grâce aux consultations avec Teatr Śląski nous avons apporté quelques modifications, par exemple Albertine 60 a ajouté à un moment donné le mot « kurwa » pour accentuer ses émotions – « ona kurwa wybrała swój los ». Selon moi, ces modifications ont toujours été justifiées et nous les avons acceptées toutes » (échange des e-mail privé avec le traducteur du 18 juillet 2012 ; notre traduction)

Il s'avère donc que toute amplification au niveau du nombre ou caractère des mots vulgaires dans la traduction de « Albertine en cinq temps » en polonais résulte d'un compromis entre le traducteur, le metteur en scène et les comédiennes ainsi que son interprétation et l'adaptation à la réalité polonaise ainsi que le souci de montrer le théâtre le plus réaliste possible.

5.3.8 Traduction des sacres et des jurons – bilan

Si l'on veut faire un bilan de cette étude, il faut encore une fois rappeler que nous avons affaire à deux types de textes dramatiques différents – la comédie et le drame. Tout d'abord, nous avons étudié les traductions de la pièce « Sex, lies et les Franco-Manitobains ». La pièce a un caractère ludique et elle est destinée à un public jeune, voire à des étudiants. Vu le caractère de la pièce et le fait qu'une partie des vulgarismes a

une fonction ludique à côté de la fonction expressive (Biernacka-Ligieža, 2001 :106-108) il nous semble fondamental de se demander si les jurons dans le texte traduit jouent le même rôle. Tandis que dans la traduction de Sonia Jankowiak les jurons font preuve d'une volonté de transgression des règles, mais aussi de la créativité du jeune cambrieleur (les néologismes et leur rôle ludique), dans la traduction de Weronika Tadla (qui confond les jurons et les insultes), les mots vulgaires constituent plutôt une preuve de dégénération du langage de « On » (Lui). Par conséquent dans le texte traduit par Jankowiak le récepteur ressent beaucoup d'amitié pour le personnage principal (comme dans le cas de l'original de Marc Prescott), car il trouve beaucoup de similitudes avec « On » et peut s'identifier facilement au personnage. Par contre dans la traduction de Weronika Tadla, « On » (Lui) est présenté sous un jour défavorable par le biais de la langue qu'il emploie. Cela provoque un écart entre le spectateur et le personnage.

En ce qui concerne les « sacres québécois » - le fait que le texte soit destiné aux jeunes rend inadéquate la proposition de remplacement total des sacres québécois par les blasphèmes polonais comme *Jezu Chryste, Matko Boska* etc. Ce type de blasphèmes paraîtra au jeune public polonais archaïque et bizarre car les jurons polonais jugés à présent vulgaires font partie du champ sémantique de la sphère sexuelle de l'homme.

Nous avons observé aussi que les traducteurs ont souvent employé des jurons polonais d'une façon hasardeuse et peu réfléchie. Le fait que la langue polonaise dispose d'un éventail énorme de mots vulgaires constitue ici d'un côté une opportunité de faire preuve de sa créativité linguistique, mais de l'autre un grand danger de recourir aux mots qui n'ont pas la même fonction que ceux employés par l'auteur de l'original (les étudiants confondent les jurons et les insultes)

Il est regrettable que dans la plupart des cas les traducteurs n'aient pas fait la tentative de jouer avec la graphie et

l'orthographe des mots, on pourrait y proposer l'orthographe des sacres inspirée du langage d'Internet, par exemple : *qrwa* (kurwa), *choooooj* (chuj) ou *wqrw* (wkurw) czy *dooopa* (dupa).

En ce qui concerne l'analyse de l'emploi des jurons et des sacres dans les drames, qui dans le cas de notre corpus traitent d'une problématique très sérieuse, nous pouvons constater que les traducteurs ont une tendance à adapter les formes qui risqueraient d'être jugées bizarres par des formes qui paraissent plus familières au récepteur. Ainsi les traducteurs éliminent les jurons à connotation religieuse et les jurons anglais (aussi bien les étudiants que les traducteurs professionnels) et les remplacent par des formes vulgaires bien répandues dans leurs cultures d'arrivée.

En ce qui concerne le nombre et le caractère des unités vulgaires, nous avons montré dans l'analyse les exemples de diminution et d'augmentation quantitative, l'atténuation des jurons et le changement du registre (standard vs populaire, ou vulgaire) ainsi que l'introduction de mots vulgaires absents dans l'original. Il s'avère donc que la place, le caractère et le nombre des unités vulgaires dans la traduction des pièces de théâtre n'obéit pas aux règles mesurables ou définissables, leur emploi dépend de facteurs divers, comme le goût du public cible ou la participation du metteur en scène et des comédiens dans le travail du traducteur. L'analyse effectuée nous montre aussi comment cette question est délicate, subjective et comment le comportement du traducteur varie en fonction du public-cible.

Si nous voulions formuler quelques conseils aux traducteurs qui auront à faire aux textes dramatiques où l'oralité ou même la vulgarité apparaissent, sans doute il faudrait commencer par l'analyse de la fonction et du rôle que les jurons ou les sacres remplissent dans le texte de départ en fonction du genre théâtral (comédie ou drame). Une fois leurs fonctions déterminées, il conviendrait d'étudier les ressources de la langue d'arrivée en les confrontant à chaque fois à la pragma-

tique linguistique tout en faisant attention à leurs connotations pour parvenir à déterminer ceux qui seront susceptibles de jouer un rôle semblable dans le texte d'arrivée. S'il est possible de demander l'avis du metteur en scène ou d'assister aux répétitions, c'est sans doute la meilleure façon de perfectionner sa traduction afin qu'elles transmette de vraies émotions.

5.4. Stylisation inspirée du langage de jeunes

Dans le présent chapitre nous présenterons la stylisation inspirée du langage des jeunes en tant que stratégie de traduction des textes dramatiques sur l'exemple des traductions polonaises des fragments des comédies intitulées « L'Année du Big-Mac » et « Sex, Lies et les Franco-Manitobains » de l'auteur franco-manitobain Marc Prescott. Les exemples dont nous nous servirons dans notre analyse sont tirés des traductions effectuées par les étudiants de la IV^{ème} année de philologie romane à l'Université Adam Mickiewicz à Poznań (de l'année universitaire 2011/2012) et aussi des traductions effectuées par l'auteur du présent travail pour les besoins de la présentation intitulée « Sex, lies et... l'année du Big-Mac - krótka wyprawa do hybrydowego świata dramatów Marca Prescott » qui a fait partie du « Jour du Canada » organisé le 14 janvier 2011 dans notre Université.

Nous voudrions commencer la présente analyse par mentionner le fait que les pièces de Marc Prescott sont destinées au jeune public et leurs représentations ont souvent place dans les campus universitaires au Canada, ce qui explique l'emploi d'une langue bien spécifique. Le caractère ludique de ces textes, leur problématique ainsi que le langage employé constituent le facteur le plus important dans le choix des textes à traduire par les jeunes traducteurs polonais.⁵⁶ Ainsi 15 sur 16

⁵⁶ Les étudiants pouvaient choisir entre huit fragments différents de trois pièces. Deux d'entre eux étaient les pièces de Marc Prescott et un autre était le drame « French Town » de Michel Ouellette. Le choix du fragment était libre. Nous soulignons la majorité des jeunes traducteurs (15 traduc-

des traductions effectuées étaient des fragments des deux comédies mentionnées et dans les auto-commentaires, les étudiants ont souligné à plusieurs reprises que les pièces de Prescott leur ont plu et que la traduction s'est avérée une tâche parfois difficile, mais avant tout très intéressante et enrichissante.

Il nous semble important de souligner l'équivalence de l'âge au niveau des destinataires des deux textes que nous pouvons illustrer de la façon suivante :

public source = traducteur = public cible

Du point de vue méthodologique, ce constat reste fondamental pour l'analyse qui suit. Grâce à cette équivalence, le langage employé par les traducteurs est aussi la variante linguistique qui leur soit la plus proche et le processus de traduction s'est déroulé d'une manière la plus naturelle qui soit. Les traducteurs-étudiants sont donc pour nous une incarnation de la « vox populi » de leur génération, les moyens qu'ils emploient sont théoriquement ceux qui sembleront le plus intéressant et efficaces à leurs collègues à qui une telle traduction est destinée. Il est donc intéressant de voir quelles techniques les jeunes traducteurs-étudiants ont mis en œuvre et comment le langage qu'ils emploient chaque jour se reflète dans leurs traductions. Nous voulons préciser aussi que l'auteur des deux pièces analysées, Marc Prescott, se fait lui-même souvent traduire par les traducteurs-étudiants en anglais dans le cadre de nombreuses coopératives dans le milieu théâtrale au Canada (le *réseautage* mentionné dans le chapitre 2.3.). L'exemple le plus illustre d'une telle coopération est la mise en scène de « Sex, lies et les Franco-Manitobains » au campus Saint-Jean à l'Université d'Alberta à Edmonton en 2009 avec les surtitres anglais préparés par Shauvaun Liss qui a remporté un énorme succès.

tions sur 16 effectuées) a choisi de faire la traduction d'un des fragments des pièces de Marc Prescott dans le cadre de leur devoir à domicile.

5.4.1. Le langage des jeunes parmi les styles de la langue polonaise

Avant de passer à l'analyse, nous voudrions brièvement situer le parler des jeunes polonais par rapport aux autres styles de la langue polonaise. Sans doute il s'agit d'une variation diastatique de la langue, d'un sociolecte, c'est-à-dire d'une « variété de langue propre à un groupe social, dite aussi dialecte social par ceux qui emploient dialecte au sens large » (Mounin, 1974). La nomenclature polonaise nous offre différents termes pour appeler ce phénomène, parmi lesquels on trouve le plus souvent : *gwara młodzieżowa*, *slang młodzieżowy*, *język młodzieżowy*, *żargon młodzieżowy* (Grabias, 2010 : 236). Il mérite d'être souligné que selon Grabias (2010), contrairement aux variétés diatopiques de la langue (dialectes, patois), les sociolectes ne représentent pas de différences au niveau grammatical (conjugaison, dérivation, syntaxe, phonétique etc.) par rapport à la variété standard, mais ils se différencient considérablement au niveau lexical, phraséologique et sémantique. C'est la raison pour laquelle dans l'analyse qui suit nous mettons l'accent sur le vocabulaire et les expressions employés par les étudiants en tant qu'éléments stylisés porteurs de signification.

Ewa Baniecka dans son article « *Gwara młodzieżowa jako odmiana współczesnej polszczyzny – próba charakterystyki* » (2008) précise que le langage des jeunes est enraciné directement dans la variante non-officielle⁵⁷ de la langue polonaise, c'est-à-dire dans le langage familier/populaire (*język potoczny*) dans son registre émotionnel :

⁵⁷ A. Markowski dans „*Polszczyzna końca XX wieku* (1992) distingue deux variantes de la langue polonaise en fonction de la relation entre les locuteurs, à savoir la variante officielle et non-officielle. Quant à la variante non-officielle, son sous-genre principal est ce qu'il appelle *polszczyzna obiegowa* avec *polszczyzna potoczna* (la variante familière/ populaire de la langue polonaise)

« Le parler des jeunes est une variété linguistique dont la base constitue le style qu'on appelle *język potoczny*, plus précisément son registre émotionnel (selon Bartmiński le registre émotionnel est défini par opposition au registre neutre). Le parler des jeunes est donc très fort enraciné dans *język potoczny*. (Baniecka, 2008:158, notre traduction)

Bien que les chercheurs polonais soulignent la parenté du langage des jeunes avec le langage familier/populaire, il nous semble indispensable de mentionner que de nos jours le développement de nouveaux moyens de communication comme les SMS, les chats, les e-mails et le développement du concept Web 2.0, c'est-à-dire la forme d'Internet fondée sur l'interaction, l'écart entre le langage employé par les jeunes et celui du reste de la société devient de plus en plus important au point d'empêcher complètement la communication entre les individus appartenant aux deux générations différentes

En passant maintenant à l'analyse, d'abord nous voudrions remarquer que dans le cas de certaines traductions effectuées par les étudiants, il est même difficile de tracer une frontière entre la stylisation inspirée du langage familier/populaire et celle inspirée du langage des jeunes. Les trois exemples qui suivent sont tirés des traductions dont les auteurs ont affirmé dans leurs auto-commentaires avoir employé le langage des jeunes comme stratégie de traduction de la pièce « L'Année du Big-Mac ». Néanmoins, les extraits nous montrent plutôt la stylisation inspirée du langage familier ou populaire. Cela nous montre à quel point ces deux stylisations s'interpénètrent:

Numéro d'exemple	le texte original « ADB-M »	la traduction polonaise, auteurs: Michalina Grądecka, Anna Szubczyńska
53	William T'es qui, toé? [...] Dieu Vous êtes bien ingénieux, mes petits êtres humains. [...] Je suis très fier de vous, mes petites créatures [...] Regarde ça (Il lui montre ses chaussures). Des <i>Nike Air</i> .	William Coś ty za jeden? [...] Bóg Jesteście całkiem kreatywni, moje <u>małe ludzkie istotki</u> [...] Jestem z was bardzo dumny, <u>moje małe stworzonka</u> [...] Popatrz na to! (Pokazuje mu swoje buty) <i>Nike Air</i> . <u>Normalnie</u>

	C'est comme marcher sur un nuage. Vraiment ! Ah William, si tu savais...	jakbyś chodził po chmurach. <u>Serio</u> . Oj, Williamie, gdybyś tylko wiedział...
Numéro d'exemple	le texte original « ADB-M »	la traduction polonaise, auteur: Katarzyna Panfil
54	<p>William T'es qui, toé? [...] Dieu Attends. Je vais rincer ça avec du.. (<i>Il regarde la cannette</i>).. du Coke ? (<i>Il boit</i>) Vous êtes bien ingénieux, mes petits êtres humains. [...] Je suis très fier de vous, mes petites créatures [...]. Regarde ça (<i>Il lui montre ses chaussures</i>). Des <i>Nike Air</i>. C'est comme marcher sur un nuage. Vraiment ! Ah William, si tu savais...</p> <p>William T'es qui, toé ? Pis comment tu sais mon nom ?</p>	<p>William <u>Ktoś</u> ty? Bóg Chwilka. Popiję to tą, jak <u>jei tam</u>... (<i>spogląda na puszkę</i>) Cola? (<i>Pije</i>) Jesteście bardzo pomyslowe, moje <u>wy małe byty ludzkie</u> [...]. Jestem z was bardzo dumny, moje <u>wy małe stworzonka</u> [...]. Popatrz na to (<i>Pokazuje swoje buty</i>) <i>Nike Air</i>. To jak stapać po obłokach. <u>Serio</u>. Ach, Williamie, gdybyś wiedział...</p> <p>William <u>Ktoś</u> ty ? I skąd w ogóle znasz moje imię ?</p>
Numéro d'exemple	le texte original « ADB-M »	la traduction polonaise, auteurs: Anita Mazur, Paulina Lipecka
55	<p>Henry T'étais à l'asile ! [...] Henry Pourquoi t'es pas à l'asile ? Tu t'es évadée ?</p>	<p>Henry Byłaś w <u>psychiatriku</u> ! [...] Henry Dlaczego nie jesteś w domu wariatów ? <u>Zwiałaś</u> ?</p>

Les exemples numéro 53 et 54 illustrent le phénomène très fréquent dans tous les registres parlés de la langue polonaise, à savoir la mobilité des désinences verbales qui, dans ce cas-là se retrouvent collées aux formes du pronom « kto » et « co ». Une telle contraction nous donne des formes « ktoś ty », « coś ty » composées du pronom et de la désinence verbale du verbe « być » (être) de la deuxième personne du singulier « ty jesteś » (tu es) sous la forme de la lettre « -ś ». On voit aussi l'emploi des hypocoristiques, les diminutifs des substantifs comme : « stworzonka » « istotki ». Ces diminutifs marquent le caractère émotionnel du discours. À côté de formes verbo-pronominales contractées, l'emploi des diminutifs caractérise aussi le langage familier/populaire dans son registre émotionnel. Le dernier trait propre au langage familier, cette fois-ci

syntaxique, est l'emploi des adverbes comme « normalnie » ou « serio » (tout simplement, vraiment). Ces adverbes qui marquent la fonction émotive du message ont pour but d'attirer l'attention de l'interlocuteur sur le message. Finalement les traductrices dans l'exemple numéro 55 ont employé des termes connotés très péjorativement, qui font partie de la langue familière polonaise, à savoir « psychiatryk » ou « dom wariatów » pour traduire la forme neutre stylistiquement « asile » ce qui s'explique probablement par la mise en pratique de la stratégie de compensation.

5.4.2. La traduction comme miroir de l'idiolecte du jeune traducteur

Passons maintenant à l'analyse des exemples qui montrent l'emploi du langage des jeunes au sens stricte dans la traduction. Le premier trait caractéristique du parler des jeunes polonais selon Stanisław Grabias (2010 : 246) est son expressivité. L'expressivité de la langue qui vise, selon Roman Jakobson à une expression directe de l'attitude du sujet à l'égard de ce dont il parle et qui tend à donner l'impression d'une certaine émotion, vraie ou feinte (Jakobson, 1963), explique l'apparition dans le langage des jeunes de phénomènes qui ne se produisent pas dans d'autres variétés de la langue. À l'expressivité du langage des jeunes, Stanisław Grabias (2010) et Ewa Baniecka (2008) ajoutent encore un trait distinctif, à savoir son caractère clandestin et crypté. À l'image des prisonniers qui communiquent à l'aide de leur argot incompréhensible pour les gardiens, les jeunes ont aussi leur manière de parler qui parfois semble complètement incompréhensible à leurs parents ou enseignants (Kołodziejek : 2006). L'exemple numéro 56 illustre ces deux propriétés du sociolecte des jeunes, à savoir l'expressivité et le caractère crypté du message :

Numéro d'exemple	le texte original « SLFM »	la traduction polonaise, auteur: Weronika Tadla
56	Lui Je peux-tu avoir une cigarette ?	On Masz fajkę ?

Dans la traduction le terme neutre stylistiquement « une cigarette » a été remplacé par le terme qui fait partie du langage des jeunes, à savoir « fajka ». Ce procédé est justifié par le caractère crypté du parler des jeunes et aussi par le fait que leur vocabulaire se caractérise par l'hypertrophie des termes liés à la consommation des substances psychoactives comme la drogue, l'alcool et le tabac et la synonymie extrêmement riche dans ce domaine. Selon Grabias (2010) le répertoire des expressions liées à la consommation de l'alcool compte 96 unités et évolue sans arrêt. C'est pourquoi le jeune polonais n'emploie pas de lexèmes ni expressions neutres comme « narkotyki », « alkohol », « papierosy », « upić się » qui n'ont pour lui aucune valeur émotive, mais il le remplace par : « speed », « koksy », « szlugi », « ćmiki », « uzupełnić wilgotność » ou « walnąć motyla ». (Grabias, 2010 : 246) Ce choix lexical très typique est motivé d'un côté par l'expressivité et de l'autre, par une volonté de rendre leurs énoncés inaccessibles aux adultes.

L'emploi du mot « fajki » par la traductrice illustre encore un autre phénomène très répandu dans les sociolectes, à savoir la néologie sémantique dont le résultat constituent les *néosémantismes* ou les *néologismes sémantiques* (*neosemantyzmy*). Dans l'exemple cité, le mot « fajka » - une pipe en polonais a subi un glissement sémantique et a commencé à désigner dans le discours des jeunes « une cigarette ».

Les deux exemples qui suivent illustrent la créativité des jeunes traducteurs qui ont eu affaire à une locution faisant partie du langage familier ce qui les a poussé à chercher dans les locutions qu'ils connaissent de leurs discours quotidiens:

Numéro d'exemple	le texte original « ADB-M »	la traduction polonaise, auteurs: Michalina Grądecka, Anna Szubczyńska
57	Dieu Dieu, tout-puissant, créateur de la Terre, pis de <u>tout le tralala</u> .	Bóg Bóg, wszechmogący, stworzyciel Ziemi, no i reszty tego <u>całego halo</u> .
Numéro d'exemple	le texte original « ADB-M »	la traduction polonaise, auteur: Katarzyna Panfil
58	Dieu Dieu, tout-puissant, créateur de la Terre, pis de <u>tout le tralala</u> .	Bóg [Jestem] Bogiem, Wszechmogącym, Stworzycielem Nieba i Ziemi, itp., itd.

Selon le dictionnaire du Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, l'expression „tout le tralala” fait partie du langage familier et signifie „tout ce qui s'ensuit, tout le reste” (<http://www.cnrtl.fr/definition/tralala>). Dans l'exemple numéro 58 la traductrice a employé l'expression équivalente sous forme de deux abréviations « itp., itd. » (« etc. ») qu'on retrouve dans les styles écrits de la langue polonaise. L'exemple 57 est beaucoup plus créatif car on y retrouve une expression qui fait partie du langage des jeunes, à savoir : « cafe to halo ». Cette expression n'est pas entrée directement dans les dictionnaires du slang ou du parler des jeunes, mais Baniecka cite le terme contraire, à savoir « niehalo », fréquemment utilisé par les jeunes parmi les adjectifs ayant une valeur péjorative :

« Si nous voulons exprimer nos émotions par rapport à une situation/une personne/une chose désagréable, nous avons à notre disposition tout une gamme d'expressions dont voici quelques-unes : *meksyk, kongo, kijowo, żenua, padaka, traga, lipa, kapa, kicha, kiszka, masakra, masakabra, masakryczny, niehalo, rzeźnia, zamula*. On peut dire alors à propos de quelqu'un qu'on n'aime pas qu'il est *niehalo* » (2008 : 161, notre traduction)

La langue familière polonaise connaît bien l'expression « robić wielkie halo » (faire du bruit inutile autour de quelque chose), mais dans la traduction nous avons affaire à un néolo-

gisme, une sorte d'amalgame, qui exprime d'un côté les émotions positives (contrairement à *niehalo*) et de l'autre côté désigne une chose grande (« *cale to..* ») et bruyante.

L'exemple suivant nous semble particulièrement révélateur car dans l'original, l'auteur, Marc Prescott a mis dans la bouche de Dieu l'expression typiquement canadienne « être platte/ plate » que le Dictionnaire Québécois en ligne (www.dictionnaire-quebecois.com) est expliqué de la manière suivante : « platte (ou plate) : adjectif que les Québécois ont adapté à leur vocabulaire populaire pour qualifier le caractère ennuyeux, rasant de quelqu'un ou quelque chose (ex : le film était tellement platte !) » (<http://www.dictionnaire-quebecois.com/definitions-p.html>). Comme dans le cas des sacres, nous tenons à souligner que les expressions dites « québécoises » sont très souvent employées aussi par les membres d'autres communautés d'expression française au Canada et leur rayonnement ne se limite pas à la seule province francophone (dans les exemples qui suivent l'auteur a mis dans la bouche de ses personnages la variante parlée du français de Manitoba) :

Numéro d'exemple	le texte original « ADB-M »	la traduction polonaise, auteur: Katarzyna Panfil
59	Dieu <u>Ça serait platte</u> que je t'accorde la grâce d'une visite, pis que tu me reconnais pas.	<u>Bóg Byłoby słabo</u> , gdyby spłynęła na Ciebie łaska mojej wizyty, a ty byś mnie nie poznał.
Numéro d'exemple	le texte original « ADB-M »	la traduction polonaise, auteurs: Michalina Grądecka, Anna Szubczyńska
60	Dieu <u>Ça serait platte</u> que je t'accorde la grâce d'une visite, pis que tu me reconnais pas.	<u>Bóg Byłoby do bani</u> , gdybym zaszczylił cię wizytą, a ty byś mnie nie poznał.

Dans la traduction effectuée par Katarzyna Panfil nous remarquons encore une fois une tendance à employer des expressions plutôt neutres du point de vue de la charge émotionnelle et faisant partie de la langue familière. Quant à la traduc-

tion proposée par Michalina Grądecka et Anna Szubczyńska, les traductrices ont choisi de traduire le canadianisme (variante diatopique) par une expression qui appartient au langage des jeunes (variante diastratique). Nous avons parlé de cette stratégie à l'occasion de la traduction polonaise de « Belles-Sœurs » de Michel Tremblay par Józef Kwaterko. Ici l'expression « do bani » révèle le caractère émotionnel du discours des jeunes et illustre encore son autre trait – la bipolarité. Selon Baniecka (2008) dans le langage des jeunes nous pouvons retrouver une nette opposition entre ce qui est jugé bon et mauvais (tout est noir ou blanc, il n'y a pas de place pour les nuances de gris). Cette bipolarité et manque de compromis est visible dans nombre d'expressions employées par les jeunes pour exprimer leurs émotions positives ou négatives envers un phénomène donné et une grande dynamique dans la création de celles-ci. Citons-en au moins quelques-unes :

- 1) dobry (bon) - jedwabisty (euphemisme de *zajebisty*), *zarąbisty*, *elo*, *elo w pompke*, *debest*, *total*, *malinowy*, *miodzio*, *niekulawy*, *podjarka*, *spoko* (*spoczko*, *spox*), *wypas*, *czad*, *bardzo*, *wporzo*, *rewela*, *rewelka*
- 2) zły (mauvais) - *meksyk*, *kongo*, *kijowo*, *żenua*, *padaka*, *traga*, *lipa*, *kapa*, *kicha*, *kiszka*, *masakra*, *masakabra*, *masakryczny*, *niehalo*, *rzeźnia*, *zamula* (nous citons d'après Chaciński: « Wyczesany słownik najmłodszej polszczyzny » - 2005 et « Totalny słownik najmłodszej polszczyzny » - 2007).

L'emploi de l'expression « do bani » renforce donc le caractère émotif du message et souligne encore un élément caractéristique du langage de Dieu de la comédie de Marc Prescott - *l'enfant terrible* de la dramaturgie franco-manitobaine. Dieu, dans sa pièce, emploie une variante linguistique hybride du point de vue des registres. Ainsi dans une seule phrase on retrouve les canadianismes « plate », « ben », « pis » et les

expressions de la langue soignée : « je t'accorde la grâce d'une visite » et l'emploi du subjonctif : « que je t'accorde ». Vu le fait que la langue polonaise n'a pas d'équivalent du subjonctif, l'emploi de l'expression émotionnelle et très courante parmi les jeunes : « do bani » accentue le mélange des registres de Dieu dans la traduction.

5.4.3. Le langage des jeunes et la langue de la publicité

Dans la présente partie, nous voudrions nous pencher sur l'existence du lien visible entre le langage publicitaire ou le langage des médias et la langue des jeunes Polonais. Comme le note Ewa Baniecka (2008) l'influence du mode de parler des jeunes Polonais sur tous les styles fonctionnels de la langue polonaise est prépondérante. Cela s'inscrit dans le phénomène universel de la poursuite de la jeunesse éternelle qui trouve aussi son reflet dans le discours. Ce sont avant tout les médias qui propagent les façons d'être à la mode et de parler « cool », nous pouvons l'observer avant tout à la télévision et au cinéma (les traductions audiovisuelles de Bartosz Wierzbicka inspirées du slang des jeunes en constituent le meilleur exemple). C'est aussi le langage de la publicité qui se nourrit des expressions puisées dans le vocabulaire des jeunes pour les transformer ensuite en slogans. Cette relation n'est pas unilatérale, car les jeunes enrichissent aussi volontairement leur discours de slogans publicitaires et c'est pourquoi nous avons jugé indispensable d'en parler dans le cadre de notre analyse. Ainsi, dans les trois exemples qui suivent, les traducteurs ont utilisé les expressions déjà « absorbées » par la langue publicitaire, à savoir « ogarnąć się (coś) », « wypas » et « nakręcać się czymś » :

Numéro d'exemple	le texte original « ADB-M »	la traduction polonaise, auteurs: Michalina Grądecka, Anna Szubczyńska
61	William Wow! William Wow! C'est <i>hot</i> !	William Łał [...] William Łał! <i>Ale wypas!</i>

Numéro d'exemple	le texte original « ADB-M »	la traduction polonaise, auteurs : Milena Czarnecka, Katarzyna Wasilenia
62	William Y <u>faut que je me prenne en main</u> . Je veux pas passer ma vie à pourrir devant la télé pis à envier les autres.	William Ech.. Henry nazwał mnie <i>loserem</i> , ma rację. <u>Muszę się ogarnąć</u> . Nie mogę całe życie gnić przed telewizorem.
Numéro d'exemple	le texte original « SLFM »	la traduction polonaise, auteur : Weronika Tadla
63	Lui Oui, je sais, mais ça <u>fait du bien sacrer</u> . Ça défruste. Ça défoule [...]	On Rozumiesz ? <u>To mnie nakręca</u> – przeklinam, więc jestem wolny

Dans l'exemple numéro 61 les traductrices n'ont pas gardé la forme anglaise « hot » dans la traduction polonaise. Malgré qu'on emploie souvent l'adjectif anglais « hot » (« chaud » en anglais) dans les programmes télévisés qui s'adressent au jeune public (surtout dans les émissions et articles dans lesquels on compare deux personnes ou objets selon le slogan : « hot or not » - bon ou mauvais - selon Kulesza : 2010), les traductrices ont choisi l'expression polonaise « ale wypas ». Le néologisme sémantique « wypas » fait de nouveau partie de l'éventail des termes qui peuvent exprimer des émotions positives envers un phénomène et illustrent la bipolarité « bon – mauvais » citée ci-dessus. Nous voudrions souligner que l'emploi de l'adjectif qualificatif « wypasiony » (dérivé du nom « wypas ») est fréquent dans le langage publicitaire polonais. Il y a même une marque de lait qui porte le nom « wypasione ». Les spécialistes du marketing ont joué ici sur la double signification du mot « wypas » qui vient du pâturage des animaux (« paść się », « wypas ») et son néologisme sémantique extrêmement populaire parmi les jeunes.

Dans l'exemple numéro 62 les traductrices n'ont pas choisi de traduire l'expression « se prendre en main » par son équivalent polonais le plus proche « wziąć się w garść », mais ont misé sur l'expression employé par les jeunes, à savoir « ogarnąć się/ ogarnąć coś » (se prendre en main, se mobiliser,

connaître quelque chose). Cette expression a été aussi transformée en nombreux slogans publicitaires, il suffit de citer la publicité de l'un des opérateurs de téléphones mobiles avec le slogan « Ogarnij to na Play Fresh » ou la grande campagne publicitaire du déodorant Axe avec l'acteur polonais Borys Szyc et le slogan « Ogarnij się. Wróc do gry ».

Dans l'exemple numéro 63 nous notons encore une fois l'emploi de la stratégie de « jeu de l'ellipse et de l'abondance » (Warmuzińska-Rogóż, Chrupała : 2011) où la traductrice a décidé de renforcer la charge émotive de l'original par l'emploi d'une expression qui traduit les émotions positives : « to mnie nakręca » (cela m'intéresse, c'est ma passion). La traductrice a substitué l'expression plutôt neutre « ça fait du bien » par une expression polonaise dérivé du verbe « kręcić » dont le potentiel dérivationnel est très riche et qui est la base d'autres expressions faisant parti du vocabulaire des jeunes comme « kręci mnie to », « nakręcony », « zakręcony », « zakrętka » etc. De nouveau, il s'agit de néologismes sémantiques qui ont été plusieurs fois employés dans les publicités destinés aux jeunes, par exemple dans les slogans d'une marque de jus de fruits : « Ten smak was nakręci », « Zdrowo zakręcony ».

(Grolewka, Rachocka : 2005, http://www.swiatmarketingu.pl/index.php?rodzaj=01&id_numer=312286).

5.4.4. La stylisation inspirée du langage des jeunes - premier bilan

Après avoir présenté ces quelques exemples, nous voulons d'abord réfléchir sur la justesse d'une telle démarche traductrice des étudiants du point de vue du contenu et de l'interprétation de la pièce « L'Année du Big-Mac » de Marc Prescott (une grande majorité d'exemples de stylisation inspirée du langage des jeunes est tirée des traductions de cette pièce). Jane Moss formule ainsi la problématique de la pièce :

« Marc Prescott, qui n'avait pas hésité à se moquer du conservatisme ethno-linguistique de ses concitoyens dans sa comédie *Sex, lies et les Franco-Manitobains* (2001), tourne son œil satirique vers les États-Unis dans *L'Année du Big-Mac* (2004) que l'auteur qualifie de « pièce américaine. » Dans cette comédie sociopolitique, Prescott présente la campagne électorale de William Prozac, candidat à la présidence américaine qui meurt assassiné par sa propre mère. L'intrigue farfelue semble être un prétexte pour se moquer de la société américaine, sa politique, sa tendance à tout commercialiser et ses médias »

(Moss, 2005 :61)

D'une façon un peu paradoxale aussi, l'auteur de la pièce met dans la bouche des personnages qui vivent aux États-Unis un français très marqué, oralisé, une variante hybride typiquement canadienne ce qui peut être considéré comme une aspiration à l'universalité de ses observations qui ne concernent pas uniquement les États-Unis, mais aussi le Canada et tous les pays de la « ville mondiale » où les médias et la consommation des biens jouent un rôle important dans la vie des hommes.

Vu cette portée plutôt universelle des observations de Prescott dans cette pièce en particulier (contrairement à la critique de la société franco-manitobaine que l'auteur a présenté dans « SLFM »), l'emploi du langage des jeunes et surtout les expressions qui sont entrées dans le langage publicitaire nous semble une bonne stratégie de traduction. Nous tenons à souligner que la pièce « L'année du Big-Mac » prend la forme d'un programme télévisé de type « reality show ». Par conséquent la mère des personnages principaux - William et Henry se croit une vedette de l'écran, les scènes sont interrompues par des pauses publicitaires, Dieu est déguisé en Père-Noël, porte des chaussures Nike et boit du Coca-Cola. L'emploi des slogans publicitaires et du vocabulaire comme « wypas », « ogarnąć » ou « do bani » s'inscrit parfaitement dans l'ambiance de cette pièce destinée au jeune spectateur. Selon nous, les traductions qui comportent des néologismes

sémantiques, l'expressivité propre au langage des jeunes, gardent le dynamisme de l'original et le caractère ludique de la pièce tandis que les traductions dont les auteurs ont privilégié le langage familier ou même la variante standard (comme celle de Katarzyna Panfil) ne donnent pas le même effet. Nous gardons toujours à l'esprit le fait qu'il s'agit de la traduction des textes dramatiques qui sont destinés à être représentés sur la scène, donc un certain dynamisme de la « parole en action » est un trait *sine qua non* d'une bonne traduction dramatique. Il nous semble que la publication et la mise en scène de la traduction polonaise de la pièce « L'année du Big-Mac » qui comporterait des éléments du discours des jeunes pourrait contribuer à la propagation de la dramaturgie franco-canadienne parmi les jeunes lecteurs et spectateurs et dans une perspective plus large, susciter l'intérêt pour les textes d'autres auteurs canadiens.

Néanmoins, il faut voir aussi les dangers d'une telle stylisation – le dynamisme du langage des jeunes provoque aussi le danger de « vieillissement ». En sachant qu'un tel « vieillissement » touche non seulement les traductions, mais d'une façon générale tous les textes artistiques où les auteurs emploient les registres autres que le registre standard, soutenu ou archaïque⁵⁸, il est fort probable que les expressions que les jeunes traducteurs ont mis dans leurs textes ne soient guère compréhensibles dans quelques années où semblent désuètes et relativement « archaïques » aux futurs destinataires et spectateurs du texte. Dans cette perspective le fait de recourir au théâtre selon la formule « une traduction = une représentation » nous semble justifié, malgré des coûts financiers qu'elle engendre.

Alicja Żuchelkowska dans son article intitulé « Kulturowe uwarunkowania akademickiej literatury tożsamościowej w

⁵⁸ Nous pensons ici avant tout aux tertres qui reproduisent les façons de parler des groupes sociaux ou biologiques dont l'évolution est la plus dynamique, comme le discours des jeunes. Chaque auteur et traducteur d'un texte littéraire, scénique ou cinématographique court un risque de vieillissement de son texte plus élevé que celui qui emploie le registre standard.

przekładzie na język polski » (2010) défend la thèse que dans les traductions polonaises où les traducteurs ont employé des éléments du parler des jeunes, l'identité franco-canadienne a été non pas seulement effacée, mais dénaturée:

« En me basant sur mes recherches menés parmi les étudiants de II cycle je peut constater que le choix de stratégie par le traducteur est lié à une fausse interprétation de la variante linguistique employée dans l'original. Là où l'hybridité linguistique exprime l'identité très complexe des personnages, les traducteurs ne voient qu'une volonté de choquer le lecteur par la vulgarité du registre populaire. De plus, le fait que les héros du roman emploient une variété de français qui est éloignée de la norme est mal interprétée. Par conséquent, les traducteurs associent ces comportements discursifs à l'appartenance à des subcultures de jeunes » (2010 :82, notre traduction)

Ensuite l'auteure donne les exemples de la stylisation inspirée du « slang des jeunes polonais » que nous citons ci-dessous :

Tableau 6 : Les exemples des traductions (Żuchelkowska : « Kulturowe uwarunkowania akademickiej literatury tożsamościowej w przekładzie na język polski », 2010)

Michel Vézina « Asphalte et vodka »	Michel Vézina, « Asphalte et vodka », traduction: Joanna Krzyżoszczak
« J't'explique même pas comment y nous ont fouillés à frontière...Y'ont vidé le char au grand complet pis y nous ont fait vider tout nos bagages... Non pas dans l'cul quand même... Man, les chiens capotaient ! C'te Station-là, c't'un 84. Dis-toé qu'en vingt ans, yé probablement passé plus de dope dans l'tapis de c'bazou-là qui t'en passera jamais dans l'corps en entier, mon gros... Le char suinte l'smack pis l'weed... Ben non, on n'a pas essayé de passer la frontière avec du stock ! T'esti malade ?	„Nawet ci nie będę mówił, jak nas przeszukali na granicy... Kazali nam wysiąść, a potem przetrzepali nam wszystkie bagaże... Dobrze, że nam w dupie nie grzebali... Człowieku, oni nie wierzyli własnym oczom! To przejście, to było 84. Pomyśl sobie, że przez dwadzieścia lat on przewiózł w tapicerce tego grata tyle prochów, że ty przez całe życie tyle nie przećpałeś... Ten samochód przesiąkł heroiną, trawą... No nie, nie próbowaliśmy przekraczać granicy z towarem! Porypało cię?

Michel Vézina « Asphalte et vodka »	Michel Vézina, « Asphalte et vodka », traduction: Paulina Rupa
<p>« J't'explique même pas comment y nous ont fouillés à frontière... Y'ont vidé le char au grand complet pis y nous ont fait vider toutt nos bagages... Non pas dans l'cul quand même... Man, les chiens capotaient ! C'te Station-là, c't'un 84. Dis-toé qu'en vingt ans, yé probablement passé plus de dope dans l'tapis de c'bazou-là qui t'en passera jamais dans l'corps en entier, mon gros... Le char suinte l'smack pis l'weed... Ben non, on n'a pas essayé de passer la frontière avec du stock ! T'es-ti malade ?</p>	<p>„A ty, słuchaj no tylko jak nas na granicy przetrzepywali... To dopiero jaja były! Calušką brykę wpięrow nam przetrzęśli, a potem wszyscyście manatki... Chwała Bogu portek nam nie przeczesywali... Człowieku! Psy normalnie szafu dostały! A ta bryka to z '84 jest. Wyobraź se stary, że przez całe życie tyle prochów byś się nie najarał, co myśmy w ciągu dwudziestu lat w tapicerce tego grata przewieźli... Wóz teraz normalnie cały herą i trawką zalatuje... Nie, co ty! Z towarem nawet nie próbowaliśmy granicy przekraczać! Pogięło cię?</p>

À notre avis, le choix de la stratégie de stylisation inspirée du langage familier/populaire avec juste quelques éléments qui font partie du langage des jeunes (dans la plupart c'est le vocabulaire relatif à la consommation de substances illégales - *najarać się, hera, towar, ćpać, prochy*) est tout à fait justifié dans le fragment cité vu le contexte d'énonciation que Żuchelkowska semble ne pas prendre en considération.

Selon l'analyse de discours le contexte, c'est la situation concrète dans laquelle le discours est émis; il englobe tous les paramètres comme : le lieu, le temps, l'identité et la nature des relations qui unissent les partenaires. En un mot, il s'agit de tout ce que l'on a besoin de savoir pour comprendre et évaluer un discours. Selon la pragmatique le contexte englobe les individus existant dans le monde réel. C'est l'identité des interlocuteurs, leur environnement physique et social, le lieu et le temps où les propos sont tenus. (Barry : <http://www.er.uqam.ca/nobel/ieim/IMG/pdf/metho-2002-01-barry.pdf>). Il est à noter que le contexte joue un rôle fondamental dans le fonctionnement des énoncés en ce qui concerne leur interprétation (résolution de certaines ambiguïtés, décryptage des sous-entendus et autres valeurs indirectes). Certaines des informations sont inscrites dans le texte sous la forme *d'indices de*

contextualisation, surtout dans la communication orale (Charaudeau, Maingueneau, 2002: 136)

N'oublions pas que le texte littéraire enraciné dans l'esthétique réaliste obéit aux mêmes principes, alors si nous avons des personnages qui parlent du trafic de drogues (et qui ne sont pas policiers) ils emploient aussi le langage le mieux adapté au contexte d'énonciation, ici – le parler des jeunes et le registre populaire. Cela explique le fait que les traducteurs ont plutôt misé sur les indices contextuels que sur la charge affective liée à la variante employé par les personnages qui joue un rôle de deuxième plan dans le fragment cité.

La mise en contexte d'énonciation des exemples évoqués par Żuchelkowska (2010) nous montre quels sont les enjeux liés à la traduction des textes appartenant aux littératures de l'exiguïté et que l'emploi des variétés diatopiques du français donne du fil à retordre au traducteur. Le choix de la stratégie à adopter dépend de différents facteurs, c'est la raison pour laquelle nous sommes loin de généraliser et nous optons pour l'approche individualisée et l'étude cas par cas. Comme nous le verrons dans le chapitre consacré à la traduction du colingisme, la stratégie de stylisation qui nous a semblé la mieux adaptée dans le cas de la pièce « L'Année du Big-Mac » dans le cas de l'autre pièce du même auteur comporte un grand danger au niveau interculturel.

La présente analyse n'est qu'une introduction aux problèmes que pose la traduction des pièces de Marc Prescott en polonais alors nous voulons poursuivre nos réflexions sur la stylisation inspirée du langage des jeunes en les enrichissant des éléments provenant de la langue anglaise dans le chapitre qui suit.

5.5. La traduction de l'hybridité linguistique

Dans cette partie, qui suit directement le chapitre consacré à la stylisation inspirée du langage des jeunes, nous voudrions nous arrêter sur les textes dramatiques où l'alternance codique,

notamment la coprésence de deux langues officielles du Canada constitue l'obstacle majeur auquel est confronté le traducteur. La présente partie constitue la suite logique de nos réflexions sur la stylisation inspirée du langage des jeunes. La spécificité de notre corpus où les pièces destinées au jeune public sont en même temps celle où l'hybridité linguistique se manifeste de la façon la plus directe nous a donné l'avantage d'observer les conséquences de l'emploi des lexèmes ou des expressions anglaises dans le discours qui absorbe la langue anglaise le plus souvent et de la façon la plus naturelle, à savoir le langage des jeunes Polonais. Du fait que la présence de l'anglais dans le langage des jeunes soit de plus en plus naturelle, les traducteurs-étudiants la reproduisent de façon irréfléchie dans les textes polonais. En nous basant sur ce matériel d'observation très riche, nous voudrions essayer de déterminer les conséquences de l'emploi des lexèmes et expressions anglaises dans le contexte des textes dramatiques à fortes connotations identitaires et leurs versions polonaises.

Avant de passer à l'analyse, nous voudrions justifier le critère de répartition des exemples dans les parties qui suivent. Pour les besoins de l'analyse des traductions des textes dramatiques portant des traces de l'alternance codique, nous avons choisi de nous baser sur la distinction proposée par Louise Ladouceur (2008b : 48). La chercheuse distingue deux formes d'apparition de la langue anglaise dans le texte dramatique écrit en français :

- les passages ayant une valeur diégétique
- les passages n'ayant pas de valeur diégétique

Louise Ladouceur (2008b : 48) fonde cette classification sur le concept de « diégèse »⁵⁹ - dans le texte littéraire tout « ce

⁵⁹ Le terme diégèse, francisation de *diegesis*, déjà employé tel quel dans la critique, par opposition à *mimesis*, est apparu pour la première fois en 1951 sous la plume d'Étienne Souriau, dans un article sur le récit cinématographique, intitulé : « La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie » (in : *Revue internationale de Filmologie*, n°7-8, pp. 231-240) : « Diégétique.–

qui se rapporte ou appartient à l'histoire »⁶⁰ (Genette, 1972 : 280). Ainsi quand l'original comprend des passages entiers en anglais avec des informations importantes du point de vue du déroulement de la pièce, Ladouceur parle d'une valeur diégétique. Par contre, les passages en anglais qui n'apportent pas d'informations essentielles quant à l'action de la pièce et lui donnent seulement un aspect réaliste, imitant les usages réels de la langue française au Canada, un certain *coloris stylistique* n'ont pas de valeur diégétique. Ce qui s'ensuit, c'est que pour comprendre et pouvoir interpréter une pièce qui comprend des passages à valeur diégétique, une bonne maîtrise de la langue anglaise est indispensable.

Vu le fait que la traduction de deux formes d'hétérolinguisme exige l'emploi de techniques différentes, nous allons nous concentrer sur l'hétérolinguisme limitée, sans valeur diégétique et son transfert dans la traduction polonaise dans un premier temps. Une fois les possibilités et les dangers déterminés, nous passerons à l'analyse des exemples qui représentent des tentatives de traduction des passages ayant une valeur diégétique, le trait distinctif de la dramaturgie canadienne d'expression française hors Québec en polonais.

5.5.1. L'hybridité linguistique n'ayant pas de valeur diégétique – analyse

Il nous semble nécessaire de nous pencher sur les formes et les causes de la présence de la langue anglaise dans le dis-

Qui concerne la diégèse, c'est-à-dire tout ce qui est censé se passer, selon la fiction que présente le film ; tout ce que cette fiction impliquerait si on la supposait vraie » (p. 240) En 1972, Gérard Genette, dans *Figures III*, et plus précisément dans la pièce maîtresse de cet ouvrage *Discours du récit* (Paris : Seuil), a adapté le terme à l'analyse du récit littéraire. Le terme a été adopté ensuite par la linguistique et les études littéraires. Diégèse – le concept introduit par Gerard Genette - « La diégèse est l'univers spatio-temporel désigné par le récit » (Gérard Genette, *Figures III*). « Diégétique » : « dans l'usage courant, la diégèse est l'univers spatio-temporel désigné par le récit »)

⁶⁰ Par l'histoire Genette comprend ici la fable récit, c'est-à-dire ensemble des faits constituant le fond d'une œuvre

cours des jeunes Polonais à l'heure actuelle avant de passer à l'analyse de leurs manifestations concrètes dans les traductions. L'influence de la langue anglaise sur le polonais contemporain est prépondérante. Le rayonnement de *lingua franca* mondial touche aujourd'hui tous les registres, tous les types de discours, non seulement les langues de spécialité des domaines comme le marketing, l'économie ou la technique. Sur le site officiel de *Rada Języka Polskiego* (Conseil de la Langue Polonaise), prof. Jan Miodek remarque qu'à présent, ce n'est plus la langue grecque, latine ou française dont les locuteurs se servent pour donner à leurs énoncés une valeur expressive, faire preuve de l'intelligence ou de la bonne éducation, mais la langue anglaise. C'est surtout après l'année 1989 qui marque la fin du communisme en Pologne que l'influence de la langue anglaise sur le polonais a commencé à être de plus en plus remarquable et les langues autrefois appréciées par les générations des Polonais bien éduqués ont cédé la place à la langue anglaise, omniprésente et omnipotente. Les nouvelles générations des Polonais n'emploient plus de formules fameuses comme : *panta rei, o tempora!, o mores!, pecunia non olet, alea iacta est, ad vocem, nec Hercules contra plures, toutes proportions gardées, noblesse oblige ou chapeau bas*, mais se servent volontairement des expressions mi-polonaises, mi-anglaises comme : *było full ludzi, full time, ale boss, ale men, dzięki za help, sorry, wow, no comments, number one, the best, (cały)happy, power, deal*.

(http://www.rjp.pan.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=1353&Itemid=50)

La présence de la langue anglaise dans les conversations quotidiennes des jeunes Polonais s'explique par tout un tas de phénomènes liés à la globalisation ou à l'américanisation de notre style de vie et pas seulement par le simple fait que la langue anglaise soit celle que les enfants apprennent le plus souvent à partir d'un âge précoce. Katarzyna Wardzała (2005) voit deux causes majeures de la présence de la langue anglaise dans le discours des jeunes, ce sont:

- 1) l'expressivité de la langue des jeunes qui recherchent des expressions originales pour marquer leur individualisme
- 2) les calques et les emprunts terminologiques - pour nommer des produits, des phénomènes et des comportements nouveaux, nés dans les pays anglophones (c'est surtout visible dans le domaine de l'informatique et des nouvelles technologies). Les emprunts anglais qui trouvent leur source dans ce phénomène vont de paire avec une domination des modèles américains dans la plupart des sphères de la vie des jeunes – à partir de la culture - musique, cinéma, livres, manières de passer le temps libres, sport, loisirs jusqu'à la nourriture et les vêtements (Bajero, 2010 : 45, notre traduction)

Les mots anglais qui ont été intégrés dans le discours des jeunes polonais s'adaptent aux règles grammaticales polonaises, à la syntaxe polonaise, parfois ils sont aussi orthographiés selon la prononciation polonaise, par exemple : *debeściak*, *hardkor*, *krejzol* (*hardkorowy*, *lajtowy*, *krejzolski* – les adjectifs créés selon les règles de la dérivation polonaise), *biforek*, *afterek* (diminutifs créés sur la base des mots anglais *before* - et *afterparty*). Chaque jour on assiste à la création des milliers d'expressions hybrides anglo-polonaises comme *na onlajnie* (on-line, par Internet) ou *schałmaczować* (demander le prix, forme dérivée de *how much* à l'aide du suffixe verbal *-ować*), *wylajtowany na maxxxa* (forme dérivée de *light* à l'aide du préfixe *-wy* et du suffixe adjectival « *-any* » avec l'expression *na maxa* ayant valeur d'un superlatif). Selon Katarzyna Wardzała la multiplication des formes créées à partir d'un seul mot anglais écrites des différentes manières (p. ex. *boysband*, *boyband*, *bojband*; *trick*, *tric*, *trik*; *bounce*, *baunce*, *bauns*, *bouns*, *balns*, *dizajn*, *design*, *fristajl*, *freestyle*) témoigne d'une maîtrise insuffisante de la langue anglaise

(2005 :4), mais l'expérience montre que de telles manifestations de l'hybridité peuvent aussi faire preuve du caractère expressif du langage des jeunes, de leur créativité ainsi que d'une volonté de transgresser les règles dictées par les autorités (ici – les règles de la grammaire et de l'orthographe). Cette dernière cause constitue d'ailleurs un des traits distinctif du parler des jeunes d'une façon générale (Baniecka, 2008 ; Kołodziejek : 2005).

Il ne faut pas oublier qu'il existe aussi une tendance inverse, d'écrire les mots polonais selon les règles de la transcription phonétique anglaise, par exemple : *besss kitooo, dzienx* (comme *thanks* ou *thanx*), *do domq, buraq, aqq, aqrat, cisha, znoof, boshe* surtout présente dans les milieux des jeunes Polonais qui écoutent de la musique hip-hop et qui communiquent à l'aide des nouvelles technologies. Tous ces phénomènes et tendances confirment le caractère postmoderne et contestataire du discours des jeunes usagers de la langue polonaise.

Après avoir présenté brièvement les causes et les formes de la présence de la langue anglaise dans le langage des jeunes, nous voudrions passer à l'analyse des extraits de traductions. Dans les traductions polonaises des étudiants qui ont dû fait face aux comédies du dramaturge franco-manitobain Marc Prescott (« Sex, Lies et les Franco-Manitobains » et « L'Année du Big-Mac ») où les mots et les expressions anglaises constituent une partie intégrante du discours des protagonistes, nous avons repéré l'emploi de cinq techniques :

- 1) l'écriture phonétique des lexèmes anglais
- 2) la reproduction des lexèmes anglais dans le texte polonais
- 3) le remplacement des formes anglaises peu connues en Pologne par des formes anglaises plus fréquentes
- 4) la création de néologismes
- 5) l'effacement de la langue anglaise dans la traduction

Les quatre exemples ci-dessous illustrent l'emploi de la première technique. Dans le texte d'arrivée, les mots anglais écrits phonétiquement ont été soulignés :

Numéro d'exemple	le texte original « ADB-M »	la traduction polonaise, auteurs: Michalina Grądecka, Anna Szubczyńska
64	William <i>Wow!</i> William <i>Wow!</i> C'est <i>hot!</i>	William <u>Ła!</u> [...] William <u>Ła!</u> Ale wypas!
Numéro d'exemple	le texte original « ADB-M »	la traduction polonaise, auteur: Agnieszka Ślatała
65	William Ah.. Henry m'a dit que je suis un <i>loser</i> , pis y a raison. Y faut que je me prenne en main. Je veux pas passer ma vie à pourrir devant la télé pis à envier les autres. [...] Je veux devenir président des États-Unis ! [...] Dieu Wow ! Comment tu vas faire ça ? William J'ai aucune idée ! Ah ! Je sais pas comment on fait ça, devenir président ! C'est impossible. Je suis rien qu'un <i>loser</i> , moi.	WILLIAM: Ah, Henry powiedział mi, że jestem <u>luzerem</u> i ma rację. Powinienem się wziąć w garść. Nie chcę spędzić swojego życia przed telewizorem i tylko zazdrościć innym. [...] Chcę zostać prezydentem Stanów Zjednoczonych ! [...] BÓG: <u>Wow</u> , jak chcesz to osiągnąć? WILLIAM: Nie mam zielonego pojęcia. Nie wiem co się robi, żeby zostać prezydentem. To niemożliwe! Nie jestem nikim więcej tylko <u>luzerem</u> .
Numéro d'exemple	le texte original « ADB-M »	la traduction polonaise, auteurs : Anita Mazur, Paulina Lipecka
66	Henry (à William) Qu'est-ce qu'a' fait ici ? William Est hici pou' Nowell.	Henry (do Williama) Co ona tu robi ? William Jest u nas na <u>Krismas</u> .

Dans l'exemple numéro 64 l'exclamation typiquement anglaise : *wow* avait été orthographiée phonétiquement : *la!*, dans le fragment qui suit (65) le substantif *loser* a été orthographiée de la même façon et a donné une forme très intéressante : *luzer*. Le fragment numéro 65 constitue en même temps un exemple de manque de conséquence dans la démarche de la traductrice – à côté de la forme *luzer* on retrouve l'exclamation *wow* conservée dans sa version anglaise, mais nous ne la considérons pas comme une faute, un tel compor-

tement du traducteur prouve plutôt le fait que le langage des jeunes est imprévisible et n'obéit pas aux règles préétablies. C'est peut-être aussi une façon de marquer la différence entre Dieu qui ne déforme pas les mots et William qui le fait. L'exemple numéro 66 nous semble intéressant car la forme française orthographiée *Nowell* (Noël) avait été rendu dans la traduction à l'aide de la forme anglaise orthographiée en polonais *Krismas* (Christmas). Mais il faut remarquer que dans cet exemple nous avons affaire à une fausse interprétation – la façon de parler de William est due au fait que le protagoniste s'est brûlé la langue et les traducteurs ont eu tendance à l'associer à la façon de parler français au Canada. La manière spécifique de prononcer les consonnes par ce protagoniste peut être reproduite en polonais par une déformation de l'articulation des consonnes apicales et dorsales comme dans l'exemple numéro 67 :

Número d'exemple	le texte original « ADB-M »	la traduction polonaise, auteur: Małgorzata Pałaniuk
67	William. J'affenthais le fele Nowell me thus henthormie. [...] William. Fense fe me thus bwule 'a 'angue.	William. Hekałem na Hwiętego Mihołaja i hahnołem. [...] William. Chyba opahylem he jęhyk.

Les deux exemples qui suivent (numéro 68 et 69) représentent la technique de transposition des lexèmes anglais sans modification (*first*, *wow*) ou la transposition avec leur adaptation à la déclinaison polonaise (*loser*, *looser-em*).

Número d'exemple	le texte original « SLFM »	la traduction polonaise, auteur : Sonia Jankowiak
68	Lui Je t'ai demandé <i>first</i> .	On Ja cię spytałem <i>first</i> .
Número d'exemple	le texte original « ADB-M »	la traduction polonaise, auteurs : Milena Czarnecka, Katarzyna Wasilenia
69	William Ah.. Henry m'a dit que je suis un <i>loser</i> , pis y a raison. Y faut que je me	William Ech.. Henry nazwał mnie <i>loserem</i> , ma rację. Muszę się ogarnąć. Nie mogę całe życie

<p>prenne en main. Je veux pas passer ma vie à pourrir devant la télé pis à envier les autres. [...] Je veux devenir président des États-Unis ! [...]</p> <p>Dieu Wow ! Comment tu vas faire ça ?</p> <p>William J'ai aucune idée ! Ah ! Je sais pas comment on fait ça, devenir président ! C'est impossible. Je suis rien qu'un <i>loser</i>, moi.</p>	<p>gnić przed telewizorem. [...]Chcę zostać prezydentem Stanów Zjednoczonych ! [...]</p> <p>Bóg <u>Wow</u> ! Jak tego dokonasz ?</p> <p>William Nie mam pojęcia ! Ach... nie wiem, jak się zostaje prezydentem ! To niemożliwe. Jestem tylko <u>loserem</u>.</p>
--	--

Contrairement aux interjections comme *plis*, *wow*, *oki-doki* ou *cool* qui sont connues même parmi les personnes qui ne parlent pas anglais, les mots *first* ou *looser* selon nous portent un danger d'incompréhension. Les auteurs des deux traductions ont toutefois imaginé le récepteur/lecteur de la traduction polonaise et ont jugé possible de garder ces formes en l'expliquant ainsi :

« dans le texte les mots anglais comme *loser* apparaissent aussi. En traduisant, nous nous sommes demandé s'il vaut mieux garder le mot anglais ou le traduire en polonais à l'aide d'expressions comme : *frajer* ou *cienias*. Nous avons finalement constaté que ce mot est connu parmi les Polonais car on l'emploie p.ex. dans le slang des jeunes » (auto-commentaire : Milena Czarnecka, Katarzyna Wasilenia, notre traduction)

Face à de telles hésitations, aucun étudiant n'a proposé d'employer le doublet (nous avons présenté cette technique dans le chapitre consacré aux techniques de stylisation). Cette technique tout en permettant de garder dans le texte l'élément étranger, fournit au lecteur directement son explication, ce qui permet d'éviter que les lecteurs qui ne connaissent pas la langue anglaise ne comprennent pas ces expressions.. Dans l'exemple numéro 70 nous avons proposé la juxtaposition du terme *loser* avec son équivalent polonais *nieudacznik* :

Número d'exemple	le texte original « ADB-M »	la traduction polonaise, auteur : Malgorzata Palaniuk
70	William. Henry m'a dit que je suis un <i>looser</i> , pis y a raison. Y faut que je me prenne en main. Je veux faire quekchose avec ma vie.	William. Henry powiedział mi, że jestem <i>looser</i> , <i>niedacznik</i> . I ma rację. Muszę wziąć się w garść. Muszę zrobić coś ze swoim życiem.

Le troisième groupe de solutions traductives consiste à remplacer un terme ou une expression anglaise peu employée en Pologne par une forme synonymique qui semble familière au récepteur, comme dans l'exemple numéro 71 où l'expression typiquement franglaise *okidou* qui constitue une variante canadienne de *OK* (selon : <http://www.cametgreg.fr/blog/2010/09/04/les-mots-du-jour-okidou-et-tiguidou/>) a pris la forme de « *oki-doki* » fréquemment employé par les jeunes Polonais.

Número d'exemple	le texte original « ADB-M »	la traduction polonaise, auteur: Agnieszka Śtalała
71	William Okidou ! Je vais le faire ! Je vais me lancer dans la campagne présidentielle !	WILLIAM: Oki-doki! Zrobię to! Stanę do wyborów prezydenckich!

Dans l'exemple qui suit (72), la traductrice a décidé de remplacer le mot *hot* par son antonyme *cool*. Cet exemple nous semble intéressant car même si le sens primaire des deux termes est tout à fait contraire (*hot* c'est chaud et *cool* c'est froid), dans le langage des jeunes les deux expriment des émotions positives envers quelqu'un ou quelque chose. Probablement, la traductrice a remarqué le fait que le mot *cool* est plus répandu et devient dans le parler des jeunes un vrai mot fourre-tout qui peut fonctionner comme substantif, adjectif, adverbe et interjection (selon <http://slowniki.gazeta.pl/pl/cool>).

Número d'exemple	le texte original « ADB-M »	la traduction polonaise, auteur: Katarzyna Panfil
72	William Wow! William Wow! C'est <i>hot</i> !	William Wow. [...] William Wow, <i>no to cool</i> !

Dans l'extrait numéro 73 la traductrice a proposé le terme affectif *bejbe* (*babe*-ang), bien connu grâce aux chansons et aux films américains pour rendre le sens de *toots* (en anglais américain c'est une forme d'adresse – chérie, mon petit chou, selon : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/anglais-francais/toots/618970>) qu'elle a jugé trop obscur pour le récepteur de la traduction. Cet exemple est d'autant plus significatif qu'il illustre l'emploi de deux techniques à la fois, à savoir l'écriture phonétique des lexèmes anglais et le remplacement des formes anglaises peu connues en Pologne par des formes anglaises plus fréquentes :

Numéro d'exemple	le texte original « SLFM »	la traduction polonaise, auteur: Sonia Jankowiak
73	Lui <i>Sure, Toots</i> . Je suis le Père Noël. [...] Elle [...] Et je préférerais que vous ne m'appeliez pas « <i>Toots</i> »	On <i>Sure bejbe</i> . Jestem Święty Mikołaj. Ona Pańskie pieniądze, nie, nie chcę ich. I wolałabym, żeby nie nazywał mnie Pan <i>bejbe</i> .

La même traductrice – Sonia Jankowiak a eu recours à ces deux techniques aussi dans le cas d'expression anglaise : *you gotta be kidding*. Non seulement elle a remplacé cette expression par une autre, plus connue parmi les jeunes Polonais : *to chyba jakiś joke*, mais aussi l'élément anglais *joke* a été encore souligné par l'écriture qui imite sa prononciation par une personne surprise :

Numéro d'exemple	le texte original « SLFM »	la traduction polonaise, auteur: Sonia Jankowiak
74	Lui Ah <i>fuck, you gotta be kidding</i> !	On O <i>fuuuuck</i> , to chyba jakiś <i>joooooke</i> ! [...]

Quant aux néologismes, nous n'en avons repéré que deux ce qui est bien dommage car l'emploi ludique de la langue française et anglaise par Marc Prescott devrait encourager les jeunes traducteurs à faire preuve de leur créativité aussi à ce niveau. L'exemple numéro 75 illustre l'emploi de l'équivalent fonctionnel sous forme de l'expression *przedej mi tu kaktus*

wyrośnię modifié dans l'esprit un peu obscène de la pièce (le déictique « *tu* » qui renvoie à la main dans la version la plus connue de cette expression dans la traduction est remplacé par le mot vulgaire « *dupa* »). Dans l'exemple qui suit (76) nous avons affaire à la traduction presque littérale de l'expression anglaise – choix qui nous semble justifié car le jeune Polonais y trouvera une allusion à l'expression : *jasne, a świnie latają!* (qu'on emploie pour mettre en doute les mots de l'interlocuteur selon le dictionnaire du slang www.miejski.pl) et la personne qui connaît la culture anglophone y retrouvera sans problème l'allusion au motif de *flying pigs* (http://en.wikipedia.org/wiki/Flying_pig) ou même la citation célèbre du programme « Wayne's World » :

Numéro d'exemple	le texte original « SLFM »	la traduction polonaise, auteur: Patrycja Januszewska
75	Lui <i>Yeah, right and monkeys will fly out of my butt.</i>	On No jasne, <u>prędzej mi kaktus na dupie wyrośnie.</u>
Numéro d'exemple	le texte original « SLFM »	la traduction polonaise, auteur: Sonia Jankowiak
76	Lui <i>Yeah, right and monkeys will fly out of my butt.</i>	On <i>Yeah right, a <u>świnie mi koło tyłka latają.</u></i>

À la fin nous voudrions remarquer que les traducteurs de la pièce « L'année du Big- Mac » ont tous opté pour la préservation de la langue anglaise dans le texte polonais, en modifiant uniquement la graphie des mots anglais ou en les remplaçant par ceux jugés mieux connus. Quant à la pièce « Sex, lies et les Franco-Manitobains », les opinions des jeunes traducteurs étaient partagées. C'est pourquoi nous voudrions comparer deux traductions du même fragment de la pièce pour lequel les traductrices ont mis en œuvre avec beaucoup de conséquence la stratégie d'exotisation (Sonia Jankowiak - exemple numéro 77) et la stratégie d'adaptation (78).

Numéro d'exemple	le texte original « SLFM »	la traduction polonaise, auteur: Sonia Jankowiak
77	<p>Elle Vous voulez savoir qui JE suis ? VOUS, vous êtes qui ?</p> <p>Lui Je t'ai demandé <i>first</i>. Pis t'as pas besoin de me vouvoyer.</p> <p>Elle Étant donné que vous êtes dans ma maison, je crois être dans mon droit de vous demander qui vous êtes en premier</p> <p>Lui <i>Sure, Toots</i>. Je suis le Père Noël. T'as sûrement déjà entendu parler de moi ? C'est moi qui laisse les cadeaux pour les petits. Ma <i>sleigh</i> est sul toit. T'es-tu contente, là ?</p> <p>Elle Ce n'est pas « une sleigh ». On dit un « traîneau ». Voulez-vous bien me dire où vous avez appris à parler si mal ?</p> <p>Lui Au Collège universitaire Saint-Boniface, merci beaucoup ! (Un temps) <i>Hey, Toots !</i> J'ai trente-quatre piasses dans mes poches. Tu peux tout l'avoir.</p> <p>Elle Votre argent, je n'en veux pas. Et je préférerais que vous ne m'appeliez pas « <i>Toots</i> »</p>	<p>Ona Chce Pan wedzieć kim JA jestem ? A PAN ? Kim pan jest ?</p> <p>On Ja cię spytałem <i>first</i>. A teek w ogóle, to nie musisz mi mówić na pan.</p> <p>Ona Zważywszy na fakt, że jest Pan gościem w moim domu, uważam, że mam pełne prawo zapytać Pana pierwsza, kim Pan jest.</p> <p>On <i>Sure bejbe</i>. Jestem Święty Mikołaj. Pewnie już o <u>miee</u> słyszałaś. To ja zostawiam dzieciakom prezenty. Moje sleej są <u>neee</u> dachu. Pasuje ci ?</p> <p>Ona to nie są sleeej tylko sannie. Zechciały mi Pan powiedzieć, gdzie się pan tak źle nauczył francuskiego ?</p> <p>On W koledżu Saint Boniface. Wielkie dzięki ! (Po chwili) ... Ej, bejbe, mam w kieszeniach 34 piastry. Mogę ci je dać.</p> <p>Ona Pańskie pieniądze, nie, nie chcę ich. Iwołałabym, żeby nie nazywał mnie Pan bejbe.</p>

L'exemple qui suit, illustre la mise en œuvre de la stratégie d'adaptation à la culture réceptrice par Patrycja Januszewska, la traductrice emploie le langage des jeunes et efface toute marque de bilinguisme :

Numéro d'exemple	le texte original « SLFM »	la traduction polonaise, auteur: Patrycja Januszewska
78	<p>Elle Vous voulez savoir qui JE suis ? VOUS, vous êtes qui ?</p> <p>Lui Je t'ai demandé <i>first</i>. Pis t'as pas besoin de me vouvoyer.</p> <p>Elle Étant donné que vous êtes dans ma maison, je crois être dans mon droit de vous demander qui vous êtes en premier</p> <p>Lui <i>Sure, Toots</i>. Je suis le</p>	<p>Ona: Chce pan wiedzieć kim JA jestem? A PAN? Kim pan jest?</p> <p>On: Pierszy cie o to spytałem Małeńka. I nie mów na mnie pan, plis.</p> <p>Ona: Zważywszy na fakt, że jest pan w moim domu, uważam, że mam prawo wiedzieć pierwsza kim pan jest.</p> <p>On: No jasne Małeńka. Jestem Święty Mikołaj. Wiesz, to ten</p>

	<p>Père Noël. T'as sûrement déjà entendu parler de moé ? C'est moé qui laisse les cadeaux pour les petits. Ma <i>sleigh</i> est sul toit. T'es-tu contente, là ?</p> <p>Elle Ce n'est pas « une <i>sleigh</i> ». On dit un « traîneau ». Voulez-vous bien me dire où vous avez appris à parler si mal ?</p> <p>Lui Au Collège universitaire Saint-Boniface, merci beaucoup ! (Un temps) <i>Hey, Toots !</i> J'ai trente-quatre piasses dans mes poches. Tu peux tout l'avoir.</p> <p>Elle Votre argent, je n'en veux pas. Et je préférerais que vous ne m'appeliez pas « <i>Toots</i> »</p>	<p>gość co zostawia <u>smarkaczom</u> prezenty i parkuje swój <u>wóz na</u> dachu. Na bank o mnie słyszałaś. Zadowolona?</p> <p>Ona: To nie jest „wóz”, tylko „<u>sanie</u>”. Może zechciałby mi pan powiedzieć, gdzie się pan nauczył tak niechlujnego języka?</p> <p>On: W koledżu Świętego Bonifacego. Tak przy okazji- wielkie dzięki! (<i>Po chwili</i>) Ej, <u>Mała!</u> Mam jeszcze w <u>kielniach</u> trzydzieści cztery <u>dolce</u>. Bierz wszystko.</p> <p>Ona: Nie chcę pańskich pieniędzy. Wolałabym też, żeby nie zwracał się pan do mnie per „Mała” i wyrażał się grzeczniej.</p>
--	--	---

Tandis que la version homogène au niveau linguistique (78) gomme les traces d'altérité au niveau linguistique, l'auteure de la traduction-exotisation (77) semble n'avoir pas pu échapper au piège de l'imitation trop aveugle de l'original. Nous y trouvons des formes qui paraissent très bizarres comme : *teeek, mieee, Moje sleej sq neee dachu* (tentative d'imiter l'accent) ou le mot *piastry* – reproduction de la désignation canadienne des dollars que le lecteur polonais ne connaît pas. Ces deux exemples nous illustrent les difficultés liées à place du traducteur comme médiateur entre deux cultures. Le traducteur qui décide de faire passer les éléments étrangers dans sa traduction court toujours un risque de voir rejeter sa traduction jugée trop bizarre par les membres de la culture réceptrice.

5.5.2. La traductions de l'hétérolinguisme – premières conclusions

En commençant par les observations de nature statistique, nous voudrions souligner qu'à l'exception de la traduction

effectuée par Patrycja Januszevska (effacements des traces du bilinguisme), tous les traducteurs ont gardé les manifestations de la langue anglaise dans les textes polonais en adaptant leur forme graphique à la prononciation polonaise, en recourant à l'équivalent plus proche au public récepteur ou en les gardant telles quelles. Le fait que Marc Prescott adresse ses pièces aux jeunes a permis aux traducteurs de puiser dans toute la richesse des formes anglo-polonaises⁶¹ très familières aux jeunes Polonais, souvent d'une façon irréfléchie. Dans les autocommentaires aucun étudiant ne s'est posé la question sur les connotations que l'emploi de la stylisation inspirée du langage des jeunes avec des éléments anglais peut engendrer chez le lecteur polonais. Cela ne veut pas dire que les traducteurs n'ont pas pris en considération leurs futurs récepteurs – bien au contraire – mais les questions que les traducteurs se sont posées dans leurs commentaires se limitent à : « Est-ce que le lecteur polonais comprendra une telle ou autre expression ? » ou « Est-ce l'emploi d'une telle ou autre expression donnera un effet réaliste ? ». Vu l'absence de réflexion sur l'interprétation

⁶¹ Alicja Żuchelkowska décrit ainsi les problèmes liés au transfert de la langue anglaise dans la traduction des « Lettres de Marichette » : (GERIN, Pierre et GERIN, Pierre Marie (1982), *Marichette. Lettres acadiennes 1895-1898. Édition commentée*, Sherbrooke, Éditions Naaman) : « Reproduire le phénomène de langues en contact, dont l'une majoritaire et dominante et l'autre minoritaire et dominée, s'avère très difficile, étant donnée l'histoire coloniale du Canada qui n'est pas partagée avec la Pologne. Dans le contexte polonais, seule la présence de l'allemand et du russe dans certaines zones frontalières pourrait signaler une situation semblable. L'emprunt à l'anglais en polonais dans la situation actuelle ne peut être comparée au contexte linguistique acadien. Par conséquent, l'inclusion de l'anglais dans le texte français des « Lettres » a été jugée par les étudiants comme un problème majeur de traduction. Employer l'anglais dans le texte polonais pourrait non seulement provoquer des malentendus au niveau de la compréhension (la connaissance de l'anglais par les Polonais n'étant pas généralisée), mais aussi nuire à la réception du texte traduit dans sa totalité. Les étudiants ont finalement décidé d'effacer complètement la langue anglaise de la traduction ou bien de laisser uniquement les structures ou les mots dont ils ont jugé la compréhension facile de la part du lecteur polonais. » (Żuchelkowska, 2008 : 75-76)

de l'emploi d'une telle variante de langue dans la traduction, nous voudrions signaler les dangers que cela peut provoquer.

Selon nous, il existe un danger sérieux au niveau de l'interprétation, car l'emploi de la langue anglaise n'engendre pas les mêmes associations chez le francophone d'une communauté minoritaire vivant au Canada et chez le Polonais. Katarzyna Wardzała (2005) souligne que l'emploi du lexique anglais par un Polonais a une influence positive sur la perception de l'individu par les autres dans les groupes amicaux. Selon Wardzała cela prouve un certain snobisme linguistique se manifestant par l'emploi excessif du lexique étranger, lexique qui est jugé meilleur. On peut définir ce snobisme comme « adoration complètement irréfléchie pour le lexique étranger » (2005 :3, notre traduction) qui trouve sa source dans le complexe d'infériorité des Polonais qui jugent meilleur tout ce qui vient de l'Occident. Bogdan Walczak dans son ouvrage intitulé « Między snobizmem i modą a potrzebami języka, czyli o wyrazach obcego pochodzenia w polszczyźnie » (1987) précise que le *snob* emploie les lexèmes étrangers car les mots de sa propre langue maternelle lui semblent trop communs, vulgaires voire ordinaires ou banaux (1987 : 41, notre traduction).

En parlant des jeunes Polonais, il est difficile de dire s'ils emploient les mots et les expressions anglaises comme marque d'individualisme ou bien si c'est une sorte de « masque linguistique » qu'il faut porter pour ne pas être exclu du groupe auquel on appartient et ne pas perdre la place qu'on y occupe. Nous voyons alors jusqu'à quel point la mode, la télévision, l'Internet, les médias sociaux déterminent les comportements linguistiques de tous les Polonais, mais surtout de ceux qui y sont les plus exposés, c'est-à-dire les jeunes usagers de la langue.

Ainsi l'emploi d'un parsemé de mots anglais, ce « langage cool » peut porter préjudice à l'interprétation dans la traduction polonaise car le jeune récepteur sera persuadé que le protagoniste de la pièce « Sex, lies et les Franco-

Manitobains » - Lui (On) parle ainsi pour se faire remarquer et souligner sa fascination au monde anglophone alors que les causes de l'hybridité linguistique du discours des francophones minoritaires au Canada, exposés à la présence des anglophones sont aussi différentes que leur évaluation. L'hybridité linguistique est jugée de façon négative car elle prouve l'acculturation des francophones et la perte de leur identité.

Le tableau ci-dessous présente la différence de la perception au niveau connotatif de la présence de la langue anglaise dans le texte du point de vue du lecteur de l'original et de la traduction polonaise :

Tableau 7 : La présence de la langue anglaise dans l'original et dans la traduction polonaise – comparaison

La présence de l'anglais dans l'original de « SLFM »	La présence de l'anglais dans la traduction polonaise de « SLFM »
<ul style="list-style-type: none"> - caractère bilingue de la communication dans les provinces canadiennes majoritairement francophones - assimilation - dépossession de soi - syndrome de « l'identité « mixte » - danger pour les francophones au Canada - déculturation des francophones - les échanges dans l'espace public (en anglais), contrairement aux échanges privés 	<ul style="list-style-type: none"> - la mode - une bonne éducation (tout le monde doit parler anglais – <i>lingua franca</i> mondiale) - désir de montrer son intelligence et de masquer un complexe d'infériorité - le snobisme - valeurs positives - preuve de créativité, marque d'individualisme – expressivité du langage des jeunes - ouverture au monde

Nous pouvons donc constater que l'emploi de la langue anglaise dans l'original évoque des associations tout à fait différentes chez les récepteurs de l'original que celles évoquées chez le récepteur de la traduction polonaise. La question principale à laquelle le traducteur doit répondre est la suivante : « Vu les différences au niveau connotatif, vaut-il mieux effacer le bilinguisme dans la traduction et perdre ainsi le caractère spécifique et innovant de la dramaturgie franco-

canadienne de l'Ouest ? » Sans donner une réponse pour autant, nous poursuivrons nos réflexions concernant la présence de la langue anglaise dans le texte stylisé de la traduction en polonais dans le chapitre suivant, consacré à la traduction du colinguisme, notamment dans la partie consacrée au phénomène de *ponglisch* dans le sous-chapitre 5.5.6.

5.5.3. L'hybridité linguistique ayant la valeur diégétique – analyse

Dans le présent chapitre nous nous pencherons sur les textes qui mettent en scène l'hétérolingusme à forte valeur diégétique, dans le cas desquels la connaissance de la langue anglaise est nécessaire pour la compréhension de l'intrigue. Pour les besoins de notre analyse nous avons choisi le fragment provenant du deuxième acte de la pièce « Sex, lies et les Franco-Manitobains » qui se déroule en français et en anglais. L'apparition dans le deuxième acte d'un personnage unilingue et anglophone (Him) exige de la part des deux autres protagonistes (Lui et Elle) le choix d'un autre mode de communication avec le nouveau-venu. Pendant que Lui et Him trouvent vite « un langage commun » (tous les deux sont cambrioleurs), Elle adopte le comportement d'un observateur muet et refuse la communication avec l'anglophone malgré sa bonne maîtrise de cette langue. L'effet comique de la scène traduite consiste en la traduction-déformation des paroles d'Elle par Lui.

Madelaine Stratford dans son article intitulé « Au tour de Babel ! Les défis multiples du multilinguisme » (2008 : 458-470) remarque qu'« il semble impossible de dresser des règles universelles de la traduction des textes multilingues. Au contraire, les traducteurs semblent condamnés à traiter les problèmes cas par cas ». C'est ainsi que nous proposons de faire dans le présent travail où nous présenterons l'analyse de trois traductions différentes du même passage de la comédie de Marc Prescott.

Les traductions qui suivent illustrent respectivement la stylisation inspirée du langage des jeunes et de l'argot carcéral polonais (exemples numéro 79 et 80), la stylisation inspirée du langage des jeunes et d'une langue hybride appelée « ponglish » (exemples numéro 81 à 89), la traduction polonaise où les fragments anglais ont été conservés tels quels (exemple 90). Vu le fait que les pièces du répertoire franco-canadien qui comportent des passages à forte valeur diégétique n'ont jamais été traduits en polonais et que les traducteurs-étudiants n'ont pas réussi à les traduire, pour les besoins du présent travail nous avons effectué trois traductions qui nous serviront d'illustration de trois comportements potentiels des traducteurs confrontés à ce type spécifique de littérature. Nous voulons encore souligner que dans le cas des fragments analysés, il s'agit du *colinguisme*, une forme de cohabitation de la langue française et langue anglaise au sein d'un seul texte dramatique et que l'alternance des codes est dotée de fortes connotations identitaires dans le cadre du bilinguisme des francophones au Canada.

5.5.4 La première stratégie – l'effacement du *colinguisme*

Żuchelkowska dans son article « Pour une approche identitaire en traduction : implications socio-culturelles » (2012) formule ainsi les difficultés qui découlent de l'hétérogénéité linguistique des textes littéraires appartenant aux « petites littératures » :

« La manifestation dans les œuvres littéraires des traits d'hybridité servant à marquer l'identité du sujet parlant pose un défi de taille au traducteur. Vu l'ampleur de la tâche : transmettre les traces identitaires et les traits d'hybridité afin de rapprocher le récepteur de la culture d'arrivée vers l'Autre pluriculturel et plurilingue, les traducteurs ont parfois tendance à « effacer » le caractère identitaire du texte, en gommant les marques identitaires qui leur poseraient d'éventuels problèmes, telles que : utilisation par l'auteur des parlers locaux,

changement de codes linguistiques (code-switching), traces phonétiques d'une identité multiple, mots ou phrases hybrides, repères culturels absents dans la culture d'arrivée, etc. Bien évidemment, un traducteur éventuel des textes identitaires dispose toujours (comme dans tout autre processus de traduction) d'un choix très vaste de stratégies et de techniques de traduction.» (Żuchelkowska, 2012 : 88)

La stratégie d'effacement dont parle aussi Żuchelkowska n'est qu'une des possibles qui a sans doute pour but de rapprocher le texte au lecteur, on peut la qualifier donc de stratégie d'adaptation (domestication).

Le défi auquel le traducteur doit faire face dans le texte que nous analysons par la suite est la présence de deux langues dans le dialogue et les effets humoristiques engendrés par le fait que l'un des personnages (Him) ne parle pas la langue française. L'enjeu de la traduction polonaise effectuée était donc de donner l'impression de la présence de deux langues bien distinctes malgré l'emploi de la langue polonaise qui est une langue assez homogène (Przychodzen, 2000 :122). Tout en prenant en considération les indices discursifs - le contexte d'énonciation et le profil des locuteurs : deux jeunes cambrioleurs et une enseignante de langue française. Pour les deux premiers, nous avons décidé de nous inspirer du langage des jeunes (le discours d'étudiants et des fans de hip-hop) et de l'argot carcéral. Pour parvenir à notre but, nous nous sommes basés sur les dictionnaires de slang disponibles en ligne : www.miejski.pl, <http://www.ug.edu.pl/slang>, <http://www.slang.elo.pl>, www.slangu.pl ainsi que sur le corpus de lexèmes et d'expressions analysé par Ewa Kołodziejek dans l'ouvrage « Człowiek i świat w języku subkultur » (2006) et par Stanisław Grabias dans l'article « Środowiskowe i zawodowe odmiany języka - socjolekty (2010) ce qui a abouti à une traduction qui constitue un mélange de sociolecte des jeunes et

d'argot carcéral avec des éléments de vocabulaire provenant de la subculture de hip-hop.⁶²

Nous avons déjà mentionné que les sociolectes ne se différencient de la langue nationale que par le lexique et la phraséologie, c'est grâce à ces deux groupes de traits que nous avons atteint notre objectif – la création du langage crypté de Lui et Him dans la traduction polonaise. Il faut souligner ici l'emploi des termes affectifs pour appeler la femme (*focзка, foka sikorka*), les cigarettes (*ćmiki, cudzexy*) et l'action de fumer (*strzelić sobie w płuco, jarać ćmiki*). À tout cela s'ajoutent les mots et expressions employés par les jeunes comme *kumać czacze, mieć chciwę, bleblać, kminić, wymiatać, bekowe, polewka, zakuwajka, coś tam teges, mega LOL*. La présence de formations contaminées par la langue anglaise nous a semblé incontournable, cela explique la présence d'éléments comme : *hardcorowy dzionek, wiedzieć o co kamian, sorry*. Les modifications orthographiques concernent la graphie des mots comme *thaaa, spox, dzienx, plissss* et reflètent la manière de jouer avec la graphie des mots de Marc Prescott. Aux éléments propres au langage des jeunes s'ajoutent encore des expressions du répertoire de l'argot carcéral comme *chałupnik, włam, zmieniać zeznania* et la forme d'adresse bien connue à tous les fans de hip-hop : *ziom*.

Le langage employé par Lui et Him serait facilement compréhensible pour le jeune spectateur (auquel l'auteur adresse sa pièce), des expressions plus difficiles comme « *chałupnik* » ou « *cudzex* » peuvent être comprises grâce au contexte de toute l'énonciation, p.ex. Him appelle « *cudzexy* » les cigarettes qu'il emprunte, les didascalies fournissent les indices pour comprendre toute la phrase. En plus, le mélange du sociolecte des jeunes et de l'argot carcéral est un exemple parfait d'un type de stylisation bien particulier dont a parlé Wilkoń (1999 : 100), notamment la stylisation qui a pour but

⁶² Vu la longueur de la traduction effectuée pour les besoins du présent chapitre et les contraintes au niveau de l'espace qui découlent de sa forme, l'intégralité de la traduction se trouve dans l'Annexe du présent travail

de créer un bruit communicationnel et de « crypter » le message, comme dans l'exemple qui suit :

Numéro d'exemple	le texte original « SLFM »	Traduction – proposition, auteur : Małgorzata Palaniuk
79	<p>Lui, à Him <i>Hey, Buddy.</i> <i>Could I have a smoke?</i> Him <i>Sure. Help yourself [...]</i> Him <i>You minds if I have one.</i> <i>I could really use one.</i> Lui <i>Been one of those days?</i> Him <i>You could say that.</i> <i>(Him prend une cigarette)</i> Lui <i>I know what you mean.</i> Him <i>I sees what you mean.</i> <i>(Him allume les cigarettes)</i> Lui <i>Thanks</i></p>	<p>Him <i>Ej ziom, strzele se w płuco, ok.?</i> On <i>Spox [...]</i></p> <p>Him <i>Ziom, mogę jednego cud-zexa? Pliss.</i> On <i>Hardcorowy dzionek, co?</i> Him <i>Coś w typie.</i> <i>(Bierze jednego papierosa)</i> On <i>Wiem o co kaman.</i> Him <i>Kumam czacze.</i> <i>(zapala oba papierosy)</i> On <i>Dzienx ziom.</i></p>

Il reste à préciser que l'emploi d'une telle stylisation limite le cercle des récepteurs potentiels, ainsi les personnes qui ne connaissent pas du tout le langage dont se servent les jeunes Polonais dans leurs conversations quotidiennes auront du mal à comprendre la scène citée, mais n'oublions pas que l'auteur de l'original, lui aussi, s'adresse aux jeunes spectateurs. La traduction citée s'inscrit donc parfaitement dans la visée de l'auteur. Elle a aussi l'avantage incontestable de plaire aux goûts du public, car l'effet comique de la scène y a été transmis ainsi que la référence à la langue française employé par les membres de la communauté franco-manitobaine dans le fragment suivant (les modifications nécessaires ont été apportées aux didascalies) :

Numéro d'exemple	le texte original « SLFM »	Traduction – proposition, auteur : Małgorzata Palaniuk
80	<p>Him <i>It's a goddam riot! I'm gonna s</i> Lui <i>Not bad</i> Elle <i>It could use some work [...]</i></p> <p>Him <i>So, you beens in the business long?</i></p>	<p>Him <i>No nie, to jakiś kosmos, mega LOL, ziom sorry, ale ja nie kminie nic po waszemu, po żabojadziu znaczy, kiedyś coś tam teges, teraz zero, o albo: że ne parrle pa frąse, nie mówić po frrrrąsusk (z udawanym francuskim akcentem, podkreślenie w</i></p>

	<p>Lui <i>No, actually, it's my first hit.</i> Him <i>Mind if I calls you "Lucky"?</i> Elle <i>You should call him "asshole"</i> Lui, avec un accent français Mmmmmoi? « Hass-hhhole ? [...]</p>	<p>wymowie francuskiego „r”) On Wymiatasz, ziom! Ona Jak by to pan powiedział: „Mała zakuwajka i będzie si” [...]</p> <p>Him To co, już długo jesteś chałupnikiem? On No co ty, ziom. To mój pierwszy włam Him No no! To co mogę mówić „farciarz”? Ona Proszę raczej mówić na niego „frajer” On Że co? Ja? „Frrrajerrr?” (z francuskim akcentem, podkreślając francuskie „r”) [...]</p>
--	---	--

A l'image de celle proposée par Patrycja Januszevska analysée dans le chapitre précédent (exemple 78), la traduction citée efface presque complètement le *colinguisme* du texte original pour se rapprocher du lecteur. Mais vu les fortes connotations identitaires dont est dotée le bilinguisme dans ce texte de Prescott, n'est-ce une démarche réductrice?

5.5.5. L'effacement du *colinguisme* – évaluation

Madelaine Stratford (2008) regrette que la plupart de ceux qui veulent répondre à la question si et comment traduire les textes multilingues « sont habités d'un pessimisme écrasant ». Jacques Derrida précise « la traduction peut tout, sauf marquer cette différence de système de langues inscrite dans une seule langue ; à la limite elle peut tout faire passer, sauf le fait qu'il y a, dans un système linguistique, peut-être plusieurs langues » (Derrida 1982 : 134). À cause de cet obstacle, l'hétérogénéité linguistique tend à s'effacer dans la plupart des traductions. Patry (2001) remarque que « l'intégration complète à la langue cible est la stratégie [...] qui a été privilégiée dans l'ensemble des traductions et pour l'ensemble des traducteurs (Patry, 2001 : 457).

Pourquoi la stratégie homogénéisante est tellement fréquente ? On ne peut pas nier ici l'influence du marché d'édition et la préoccupation constante de trouver des lecteurs ou plutôt « des clients », car un texte homogène au niveau linguistique et stylistique est beaucoup plus agréable à lire et plus facile à comprendre (Mezei : 1995). Deuxièmement, comme le souligne Lewis (2003) l'éthique de la traductologie privilégie une conception « prescriptive » de la langue et participe au « culte de la langue ». Cela concerne l'enseignement et la pratique de la traduction où l'on cherche à rédiger des textes grammaticalement et stylistiquement corrects. Une telle orientation fait en sorte que les traducteurs conçoivent souvent « toute manifestation d'hétérogénéité linguistique comme une aberration » (Lewis, 2003 : 412). Cela expliquerait pourquoi les jeunes adeptes de la traduction sont peu enclins à chercher et à puiser dans l'éventail des usages oraux de la langue polonaise quand ils traduisent les textes dramatiques. Comme la littérature multilingue n'est pas rédigée dans un idiome officiel, mais dans une « langue métissée » qui fait briller les contrastes, il n'est pas étonnant qu'elle fasse naître chez certains traducteurs un désir de « standardiser » ce discours hétérogène.

Nous voudrions ici souligner les effets néfastes d'une telle démarche. Le fait de remplacer un code hétérogène par un autre qui donne seulement une impression de cette hétérogénéité risque d'entraîner des conséquences indésirables sur tous les plans. En plus de mettre en péril la cohérence et l'esthétique du texte, l'uniformisation du multilinguisme peut avoir de nos jours de graves implications culturelles ou politiques, surtout lorsqu'il s'agit d'une littérature « minoritaire » ou « petite » comme dans le cas de notre corpus d'analyse.

Ce « nivellement » des langues, comme l'appelle Patry, déforme le texte sur le plan culturel, stylistique et idéologique : « il fait taire la voix de l'étranger » dans le sens de « l'épreuve de l'étranger » postulée par Berman (1984). Dans le contexte canadien c'est d'autant plus dangereux qu'une telle stratégie

rapproche le texte des valeurs des dominants et l'expose ainsi à perdre son identité, comme le note Kathy Mezei par rapport à la littérature québécoise: « it can give us a biased and modified impression of Quebec. Quebec becomes not what it is, but what we wish it to be » (Mezei, 1988: 18).

Selon Stratford « un traducteur qui choisit d'uniformiser le code linguistique de l'œuvre aurait plutôt l'air de donner du tout cuit à ses lecteurs, sous-estimant d'une part leurs capacités d'interprétation et les incitant d'autre part à la passivité » (Stratford, 2008 : 464). Dans le cas des textes qui font partie de notre corpus une telle constatation est d'autant plus significative que les éléments « étrangers » dans les textes traduits sont des lexèmes ou des passages en anglais, une langue dont la connaissance parmi les personnes éduquées est jugée indispensable de nos jours. Traduire et adapter égale donc priver son lecteur d'une aventure intellectuelle et d'une rencontre avec l'Autre.

5.5.6. La deuxième stratégie – un heureux compromis ?

La deuxième traduction du même passage de la pièce de Marc Prescott constitue une phase intermédiaire entre deux extrémités – l'adaptation à la langue et à la culture d'arrivée et la conservation des passages anglais tels quels. Les répliques en langue anglaise à forte valeur diégétique présentes dans l'original ont donné place à un amalgame polono-anglais.⁶³

Le langage que nous avons mis dans la bouche des protagonistes de la pièce de Prescott dans sa version polonaise, de nouveau inventé pour les besoins du présent travail, ne contient plus de vocabulaire carcéral (sauf le mot *chahupnik*), mais constitue une sorte d'hybride du langage des jeunes avec des mots et des expressions anglaises. De nouveau, le but a été de créer un langage opaque, cette fois-ci avec des éléments de la langue anglaise comme : *fun, of course, maybe, sorry, small*

⁶³ L'intégralité de la traduction est présentée dans l'Annexe du présent travail

correction, completely nothing, teacher, bad day, my first time, I see, you know. Il ne s'agit pas donc d'expressions très difficiles ; même les personnes qui ne maîtrisent pas bien la langue anglaise possèdent une certaine connaissance des mots et expressions qu'ils entendent souvent dans les films ou dans les chansons. Nous voudrions souligner ici l'emploi des doublets comme technique très utile qui facilite considérablement la compréhension comme dans les exemples suivants :

Numéro d'exemple	le texte original « SLFM »	Traduction – proposition, auteur : Małgorzata Palaniuk
81	Him <i>You minds if I have <u>one</u>?</i>	On « <u>Mogę jednego cudzexa, only one, pliss</u> »
82	Elle No, I said, “ <u>You can’t smoke in my apartment</u> ”.	Ona « Nie! Powiedziałaam „ <u>tu się nie jara ćmików, you don’t smoke here, ok.?</u> ” »
83	Him <i>Mind if I calls you “<u>Lucky</u>”?</i>	Him « <i>Oh yeah, so, mogę mówić ci „<u>lucky-farciarz</u>”?</i> »

Les formes d'adresse qui imitent les usages oraux sont aussi polono-anglaises, nous avons donc: *bejbe* (orthographe phonétique de *babe*), *yo man*, *hey man*, *ziom* (forme d'adresse des fans d'hip-hop) et *sir* (qui souligne l'hypercorrection dans le cas de Ona)

Il faut parler aussi de deux techniques employées, à savoir la substitution et la compensation. Quant à la première, les expressions qui peuvent empêcher la compréhension ont été remplacées par les expressions plus faciles, plus explicites, parfois aussi plus longues, donc laissant au spectateur plus de temps pour réfléchir et aussi comprendre comme dans les exemples qui suivent :

Numéro d'exemple	le texte original « SLFM »	Traduction – proposition, auteur : Małgorzata Palaniuk
84	Him <i>What did she say ?</i>	Him <i>What? I don’t understand your French bejbe.</i>
85	Lui <i>Not bad</i>	On <i>It was really good, man!</i>
86	Lui <i><u>Correction here.</u> . She doesn’t think it’s funny – she thinks it’s hilarious.</i>	On <i><u>Sorry, sorry. Small correction here</u>– to nie jest fun, to jest polewka!</i>

La compensation (sous forme d'ajout d'éléments absents dans l'original) a été employée pour souligner le caractère comique de la pièce, pour renforcer son expressivité dans la version polonaise (les éléments ajoutés ont été soulignés) :

Numéro d'exemple	le texte original « SLFM »	Traduction – proposition, auteur : Małgorzata Palaniuk
87	Him « <i>Man ! Sorry. Sorry if I don't speaks French</i> »	<i>Him</i> Sorry, „ <u>me not speak frencz</u> ”, you know! »
88	Lui <i>She's been dying to meet you.</i>	<i>On</i> Miała na ciebie <u>so fucking</u> dziką chciwę, <i>man</i> !
89	Him <i>What'd she say ?</i>	<i>Him</i> Co mówi nasz <u>sexy teacher</u> ?

Le premier exemple de la série (87) constitue en même temps un exemple de substitution-déformation où l'orthographe phonétique et l'agrammaticalité soulignent encore l'incompétence du protagoniste (Him) en matière de langues étrangères (ici - français).

Il est facile de remarquer que l'effet final ressemble aux traductions polonaises effectuées par les étudiants analysées dans le chapitre précédent (notamment celle de Sonia Jankowiak), mais il ne faut pas oublier une différence majeure – ici nous avons affaire à la présence de la langue anglaise dotée d'une forte valeur diégétique dans la version originale du fragment.

Comme nous l'avons déjà remarqué, pour comprendre ce type de langage une bonne maîtrise de la langue anglaise n'est pas nécessaire ce qui constitue sans doute son avantage, par contre l'emploi d'un tel amalgame pose un problème au niveau de la réception, notamment à cause des connotations et des associations qu'il engendre. Tout d'abord, la présence de la langue anglaise dans le discours des jeunes est une forme de snobisme linguistique qui est le signe d'une fascination presque aveugle de tout ce qui est américain (musique, cinéma, mode, langue). Nous en avons déjà parlé dans le chapitre consacré à la traduction de l'hétérolinguisme n'ayant pas de valeur diégétique.

Mais n'oublions pas qu'une telle variété hybride engendre aussi des associations avec le discours des émigrés. La Pologne est un pays dont l'histoire difficile a poussé de nombreuses personnes à quitter leur terre natale et vivre dans les pays anglophones (avant tout aux États-Unis, au Canada, en Grande-Bretagne et en Irlande). La dernière vague d'émigration est survenue après l'entrée de la Pologne dans l'Union Européenne. Cette mobilité des Polonais a provoqué l'apparition de variantes parlées hybrides de la langue polonaise (Walczak, 2010 : 564-573). Récemment on a commencé à employer le terme *ponglish* pour appeler ce parler dont la présence est surtout perceptible en Grande-Bretagne. Dans l'article intitulé « Du ju spik ponglish » paru le 31 janvier 2007 dans la version numérique de Gazeta Wyborcza (<http://wyborcza.pl/1,78488,3886411.html>), les auteurs citent des expressions comme : *daj mi fona* (zadzwoń do mnie – appelle-moi) , *być free* (mieć wolny czas – être libre), *wziąć dzień off* (wziąć dzień wolnego – prendre un jour de congé), *wydać kiesz* (wydać pieniądze – dépenser l'argent) , *spikać* (mówić – parler), *w city okropny trafik* (jest korek w mieście – il y a des embouteillages dans la ville), *jechać tubą* (jechać metrem – prendre le métro). Ce phénomène a même inspiré en 2009 la création d'un dictionnaire de *ponglish* accessible en ligne (www.ponglish.org) qui s'enrichit chaque jour d'environ 10 expressions et mots nouveaux. Le phénomène de l'influence de la langue anglaise sur la façon de parler des Polonais continue à inspirer les artistes polonais – le chanteur Maciej Świetlicki a intitulé l'une de ses chansons « Brejkał wszystkie rule » -trad. « Je brise toutes les règles » (<http://wiadomosci.onet.pl/kiosk/ciekawostki/brejkanie-czyli-ponglish,1,3337691.html>).

Le fait de substituer la langue anglaise de l'original par le *ponglish* ou un amalgame polono-anglais dans la traduction d'un côté donne une possibilité de faire sentir au lecteur/spectateur la présence des éléments étrangers sous forme des lexèmes et expressions anglaises, préserve le caractère

ludique de la pièce analysée, mais de l'autre côté porte tous les dangers liés à la perception complètement différente de la langue anglaise en Pologne et au Canada dont a parlé Aurelia Klimkiewicz dans son introduction à « Antologia współczesnej literatury Kanady frankofońskiej » (2009) : « Le récepteur polonais va interpréter la présence de la langue anglaise dans la traduction par le biais du rôle que cette langue joue actuellement dans son propre pays » (2009 : 16). C'est pourquoi la fonction qu'auront à remplir les paratextes – introductions, notes du traducteur et articles de vulgarisation nous semble primordiale dans le cas des textes analysés dans le présent travail et nous en reparlerons dans le chapitre suivant.

5.5.7. La troisième stratégie - la présence de l'Autre dans la traduction

Le troisième et dernier exemple illustre la stratégie d'exotisation dans sa forme la plus radicale, qui fait réellement sentir au lecteur le phénomène de contact de deux langues et cultures au Canada. Qui plus est, cette stratégie permet aussi de conserver les effets comiques liés à l'incompréhension de la langue française par un anglophone que nous avons essayé de transmettre tant bien que mal dans les deux traductions qui précèdent. Le caractère novateur de cette traduction consiste en reproduction fidèle des passages en anglais et la traduction des passages français en polonais ce qui a permis de transmettre *le colinguisme* de l'original dans la traduction polonaise :

Numéro d'exemple	le texte original « SLFM »	Traduction – proposition, auteur : Malgorzata Palaniuk
90	<p>ElleJe trouve pas ça pas drôle, moi.</p> <p>Lui<i>She thinks it's pretty funny.</i></p> <p>ElleNon, je trouve ça pas drôle! Pas du tout!</p> <p>Lui<i>Correction here. She doesn't think it's funny – she thinks it's hilarious.</i></p>	<p>Ona. To wcale nie jest śmieszne.</p> <p>On. <i>She thinks it's pretty funny.</i></p> <p>Ona. Nie, właśnie to nie jest śmieszne ! Ani trochę.</p> <p>On. <i>Correction here. She doesn't think it's funny – she thinks it's hilarious</i></p> <p>Him. <i>It's a goddam riot! I'm</i></p>

	<p>Him<i>It's a goddam riot! I'm gonna split a gut. (Him rit) Man ! Sorry. Sorry if I dont speaks French. I took a class once, but I forgets everything, everything except : (Avec un énorme accent) Dje m'excuze, but dje ne parluh pas franzaiz [...]</i></p> <p>Lui, à Him <i>Hey, Buddy. Could I have a smoke?</i> Him <i>Sure. Help yourself.</i> Elle <i>Je l'ai déjà dit que t'avais pas le droit de fumer dans mon appartement.</i> Him <i>What'd she say ?</i> Lui <i>She said she'd like one too.</i> Elle <i>No, I said: "You can't smoke in my apartment".</i> Him <i>Yeah, sure, whatever...</i></p>	<p><i>gonna split a gut. (Śmiejąc się) Man ! Sorry. Sorry if I dont speks French. I took a class once, but I forgets everything, everything except : (Z bardzo silnym akcentem) : Dje m'excuze, but dje ne parluh pas franzaiz [...]</i></p> <p>On do « Hima » <i>Hey, Buddy. Could I have a smoke?</i> Him <i>Sure. Help yourself.</i> Ona. <i>Już ci mówiłam, że nie życzę sobie palenia papierosów w moim mieszkaniu.</i> Him <i>What'd she say ?</i> On. <i>She said she'd like one too [...]</i> Ona <i>Nie, wcale nie, I said: „You can't smoke in my apartament”</i> Him <i>Yeah, sure, whatever...</i></p>
--	--	--

Mais peut-on vraiment appeler une traduction le texte qui comprend des passages « non-traduits » ? Cela ne fait-il pas preuve de l'échec du traducteur ? Selon le dictionnaire traductologique polonais « Tezaurus terminologii translatorskiej » (1993) la traduction est : « un processus linguistique qui consiste à remplacer un texte rédigé dans une langue de départ par un texte rédigé dans une langue d'arrivée, avec le respect de la relation d'équivalence entre les deux textes » (1993 : 349-350). Cette définition porte sur le même principe que la définition linguistique de Catford qui définit la traduction comme : « the replacement of textual material in one language (SL) by equivalent textual material in another language (TL) » Nous voyons donc que dans l'exemple cité il ne s'agit pas d'une forme de traduction comprise dans les catégories traditionnelles. Un tel type de traduction est bien particulier et ne peut pas être considéré dans les catégories habituelles du passage de la langue source vers la langue cible, comme le remarque à raison Catherine Leclerc : « le texte colingue est

paradoxalement celui qui, parmi les littératures plurilingues, se dérobe à la traduction de la manière la plus intense. » (Leclerc, 2010 : 77).

Patry déclare que lorsqu'il s'agit des textes jouant avec différentes langues, « une traduction juste du contenu langagier n'est pas nécessairement garante d'une bonne traduction littéraire » (Patry 2001 : 456) et c'est la raison pour laquelle nous avons proposé une solution qui reproduit le *colinguisme*, mais de l'autre côté peut s'avérer bizarre ou même incompréhensible. Tout cela fait que nous voudrions analyser la traduction citée du point de vue de sa participation active aux transferts interculturels, aux échanges linguistiques, littéraires. Nous pensons surtout à l'approche interprétative dans la traduction comme un acte de communication interculturelle et les possibilités de transfert de l'altérité.

Hejwowski, qui se prononce ouvertement contre le phénomène de *l'intraduisibilité absolue*, encourage à laisser les traces d'altérité dans la traduction⁶⁴ en disant que nous avons tous une faculté d'imaginer ce que ressentent les autres (mécanisme d'empathie⁶⁵), même dans le cas où il s'agit de personnes très éloignées du point de vue temporel, géographique ou culturel comme les esclaves au XVII^e siècle ou les paysans chinois au XIX^e siècle (Hejwowski, 2004 : 74). Cette faculté nous permet de dire que la plupart des textes écrits par les

⁶⁴ Bien évidemment les pertes dans le cas des textes très ancrés dans la culture sont inévitables, mais elles sont « calculées » d'emblée dans le processus de traduction. Même si on fait un calcul des gains et des pertes avant de traduire, le plus souvent un tel calcul nous convainc que la traduction vaut la peine. Ici il conviendrait plutôt de se pencher sur les mécanismes de la marche libre (l'offre et la demande) car les pertes surviennent dans chaque type d'activité humaine dans le monde régit par l'entropie. (Hejwowski, 2004 : 74)

⁶⁵ L'empathie (du grec ancien *ἐν, dans, à l'intérieur* et *πάθος, souffrance, ce qui est éprouvé*) est une notion complexe désignant le mécanisme par lequel un individu peut « comprendre » les sentiments et les émotions d'un autre individu voire, dans un sens plus général, ses états mentaux non-émotionnels, comme ses croyances (il est alors plus spécifiquement question d'« empathie cognitive »)

hommes et pour les hommes est traduisible (même les textes tellement enracinées dans la culture comme « Wesele » de Wyspiański ou les sketches de Monty Python).

Stratford aussi se prononce pour ce type de traduction en disant : « il est clair qu'il est non seulement souhaitable, mais possible, de traduire l'hybridité linguistique d'un texte. Dans certains cas, il s'agit tout simplement d'oser calquer l'original » (2008 :467) ce que nous avons fait dans la traduction-proposition dans l'exemple numéro 80. Stratford remarque que le texte multilingue est non seulement étranger, mais aussi « étrange » et sa traduction devrait être à son image. Cela veut dire aussi que la traduction de ces textes exigerait une traduction-exotisation (*foreignizing*) qui ne gomme pas les traces de l'autre dans la traduction. Quant au traducteur, il « ne doit pas craindre de jouer avec sa langue, de laisser l'Autre y pénétrer jusqu'à en altérer la structure. Même si une traduction polyglotte n'aura jamais un effet tout à fait identique à celui de l'original, elle aura le mérite d'avoir reconnu sa nature hétérogène et d'avoir osé la reproduire, ce qui est en soi déjà beaucoup mieux que d'ignorer totalement le phénomène » (Stratford, 2008 : 465-466).

Aussi Sherry Simon encourage à redéfinir la traduction en fonction des nouveaux enjeux socioculturels : « Nous sommes habitués à concevoir la traduction comme une opération de transmission d'un texte, écrit dans une langue, appartenant à une culture, vers une nouvelle demeure linguisticoculturelle. Que se passe-t-il si les langues et les cultures « de départ » se relèvent déjà plurielles ? Alors il faut reconceptualiser la traduction pour y voir une opération qui n'aboutit pas toujours à un résultat homogène mais qui – à l'instar des identités culturelles du monde contemporain – se confronte en permanence à l'inachevé » (Simon, 1994 : 181).

Nous tenons à préciser encore une fois que dans les textes qui font partie de notre corpus de textes dramatiques, c'est toujours la langue anglaise qui pénètre dans les structures de la langue française. Vu le fait que la langue anglaise constitue de

nos jour *la lingua franca* mondiale et vu le nombre de personnes qui utilisent cette langue chaque jour, le risque d'incompréhension n'est pas aussi important qu'il aurait pu l'être dans le cas des langues plus exotiques. Cela augmente d'une façon considérable les chances de réussite d'un texte gardant l'altérité sous forme de passages en anglais.

Pour limiter le risque éventuel d'incompréhension, la publication d'un texte comme celui présenté ci-dessus peut être accompagné de notes en bas de page ou en fin de texte avec la traduction polonaise des passages en anglais. De telles notes n'empêcheraient pas la lecture à ceux qui sont capables de comprendre le texte anglais sans notes explicatives et la rendrait possible à ceux qui ne la maîtrisent pas ou en possèdent une connaissance insuffisante. N'oublions pas que dans notre cas, il s'agit d'un texte dramatique et que nous proposons ici uniquement des solutions pour une traduction documentaire⁶⁶ (Ferenčík, 1970 :148, cf. le chapitre 3.5.3.2).

La lecture de la traduction de l'œuvre qui porte des traces d'hétérolinguisme peut être aussi considérée dans les catégo-

⁶⁶ Sans vouloir entrer ici dans les compétences du metteur en scène, car comme nous l'avons précisé, nous tenons à rester au niveau du texte et non au niveau de représentation. Nous tenons néanmoins à signaler que les chercheurs canadiens comme Louise Ladoucer, Nicole Nolette ou Linda Dewolf proposent quelques possibilités de mise en scène des textes multilingues (l'emploi de la voix préenregistrée, traduction simultanée sur la scène) dont la plus populaire parmi les troupes canadiennes est actuellement la technique de « le surtitrage ». Comparables aux sous-titres employés au cinéma, les surtitres sont projetés sur scène au-dessus d'elle pendant les spectacles sur des panneaux de projections ou les écrans LED qui se trouvent souvent intégrés dans la scénographie. Fréquemment utilisés à l'opéra, ils ont été aussi appréciés pendant les festivals de théâtre de renommée internationale pendant lesquels ils donnent la possibilité de présenter des productions étrangères dans le but de faciliter l'échange interculturel. Dans son article consacré aux pratiques de surtitrage Linda Dewolf remarque : « Il y a 20 ans le terme surtitrage n'existait pas. Il s'agit d'une invention de la fin du XX^{ème} siècle, un produit du développement des médias audiovisuels. [...] Le surtitrage est un texte hybride, qui voyage entre l'oral et l'écrit. Les paroles empruntent des formes diverses et des genres métissés [...] ce sont des écritures nouvelles. » (Dewolf 2003 : 120)

ries d'une vraie aventure intellectuelle pour les personnes qui maîtrisent l'anglais. Le conflit entre deux langues officielles du Canada qui constitue la source du comique, mais aussi la source des observations de nature amère sur l'acculturation sera bien pertinent. Les lecteurs futurs auraient une possibilité de retrouver le jeu subtil des allusions, ce va-et-vient linguistique, à condition que le bilinguisme soit préservé dans la traduction.

Le texte traduit de la façon illustrée dans l'exemple numéro 90 a été présenté aux étudiants (dont tous connaissent la langue anglaise) pendant « Le Jour du Canada » organisé à l'Université Adam Mickiewicz le 14 janvier 2011. Sa présentation a été précédée d'une introduction à la problématique identitaire des francophones au Canada et la spécificité de la création littéraire de Marc Prescott. Cette expérience et l'accueil très chaleureux de la part des étudiants nous laissent espérer qu'une telle traduction a de fortes chances d'être bien accueillie par le public polonais. Bien évidemment, il est nécessaire de mener simultanément des recherches sur la réception des textes hétérolingues en Pologne. Selon nous un tel projet pourrait s'avérer aussi enrichissant pour les études canadiennes que pour les sciences de la traduction

Quant aux études canadiennes et l'épreuve de l'étranger, pour Eugenia Sojka, les choix des textes à traduire pris par les maisons d'éditions ainsi que les choix ponctuels des traducteurs face aux problèmes linguistiques ou culturelles contribuent à la création de l'image du Canada en Pologne (2003 :212). Selon nous, la possibilité de voir et lire les traductions sous forme de textes hétérogènes au niveau linguistique pourrait contribuer considérablement à la construction de cette image. Sans doute la publication des textes bilingues accompagnée de nombreux paratextes (introductions des spécialistes et des traducteurs, notes explicatives, publications de vulgarisation) pourrait contribuer à propager l'image du Canada multilingue, multiculturel, d'une vraie mosaïque des peuples et des cultures qui remplacera peu à peu l'image idyllique du

Canada à « l'odeur de la résine » du livre d'Arkady Fiedler publié en 1937 qui le plus souvent constitue la seule association littéraire des Polonais avec ce pays (Sojka, 2003 : 204)

Le texte hétérolingue donnerait aussi la possibilité de toucher et de vivre ce dont on parle souvent dans le contexte canadien, à savoir « le bilinguisme officiel » de ce pays nord-américain et son reflet dans la vie quotidienne des francophones. Toucher à la *schizophrénie linguistique* des minorités et répondre à la question : comment le bilinguisme contribue à créer une identité ? Est-il possible d'avoir plusieurs identités linguistiques ? Ce type de réflexion n'est pas sans importance pour les lecteurs polonais contemporains qui se trouvent souvent confrontés aux problèmes de métissage, un phénomène propre à la mondialisation et à l'émigration dans le monde contemporain. L'identité linguistique et culturelle elle-même, selon Klimkiewicz (2005), n'est plus une identité stable et bien définie, mais une conception pluridimensionnelle, construite par un ensemble de discours et de pratiques en vigueur dans une société de plus en plus hétérogène. Montrer au lecteur polonais un texte bilingue signifie alors lui montrer le fonctionnement de cette grande « mosaïque » des cultures dans le contexte canadien qui peut constituer une grande métaphore de notre monde contemporain à l'heure de la mondialisation.

5.6. La traduction polonaise de « La Trahison » de Laurier Gareau comme exemple de stylisation inspirée des dialectes

Comme nous l'avons remarqué dans le chapitre 2.4 du présent travail (L'oralité et l'hybridité des textes dramatiques), la mise en scène des différentes variétés orales de la langue française a pour but de souligner le lien étroit avec l'identité bien distincte des minorités d'expression française au Canada. Les littératures d'expression française de l'extérieur du Québec montrent ainsi leur particularité par rapport à la littérature québécoise qui continue à être le point de repère pour les litté-

ratures d'expression française au Canada. Dans le chapitre précédent nous avons touché la question du *colinguisme* qui apparaît sous la forme d'une alternance de deux langues officielles du Canada dans un seul texte dramatique - le trait distinctif des littératures d'expression française à l'extérieur de Québec (Leclerc : 2010, Nolette : 2008). Dans le présent chapitre, nous nous pencherons sur un autre type d'hétérolinguisme défini par Rainier Grutman comme la présence dans le texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que des variétés (sociales, régionales ou chronologique) de la langue principale» (1997: 37) à savoir la présence du dialecte des Métis francophones dans le texte dramatique. Notre corpus d'analyse s'appuie sur la pièce du dramaturge fransaskois Laurier Gareau intitulée « La Trahison » et sa traduction polonaise intitulée « Zdrada ».

Au cours de l'analyse de la traduction polonaise de la pièce « La Trahison » de Laurier Gareau (fragments publiés dans : Tomasziewicz, Klimkiewicz, Żuchelkowska (dir.) « Antologia współczesnej literatury Kanady frankofońskiej », Łask, 2009) nous voudrions déterminer les possibilités ainsi que les dangers de la traduction du dialecte des Métis en polonais. Ladite traduction polonaise constitue un exemple de stylisation inspirée des dialectes polonais ou « stylisation patoise » (*stylizacja gwarowa* –Dubisz : 1986).

5.6.1. Les approches diverses de la traduction des variétés diatopiques

La question portant sur les possibilités de traduire les textes écrits en variation diatopiques (nous avons consacré aux variétés diaphasiques et diastratiques les chapitres précédents du présent travail) de la langue, voire dialectes est l'une des questions les plus complexes auxquelles la traductologie doit répondre. Le caractère résolument marqué et localisé des dialectes et sociolectes en général rend leur traduction particulièrement périlleuse. Si des dialectes et sociolectes exis-

tent dans toutes les langues, nulle équivalence directe ne peut être tracée entre ceux d'une langue et ceux d'une autre langue.

Les chercheurs qui s'expriment sur ce cas particulier de traduction, soutiennent des positions contradictoires. Les uns défendent l'opinion que les dialectes sont intraduisibles, les autres, au contraire, définissent les stratégies qu'on peut adopter quand on a affaire aux textes littéraires où apparaît le dialecte.

Les arguments évoqués par les chercheurs sceptiques par rapport à la traduction des dialectes et postulent leur naturalisation dans la traduction sont de double nature. Premièrement, il s'agit des facteurs structuraux et purement linguistiques qui différencient les langues et deuxièmement des facteurs socio-culturels et le problème de connotations et de charge affective évoquée par le dialecte.

Pendant la période où les théories de traduction se basaient sur la conviction que les langues ne sont pas du tout équivoques au niveau structurel et que ce manque de compatibilité provoque l'intraduisibilité, les dialectes étaient classifiés en tant que faisant partie de ce phénomène. Selon Wojtasiewicz les dialectes étaient intraduisibles tout d'abord à cause des différences formelles entre les langues, mais il a mis l'accent aussi sur le fait que les associations au niveau connotatif évoquées par les dialectes chez les lecteurs d'une culture donnée ne peuvent pas être reproduites de manière semblable chez les lecteurs appartenant à une autre culture. Ainsi les connotations spécifiques ne seraient accessibles qu'aux lecteurs du texte source. (Wojtasiewicz, 1957: 91, notre traduction).

Aussi Antoine Berman défend la thèse de l'intraduisibilité des dialectes. Selon lui, il n'est pas possible de rendre compte des particularités dialectales dans un système où elles n'ont pas les mêmes résonances. Berman conclut : « Malheureusement, le vernaculaire collant au terroir, résiste à toute traduction directe dans une autre vernaculaire. Seules les langues

cultivées peuvent s'entretraduire » (cité par Catherine Leclerc, 2008: 169-170). Ici, il faudrait se poser la question : que signifie-t-il la notion *langues cultivées* ? Est-ce que le français employé par les Belges, Suisses ou Québécois peut être qualifiée de *cultivée* ou bien *non-cultivée* car il « colle au terroir » ? Une telle formulation porte d'emblée un jugement de valeurs auquel il est difficile d'échapper.

Catherine Leclerc, quant à elle, souligne le fait que les langues « cultivées » sont aussi redevables d'un contexte et la traduction de dialectes, même si elle paraît difficile et périlleuse, reste possible. Leclerc la considère dans les catégories d'un défi : « En somme, la traduction tant des sociolectes que du plurilinguisme prend le traducteur sur le vif, exposant sa vulnérabilité, ses partis pris idéologiques et ses choix stratégiques ». (Leclerc, 2008: 170).

L'approche fonctionnelle a ouvert de nouvelles pistes de discussion sur la traduction des dialectes. Ayant défini le dialecte en tant que variété géographique et sociale d'une langue donnée, Catford (1965: 87) a proposé de choisir dans la langue d'arrivée une variante qui représente une relation comparable à celle de la variante de la langue source. Il postulait alors l'équivalence au niveau fonctionnel des dialectes et non pas au niveau formel. Ainsi, quand dans le texte de départ on a affaire au dialecte de la capitale du pays, son équivalent dans le texte d'arrivée serait le dialecte parlé dans la capitale du pays d'accueil de la traduction. Catford a remarqué l'existence de facteurs universels pour tous les pays comme le nord, le sud, la capitale etc. Il faut remarquer que la notion de dialecte n'est pas liée exclusivement au territoire, mais représente d'autres caractéristiques au niveau social, par exemple le dialecte est une marque de prestige du groupe social qui s'en sert, de son éducation, de sa religion. Et c'est la raison pour laquelle dans le choix d'équivalent dans la traduction le facteur géographique n'est pas le plus important.

Newmark (1988) a continué à traiter le problème de la traduction des dialectes dans les catégories fonctionnelles. Il a

défini trois fonctions principales que remplissent les dialectes dans le texte littéraire, ainsi les dialectes :

- a) mettent en relief l'usage d'une variante linguistique autre que le langage standard
- b) accentuent les contrastes et les différences au niveau social
- c) montrent la culture locale dans le sens large de ce terme (Newmark, 1988: 195)

Une fois les trois fonctions citées définies, il ne reste qu'à les conserver et à les reproduire dans le texte d'arrivée. Contrairement à Catford, qui se basait sur le caractère géographique des dialectes, Newmark a valorisé leur charge affective, leurs connotations et les caractéristiques sociales qu'on peut indéniablement associer à ce phénomène.

Le chercheur polonais Lebieźński (1981) a analysé à son tour le problème de la traduction des dialectes dans les catégories de la sémantique. Il a proposé de renverser le point de vue sur une telle traduction. C'est-à-dire, au lieu de s'intéresser au texte de départ, il faudrait plutôt se focaliser sur la réception de la traduction par les lecteurs de la culture d'arrivée. Lebieźński précise qu'à chaque fois que la langue utilisée dans l'original diffère de l'usage standard, le traducteur est obligé de le rendre dans la traduction en choisissant les moyens qui lui paraissent les plus convenables parmi les variantes que lui offre la langue d'arrivée. Le traducteur est responsable de rendre les contrastes au niveau des variantes de la langue sensibles dans la traduction et remarquables pour le lecteur du texte d'arrivée. (Aucun critère de choix n'est pourtant mentionné par Lebieźński). Une fois le choix des variantes appropriées effectué, le traducteur peut recourir à différentes stratégies pour rendre les marques dialectales visibles dans sa traduction. Lebieźński définit quatre stratégies qui peuvent être employées dans la traduction des dialectes :

- a) compensation – il s’agit de rendre certaines marques dialectales en utilisant la langue standard et les faire réapparaître autre part
- b) shift – il s’agit d’utiliser les marques dialectales équivalentes tout en changeant leur place
- c) gain/perte – l’augmentation ou la diminution du nombre moyen des marques dialectales par rapport à leur nombre dans le texte de départ
- d) amplification/diminution – il s’agit de choisir et d’utiliser dans la traduction des marques dialectales plus ou moins caractéristiques pour une variété dialectale de la langue que celles qui ont été utilisées dans le texte original (Lebiedziński, 1981, notre traduction)

Toutes les approches concernant la traduction des dialectes qui viennent d’être énumérés traitent ce type de traduction du point de vue théorique. Il suffit de lire quelques traductions littéraires de la langue anglaise où l’on a affaire à la stylisation, p.ex. « *King Lear* » de Shakespeare traduit par Stanisław Barańczak, « *Henry V* » traduit par Maciej Słomczyński, « *Pygmalion* » de Bernard Shaw traduit par Kazimierz Piotrowski pour remarquer que les praticiens de la traduction réussissent bien à traduire les variantes linguistiques et les dialectes.

Sienkiewicz (1984) a analysé des traductions de nouvelles qui, dans l’original, constituent un amalgame intéressant des variétés linguistiques. Il a constaté que pour atteindre l’effet d’« hétéroglossie » (Berezowski, 1997 :35) les traducteurs ont employé de différentes stratégies :

- a) la substitution des images – la sélection d’une variante linguistique pouvant remplir une fonction semblable dans le texte d’arrivée, p.ex. l’anglais doté d’un accent juif remplacé par le polonais doté d’un accent juif

- b) la substitution approximative – la sélection d’une variante linguistique qui ne peut être équivalente que partiellement, c’est une sorte de compromis, p.ex. l’anglais parlé par les mineurs de Pennsylvanie remplacé par la variante familière du polonais
- c) la neutralisation – la variante non-standard de l’original se trouve remplacée par le langage standard dans la traduction
- d) l’amplification – introduit plus de différenciation langagière qu’elle n’existe dans l’original (Sienkiewicz, 1984 : 232-239, notre traduction)

Sienkiewicz précise aussi les situations et les circonstances dans lesquelles les traducteurs ont recouru aux stratégies citées. Ainsi, l’amplification s’est avérée la stratégie dominante dans la traduction des textes où les passages narratifs étaient en langage standard, la neutralisation – dans les passages qui gênaient le traducteur du point de vue éthique (p.ex. « Polack » qui est très péjoratif en anglais a été traduit par « kobieta » ou « mężczyzna ») et dans les textes très riches en variantes linguistiques, la substitution approximative – dans les cas où la langue d’arrivée n’a pas d’équivalent direct d’une variante linguistique ou quand le traducteur ne se sentait pas capable de traduire autrement. Dans l’opinion de Sienkiewicz, c’est la substitution des images qui est la meilleure stratégie à adopter en cas d’absence des facteurs-obstacles cités. Il ne faut pas oublier que dans le cas de notre corpus, nous avons affaire à un texte dramatique, notre analyse prendra donc en considération tous les postulats cités par les théoriciens ainsi que la spécificité de la traduction des textes dramatiques.

5.6.2. La caractéristique du dialecte métis employé dans la pièce « La Trahison »

L’intrigue de la pièce « La Trahison » est fondée sur les contrastes entre l’Occident et les valeurs des Métis par le biais

du langage des deux protagonistes – Père Moulin et Gabriel Dumont. Du fait que chacun d’eux parle une différente variante de la langue, la pièce acquiert un caractère très vif et réaliste. L’utilisation de ces différents niveaux de langue, le dosage et le jeu qui en est fait donnent au texte une couleur particulière, rendant le travail de traduction d’autant plus difficile. En ce qui concerne les traits d’idiolecte de chaque protagoniste de la pièce, le langage utilisé par le père Moulin peut être défini comme correct, même assez froid, il utilise le registre standard du français de métropole. Il reflète la rationalité et la sagesse du prêtre. Pour illustrer on pourrait quelques passages de la pièce :

« **Moulin:** Eh oui. Et devant cette tente, je peux être plus près des étoiles. Peut-être, Gabriel, que lorsque je dors dans ma tante, l’été, je suis plus près de mon Dieu. Tu es venu me voir aujourd’hui parce que tu ne comprends pas pourquoi tu ne pourrais pas être enterré en terre bénite. Je ne suis pas certain moi-même. J’ai lu des centaines de livres de théologie, mais ici, dans l’Ouest, je me demande parfois s’il y a du mérite dans ces livres. Depuis trente ans, j’ai souvent voyagé avec les Métis et les Sauvages. Pourquoi la religion des Sauvages ne serait-elle pas aussi bonne que la nôtre? » (Gareau, 2004: 32)

Le langage utilisé par Gabriel Dumont constitue un contraste ce celui de père Moulin. Ainsi l’idiolecte du Métisse peut être défini comme très émotionnel et vif, propre à une personne simple, qui n’a pas suivi une bonne éducation. En vue de la traduction de la pièce en langue polonaise il était donc nécessaire de repérer les traits particuliers de l’idiolecte de Gabriel Dumont qui le distinguent du langage standard utilisé par père Moulin.

Le dialecte dont se sert Dumont porte aussi le nom de *métchif*. Dans le parler Métis les « t » sont prononcés en « ch » et les « é » sont prononcés en « i ». Ainsi la langue métisse devient *la langue métchif* ou *la langue mitchif*. C’est une langue mixte à base du *cri* et du français. Cette langue mixte

est parlée par certains membres de la nation métisse au Canada et dans le nord des États-Unis. Le parler métchif est avant tout un dialecte oral et se trouve à présent en voie de disparition dans une bonne partie des localités où il se parlait autrefois et ne semble résister à l'assimilation que dans certains petits villages du Manitoba. Le métchif est principalement composé de noms français, de verbes cris, ainsi que d'emprunts aux lexiques d'autres langues amérindiennes, notamment l'*ojiboué* et le *déné*. La forme polysynthétique des verbes cris est présente dans toute sa complexité dans la grammaire du métchif.

Le Métchif est une langue qui a toujours échappé à l'attention de la plupart des linguistes. Robert A. Papen de l'Université du Québec à Montréal a cependant émis quelques remarques sur ce parler français méconnu. Il remarque que ce parler se distingue considérablement des autres parlers français du continent au niveau phonologique, au niveau morpho-syntaxique et au niveau lexico-sémantique. Ces différences s'expliquent d'une part par le contact avec les différentes langues amérindiennes (surtout *le cris*), et d'autre part, les traits linguistiques qui l'apparent avec le parler québécois, même si ceux-ci semblent surtout refléter un état plus ancien de la "langue mère". (Papen : 1984)

Cette langue aurait émergé non pas comme pidgin franco-cris mais comme marque d'identité et occasionnellement comme langue chiffrée parmi les Métis élevés dans les deux langues. Il est clair que l'anglais a eu une influence sur le parler métis. Mais, il y a d'autres influences comme les langues indiennes : *tanchi* (bonjour), *nanti* (apporter) et *mishatim* (cheval) du cris ou l'ancien français *estampe* (estamper) pour fer à marquer le bétail, *jaquette* (jaquette) pour pyjamas. Il est donc facile de comprendre ces influences; l'ancêtre maternel était indien, et, des mots de vieux français venant des ancêtres paternels ont subsisté dans le langage métis parce que les Métis, ont vécu longtemps isolés, loin de la société canadienne-française. Malheureusement, beaucoup de Métis ont choisi de s'assimiler au groupe dominant composé d'anglophones. Il est

aussi possible que les Métis ont tellement entendu dire qu'ils parlaient mal le français qu'ils l'ont tout simplement abandonné. Une fois qu'ils se sont aperçus qu'ils ne parlaient pas le français comme les autres et qu'ils avaient beaucoup d'expressions particulières, ils se sont reportés sur l'anglais. (<http://www.metisroymingan.ca/IMAGES/La%20langue-site%20CMDRSM.pdf>).

En ce qui concerne les particularités du langage de Gabriel Dumont dans la pièce « La Trahison » de Laurier Gareau, on peut les classer en quelques sous-catégories. Tout d'abord nous passerons en revue les traits qui le discernent au niveau phonétique pour passer ensuite au niveau morpho-syntaxique et lexical. Tous les exemples qui nous serviront à illustrer les particularités du dialecte métis dans le présent chapitre proviennent de la pièce « La Trahison » de Laurier Gareau.

Comme l'on a déjà remarqué dans le dialecte métis les « t » se transforment en « ch » et les « é » en « i ». Cette modification au niveau phonétique est aussi visible dans le langage de Dumont. On pourrait citer les exemples suivants :

P'tchis (petit), les Métchifs (les Métisses), l'est-t'chi possible

Dans le langage de Dumont les simplifications au niveau phonétique sont très nombreuses. Tout d'abord on peut noter la disparition du « r » en position centrale du mot comme dans les exemples qui suivent :

Pè'e, vot'e, aut'es, viv'e, su'e (sur)

Ensuite on remarque la disparition du « e » aussi bien à l'intérieur que dans la position finale du mot et aussi dans les articles définis:

C'te place, l'seul, j'sais, l'haut d'la butte, s'battant, v'nir, l'sait, v'nu, d'vivre

Quant au niveau morpho-syntaxique, le fait qui mérite d'être souligné est le remplacement du pronom personnel il (ils) par « ça » comme dans les exemples qui suivent :

*Ça doit apprendre,
ça l'a fait sa paix,
ça va être disparues,
ça sont morts,
ça l'a toute enterrées, etc.*

Aussi le pronom personnel « je » se trouve remplacé par « ça » ce qui entraîne que Gabriel Dumont parle de lui-même à la troisième personne, souvent même utilisant son propre nom et prénom, comme dans les exemples suivants :

*Ce vieux Métchif, ça veut être enterré su'e l'haut d'la butte,
ça l'a marché,
ça l'a regardé,
ça n'a pas oublié,
Gabriel Dumont, ça l'écoute,
Gabriel Dumont, ça l'était un jeune chasseur,
Gabriel Dumont, ça l'était encore trop p'tchi*

Il convient de remarquer que les formes auxiliaires du verbe « avoir » sont remplacées par les formes propres au dialecte métis comme dans les exemples suivants:

*Ça m'onvait trahi,
ça l'onvait donné,
ça les onvait vu déboute,
ça l'onvait trouvé*

En ce qui concerne le lexique utilisé par Gabriel Dumont, on peut noter la présence de quelques lexèmes provenant du

dialecte cri (toutefois, l'emploi du vocabulaire étranger n'est pas très fréquent) :

Namoya (non dans le dialecte cri)

Awasis (un garçon dans le dialecte cri)

Ehé (oui dans le dialecte cri)

Apisesisiw (les petits enfants dans le dialecte cri)

Dans les énoncés de Dumont on rencontre aussi des lexèmes anglais comme *job*, *you*. Il est nécessaire de noter la présence constante d'un lexème caractéristique pour le français au Canada en général, à savoir *pis*. Dans la langue parlée, le *pis* (dérivé de *puis*) remplace systématiquement le *et*. Le dernier trait dialectal au niveau lexical qui distingue le parler de Gabriel Dumont est le remplacement de l'adverbe *ici* par *icitte*.

5.6.3. La traduction polonaise de la pièce de Gareau – analyse des exemples

Avant de passer à l'analyse des exemples concrets, nous voulons donner une petite précision au niveau méthodologique. La traduction qui fera l'objet de notre étude a été effectuée déjà en 2008 par l'auteure du présent travail dans le cadre du projet réalisé à l'Université Adam Mickiewicz de Poznań (pendant le séminaire de maîtrise de prof. Teresa Tomaszkiwicz). Nous avons jugé nécessaire de revenir sur cette traduction quelques années plus tard. Le bagage d'expérience acquis entre temps ainsi que la lecture de plusieurs ouvrages consacrés à la traduction du théâtre et à la stylisation nous permet aujourd'hui de regarder d'un œil critique le résultat du projet réalisé en 2008/2009. Le temps s'étant écoulé, à présent nous percevons les procédés appliqués à la traduction sous un jour différent, cette distance par rapport au résultat de notre travail est devenue la source de nos réflexions dont le caractère est différents de celui d'il y a 4 ans. Ainsi, en vue d'être aussi

objectif que possible, à côté de nos opinions, nous présentons aussi les avis des autres traducteurs et théoriciens. Le corpus d'exemples n'est qu'un point départ de nos réflexions sur les possibilités de traduire des variantes diatopiques de la langue pour la mise en scène dont la portée est plus générale.

Dans cette partie nous analyserons la traduction polonaise de la pièce « La Trahison » sous l'angle des moyens linguistiques employés pour atteindre l'effet de stylisation inspirée des différents dialectes polonais. Pour la clarté de l'analyse qui suit, nous avons décidé de répartir les exemples analysés selon leur nature grammaticale en quatre groupes, à savoir :

- 1) les modifications phonétiques
- 2) les modifications au niveau dérivationnel
- 3) les modifications au niveau flexionnel
- 4) les modifications au niveau lexical et phraséologique

Quant au niveau syntaxique, vu le caractère vif et émotionnel du protagoniste, il présente beaucoup de ressemblances avec le discours de Madame Roy dans le chapitre 5.2.2 où nous avons analysé la stylisation inspirée du langage familier/populaire alors nous avons décidé de ne pas traiter ce type de modifications à part. Nous tenons à ajouter encore que pour les besoins de l'analyse qui suit nous avons choisi les éléments stylisés qui sont les plus emblématiques et apparaissent le plus souvent.⁶⁷

Quant à la première catégorie – les modifications au niveau phonétique – elles se manifestent au niveau de la prononciation des voyelles et des consonnes et entraînent par conséquent une déformation orthographique, comme dans le fragment qui suit (les mots qui ont subi les modifications phonétiques sont soulignés) :

⁶⁷ L'analyse détaillée de tous les traits employés est présenté dans le mémoire de maîtrise inédit intitulée « L'emploi de la stylisation patoise en tant que stratégie de traduction du dialecte métis à l'exemple de la traduction polonaise de la pièce « La Trahison » de Laurier Gareau » de Małgorzata Pałaniuk (2009)

Numéro d'exemple	« La Trahison » Laurier Gareau	« Zdrada » (traduction polonaise) auteur : Malgorzata Palaniuk
91	<p>Dumont Toé pis ton paradis ! Les Métchifs, ça l'onvait trouvé leue para dis , icitte à Batoche... pis à la P'tchite Ville ! (Pause). Quand Gabriel Dumont, ça l'onvait trosi ans... ça l'onvait pas encore atteint la hauteur du fusil de son papa, ça onvait été avec sa famille dans la prairie du Missouri Coteau. Ça l'était pour être ma première chasse aux buffalos. Gabriel Dumont, ça l'était encore trop p'tchi, alors ça devait rester derrière avec les femmes pis les charrettes. Mais Gabriel Dumont, ça l'était fier de guetter nos cinquante chasseurs que ça l'était montés sue leues meilleurs chevaux. Ça portait le linge des chasseurs métchifs... quelques morceaux aux couleurs vives, ça l'était toute ce que ça portait de vot'e civilisation... la Compagnie d'la Baie d'Hudson. (2004 : 14-15)</p>	<p>Dumont Ociec i ten ojcowy raj! Przecie Metysi znaleźli swój raj – <u>tućej</u> w Batoche i w Petite Ville. (<i>Pauza</i>) Kiedym <u>miół</u> trzy lata i <u>cubkiem</u> głowy nie <u>siengół</u> jo nawet końca tatowej <u>szczelby</u>, zabrali mnie z <u>cało</u> rodzinno na prerię Missouri Coteau. To <u>beło</u> moje <u>pirse</u> w życiu polowanie na bizony. Maluśki był <u>jo jesse</u> <u>dlatygo</u> musioł jo stojać z tyłu, koło wozów, razem z kobitami. Alem był dumny z <u>tygo</u>, żem mógł patrzeć na <u>pindziesienciu</u> <u>nasych</u> myśliwych! Siedzieli tedy na <u>najlepszych</u> <u>rumokach</u>, pou-bierane <u>beli</u> w <u>nose</u> tradycyjne metyskie stroje myśliwskie. Tych kilko jaskrawych gałganków – to <u>beło</u> wszystko, co dała nom ta <u>wasą</u> cywilizacja, Kompania Zatoki Hudsona.</p>

Le premier phénomène qui caractérise les dialectes polonais et qui avait été introduit dans la traduction de la pièce, porte le nom de *voyelles rétrécies* (*samogłoski ścieśnione* – Dubisz, 986: 48 ; notre traduction). Dans la plupart des cas la voyelle « a » se transforme en « o » et la voyelle « e » en « y » ou « i ». Dans le texte traduit on a de nombreux exemples de *voyelles rétrécies* et de transformation de la voyelle « a » en « o » :

jo (ja) , miół (miał), siengół (sięgał), musioł (musiał), nose (nasze), kilko (kilka)

Quand la voyelle « a » précède la consonne « j », elle se transforme en « e » ce qui est visible dans la forme de mot *tutej* qui est utilisé tout au long du texte à plusieurs reprises, p.ex. dans l'expression : *tutej w Batoche*. Nous pouvons citer aussi deux exemples de la transformation de la voyelle « e » en « y » qui est caractéristique de ce même phénomène de rétrécissement des voyelles :

tygo (tego), dlatygo (dlatego)

Le deuxième phénomène qui consiste en modification de la prononciation des voyelles et qui caractérise la plupart des dialectes polonais est la disparition des voyelles nasales « ę » et « ą » aussi bien à la fin du mot qu'à la place centrale (*zanik rezonansu nosowego*- Dubisz : 1986 : 47 ; notre traduction). Par conséquent, on note la prononciation et l'orthographe consonantique des voyelles nasales. Ainsi, la voyelle « ę » se transforme en voyelle et consonne « em » ou « en » et la voyelle « ą » se transforme en « om » ou « on », dans le fragment cité on note un seul exemple qui est : *siengoł (sięgał)*, mais dans toute la traduction nous trouvons encore :

*drugom (drugą), mogom (mogą), ogłondo (ogłoda), zwy-
cienżyli (zwyciężyli), tysienicy (tysięcy), ksiondz (ksiądz),
menża (męża)*

En outre, les voyelles nasales peuvent devenir diph-
tongues « ou » et « eu » et donner lieu à *une articulation en
diphthongue (artykulacja dyftongiczna* - Dubisz, 1986: 48 ;
notre traduction). Du point de vue orthographique, cette trans-
formation entraîne le remplacement du « ą » par « o » et la trans-
formation du « ę » en « e » comme le montrent les exemples
suivants :

*cało rodzino (całą rodziną), wiedzo (wiedzą), powiadajo
(powiadają), majo (mają) strone (stronę) , so (są)*

Le dernier procédé de transformation vocalique porte le nom d'*extension de l'articulation des voyelles* (*rozszerzenie artykulacji samogłosek* - Dubisz, 1986 : 51, notre traduction) et consiste en la transformation de la voyelle « y » en « e ». Cette modification se produit sous l'influence des consonnes semi-ouvertes « j » et « ł » :

belo (*było*), *beły* (*były*), *beli* (*byli*), *zwróconemi* (*zwróconymi*), *w jednym* (*w jednym*)

La transformation consonantique qui a été utilisée comme marque de stylisation le plus souvent dans la traduction porte le nom *mazurzenie* et consiste à transformer et à simplifier la prononciation des consonnes chuintantes. Cette modification caractérise les dialectes polonais de Mazovie, de Małopolska et de Silésie et si l'on voulait comparer *mazurzenie* à un type de prononciation fautive, on pourrait le comparer au zozotement. Nous pouvons trouver de nombreux exemples de *mazurzenie* dans la traduction polonaise de « La Trahison ». Dans l'exemple numéro 91 nous trouvons :

Jesce (*jeszcze*), *najlepsych* (*najlepszych*), *nose* (*nasze*), *wose* (*wasze*)

En récapitulant, dans les parties stylisées de la pièce « Zdrada » la traductrice a employé au total 9 procédés différents marquant une stylisation du texte au niveau phonétique (Pałaniuk, 2009 : 78) qui entraînent des modifications au niveau de l'orthographe des mots – orthographe phonétique, ce qui est d'autant plus important que dans le TD les modifications orthographiques sont très fréquentes. Parmi les procédés utilisés les plus fréquemment se trouvent : les voyelles rétrécies (*samogłoski ścieśnione*), la modification de prononciation des voyelles nasales (*zanik rezonansu nosowego*), l'extension de l'articulation des voyelles (*rozszerzenie artykulacji samogłosek*) et le zozotement (*mazurzenie*)

Passons maintenant à l'analyse des éléments stylisés au niveau dérivationnel, notamment aux changements au niveau de la suffixation. Dans le texte de la pièce nous pouvons retrouver de nombreux exemples de modification des suffixes des noms d'origine étrangère à l'aide du suffixe « -yja ». Le suffixe « -yja » est une forme archaïque, utilisée autrefois sur tout le territoire de la Pologne. Aujourd'hui on le rencontre toujours dans les dialectes. Ainsi, l'utilisation du suffixe « -yja » au lieu de « -ia » ou « -ja » marque la stylisation dialectale ainsi que l'archaïsation employée par la traductrice :

Numéro d'exemple	„La Trahison”, Laurier Gareau	« Zdrada » (traduction polonaise) auteur : Malgorzata Palaniuk
92	Dumont Nous aut'es, les Métchifs, ça l'aime pas ça en parler, mais ça sait qu'la porte de c'te place-citte, ça l'est toujours ouvert... surtout pour la police.(2004 :4)	Dumont Metysi o tym ni gadajo głośno, ale oni swoje wiedzo. Że dżwi tygo misca dla <u>policyji</u> zawsze otwarte so.
93	Dumont Moé, l'curé, ça l'a une faiblesse pour la vieille France (p.24)	Dumont Dobrodziej powiadajo, że majo słabość do <u>oicowej Francyji</u> .
94	Dumont Les curés, ça nous dit que ça l'est mieux pour les Métchifs. Ça l'est la civilisation, que ça nous dit. (p16)	Dumont Ksiendze nom gadajo, że tak jest dla Metysów ino lepiej. Gadajo nom, co to jest <u>cywilizacyja</u> .

Dans les exemples numéro 92, 93,94 nous observons l'emploi du suffixe nominal « -yja » dans les substantifs comme *policyja* (*policja*), *Francyji* – *Francyja* (*Francja*), *cywilizacyja* (*cywilizacja*). L'exemple numéro 93 illustre encore un phénomène intéressant au niveau dérivationnel qui consiste en la création des formes des adjectifs qui sont dérivées des noms et qui expriment la possession. Ce phénomène dans la dialectologie polonaise porte le nom d'adjectifs possessifs (*przymiotniki dzierżawcze* - Dubisz, 1986: 71, notre traduction). Le mot « oicowy » est l'exemple d'adjectif possessif dérivé du mot *ojciec* (père). Ce mot existe parallèlement avec le mot *ojcowski* (du père, des ancêtres), mais le suffixe

dialectal *-owy* permet de créer des formes archaïques et dialectales à la fois (comme *susłowa nora* aussi présente dans « Zdrada » quis signifie un trou de gopher).

Il faut mentionner encore la suffixation des noms qui relève de l'affectivité et reflètent des sentiments du locuteur par rapport au sujet de son énoncé - des diminutifs et des augmentatifs qui donnent une valeur affective aux usages oraux de la langue polonaise. Des suffixes hypocoristiques sont très fréquents dans les dialectes polonais, Dubisz les appelle les suffixes nominaux hypocoristiques (*rzeczownikowe sufiksalne formanty deminutywno - hipokorystyczne* – Dubisz, 1986: 57 notre traduction). C'est un phénomène qui est propre non seulement aux dialectes, mais aussi à la langue familière et populaire dans son registre affectif et émotionnel, ce que nous avons déjà observé au cours de notre analyse. Le fait que la langue polonaise dispose de nombreux suffixes à valeur affective, permet de créer plusieurs termes affectif à partir d'un seul radical. De plus, les suffixes permettent de graduer les marques d'affectivité, comme c'est surtout visible dans les diminutifs des prénoms, p.ex. *Joanna - Asia, Asieńka, Asiunia, Jan- Jasiiek, Jasiu, Jasieńko*. Quant à la traduction de « La Trahison », nous y avons relevé plusieurs formes hypocoristiques, comme dans le fragment numéro 95 et 96:

Numéro d'exemple	« La Trahison » de Laurier Gareau	« Zdrada » (traduction polonaise) auteur : Małgorzata Palaniuk
95	Dumont Gabriel Dumont, ça l'était encore trop p'tchi, alors ça devait rester derrière avec les femmes pis les charrettes [...] Gabriel Dumont, ça guette les chasseurs alors que ça l'attend en ligne drête [...] Les chasseurs, ça quitte le campement... lentement... pis plus vite... pis enfin ça l'allait au grand galop ! [...] Ça l'était un peuple, les Métchifs, dans c'temps-là ! Ça l'était une communauté. Chaque Métchif,	Dumont <u>Małuški</u> był jo jesce dlatygo musiał jo stojać z tyłu, koło wozów, razem z kobitami [...] Patrzam na myśliwych, co stoja <u>równiusieńko</u> w seregu [...] I pošli myśliwi... wpierw <u>wolniutko</u> ... a potem sybciej a potem galopem! [...] Metysi w tamtych piknych casach, to było wspólnoto, dobrodzieju! KaŜden miał w tej wspólnocie swoje misce. <u>Małuški chłopcyk</u> co miał tsy latko, storo wdowo, najpirsy ze wszytych myśliwy i

	ça l'onvait sa place dans la communauté. L'awasis de trois ans, la vieille veuve, le meilleur chasseur, la mère, tous ça l'est important. (2004 : 14-15)	matka – kaźden bel jednako waźny
96	Dumont Les Cris, ça croyait qu'à la mort d'un homme, son âme ça suivait les buffalos pis les aut'es animaux vers l'Ouest. (2004 :30)	Dumont Indianie z plemienia Cri wierzyli, że po śmirci to <u>duśycka</u> cłowieca idzie na zachód, za bizonami i innymi zwierzentami

L'emploi des diminutifs dans le fragment numéro 95 a permis de mettre en relief la nostalgie des temps passés éprouvée par Gabriel Dumont. Dans l'original, les formes diminutives ne sont pas présentes, par contre on note la présence du lexème de la langue indienne cri – *awasis* dont le transfert n'était pas possible dans le texte polonais. L'emploi des diminutifs dans les deux fragments cités a donc contribué au transfert de la charge affective. Nous avons noté la présence ponctuelle des diminutifs dans toutes les traductions polonaises analysés dans le présent travail ce qui prouve le rôle que ces formes jouent dans toutes les variétés parlés de la langue polonaise (diatopiques et diastratiques).

Parmi tous les procédés linguistiques de stylisation employés dans la traduction polonaise du drame de Laurier Gareau, ce sont les traits au niveau flexionnel qui jouent selon nous le rôle le plus important, surtout au niveau de la conjugaison des verbes. Nous voudrions nous arrêter maintenant sur les phénomènes qui concernent la déclinaison des verbes au présent pour passer ensuite à la déclinaison des verbes au temps passé.

Dans les dialectes et patois polonais on a souvent affaire à une ellipse du verbe *być* (être) dans le prédicat (*elipsa fleksyjnego tematu być w orzeczeniach* – Dubisz, 1986: 72, notre traduction) et en donne les exemples comme *winnam* (ja jestem winna), *głupiaś* (jesteś głupia), *czyś ty chory* (czy jesteś chory), où le verbe *być* apparaît conjugué sous une forme réduite à la lettre *-m* ou *-ś* (désinence verbale de la 1^e ou de la 2^e personne du singulier du verbe *być*). La même el-

lipse à été employée comme marque de stylisation dans la traduction polonaise, comme le montrent deux exemples qui suivent :

Numéro d'exemple	La « Trahison » Laurier Gareau	« Zdrada » (traduction polonaise) auteur : Małgorzata Pałaniuk
97	Dumont Ça l'est juste un vieux chasseur de buffalos (p.8)	Dumont Toż <u>jom</u> ino story łowca bizonów.
98	Dumont Ça l'est à la veille de crever. Ça l'est à la veille d'aller voir les aut'es Métchif dans l'ciel (p. 34)	Dumont Dobrodzieju, toż <u>jom</u> już o krok od śmirci. Zaro trza mi bedzie póc do innych Metysów w nibie.

Dans les exemples cités (numéro 97 et 98) au lieu de la forme usuelle du verbe *być* à la première personne du singulier (*ja jestem*), nous notons l'emploi de sa forme réduite *jom* où la terminaison en *-m* nous indique qu'il s'agit bien de la première personne du verbe *być* (être) au présent

Néanmoins, les modifications au niveau de la conjugaison des verbes sont les plus visibles dans la conjugaison des verbes au passé et au conditionnel de notre texte. L'un des phénomènes les plus répandus dans les dialectes polonais, sans égard à la région, est le déplacement des désinences verbales. Les désinences verbales peuvent se retrouver collées aux autres éléments de la phrase tels les pronoms, les adverbes, les sujets et même les conjonctions. Ce procédé porte le nom de mobilité des désinences verbales (*ruchomość końcówek osobowych form czasowników* - Dubisz, 1986: 57, notre traduction) et dans la traduction de la pièce, on le rencontre dans toutes les parties du texte où les verbes sont conjugués au passé, comme dans les exemples qui suivent :

Numéro d'exemple	„La Trahison” de Laurier Gareau	« Zdrada » (traduction polonaise) auteur : Małgorzata Pałaniuk
99	Dumont À matin, ça l'a pensé v'nir voir avec mes amies (p.6)	Dumont <u>Ranom</u> se umyślił, coby póc zobaczyć starych psyjaciół.

100	Dumont Ça n'est pas d'la folie, Pè'e ! Ça l'sait. (Pauza) Mais... ça n'est pas la raison que l'vieux chasseur ça l'est v'nu. Ça l'est à la veille de mourir pis ça veut être enterré en haut d'la butte... dans l'cimetière des curés.	Dumont Toż to ni szalyństwo i ociec dobrze o tym wiedzō. (<i>Pauza</i>) Ale to nie powód, dla <u>któregom</u> tu psyseł. Ano jo już o dwa kroki od śmirci i chciolby jo leżeć na cmyntarzu, na sycie pagórka.
101	Dumont Ça l'onvait aussi choisi de le suivre parce que ça croyait dans Riel. Ça croyait dans c'que Riel ça l'onvait à dire (p.17)	Dumont Jo ni musioł, <u>alem</u> mu wierzył! [...]Pošel jo za Rielem, <u>bom</u> w niego wierzył. Bom wierzył w to, co on gadał.
102	Dumont Gabriel Dumont, ça l'est un vieux chasseur, Pè'e. Ça l'a toute perdu... toute le monde que ça aimait. (p. 9)	Dumont Toż jom story cłowiek, <u>wszytkom</u> stracił... <u>stracił żem</u> wszytkich, com kochał...
103	Dumont Ça pourrait s'pardonner aussi , l'vieux chasseur... pour avoir failli son peuple (p.32)	Dumont Jo by mógł tyz wybacyć sobie... to, <u>żem</u> <u>zawiódł</u> moich ludzi.

Ainsi nous avons affaire aux formes soudées comme : *ra-nom*, *któregom*, *alem*, *bom wszystkim* (qui se terminent toutes par la désinence verbale de la première personne –m). Les désinences verbales qui subissent le déplacement sont aussi renforcées par l'emploi de la particule –*že* (exemple 102 et 103). Le phénomène mentionné, à savoir le renforcement des désinences verbales mobiles par la particule –*že* (*wzmacnianie ruchomych końcówek czasowników partykułą –že* - Dubisz, 1986: 57 ; notre traduction) est visible dans les deux derniers exemples de la série : *stracił żem*, *żem zawiódł*.

Un autre phénomène, cette fois-ci propre aux dialectes de l'est de la Pologne, touchant la conjugaison des verbes au passé est l'ellipse des désinences des formes verbales. Dans ce cas-là, le pronom personnel est obligatoire, il suit le verbe sans désinence et constitue une marque de la catégorie de personne. Cette particularité, que Dubisz appelle l'ellipse des désinences des formes verbales dans le temps passé (*elipsa właściwych końcówek osobowych form czasowników w czasie przeszłym* - Dubisz: 1986: 59 ; notre traduction) est illustré par les exemples numéro 104 à 106 :

Numéro d'exemple	„La Trahison” Laurier Gareau	„Zdrada” traduction: Małgorzata Palaniuk
104	Dumont J'suis venu voir mes vieilles amies dans le cimetière [...] Dans l'cimetière, ça l'a marché jusqu'en haut d'la butte... passé la croix [...] Pis... du haut d'la butte, ça l'a regardé vers la Fourche des Gros Ventres. (p.6)	Dumont <u>Posel</u> jo odwiedzić starych psyjaciół na cmyntarzu [...] Na cmyntarzu <u>poseł</u> jo aż na som scyt pagórka... <u>minol</u> jo krzyż... [...] I ze scytu patrzył jo w strone rzeki Fourche des Gros Ventres
105	Dumont Les Métchifs, ça l'onvait toujours vécu avec les lois de la chasse. Ça l'était heureux dans c'temps-là (p.21)	Dumont Metysi zawždy żyli wedle naturalnych praw. I <u>byli</u> <u>my</u> tedy scynśliwi.
106	Dumont Gabriel Dumont, ça l'a été à Paris... Pis a l'a pas aimé ça. [...] Là-bas l'vieux chasseur, ça l'a vu comment les Français, ça vivait. Ça l'a vu des hommes voler et battre d'autres hommes. Ça l'a vu des femmes envoyées en prison parce que ça l'onvait volé un pain pour soigner ses enfants. (p.26)	Dumont Jo <u>był</u> w Paryżu. Ale ni podobało mnie się tam. [...] Jo <u>tam obaczył</u> , jako żyjo te prawdziwe Francuzy. <u>Widzioł</u> jo kradzieże i rozboje. <u>Widzioł</u> kobiety skazane na hařeś bo ino chleba dla swoich głodnych dzieciów ukrodtły.

Ce procédé nous semble l'un des plus important car les formes comme: *poseł jo*, *minol jo*, *widzioł jo* donnent l'impression de parler de soi-même à l'aide des formes de la troisième personne du singulier – *poseł*, *minol*, *widzioł* (on). Ainsi la façon de parler polonais par Dumont dans la traduction reproduit en partie la façon spécifique de parler français par le vieux Métis dans l'original.

À part les modifications au niveau des désinences verbales, il existe un autre procédé très répandu dans tous les dialectes polonais et largement utilisé dans les textes stylisés. Il s'agit des formes de politesse au pluriel (*pluralis maiestaticus* - Dubisz, 1986: 72 ; notre traduction). Bien que dans les formes de politesse de la langue polonaise contemporaine le verbe se conjugue à la troisième personne du singulier (comme en italien), on rencontre des formes de politesse dans lesquelles le verbe est conjugué à la deuxième personne du plu-

riel (dans les dialectes, dans les usages vieilliss, archaïques). On pourrait le comparer ce phénomène à la forme de politesse de la langue française - le vouvoiement. Pour illustrer ce phénomène nous citons trois passages (exemples 98 à 100) :

Numéro d'exemple	« La Trahison » de Laurier Gareau	« Zdrada » (traduction polonaise) auteur : Małgorzata Pałaniuk
107	Dumont Quel gaspille, Pè'e ? Ça peut-tchi me dire quel gaspille ? (p.14)	Dumont Marnotrawstwie? O jakim marnotrawstwie ociec mi zaś gadacie?
108	Dumont et ça l'est un péché, ça ? (p.25)	Dumont To ociec powiadacie co to grzech jes?
109	Dumont Alors l'curé, ça l'aurait dû rester là-bas ! (p.27)	Dumont To czemuż ociec dobrodziej tam ni zostaliście?

L'emploi de *pluralis maiestaticus* ensemble avec la forme d'adresse archaïque *dobrodziej* ou *ociec dobrodziej* dans le texte polonais marque le respect du Métis envers le prêtre, donne au texte un certain caractère archaïque et à la fois dialectal, sans provoquer le danger d'associer une telle habitude linguistique à une région polonaise exacte

En ce qui concerne les phénomènes au niveau de la déclinaison des noms et des adjectifs, le trait qui caractérise les dialectes polonais est l'instabilité de la catégorie des noms (*rozchwianie to dotyczy tak kategorii męskoosobowości i niemęskoosobowości, jak też żywotności i nieżywotności* - Dubisz, 1986 : 96, notre traduction). Cette instabilité concerne le genre masculin et non-masculin, les substantifs animés et inanimés (1986: 96). L'instabilité du genre entraîne des fautes dans la déclinaison des noms et des adjectifs au pluriel, parce que les noms masculins (*rodzaj męskoosobowy*) sont déclinés selon le schéma et en utilisant les désinences réservées aux noms non-masculins (*rodzaj niemęskoosobowy*). Pour illustrer ce phénomène très fréquent dans les dialectes nous nous servirons des extraits numéro 110 à 113 :

Numéro d'exemple	« La Trahison » de Laurier Gareau	« Zdrada » (traduction polonaise) auteur : Malgorzata Palaniuk
110	Dumont Les vieux amis, ça l'est toute parti (p.5)	Dumont <u>Stare psyjaciele</u> . Oni wszystkie odešli.
111	Dumont Pis que l'Bon Dieu, ça l'était avec nous aut'es... parce que les Metchifs, ça l'était des bons catholiques (p.11)	Dumont A przecie Bóg był po nasej stronie. Przecie Metysi to byli <u>dobrze katoliki</u> .
112	Dumont Les jeunes Metchifs, Pè'e ça l'est toute devenu des paresseux aujourd'hui (p.12)	Dumont Dzisiaj to wszystkie <u>młode Metysy</u> leniwe są.
113	Dumont bahhhh, ça n'était même pas des vrais soldats... mais ça l'était des fermiers pis des gardeux d'magasins (p.32)	Dumont Bo co jak co, ale to nie były nawet <u>prawdziwe żołnierze...</u> tylko jakieś <u>farmery i sklepikarze...</u>

Les exemples cités nous montrent encore une fois (nous en avons déjà parlé dans le chapitre consacré à la stylisation inspirée du langage familier/populaire, chapitre 5.2.2 et 5.2.3) comment les fautes de langue peuvent devenir des marques de stylisation dans les textes où le traducteur s'inspire d'autres variétés que le langage standard.

Après avoir analysé les éléments stylisés au niveau du système linguistique (*elementy systemowe* - Dubisz, 1986: 40 ; notre traduction), nous voulons passer en revue les éléments qui n'appartiennent pas au système linguistique (*elementy niesystemowe*), une catégorie qui comprend le niveau lexical, les expressions figées et les proverbes, les locutions verbales et nominales qu'on rencontre dans les dialectes polonais et dans les textes stylisés (Dubisz, 1986 : 40).

L'emploi des lexèmes provenant des dialectes est l'une des stratégies les plus fréquentes dans les textes stylisés, mais aussi comportant un danger assez significatif que nous avons voulu éviter. Il y des lexèmes qui possèdent de fortes associations avec une région précise – les régionalismes. Pour éviter de telles associations, nous avons opté pour les lexèmes qui ont plutôt une valeur archaïque, comme :

dobrodziej, wprzód, zawsze, akuratnie, kaj, kaźden, pozwolenstwo, jednako, strawa, nędzarze, nieszczenśniki, musowo, łacni, gorzałka

Nous avons également repéré l'emploi de quelques phrases - les expressions qui assureront la cohésion du discours et d'attirer l'attention du locuteur. Dans le cas de notre traduction, ce sont le plus souvent des exclamations ou des questions rhétoriques :

A to ci dopiero! – dans l'original: *ça l'est drôle, ça*
Źle powiadam? - dans l'original: *hein, Pè'e Moulin*
Dobrodziej, jak to tak?- dans l'original: *comment ça peut-tchi*

En ce qui concerne les locutions, on en retrouve de nombreux exemples dans la traduction de la pièce et elles témoignent de l'emploi de la stratégie de compensation (là où la version originale ne comprend pas de locution ou comprend la locution de langage standard) :

Toż to Metysi utyroli sie po łokcie (utyrać się po łokcie) - dans l'original: *ça l'a-tchi pas travaillé à la sueur de leue front*

Jo już o dwa kroki od śmierci (być o dwa kroki od śmierci)- dans l'original: *ça l'est à la veille de mourir ou à la veille d'aller voir les aut'es Metchifs dans le ciel*

stoją równiusieńko jak pod snurek, (stać równo jak pod sznurek) - dans l'original: *ça l'attend en ligne drette*

Każden Metys ino na siebie sie oglondo (oglądać się tylko na siebie)- dans l'original: *les Metchifs, ça s'intéresse juste à sa propre besogne*

Może by my ubili interes?, ubijać interesa z ksiendzami
(ubić interes) - dans l'original: *faire des pactes avec des*
curés

Mogliby my wodzić te Angliki za nos aż na północ
(wodzić za nos) - dans l'original: *mener les Anglais par*
l'but de nez

Bić ile wlezie – dans l'original: *ça les aurait battus à son*
bon gré

Pomarli za nic – dans l'original: *ça l'aurait pas mouru*
por rien

Jom nostempny w kolejce (być następnym w kolejce – w
kontekście śmierci) - dans l'original: *ça l'est prochain sur*
la liste

Nous tenons à souligner que les éléments lexicaux et phraséologiques constituent un groupe relativement restreint à côté des traits morphosyntaxiques et phonétiques ont constitué la plupart des marques de stylisation dans la traduction de la pièce de Gareau en polonais. et Cela explique aussi pourquoi dans notre analyse nous nous sommes concentrés sur ce deuxième groupe que Dubisz appelle *elementy systemowe* et nous y avons consacré autant de place.

5.6.4 « The Betrayal » - la version anglaise de la pièce de Gareau

Après avoir analysé la traduction polonaise de la pièce de Gareau qui s'est avérée très riche en moyens stylistiques, nous voulons nous arrêter brièvement sur sa traduction anglaise, effectuée par l'auteur lui-même dans le cadre de la foire théâtrale annuelle « Fringe Festival » à Edmonton. Au Canada, vu le bilinguisme des francophones qui vivent dans le contexte

minoritaire, il arrive très souvent que l'auteur effectue la traduction anglaise de son propre texte (comme Jean-Marc Dalpé). C'est une situation avantageuse pour le traductologue car il peut supposer que l'auteur- traducteur prendra soin d'être fidèle au style et au contenu de son propre texte et proposera la stratégie et les techniques optimales. Voici l'exemple de la traduction anglaise de la « La Trahison » (les mots et les constructions marquant l'oralité et l'hybridité ont été soulignés)

Numéro d'exemple	« La Trahison » de Laurier Gareau, version originale	« The Betrayal », traduction de Laurier Gareau
VIII	<p>Moulin Gabriel Je suis heureux de te voir. Dumont <u>Éhé</u>. (Pause) Moulin C'est trop longtemps depuis ta dernière visie. Dumont <u>Éhé</u>. Moulin Oui, beaucoup trop longtemps.. Dumont <u>Éhé</u>. [...] Moulin L'Église! Les prêtres! Dieu! Tu rejettes l'Église et tu rejettes Dieu! Dumont <u>Namoya!</u> <u>Ça rejette</u> l'Église parce que les curés, <u>ça l'onvait</u> trahi les Métchifs! [...] Dumont: Gabriel Dumont, <u>ça l'est un vieux chasseur</u>, <u>Pè'e</u>. <u>Ça l'a toute perdu</u>... <u>toute le monde</u> que <u>ça l'aimait</u> [...] L'Église, <u>ça m'onvait</u> trahi. (Pause.) <u>Pè'e</u> Moulin, l'vieux Métchif, <u>ça veut</u> comprendre. <u>Ça m'dit que ça</u> pourra pas voir sa famille dans l'ciel si <u>ça fait pas</u> sa paix avec l'Église [...] Mais <u>Pè'e</u>, <u>ça peut pas</u> oublier... <u>ça l'est</u> l'Église que <u>ça l'onvait</u> trahi les Métchifs icitte à Batoche. (Gareau, 2003 : 3- 9)</p>	<p>Moulin Gabriel. I'm happy to see you again. Dumont <u>Éhé</u>. Moulin It's been a long time. Dumont <u>Éhé</u>. Moulin Too long. Dumont <u>Éhé</u>. [...] Moulin The chuch, the priests, God. You rejent the chuch and you rejent God. Dumont Namoya! I reject the chuch causa the priests betrayed me, and my people. Dumont I'm an old man, <u>Père</u>, and I've lost everything... everyone who ever mattered. [...] The church betrayed me (Beat.) <u>Père Moulin</u>, help me to understand. You say I can't see my family in heaven, unless I make peace with that church. [...] But you see, I can't forget it was that church that betrayed the <u>métchifs</u> here at Batoche. (Gareau 2003: 47-52)</p>

En nous basant sur ces deux courts abstraits nous pouvons constater que l'auteur et en même temps le traducteur de la pièce n'a pas gardé l'hybridité du langage du Métis, ni au niveau morphologique ni graphique de la langue. Seulement au

niveau lexical, il a conservé les lexèmes comme *Père* (ici : prêtre) et *métchifs* (les Métis). Il est intéressant de constater que les lexèmes de la langue cri, à savoir *Namoya* (non, jamais) et *éhé* (oui) ont été reproduits dans la traduction anglaise. La manière spécifique de parler de soi-même à l'aide de la troisième personne du singulier a été complètement effacée dans la traduction anglaise. Laurier Gareau dans l'introduction à l'édition bilingue de sa pièce exprime ses doutes ainsi :

« Il existe toutefois un problème sérieux avec la version anglaise. Le dialecte métchif ne se traduit pas bien. Il a été possible aux comédiens d'affecter *un accent*, mais ce n'est pas le dialecte des vieux Métis canadiens-français de la région de Battoche. C'est tout simplement un *broken English* » (Gareau, 2004 : IV)

L'auteur lui-même a donc décidé de ne pas recourir à une « stylisation » dans le sens proposé dans le présent travail et de laisser les comédiens combler cette « lacune » par leur accent qui est un des éléments du réseau sémiotique de la pièce. Nous voyons donc une nette différenciation entre les moyens que nous pouvons appliquer au niveau textuel et les moyens qui appartiennent au monde de la représentation et dont l'emploi et la forme dépend du metteur en scène et des comédiens. Nous poursuivons ces réflexions dans le sous-chapitre suivant.

5.6.5 La stylisation inspirée des dialectes – critères de choix et de réalisation

Comme nous l'avons déjà noté à plusieurs reprises, la traduction des textes hétérolingues ou ceux qui comportent des variantes diatopiques de la langue donne du fil à retordre au traducteur. Vu la spécificité du corpus d'analyse du présent travail, qui est constitué de pièces faisant partie des « petites littératures », dans lesquelles le lien avec les moyens linguistiques d'expression littéraire est considéré selon les critères

identitaires, nous voudrions dans cette partie nous concentrer sur les risques et dangers potentiels de la stylisation dialectale ou inspirée du patois en tant que stratégie traductive. Tout en mettant l'accent sur la connotation, sur les associations, sur la charge affective des variantes diatopiques de la langue de départ et de la langue d'arrivée et pas seulement sur les problèmes d'équivalence des dialectes, nous essayerons de tenir compte de la spécificité générique du texte analysé qui est le texte dramatique dans les considérations qui suivent.

Les traductologues-canadianistes polonais (Alicja Żuchelkowska, Joanna Warmuzińska-Rogóż, Aleksandra Chrupała ou Janusz Przychodzen) soulignent l'impossibilité de la substitution pure et simple des variantes diatopiques de la langue française du Canada par l'un des dialectes polonais. Parmi les trois problèmes les plus importants de la traduction du français acadien (variété diatopique de la langue française parlée dans les provinces canadiennes du Nouveau-Brunswick, de l'Île-du-Prince-Édouard, de la Nouvelle-Écosse et dans l'État américain de Maine) en polonais Alicja Żuchelkowska (2008 : 70) considère: « l'absence en polonais d'un nombre aussi élevé de variations dialectales et régionales; l'absence des langues minoritaires ». Nous ne sommes pas d'accord avec ce constat car, quant aux variétés diatopiques du polonais, jusqu'à la fin du siècle dernier, les dialectologues polonais (Stanisław Urbańczyk : 1976, Karol Dejna : 1993) ont discerné et caractérisé en détail 5 dialectes principaux polonais, à savoir :

1. wielkopolski (dialecte de la Grande-Pologne)
2. małopolski (dialecte de la Petite-Pologne)
3. śląski (dialecte silésien)
4. mazowiecki (dialecte de Mazovie)
5. kaszubski (dialecte de Cachoubie)

Ce dernier en vertu de la loi du 6 janvier 2005 sur la langue cachoube a été qualifié de « langue régionale » (régionale dans l'esprit de la Charte européenne des langues régio-

nales et minoritaires) comme le breton en France ou le sarde en Italie. À présent, la langue polonaise compte donc 4 dialectes (au sein desquels on peut discerner encore plusieurs idiomes ou patois portant le nom de *gwary* dont le nombre n'est pas précisément défini) et une langue minoritaire – la langue cachoube.⁶⁸

Il n'est pas vrai non plus que « les différences régionales en polonais sont relativement minimales et, disent les dialectologues, n'entravent pas la communication sociale » (Przychodzen, 2000 :122-123) car la langue cachoube compte tant de différences lexicales et morphosyntaxiques par rapport à la langue polonaise que la communication entre l'utilisateur de cette langue régionale et l'utilisateur de la langue polonaise reste impossible, d'où la nécessité de créer les dictionnaires ou les écoles pour les personnes qui ne parlent pas cette langue et souhaitent la maîtriser. Żuchelkowska précise aussi que « La Pologne ne possède pas de langues minoritaires ou de dialectes dont la pertinence serait ressentie dans les médias » (2008 : 74), encore un constat avec lequel nous ne pouvons pas nous mettre d'accord vu grand nombre de films ou de séries télévisées qui propagent les formes dialectales de la langue polonaise, soulignent l'identité régionale en s'adressant au grand public (série télévisée « *Święta Wojna* » et les sketches du Cabaret Rak en dialecte silésien⁶⁹, les séries télévisées « *Janosik* » ou « *Szpilki na Giewoncie* » avec une forte présence du dialecte de Petite-Pologne, les sketches du Cabaret « *Tey* » en dialecte de Grande-Pologne – toutes les productions citées ont

⁶⁸ Aussi le *rusyn*, *ruthène moderne* ou le *lemkoven* (en polonais *język lemkowski*) a le statut d'une langue minoritaire en Pologne, mais puisqu'il appartient à la famille des langues slaves orientales et pas à la famille des langues slaves occidentales comme la langue polonaise et cachoube, il faut le considérer à part.

⁶⁹ Il faut mentionner aussi de fortes aspirations séparatistes en Silésie actuelle et la multiplication des revendications concernant la reconnaissance d'une nationalité silésienne. Un tel séparatisme ressemble en quelque sorte aux postulats avancés par le Québec dans les années 60 du XX^e siècle. Ainsi il y a sans doute plus de similitudes entre le Québec contemporain et la Silésie et non pas les minorités francophones dans les provinces anglophones.

été diffusées par la télévisions publique polonaise TVP et nous n'avons pas cité les nombreuses productions diffusées par les chaînes régionales).

Nous voyons donc un large éventail de possibilités d'une substitution potentielle des variétés diatopiques de la langue française par celle de la langue polonaise, il reste à déterminer pourquoi les praticiens (les traducteurs dramatiques professionnels comme Mulczyk-Skarżyński, Jozef Kwaterko ou même les étudiants) et les chercheurs s'en méfient.

Tout d'abord la traduction en langue régionale comme le cachoube ne serait accessible qu'à un nombre très restreint de lecteurs. Dans le cas de notre corpus d'analyse, la traduction s'inscrit dans le programme de propagation de la littérature franco-canadienne, méconnue en Pologne, dans l'esprit de la « traduction horizontale » (Klimkiewicz, 2008 : 1) qui est censé enrichir les cultures et stimuler le dialogue. La traduction des littératures dites « mineures » qui se sert des langues minoritaires ou régionales de la langue d'arrivée, au lieu de contribuer à la propagation de ces littératures, pourrait provoquer leur à la périphérie littéraire où les condamner à l'oubli dans la culture d'arrivée.⁷⁰

L'une d'entre étudiantes ayant effectué des traductions des pièces de Marc Prescott a envisagé dans son commentaire la traduction en langue cachoube :

« J'ai pensé à la langue cachoube, mais finalement j'ai constaté qu'elle pouvait s'avérer incompréhensible (et puis je ne parle pas cette langue). Je me suis donc inspirée du dialecte silésien. Je pense que ce dialecte (dans une certaine mesure bien sûr) est compréhensible pour tous les Polonais et il marque en même temps une autre identité » (auto-commentaire en français : Anna Wawrzonkowska)

⁷⁰ Comme exemple nous pouvons citer la traduction de « Belles-Sœurs » de Michel Tremblay effectuée par le prof. Arpad Vigh en hongrois. Le traducteur a employé le langage des banlieues de Budapest qui s'est avéré complètement incompréhensible pour le grand public auquel cette pièce était destinée (source : entretien privée avec prof. Arpad Vigh, le 7 mai 2010)

L'étudiante a rejeté cette alternative pour les raisons déjà évoquées. Quant aux éléments du dialecte silésien, le choix nous semble aussi problématique car la pièce de Marc Prescott « L'Année du Big-Mac » met en scène une famille américaine dysfonctionnelle. L'emploi du dialecte silésien par les représentants de la société américaine peut déséquilibrer l'unité sémiotique de la pièce et désorienter complètement le spectateur.

Mais serait-il possible d'employer le dialecte silésien dans la traduction des autres pièces, par exemple « French Town » de Michel Ouellette ? Nous avons souligné plusieurs fois le caractère hybride des variétés diatopiques de la langue française au Canada, le dialecte silésien, vu son caractère frontalier, porte aussi les traces de l'hybridité linguistique. Bogusław Wyderka dans son introduction à « Słownik gwar śląskich » (2002) note qu'après la deuxième guerre mondiale, le lexique du dialecte silésien se différenciait considérablement de celui des autres dialectes polonais à cause de l'accumulation des « archaïsmes profonds » et des germanismes. Ce n'est qu'après 1945 que le dialecte silésien, sous l'influence de la langue polonaise littéraire a commencé son évolution et sa « standardisation ». Ainsi, certains mots d'origine allemande ont disparu, mais une grande partie d'entre eux ont été conservés, ce qui donne à ce dialecte un caractère hétérogène et frontalier. De nos jours, le dialecte silésien comporte un grand nombre de *germanismes* (lexèmes allemands absorbés tels quels ou adaptés à la flexion et à l'orthographe polonaises), par exemple :

- *ajnfach, ańfach* - *byle jak; ajnfachowy, ańfachowy* – *zwyczajny; ajmer, ajmro, kibel* – *wiadro; ausdruk* - *wyrażenie, powiedzenie; auslynder, auzlynder* – *cudzoziemiec; cigareta* – *papieros; cug* - *pociąg, ek* - *róg, krawędź; fajer* – *uczta, święto, fajerka* - *uczta, przyjęcie; familijo* - *rodzina, familoki* - *domy wielorodzinne; grincojg* - *zielenina, jarzyny; gyburstag* – *urod-*

ziny ; *heft* - zeszyt ; *heklować* – szydełkować, *heknadło* – szydełko ; *sztikować* - wyszywać, haftować ; *sztrykować*, *śtrykować* - robić na drutach ; *kluk* – chłopiec ; *kuklok* – wizjer w drzwiach ; *kamrat*, *kómrat*, *kumrat* – przyjaciel ; *kamratka*, *kómratka*, *kumratka* – koleżanka ; *szmaterlok*, *mantylok* – motyl ; *radiska*, *rediska* - rzodkiewka.
(http://www.gwarypolskie.uw.edu.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=858&Itemid=19)

Les dialectologues remarquent aussi l'existence des noms composés créés selon les règles allemandes (juxtaposition de deux noms), comme dans les exemples qui suivent :

- *bratkartofle* - zasmażane ziemniaki ; *brathering* - smażony, opiekany śledź ; *badykostium* - kostium kąpielowy ; *canpasta* - pasta do zębów ; *gróntfarba* - farba podkładowa ; *kartofelsalat* - sałatka z ziemniakami ; *klopsztanga* – trzepak ; *komunióńfest*, *komuninfest* - przyjęcie z okazji I Komunii, *lakszuły* - buty lakierki ; *lyderjaka* - kurtka skórzana ; *nudelzupa* - zupa z makaronem
(http://www.gwarypolskie.uw.edu.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=858&Itemid=19)

Malgré l'existence de ce dialecte qui porte des traces évidentes de l'hybridité qui donne un certain espoir au traducteur, il faut toujours réfléchir sur les connotations et les associations qu'un tel emploi pourrait engendrer. Sans parler des associations avec une région polonaise bien précise, ce dialecte fait penser aussi au groupe social très caractéristique des mineurs. Les mines de charbon en Pologne sont localisées en Silésie, le dialecte silésien, à force des nombreuses représentations de ce type dans les médias, reste donc associé aux mineurs et à leur culture spécifique. Nous voyons donc que c'est au niveau connotatif que nous pouvons retrouver les obstacles les plus sérieux, nous voulons développer cette réflexion par la suite.

Quant aux critères de choix des variétés diatopiques par le traducteur, bien que nous ayons déjà exprimé nos objections à

l'égard de l'emploi de la technique de « substitution des images » (Berezowski, 1997 :35) dans le cas de la traduction des littératures minoritaires d'expression française, nous voudrions bien nous arrêter encore sur les connotations de certains dialectes polonais et sur les dangers potentiels que porterait leur emploi dans la traduction. Ce danger peuvent provoquer les associations engendrées chez les récepteurs (dans notre cas – les Polonais) par certains dialectes.

Il existent en polonais contemporains des dialectes « stigmatisés », fréquemment employés dans les comédies, notamment les éléments du parler de Kresy avec l'accent caractéristique de cette région, nous pensons ici surtout à la fameuse trilogie de Sylwester Chęciński (les comédies : *Sami Swoi* - 1967, *Nie ma mocnych* - 1974 et *Kochaj albo rzuć* - 1977). La rediffusion régulière des émissions de ces comédies qui sont d'ailleurs devenues classiques. Cet effet comique a d'ailleurs été très bien exploité dans le dessin animé « Madagascar » sorti en 2005 où le discours et la prononciation du personnage Julien le Maki Roi des lémuriens, en polonais Król Julian, s'est inspirée de ce dialecte de l'est de la Pologne ce qui a participé à son énorme succès)

Dans le cas de la pièce dont les fragments ont été analysés (« La Trahison » de Laurier Gareau) où nous avons affaire au dialecte métis historique du Canada, entrent en jeu aussi les conditions socio-historiques. À l'aide des variétés dialectales polonaises il n'est pas possible de reproduire le rapport entre les langues qui était symptomatique de la situation sur le continent américain à la fin du XIX^e siècle, à savoir le rapport entre les colonisateurs et les peuples autochtones.

Bien évidemment, nous ne pouvons pas oublier que la Pologne dans son histoire a connu une période de « diglossie » pendant laquelle la langue polonaise a été dominée. Nous pensons notamment au XVIII^e et XIX^e siècle et aux partages successifs de la Pologne⁷¹. À l'aide des moyens administratifs et

⁷¹ Le terme *partages de la Pologne*, en polonais *Rozbiór* ou *Rozbiory Polski* est habituellement employé pour désigner les annexions successives

sous le menace de peines très sévères, la Russie et la Prusse ont mis en œuvre leurs plans de « russification » et de « germanisation » visant l'acculturation forcée des Polonais. Malgré le fait que l'action de la pièce « La Trahison » se passe en 1885, date qui coïncide avec la période des partages de la Pologne, nous sommes d'avis qu'il est impossible de substituer le parler de Métis par la langue polonaise et le langage du père Moulin par la langue polonaise avec des éléments allemand ou russes (pour reproduire la relation dominé-dominant). Cela aurait pu mettre en danger la construction sémiotique de la pièce et le spectateur se serait senti confondu. Si nous décidons d'adapter les idiolectes au contexte socio-historique polonais, il faudrait procéder de la même manière avec la fable, c'est-à-dire changer le lieu de l'action et procéder l'adaptation⁷². Néanmoins, une telle démarche ne nous semble pas acceptable dans le cas des petites littératures que nous voulons faire découvrir aux lecteurs polonais et dans la situation où nous voulons promouvoir la culture et l'histoire franco-canadienne en Pologne par le biais du théâtre.

En théorie, il existe donc aussi une possibilité de mettre en œuvre l'emploi d'un dialecte précis non-historique, mais

du territoire de la Pologne-Lituanie au XVIII^e siècle (1772, 1793, 1795) par l'Empire de Russie, le Royaume de Prusse et l'Empire d'Autriche. Il s'agit là d'une des périodes sombres de l'histoire de la Pologne. Affaiblie à l'intérieur par l'anarchie nobiliaire, conséquence du *liberum veto*, proie facile pour ses voisins qui attisent ses divisions internes, la Pologne ne parviendra pas à sauver son indépendance malgré les réformes entreprises dans l'esprit des Lumières par le roi Stanislas Auguste Poniatowski.

⁷² Nous soulignons que l'adaptation compris dans les catégories de la stratégie de traduction ne signifie pas la même chose dans l'univers du théâtre. Au théâtre nous pouvons distinguer au moins deux acception de ce terme, le premier se référant à la forme, p.ex. l'adaptation du roman pour la scène, le deuxième se référant au lieu et au temps de l'action, ainsi l'adaptation est : « une traduction très libre d'une pièce, comportant des modifications nombreuses qui la mettent au goût du jour ou la rajeunissent », cf. Lefebvre, Ostiguy, 1978 : 32-33. Pour nous, l'adaptation théâtrale signifie une opération stratégique et globale qui a pour but de créer une nouvelle pièce en se basant sur une œuvre étrangère ou d'autres genres artistiques, tandis que la traduction théâtrale vise à restituer l'œuvre étrangère.

cela pourrait nuire à la réception de la pièce du simple fait que toute la réalité extralinguistique – les noms propres, toponymes doivent y être conservés. Le fait de mettre dans un seul texte dramatique les éléments de la réalité canadienne et les éléments linguistiques qui renvoient à la région de Silésie par exemple, au lieu de participer au réalisme la pièce, provoquerait une confusion chez les lecteurs ou spectateurs.

Selon nous, c'est au niveau connotatif que le plus grand danger de la stylisation réside. La stylisation qui n'est pas réussie change de fonction – par conséquent la stylisation informative devient la stylisation maniériste et l'effet du comique apparaît comme un effet non voulu par le traducteur. Nous insistons sur le fait que le traducteur qui décide de mettre en œuvre la stratégie de stylisation doit non seulement être d'une sensibilité langagière parfaite, mais il devrait être aussi conscient de toutes les connotations que l'emploi d'un tel dialecte ou patois peut engendrer car le but d'une telle traduction n'est pas de rendre un tel ou autre dialecte dans la traduction, mais plutôt de rendre une opposition de discours des protagonistes. Il semble que dans le cas des pièces de théâtre dont l'effet sur le récepteur est immédiat, cet enjeu est encore plus important, comme le souligne Jacek Mulczyk-Skarżyński :

« Les idiolectes sur la scène sont vraiment dangereux. Toutes ces grandes stylisations urbaines ou campagnardes attirent l'attention du spectateur sur la forme du message et non pas sur le sens. Ce qui est encore pire – ils présentent un danger de transformer le drame en comédie. Par exemple nous avons eu l'idée de traduire „Albertine en Cinq temps” de Tremblay à l'aide d'une certaine stylisation populaire, avec des mots comme *kurde*, *no*, *se* et des fautes de langue, mais l'effet rappelait plutôt «Świat według Kiepskich »⁷³ qu'un drame sérieux. Il

⁷³ „Świat według Kiepskich” est une série télévisée à dominante humoristique de type sitcom diffusée par la télévision privée Polsat à partir de 1999 jusqu'à présent. La série a pour but de montrer et stigmatiser l'image stéréotypée de la famille polonaise, entre autre grâce à l'emploi d'un langage très spécifique, fautif et expressif qui constitue une forme de stylisation inspirée du langage populaire

est d'ailleurs très intéressant que les fautes de langue provoquent un effet comique au lieu de mettre à nu « les handicaps linguistiques » (Jacek Mulczyk-Skarżyński, échange des e-mails privé du 18 juillet 2012, notre traduction)

Cette dernière observation du traducteur dramatique professionnel nous montre dans quelle situation se trouve le traducteur voulant à tout prix reproduire l'originalité linguistique d'un grand artiste quand sa langue d'arrivée lui donne une telle possibilité, mais qui à cause des contraintes stylistiques de l'emploi des variétés parlées doit recourir à des formes plus neutres stylistiquement. L'exemple de la mise en scène de la version polonaise de « Albertine en cinq temps » (première en mai 2010, metteur en scène – Gabriel Gietzky) nous apprend beaucoup sur la collaboration étroite entre le traducteur et le metteur en scène, pratique très fréquente au Canada et beaucoup moins populaire en Pologne.

5.6.6. La stylisation inspirée des dialectes – bilan

Nous voulons défendre l'opinion qu'à l'aide de certains processus au niveau morphologique, phonétique ou lexical, le traducteur est en mesure de mettre en relief le contraste discursif entre les personnages de pièces telles que « La Trahison » sans associer leur discours à un dialecte polonais précis. Aurelia Klimkiewicz, dans l'introduction de « *Antologia współczesnej literatury Kanady frankofońskiej* » avait exprimé ses craintes à cet égard en disant qu'« il est difficile de rendre le parler hybride des Métis par un des dialectes qui situe incorrectement le lecteur polonais » (Klimkiewicz, 2009 : 15). Dans le cas bien précis du drame de Gareau, la stylisation a servi avant tout à accentuer l'âge, le niveau de scolarisation ou le lien étroit du Métis avec la nature. Selon Tomaszewicz : « une bonne compréhension par le traducteur du but visé par l'auteur est absolument nécessaire pour reproduire dans la traduction les effets de sens [...] le lecteur de la traduction doit comprendre quelle était l'intention visée par l'auteur » (2009 :

365). Dans le cas bien précis de la pièce analysée notre but principal consistait à rendre dans la traduction le contraste d'idiolecte des deux protagonistes et ce qui en découle leur façon différente de percevoir le monde et les événements - le regard du catholique occidental du père Moulin et la vision du monde fondée sur les lois naturelles du vieux Métiis. On peut rappeler ici l'avis d'Antoine Berman que les dialectes ne se traduisent pas, donc au lieu de se concentrer sur les équivalences entre les variétés diatopiques de la langue française et polonaise, nous nous sommes concentrés sur la reproduction de l'opposition des idiolectes des protagonistes qui illustrent leurs modes de vie différents. L'opposition binaire au niveau discursif de deux protagonistes a été donc reproduite dans le texte polonais.

Quant à la charge affective associée au parler métiis et aux enjeux identitaires corollaires, ils resteront probablement inaccessibles au lecteur/spectateur de la traduction - ils comptent parmi les pertes inévitables dans le processus de traduction, car toute forme de communication – et par conséquent de traduction – est assujettie à la loi de la sémiotique sur la perte. Cela ne devrait pas nous décourager de traduire car si l'on s'obstinait à ce qu'il n'y ait aucune perte d'information dans la traduction, cela voudrait dire non seulement que la traduction serait impossible, mais que toute forme de communication le serait aussi (Nida 1959:13)

Comme nous l'avons déjà noté, les traducteurs polonais cités par Berezowski (1997) recourent à la substitution du dialecte présent dans le TD par la variété diatopique de la LD par *la substitution des images* (la sélection d'une variante linguistique pouvant remplir une fonction semblable dans le texte dans la langue d'arrivée) ou *la substitution approximative* (la sélection d'une variante linguistique qui ne peut être équivalente que partiellement, une sorte de compromis). Vu la difficulté de trouver une équivalence entre les variantes diatopiques du français au Canada, nous avons opté plutôt pour la substitution approximative. Qui plus est, dans le cas de la tra-

duction de « La Trahison », la traductrice a eu recours à la stylisation patoise où elle a créé une sorte de dialecte fictif en mélangeant les traits de différents dialectes polonais avec des constructions archaïques, p.ex. « mazurzenie » très caractéristiques des parlers montagnards des Tatras ainsi que des constructions verbales du temps passé qu'on emploie dans les dialectes de l'est (Kresy Wschodnie). Pour éviter le danger d'une fausse association du protagoniste canadien avec une région polonaise, nous avons choisi une telle stratégie de stylisation qui donne au texte traduit une certaine couleur rurale, archaïque ou locale, mais en même temps ne limite pas le cercle des récepteurs et n'engendre pas d'associations directes avec une région précise (*stylizacja gwarowa* selon Dubisz : 1986)

Comme le montre jusqu'à présent notre analyse, c'est avant tout le choix de variété diatopique (diastratique) équivalent qui constitue le plus grand obstacle dans le cas de traduction des « littératures de l'exiguïté ». Il ne faut pas toutefois oublier le critère de réalisation qui reste crucial dans le cas de la traduction des textes dramatiques. Ici, nous voudrions nous arrêter sur les faiblesses de la traduction de la pièce « La Trahison » en polonais pour pouvoir ensuite déterminer les postulats et les indices pour les futurs traducteurs de textes pareils.

Tout d'abord le discours de Gabriel Dumont (car le discours de ce protagoniste a été stylisé) comprend autant de traits dialectaux qu'il constitue un exemple de « surstylisation » ce qui confirment les chiffres, l'auteure de la traduction a compté (Pałaniuk: 2009) :

- 9 procédés différents qui marquent la stylisation du texte au niveau phonétique
- 8 procédés qui marquent la stylisation du texte au niveau dérivationnel
- 10 procédés différents qui marquent la stylisation du texte au niveau flexionnel.
- 8 procédés différents qui marquent la stylisation du texte au niveau syntaxique

Une telle concentration de traits dialectaux, leur amplification visible par rapport à l'original attire trop l'attention du lecteur sur la forme du discours et non pas sur son contenu. Un autre effet qui nuit à la lecture du texte traduit en polonais est l'emploi très fréquent de traits phonétiques qui déforment l'orthographe. Le procédé d'adaptation d'aspect graphique des mots à la prononciation, bien qu'il soit très fréquent dans les littératures canadiennes d'expression française rend le texte polonais artificiel. Selon nous, il est préférable que toutes les modifications au niveau phonétiques fassent partie du travail du metteur en scène avec les comédiens car le traducteur n'est pas toujours en mesure de rendre par écrit les nuances de la prononciation comme l'accent ou la mélodie de la phrase. Ainsi les traits qui relèvent de l'accent des dialectes peuvent être « joués » par les comédiens et nous sommes d'avis que le traducteur devrait céder le pas au metteur en scène.

Finalement, les traits phonétiques (déformation de la prononciation des voyelles, consonnes, liaisons entre les mots, accent, mélodie de l'énonciation) et lexicaux sont ceux qui engendrent les plus fortes connotations avec un dialecte ou parler régional précis, par exemple le zozotement (*mazurzenie*) fait penser au parler montagnard et les voyelles rétrécies (*samogłoski ścieśnione*, p.ex. jo pour ja) au dialecte silésien.

Bref, il nous semble très risqué ou même tout à fait inutile d'employer autant de traits phonétiques dans la traduction de « Zdrada ». C'est surtout « mazurzenie » qui peut provoquer une confusion, le trait dialectal qui est tellement caractéristique pour le parler montagnard, suggère très fort au lecteur ou spectateur que Gabriel Dumont est un habitant de la région des Tatras. L'emploi des traits phonétiques très marqués ainsi que le lexique propre à une région précise est très périlleux dans le cadre de la traduction des textes dramatiques comme « La Trahison ». Quant aux traits au niveau dérivationnel, flexionnel et syntaxique qui dépassent aussi largement le nombre de traits employés par Laurier Gareau dans l'original, nous opterions pour leur emploi plus modéré. Comme nous l'avons déjà

remarqué dans le chapitre 4.3, une grande concentration de traits stylisés au niveau morphosyntaxique peut s'avérer fastidieuse pour le lecteur. Selon nous, il vaut mieux limiter le nombre de procédés et les employer systématiquement que de multiplier les procédés autour d'une seule catégorie grammaticale (dans le cas de notre traduction - deux façons différentes de conjuguer les verbes au passé).

CONCLUSION

Saisir le jeu de scène de l'original et le montrer dans une autre langue, produire les mêmes effets chez un autre public, c'est comprendre le sens et le reformuler avec des moyens équivalents. Sans perdre de vue ce constat évident, nous avons consacré notre recherche aux problèmes liés à la stylisation comme stratégie de traduction du théâtre des minorités francophones du Canada en polonais et à la détermination de ses enjeux et dangers.

Dans le premier chapitre de la première partie nous avons présenté les traits communs des littératures qui malgré leurs valeurs artistiques incontestables n'ont pas leur place dans le canon de la grande littérature mondiale, vu les conditions géographiques, historiques, politiques, sociales ou linguistiques. Condamnées à l'oubli et à la marginalisation, ces littératures appelées par les chercheurs mineures, petites, liminaires ou périphériques, dans le contexte du Canada francophone partagent certains traits communs comme la focalisation sur les questions liées à l'histoire de la collectivité ou la langue (*surconscience linguistique* – Gauvin, 2001). Nous avons aussi souligné le rôle important des littératures francophones à l'extérieur du Québec, ces « littératures de l'exiguïté », dans la confirmation identitaire et la reconnaissance des communautés vivant dans le milieu majoritairement anglophone.

Dans le deuxième chapitre nous avons retracé les grandes lignes de l'histoire du théâtre d'expression française au Canada pour pouvoir comprendre les enjeux de son fonctionnement à l'heure actuelle. Ainsi, il s'est avéré que le théâtre francophone au Canada s'est développé pendant les siècles sous l'influence de deux institutions majeures : l'Église catholique et le théâtre français métropolitain. Ce n'est qu'au XX^e siècle que la créativité proprement canadienne a commencé à s'épanouir dans le domaine du théâtre. À présent, à côté du théâtre québécois dont la position avec de grands dramaturges comme Michel Tremblay ou Robert Lepage est évidente, on

assiste à la création d'un théâtre minoritaire dont l'originalité repose sur l'emploi original de la langue française, avec toute la richesse de ses variétés diatopiques et diastratiques et son bilinguisme. Le *code-switching* ou l'*alternance codique* constitue le témoignage des comportements linguistiques des francophones vivant au Canada et de leur désarroi. Enfin, nous avons décrit en détails les phénomènes de « l'oralité » et de « l'hybridité » des dramaturgies minoritaires qui constituent leur caractéristique la plus marquée.

Dans la deuxième partie du travail, nous nous sommes concentrés sur les enjeux de la traduction pour le théâtre. À la recherche de postulats sur la traduction des œuvres dramatiques, nous nous sommes d'abord aventurés dans l'univers du théâtre pour comprendre ses paradoxes. Un bref survol historique ainsi que la présentation des principes de la sémiotique théâtrale nous ont permis de constater que le théâtre, avec sa dualité (texte dramatique et représentation) est un genre littéraire dont la traduction exige une approche bien distincte. Pour déterminer les enjeux de la traduction des textes dramatiques, nous avons examiné les approches des théoriciens et des praticiens en les catégorisant entre:

- les théories littéraires,
- les théories basées sur le texte dramatique
- les théories basées sur la représentation
- les théories néolittéraires

Nous avons pu constater que le traducteur qui a affaire à un texte dramatique, à part les compétences linguistiques et culturelles nécessaires dans tous les types de traduction littéraire, doit toujours viser la future mise en scène du texte, il doit avoir une connaissance approfondie du fonctionnement de ce type d'art et il est préférable qu'il collabore avec le metteur en scène et avec l'auteur de l'original (si possible).

Après avoir présenté les divers approches de la traduction pour le théâtre, nous avons abordé dans le chapitre 4 une no-

tion-clé de la stylistique polonaise, à savoir *la stylisation* et décrit ses différents types, ses fonction et ses techniques. Vu que dans notre corpus d'analyse nous avons affaire à « l'oralité », nous avons remarqué que dans les traductions polonaises, il est possible de recourir à *la stylisation* pour reproduire dans les textes traduits en polonais certains traits de *l'oralité* qui est tellement propre à la dramaturgie francophone. Ainsi le concept déterminé par les chercheurs polonais au niveau de la création littéraire de l'auteur a pris une nouvelle dimension et un essor nouveau par rapport au processus de traduction et du travail du traducteur littéraire.

Dans la troisième partie nous avons examiné comment la stylisation convient à la traduction de notre corpus d'analyse. En nous appuyant sur les réflexions des spécialistes-linguistes polonais ainsi que sur les opinions des traducteurs du théâtre professionnels et grâce à la comparaison des extraits traduits par les étudiants avec ceux traduits et mis en scène par les professionnels, nous avons pu tirer quelques conclusions au sujet de l'emploi de la stylisation en tant que stratégie de traduction du théâtre minoritaire au Canada.

L'analyse des exemples répartis entre quatre catégories principales, à savoir la stylisation inspirée du langage familier ou populaire (avec la traduction des sacres et des jurons traitée à part), la stylisation inspirée du langage des jeunes, la stylisation-anglicisation et la traduction inspirée des dialectes nous a permis de tirer des conclusions de nature générale quant à ses fonctions et techniques.

Quant aux fonctions de la stylisation (Dubisz, 1986) distinguées dans le chapitre 4.3 du présent travail, pour les traductions qui constituent notre corpus d'analyse, la stylisation remplit les fonctions suivantes:

1. fonction sociologique de caractérisation (« socjologiczna funkcja charakteryzująca ») qui a permis au traducteur de mettre en relief les différences entre les représentants de couches sociales différentes

2. fonction psychologique de caractérisation (« psychologiczna funkcja charakteryzująca ») qui a permis de différencier les protagonistes au niveau de leur caractère et de leur comportement par le biais du langage qu'ils emploient

Les autres fonctions - la fonction ethnographique de caractérisation et la fonction chronologique n'ont pas eu d'impact considérable (sauf dans le cas de « La Trahison » où nous retrouvons la fonction chronologique dans l'archaïsation des propos du Métis). Nous avons aussi observé qu'il valait mieux éviter que la stylisation ne prenne une fonction locative car le fait de se référer directement aux parlers régionaux polonais aurait pu mettre en déséquilibre l'ensemble sémiotique de la pièce.

En ce qui concerne la portée de la stylisation, on peut observer que c'est la stylisation fragmentaire qui prévaut. Vu le réalisme des pièces analysées, la stylisation maniériste n'y a pas été observé. Le but de stylisation reste donc informatif (la stylisation informative) dans tous le cas.

En nous appuyant sur des exemples concrets de leurs emploi par les traducteurs, nous avons pu distinguer trois techniques de stylisation (distinguées par Wilkoń : 1999, chapitre 4.4)

- 1) la limitation quantitative des éléments stylisés dans le texte (qui apparaît comme un postulat dans le chapitre consacré à la traduction inspirée des dialectes, afin d'éviter la traduction « surstylisé » comme dans « La Trahison »/ « Zdrada »)
- 2) le choix des formes assez lisibles qui ne risquent pas de perturber la compréhension globale du message
- 3) l'introduction des formes, surtout des lexèmes et des locutions que le lecteur peut comprendre d'après le contexte d'énonciation ou l'introduction de deux formes – standard et non-standard (doublet)

En ce qui concerne la technique de l'explication de la part de l'auteur en forme d'une note en bas de page ou à la fin d'ouvrage (aussi proposée par Wilkoń, 1999), nous avons jugé en nous appuyant sur les ouvrages consacrés à la traduction des textes dramatiques, qu'une telle technique était impossible vu les exigences de la mise en scène et l'immédiateté de l'interaction avec le spectateur au théâtre. La non-application consciente et systématique des techniques citées ci-dessus nous a permis d'atteindre un effet de *bruit communicationnel* dans la traduction du *colinguisme* (chapitre 5.5.4).

L'analyse détaillée des exemples illustrant l'emploi de chaque type de stylisation nous a permis de formuler des conclusions concernant chaque type particulier de stylisation.

1. La stylisation inspirée du langage familier ou populaire qui consiste à remplacer de la variante diatopique de la langue présente dans l'original par la variante diastratique dans la traduction est une stratégie efficace. Si nous nous basons sur la conception très large de « potoczność » et de « język potoczny » de Bartmiński (2010), nous pouvons distinguer au sein de ce registre de la langue polonaise de nombreux phénomènes (comme les *phrasèmes*, les régionalismes, les proverbes) ce qui permet de donner au texte traduit l'effet stylistique recherché et de créer des idiolectes distincts comme nous l'ont montré les traductions de Damian Smogur (stylisation inspirée du langage familier avec des éléments campagnards) et de Józef Kwaterko (stylisation inspirée du langage familier ou populaire urbain). L'emploi de cette stylisation a permis de reproduire l'effet du contraste discursif entre le français standard et le vernaculaire dans la traduction polonaise aussi bien dans le cas de la traduction de l'étudiant que dans le cas de la traduction professionnelle.

2. La traduction des éléments émotionnels du langage familier ou populaire, notamment les sacres et les jurons (très spécifiques dans les communautés canadiennes de langue française) nous a montré que confrontés à ce problème, les traducteurs proposent des techniques éparées et variées— d'un

côté la censure et de l'autre côté l'augmentation du nombre des vulgarismes. Il s'est avéré aussi que les traducteurs qui ont voulu rester fidèles au texte de départ, sont souvent tombés dans le piège d'exotisme dans leurs propositions de traduction. Notre étude nous a montré que dans le cas de la traduction théâtrale, les comportements des traducteurs varient selon le genre qu'ils traduisent – la comédie favorise les expérimentations formelles, p.ex. la création de néologismes, la déformation de la graphie et de l'orthographe, le drame évite au contraire ce type de comportements et reste très attaché à l'esthétique réaliste. Notre étude a démontré aussi que le traducteur d'œuvres dramatiques a une plus grande liberté au niveau de l'adaptation du texte au public, surtout quand il travaille en étroite collaboration avec le metteur en scène et avec les comédiens.

3. La stylisation inspirée du langage des jeunes peut être une stratégie efficace, surtout quand il existe une équivalence d'âge entre le traducteur et les récepteurs de la traduction. Une telle équivalence permet de saisir et de transmettre dans la traduction la plupart des phénomènes linguistiques propres à ce type de discours extrêmement dynamique et novateur. Nous avons démontré aussi l'imprévisibilité et la créativité du langage des jeunes (influencé par les médias et Internet), mais aussi les traits qui conditionnent le vieillissement le plus rapide de ce type de textes stylisés. Le remplacement de la variété diatopique de la langue française par la variété diastratique de la langue polonaise (ici : le sociolecte des jeunes polonais) peut engendrer des pertes inévitables au niveau connotatif et même sa déformation (problème signalé par Żuchelkowska, 2010). Le traducteur doit donc examiner la réalité socioculturelle présentée dans la pièce, envisager les pistes d'interprétation possibles, mais aussi prendre en considération les indices discursifs des dialogues des protagonistes (leur âge, leur statut social, le sujet de la conversation) afin de trouver des moyens pertinents de réexpression dans sa langue d'arrivée.

4. La traduction de l'hybridité linguistique franco-anglaise est l'un des obstacles majeurs dans la traduction des théâtres minoritaires canadiens d'expression française. Bien qu'il soit possible de créer un langage hybride basé sur la langue polonaise et sur la langue anglaise ou d'imiter les variétés déjà existantes comme le « ponglish », car ce langage peut être parfaitement compris par les jeunes polonais, il existe un écart concernant les associations que l'emploi de la langue anglaise engendre entre les deux communautés linguistiques en question: celle des francophones au Canada et celle des Polonais (nous l'avons illustré sur le tableau dans le chapitre 5.5.2). Vu cet écart, nous avons mis l'accent sur le rôle des paratextes (introductions des spécialistes et des traducteurs, notes explicatives, publications de vulgarisation) et la popularisation de la problématique canadienne dans les milieux artistiques et universitaires polonais qui pourrait aider les jeunes polonais à « changer de perspective ». Ayant acquis cette connaissance sociolinguistique de base, les Polonais pourraient commencer à lire les textes bilingues comme témoignages des recherches identitaires des membres des communautés multiculturelles.

5. L'analyse de la stylisation inspirée des dialectes a montré que les dangers de ce type de stylisation sont multiples et existent au niveau du choix des variétés diatopiques de la langue polonaise (la base de stylisation), mais aussi au niveau de la réalisation. Ainsi le traducteur doit procéder par une étude minutieuse des ressources de sa langue d'arrivée (les dialectes, les patois) pour y trouver des moyens linguistiques qui ne risqueront pas de déséquilibrer l'unité sémiotique de la pièce ni de choquer le public-cible. Le traducteur doit veiller aussi sur les proportions des éléments stylisés dans sa traduction pour éviter le piège de « surstylisation » et d'exotisme. Avant tout, le traducteur qui décide d'employer cette stylisation doit prendre en considération les associations qu'un dialecte ou un patois précis peut évoquer chez les récepteurs et – comme toujours – il doit céder le pas au metteur en scène et aux comédiens concernant certains traits stylistiques du texte

(par exemple la prononciation et l'accent). Le plus grand défi n'est donc pas de trouver une variété diatopique pour se servir de « la substitution des images », mais de prévoir les dangers qu'une telle substitution comporte au niveau de l'interprétation de la pièce et de son intégralité sémiotique.

En ce qui concerne les conclusions globales, nous avons remarqué que l'enracinement très visible et significatif dans la culture de départ (dans notre cas cet enracinement se manifeste au niveau linguistique) provoque chez les traducteurs-étudiants une certaine inquiétude et une volonté de suivre de près l'original pour ne pas perdre le style du texte de départ. Cela provoque néanmoins des effets indésirables (comme les déformations orthographiques et phonétiques étranges, les formes choquant l'oreille du lecteur ou l'emploi des sacres religieux polonais qui ont perdu leur valeur blasphématoire). Quant aux traducteurs professionnels, nous avons observé une grande élasticité et une tendance vers l'adaptation des textes au niveau linguistique à la culture d'arrivée (par exemple l'atténuation des sacres et des jurons dans la pièce jouée en France, une augmentation de leur nombre dans la pièce traduite par Mulczyk-Skarżyński ou la stylisation inspirée du langage familier de Józef Kwaterko – jugée trop « standardisée » selon Przychodzen). Le comportement des traducteurs professionnels confirme l'avis des spécialistes que le traducteur de textes dramatiques est plus libre au niveau de l'adaptation, quitte à perdre leur charge affective, les connotations ou la couleur locale du texte de départ.

Notre analysé a démontré aussi que la stylisation exige de la part du traducteur l'emploi de la technique de compensation (« jeu de l'ellipse et de l'abondance » selon Warmuzińska et Chrupała, 2011) ce qui mène aux changements quantitatifs et qualitatifs au niveau des éléments stylistiquement chargés dans le texte d'arrivée par rapport à ceux du texte de départ.

Finalement, nous avons constaté que l'emploi des formes diversifiées de stylisation dans la traduction polonaise a permis de reproduire les effets de contraste discursif qui découle

de l'opposition très marquée entre Moi et l'Autre – l'un des traits distinctifs dans notre corpus d'analyse. Aussi bien dans le cas de « La Défaite » (opposition entre le français standard des Bourguoin et le vernaculaire de Mme Roy substitué dans la traduction polonaise par l'emploi du polonais standardisé d'un côté et du langage familier ou populaire de l'autre), dans le cas de « Sex, lies et les Franco-Manitobains » (l'opposition entre le français standard d'Elle et le franglais de Lui substitué par le polonais standardisé contrasté avec le langage des jeunes avec des éléments anglais et la deuxième opposition entre les francophones et l'anglophone - Him a été aussi conservée), « French Town » (avec le français soigné de Pierre-Paul et le vernaculaire plein de vulgarismes de Cindy substitué respectivement dans la traduction par le polonais standardisé ou même littéraire et le langage populaire, très vulgaire) que dans le cas de « La Trahison » (contraste du français standard du prêtre avec le dialecte métis de Dumont dans la traduction polonaise substitué par le contraste du polonais standardisé du prêtre et le discours stylisé, dialectal du Métis). Derrière ces contrastes au niveau discursif des pièces mentionnées se cache le contraste des visions du monde, des comportements et de caractère des personnages dont le transfert vers la langue d'arrivée n'aurait été possible que grâce à l'emploi de différents types de stylisation.

Nous sommes conscients que notre analyse est loin d'être complète et exhaustive. Sans doute pourrait-elle être élargie sur le champ de la réception des traductions effectuées par les membres de la culture réceptrice. Une autre piste d'analyse possible est celle de la mise en scène de textes concrets et leurs fragments, une étude qui pourra confirmer la justesse de nos observations faites à partir des traductions des étudiants. Il serait donc nécessaire de ne pas s'arrêter au niveau du texte dramatique, mais d'analyser la représentation dans son intégralité sémiotique ainsi que les réactions du public car le théâtre est un art vivant qui repose sur l'interaction.

BIBLIOGRAPHIE

- ABRAMOWICZ, Maciej (1999), *Le Québec : au cœur de la francophonie*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marie Curie-Skłodowskiej
- ALBIR, Amparo Hurtado (1990) *La notion de fidélité en traduction*, Paris, Didier
- ANDERSON, Laurie (1984) « Pragmatica e traduzione teatrale », *Lingua e letteratura*, n°2 (printemps), p. 224-235.
- ARTAUD, Antonin (1981) *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard
- BAJEROWA, Irena (2010) « Język ogólnopolski XX wieku » [in:] Bartmiński, Jerzy (dir) *Współczesny język polski*. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, p.23-48
- BALBUS, Stanisław (1993) *Między stylami*, Kraków, Universitas
- BANHAM, Martin (1998), *The Cambridge Guide to Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge
- BANIECKA, Ewa (2008) « Gwara młodzieżowa jako odmiana współczesnej polszczyzny – próba charakterystyki » [in:] *Studia Gdańskie. Wizje i rzeczywistość. Tom V*. Wydawnictwo Gdańskiej Wyższej Szkoły Humanistycznej. Gdańsk, p. 157-169
- BARRY, Alpha Ousmane (2002) *Les bases théoriques en analyse de discours*, publication disponible en ligne : <http://www.er.uqam.ca/nobel/ieim/IMG/pdf/metho-2002-01-barry.pdf>
- BARTHES (1964) Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964
- BARTMIŃSKI, Jerzy (1981) « Derywacja stylu » [in:] *Pojęcie derywacji w lingwistyce*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, p.31-54
- BARTMIŃSKI, Jerzy (dir.) (1999), *Językowy obraz świata*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej
- BARTMIŃSKI, Jerzy (2003) « Opozycja ustności i literackości » [in:] Jerzy Bartmiński, Joanna Szadura *Warianty języka. Współczesna Polszczyzna. Wybór opracowań*. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej
- BARTMIŃSKI, Jerzy (2010), « Styl Potoczny » [in:] Bartmiński, Jerzy (dir) *Współczesny język polski*. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, p.115-134
- BASSNETT, Susan (1985) « Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts », [in:] Theo Hermans (dir.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Londres-Sydney, Croom Helm, p. 87-102.
- BASSNETT, Susan (1998) « Still Trapped in the Labyrinth. Further Reflections on Translation and Theatre », [in:] Susan Bassnett et André Lefevere (dir.), *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Clevedon, Multilingual Matters, p. 90-108.

- BEAUCHAMP, Hélène (2001) « Un théâtre aux couleurs de ses directions artistiques : le Théâtre la Seizième » [in :] Beauchamp Hélène, Joël Beddows (dir.), *Les théâtres professionnels du Canada francophone. Entre mémoire et rupture*. Ottawa: Le Nordir. p. 173-192
- BEAUCHAMPS, Hélène, BEDDOWS, Joël (2001) « Des théâtres entre mission communautaire et mandat artistique ». [in :] *Les théâtres professionnels du Canada francophone entre mémoire et rupture*. Beauchamps, Hélène, Beddows, Joël (dir.). Ottawa, Le Nordir, p. 9-23
- BEDDOWS, Joël (2002) « Mutualisme esthétique et institutionnel : la dramaturgie franco-ontarienne après 1990 » [in :] Lucie Hotte (dir.) *La littérature franco-ontarienne : voies nouvelles, nouvelles voix*, Ottawa, Le Nordir, 2002, p. 51-74.
- BEDNARSKI, Betty (1999) « La traduction comme lieu d'échanges » [in :] *Echanges culturels. Entre les Deux solitudes*, Beaudet Marie-Andrée (dir.) Québec : Les Presses de l'Université Laval, 1999, p. 125-163
- BEREZOWSKI LESZEK (1997), *Dialect in Translation*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego
- BERMAN, Antoine (1984) *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard
- BIRON, Michel (2000) *L'absence du maître. Saint-Denys, Garneau, Feron, Ducharme*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal
- BIRON, Michel (2003) « L'écrivain liminaire » [in :] *Littératures mineures en langue majeure. Québec/ Wallonie-Bruxelles*, J-P. BERTRAND, L. GAUVIN (dir.) Montréal, PUM
- BLANCHE-BENVENISTE, Claire (2000) *Approches de la langue parlée en français*, Paris, Ophrys
- BOILEAU, Nicolas (1972) *Art poétique*, Paris, Larousse
- BOLECKI, Włodzimierz (1998) *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*. Warszawa. Wydawnictwo Naukowe PAN.
- BOND, Edward (1998) *L'énergie du sens*, Montpellier, Editions Climats & Maison Antoine Vitez
- BOSELLI, Stefano (1996) « La traduzione teatrale », *Testo a fronte*, n° 15 (2e semestre), p. 63-80.
- BOURDIEU, Pierre (1979) *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris, Minuit.
- BRISSET, Annie (1990) Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988), Longueuil, Préambule.
- BUTTLER, Danuta (1982) « Miejsce języka potocznego wśród odmian współczesnej polszczyzny » [in:] Urbańczyk Stanisław (dir.) *Język literacki i jego warianty*, Wrocław, Instytut Narodowy im. Ossolińskich
- CASANOVA, Pascale (1999) *La République mondiale des Lettres*. Paris. Éditions du Seuil
- CATFORD, John C. (1965) *A Linguistic Theory of Translation: an Essay on Applied Linguistics*, London: Oxford University Press.

- CHACIŃSKI, Bartek (2005) *Wyczesany słownik najmłodszej polszczyzny*. Kraków, Wydawnictwo Znak
- CHACIŃSKI, Bartek (2007) *Totalny słownik najmłodszej polszczyzny*. Kraków, Wydawnictwo Znak.
- CHAN-CHU, Murielle (2003) « *Trainspotting* au théâtre : une adaptation culturelle », *www.postscriptum. Org*, n° 3, 2003, paragraphe 12, version en ligne : http://www.post-scriptum.org/flash/docs2/art_2003_03_009.pdf
- CHARAUDEAU, Patrick, MAINGUENEAU (2002) Dominique (dir.) *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil
- CHLEBDA, Wojciech (2010) « Frazematyka » [in:] Bartmiński, Jerzy (dir) *Współczesny język polski*. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, p.335-342
- CHRAPAŁA, Aleksandra, WARMUZIŃSKA-ROGÓŻ, Joanna (2011) « *Les Belles-sœurs* de Michel Tremblay – le jeu de l'ellipse et de l'abondance ou comment traduire le *joual* » [in:] *Synergies Pologne*, n° 8, 2011, p.83-91
- COUPRIE Alain (1995) *Le théâtre. Texte. Dramaturgie. Histoire*, Paris, Nathan.
- COURCHESNE, Michel (1987) « André Paiement : Père de la francophonie ontarienne » [in :] *Revue du Nouvel Ontario* 9 (1987): 145-146
- DAY, Moira (2001) « Passer les frontières. Traduire afin de bâtir des ponts communautaires » [in :] *Les théâtres professionnels du Canada francophone entre mémoire et rupture*. Beauchamp, Hélène, Beddows, Joël (dir.). Ottawa, Le Nordir, p. 221-234
- DEJNA, Karol (1993) *Dialekty polskie*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich
- DELAY, Florence (1982) « Le traducteur de verre », *Théâtre/Public*, n° 44 (janvier/février), p. 25-29.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix (1975), *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris, Éditions de Minuit
- DELISLE, Jean (1986) « Dans les coulisses de l'adaptation québécoise ». *Circuit* n° 12. .3-8
- DELISLE, Jean (1984) *Au cœur du dialogue canadien : Bureau des traductions 1934-1984/ Bridging the Language Solitudes : Translation Bureau 1934-1984*. Ottawa : Ministère des Approvisionnements et Services Canada
- DELISLE, Jean (1993) *La traduction raisonnée. Manuel d'initiation à la traduction professionnelle anglais-français*. Ottawa, Les Presses de l'Université de l'Ottawa.
- DÉPRATS Jean-Michel (1982) « Traduire Shakespeare pour le théâtre ». *Théâtre/Public*, n° 44 (janvier/février), p. 45-48.
- DÉPRATS, Jean-Michel (1990) *Sixièmes assises de la traduction littéraire : traduire le théâtre*, Arles, Actes Sud
- DÉPRATS, Jean-Michel (1992) « Deux ou trois choses que je sais d'elle... ». *Cahiers de la Comédie-Française*, n° 2 (hiver), p. 55-58.

- DÉPRATS, Jean-Michel (1993) : « Analyse comparative de plusieurs traductions française de Roméo et Juliette » [in :] Vigouroux-Frey (dir.), *Traduire le théâtre aujourd'hui ?* Rennes, Presses Universitaires de Rennes
- DERRIDA, Jacques (1982) « L'oreille de l'autre : otobiographies, transferts, traductions » in : Lévesque Claude, McDonald Christie (dir.) *Textes et débats avec Jacques Derrida*, Montréal, VLB, p.125-212
- DEWOLF, Linda (2003) « La place du surtitrage comme mode de traduction et vecteur d'échanges culturels pour les arts de la scène ». *Recherches théâtrales au Canada*, vol 24, 103-127
- DUBÉ, Paul (1994) « Je est un autre ... et l'autre est moi. Essai sur l'identité albertaine » [in :] Jocelyn Letourneau et Roger Bernard (dir.) *La question identitaire au Canada francophone. Récits, parcours, enjeux, hors-lieux*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, p. 79-99
- DUBÉ, Paul (2005) « Pour une nouvelle symbolique francophone. La construction d'une identité interculturelle » [in :] Morency J., Destrempe H., Merkle D., (dir.) *Des cultures en contact. Visions de l'Amérique du Nord francophone*, Cap Sain-Ignace, Editions Nota bene, 33-48
- DUBISZ, Stanisław (1986) *Stylizacja gwarowa w polskiej prozie trzydziestolecia powojennego (nurt ludowy w latach 1945-1975)*. Warszawa : Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- DUBISZ, Stanisław (1991), *Archaizacja w XX-wiecznej polskiej powieści historycznej o średniowieczu*. Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego
- DUBOIS, Jacques (1988) « Régions ou réseaux » in : *Centres et périphéries : Bruxelles-Prague et l'espace culturel européen*. Liège, Yellow Now.
- ELAM, Keir (1980) *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, Methuen
- FERENČÍK, Jan (1970), « De la spécification de la traduction de l'œuvre dramatique [in :] Holmes S. (dir.), *The nature of translation : essays on the theory and practice of literary translation*, The Hague, Paris, Bratislava, Publ. House of Slovak Academy of Sciences
- FERNANDEZ Cardo, CARDÁ José (1995) « De la práctica a la teoría de la traducción dramática » [in :] Francisco Lafarga et Robert Dengler (dir.), *Teatro y traducción*, Barcelone, Universitat Pompeu Fabra, p. 405-411.
- FORSYTH, Louise (2001) « La Troupe du Jour de Saskatoon : une compagnie-laboratoire » [in :] Beauchamp Hélène, Joël Beddows (dir.), *Les théâtres professionnels du Canada francophone. Entre mémoire et rupture*. Ottawa: Le Nordir. p. 135-153
- GABORIAU, Linda (1995) « The Cultures of Theatre » [in :] Sherry Simon (dir.) *Culture in Transit. Translating the littérature of Quebec*. Montréal, Véhicule Press. 83-90.

- GABOURY-DIALLO, Lise (2009) « Le théâtre franco-manitobain : mythes de la mémoire collective » in : *Entre lieux et mémoire. L'inscription de la francophonie canadienne dans la durée*, A. Gilbert, M. Bock, J. Y. Thériault (dir.) Ottawa, Les Presse de l'Université de l'Ottawa, 317-336
- GADET, Françoise (1996), « Niveaux de langue et variation intrinsèque ». *Palimpsestes* n° 10, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p.17-40
- GADET, Françoise (2003) *La variation sociale en français*, Paris, Éditions Ophrys, 2003
- GARCARZ, Michał (2006) « Wulgaryzmy a przekład, czyli życie wulgaryzmów od oryginału do przekładu ». *Acta Universitatis Lodziansis. Folia Linguistica Rossica* n° 2, 2006, p. 159-173
- GAUVIN, Lise (2000) *Langagement, l'écrivain et la langue au Québec*. Montréal, Boréal.
- GAUVIN, Lise (2003), « Autour du concept de littérature mineure - variations sur un thème majeur » in : *Littératures mineures en langue majeure. Québec/ Wallonie-Bruxelles*, J-P. Bertrand, L. Gauvin (dir.) Montréal, PUM.
- GENETTE, Gérard (1972) *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil
- GENETTE, Gérard (1983) *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil.
- GŁOWIŃSKI, Michał (1971) « O stylizacji » [in:] Sławiński Janusz (dir.) *Problemy socjologii literatury*, Wrocław, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.
- GOUHIER, Henri (1968) *L'Essence du théâtre*, Paris, Aubier-Montaigne
- GRABIAS, Stanisław (2010), « Środowiskowe i zawodowe odmiany języka - socjolekty », [in:] Bartmiński, Jerzy (dir) *Współczesny język polski*. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, p.235-254
- GRASSIN, Jean-Marie (1996) « The problematics of Emergence in Comparative Literary History », in : KUSHNER, Eva, PAGEAUX , Daniel (dir.), *Littératures émergentes : Actes du XIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, Berne, Peter Lang, 1996, p. 5- 16.
- GRAVIER, Maurice (1973) « La traduction des textes dramatiques » [in :] *Etudes de linguistique appliquée*, N°12, Paris, Didier , 1973
- GROCHOLEWSKA, Danuta RACHOCKA Joanna (2005) « Slogan reklamowy, czyli jak skutecznie zachęcać do zakupów » in: www.swiatmarketingu.pl revue on-line: http://www.swiatmarketingu.pl/index.php?rodzaj=01&id_numer=312286
- GROCHOWSKI, Maciej (2002) *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN
- GRUTMAN, Rainer (1997) *Des langues qui résistent : L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*, Montréal, Fides-CÉTUQ
- GUMPERZ John J. (1982) *Discourse strategies*, Cambridge : Cambridge University Press.

- HAENTJENS, Marc (2005) « La circulation des livres au Canada français. A la recherche du public lecteur » [in :] *Liaison. Littérature pancanadienne*, n° 129, Editions e l'Ouest, 7-9
- HAREL, Simon (1999) *Le voleur de parcours : Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, XYZ.
- HEBERT, Raymond-M (1994) « Essai sur l'identité franco-manitobaine » [in :] Jocelyn Letourneau et Roger Bernard (dir.) *La question identitaire au Canada francophone. Récits, parcours, enjeux, hors-lieux*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, p. 63-78
- HEJWOWSKI, Krzysztof (2004), *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN
- HEJWOWSKI, Krzysztof (2005), « O nieprzekładalności absolutnej i względnej » [in:] Hejwowski Krzysztof (dir.) *Kulturowe i językowe źródła nieprzekładalności*. Olecko, Wszechnica Mazurska.
- HOTTE, Lucie (2002) *La littérature franco-ontarienne : voies nouvelles, nouvelles voix*, Lucie Hotte, Louis Bélanger, Stefan Psenak (dir) Ottawa, Le Nordir.
- IGNATOWICZ-SKOWROŃSKA, Jolanta (2000), *Stylizacja na język potoczny w prozie Marka Nowakowskiego*, Szczecin, Wydawnictwo Naukowe US
- INOUE, Naoko (2002) Le théâtre pur chez Antonin Artaud – à travers le théâtre et son double », Osaka University Knowledge Archive : OUKA (http://ir.library.osaka-u.ac.jp/dspace/bitstream/11094/11826/1/gallia_40_227.pdf), p.227-234
- JAKOBSON, Roman (1963) *Essais de linguistique générale*. Paris, Éditions de Minuit.
- KAFKA, Franz (1984) *Œuvres complètes*, Franz Kafka, Paris. Gallimard.
- KLIMKIEWICZ, Aurelia (2005) « La traduction et la culture du passage ». *META. Journal des traducteurs*, vol. 50, n° 4, p. 457-470
- KLIMKIEWICZ Aurelia, MERKLE Denise (2008) « La traduction verticale ou horizontale ? Entre langues et cultures en 'mode mineur' ». *Alternative francophone*, Vol.1, nr 1 (2008) : *La traduction verticale ou horizontale ? Entre langues et cultures en « mode mineur »*
- KLIMKIEWICZ, Aurelia (2009) « Kontakt literacki w obiegu poziomowym : tłumaczenie kultur mniejszościowych jako dialog z kruchą tożsamością » [in :] Tomaszkievicz T, Klimkiewicz A, Żuchelkowska A. (dir) *Antologia współczesnej literatury Kanady frankofońskiej*, Łask, Oficyna Wydawnicza Leksem, pp. 13-16.
- KLINKENBERG, Jean-Marie (2003) « Autour du concept de langue majeure – Variations sur un thème mineur » [in :] *Littératures mineures en langue majeure. Québec/ Wallonie-Bruxelles*, J-P. Bertrand, L. Gauvin (dir.) Montréal, PUM.
- KOŁODZIEJEK, Ewa (2006) *Człowiek i świat w języku subkultur*, Szczecin, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego.

- KORNHAUSER, Julian (1999) « Język we współczesnej literaturze polskiej », [in:] Pisarek Walery (dir.) *Polszczyzna 2000. Orędzie o stanie języka na przełomie tysięcy*. Kraków, Ośrodek Badań Prasoznawczych, Uniwersytet Jagielloński
- KOUSTAS, Jane (1988) « Traduire ou ne pas traduire le théâtre ? L'approche sémiotique. ». *TTR*, Vol. 1, n° 1 (1988) : 127-138
- KOWZAN, Tadeusz, (1968) « Le signe au théâtre » [in :] *Diogenes*, n° 6, janvier-mars 1968
- KOWZAN, Tadeusz. (1976) *Littérature et spectacle*. La Haye et Paris, Mouton
- KULESZA, Barbara (2010) « Najnowsze anglicyzmy w języku prasy młodzieżowej » [in:] *Kwartalnik Językoznawczy* 2010/3-4, version en ligne: http://www.kwartalnik.amu.edu.pl/teksty2010_3-4/Kulesza_2010_3-4.pdf
- KUNDERA, Milan (1993), *Les testaments trahis*. Paris. Éditions Gallimard.
- KURKOWSKA Halina, SKORUPKA Stanisław (2001) *Stylistyka polska. Zarys*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN
- KÜRTÖSI, Katalin (2008) « Brève histoire du théâtre québécois » [in :] Oszetzky Éva, Stan Sorin (dir.) *Itinéraires francophones. Mélanges offerts à Árpád Vigh à l'occasion de ses 65 ans*, Éditions ÍMEA, Pécs, p.221-229
- KWATERKO, Józef (2003) *Dialogi z Ameryką. O frankofońskiej literaturze w Québecu i na Karaibach*, Kraków: Universitas
- LADOUCEUR, Louise (1995) « Normes, fonctions et traduction théâtrale ». *Meta*, vol. 40, n° 1 (printemps), p. 31-37
- LADOUCEUR Louise (2005): *Making the scene : la traduction du théâtre d'une langue officielle à l'autre au Canada*, Québec : Nota Bene.
- LADOUCEUR, Louise (2007): « Parler, écrire et traduire dans la langue de Dalpé », [in:] Stéphanie Nutting, François Paré (dir.), *Jean-Marc Dalpé. Ouvrier d'un dire*. Sudbury : Prise de Parole. 97-114.
- LADOUCEUR, Louise (2008a) « La parole du texte : oralité et traduction théâtrale au Canada », [in:] Michaela Woolf (dir.), *Übersetzen – Translating – Traduire : Towards a "Social Turn"*, Vienna, LIT Verlag. 153-162.
- LADOUCEUR, Louise (2008b): « Bilinguisme et performance : traduire pour la scène la dualité linguistique des francophones de l'Ouest canadien » [in:] *Alternative francophone*, vol.1, 1 (2008). 44-56.
- LADOUCEUR, Louise (2010a) « Bilinguisme et esthétique interculturelle dans les dramaturgies francophones de l'Ouest canadien ». *International journal of Translation Studies*. 13.2, 183-200.
- LADOUCEUR, Louise (2010b) « Esthétique de la marge : la parole bilingue dans les dramaturgies francophones de l'Ouest canadien », article inédit
- LAFON, Dominique (2003) « La langue-à-dire du théâtre québécois » [in :]Hélène Beauchamp et Gilbert David (dir.) *Théâtres québécois et*

- canadiens-français au XXème siècle. Trajectoires et territoires*. Québec : Presses de l'Université du Québec, p.180-196
- LAFONTANT Jean (2002) « Langue et identité culturelle: points de vue des jeunes francophones à Manitoba » [in :] *Francophonies d'Amérique* 14, 81-88
- LALIBERTÉ, Michèle (1995) « La problématique de la traduction théâtrale et de l'adaptation au Québec ». *Meta*, vol. 40, n° 4 (hiver), p. 519-528.
- LARRUE, Jean-Marc (1981) *Le théâtre à Montréal à la fin du XIX siècle*, Montréal, Fides
- LARTHOMAS, Pierre Henri (1980) *Le langage dramatique : sa nature, ses procédés*. Paris, Presses Universitaires de France
- LE BRIS, Michel (2007) « Pour une littérature-monde en français », », [in :] Jean Rouaud et Michel Le Bris (dir.) *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 41-42.
- LEBIEDZIŃSKI, Henryk (1981) *Elementy przekładoznawstwa ogólnego*, Warszawa, PWN
- LECLERC, Catherine (2008) « Le chiac, le Yi King, et l'entrecroisement des marges : petites difficultés d'existence en traduction » [in :] Merkle D., Koustas J. (red) *Traduire depuis les marges*, Québec, Nota Bene, 163-192
- LECLERC, Catherine (2010) *Des langues en partage? Cohabitation du français et de l'anglais en littérature contemporaine*, Montréal, XYZ.
- LECLERC, Jacques (1992) *Langue et société*, collection « Synthèse », Laval, Mondia Éditeur
- LEFEBVRE, Paul , OSTIGUY, Pierre (1984) « L'adaptation théâtrale au Québec ». *Cahiers de théâtre Jeu* no 9. (1984). 32-47
- LEROUX, Patrick. « Les alliances stratégiques dans le théâtre francophone au Canada ». [in :] *Les théâtres professionnels du Canada francophone entre mémoire et rupture*. Beauchamps, Hélène, Beddows, Joël (dir.). Ottawa, Le Nordir, 2001. 193-208
- LEVASSEUR-OUMET, France, PARENT, Roger (2001) « Un désir d'autonomie artistique et un besoin d'identité culturelle : l'enjeu du théâtre d'expression française en Alberta » [in :] Beauchamp Hélène, Joël Beddows (dir.), *Les théâtres professionnels du Canada francophone. Entre mémoire et rupture*. Ottawa: Le Nordir. p. 153-172
- LEWIS, Rohan Anthony (2003) « Langue métissée et traduction: quelques enjeux théoriques ». *META . Journal des traducteurs*, vol. 48, n° 3, septembre 2008, p. 411-420
- LÜDI, G. PY B. (1986) *Être bilingue*, Berne, Peter Lang.
- LÜDI, Georges (2005) « Parler bilingue et discours littéraire métissés » [in :] Morency J., Destrempes H., Merkle D., (dir.) *Des cultures en contact. Visions de l'Amérique du Nord francophone*, Cap Sain-Ignace, Editions Nota bene, 173-200
- LUKSZYN, Jurij (réd.) et al. (1993) *Tezaurus terminologii translatorycznej*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN

- MAIRET, Richard (2005), « Le livre et non public, une question de perception? » [in :] *Liaison. Littérature pancanadienne*, n° 129, Editions e l'Ouest, 11-12
- MAJKOWSKA, Grażyna, SATKIEWICZ, Halina (1999) « Język w mediach », [in:] Pisarek Walery (dir.) : *Polszczyzna 2000. Orodzie o stanie języka na przełomie tysiącleci*. Kraków, Ośrodek Badań Prasoznawczych, Uniwersytet Jagielloński
- MARKOWSKI, Andrzej (1992) *Polszczyzna końca XX wieku*. Warszawa, Wiedza Powszechna
- MARTIN, Ruth (1994) « Translated canadian literature and Canadian Council translations grants 1972-1992 : the effect on authors, translators and publishers ». *Ellipse*, no 51 (1994) : 54-84
- MASSON, Alain (1994): *Lectures Acadiennes. Articles et comptes rendus sur la littérature acadienne depuis 1972*. Moncton, Éditions Perce-Neige
- MAYENOWA, Maria Renata (1979) *Poetyka teoretyczna: Zagadnienia języka*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich
- MESCHONNIC, Henri (1992) « D'une poétique du rythme à une politique du rythme ». *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*. Lille, Presses universitaires de Lille.
- MEZEL, Kathy (1995) « Speaking white : translation as a vehicle of assimilation in Quebec » [in:] Sherry Simon (dir.), *Culture in Transit : Translating the littérature of Quebec*. Montreal, Vehicule Press. 133-148.
- MICONE, Marco (1996) *Trilogia : Gens du silence-Addolorata-Déjà l'agonie*. Montréal, VLB
- MOSS, Jane (2004) « The drama of identity in Canada's francophone West » [in :] *American review of Canadian Studies*, ACSUS, Routledge.
- MOSS, Jane (2005a) « Les théâtres francophones en Amérique du Nord » [in :] *Des cultures en contact. Visions de l'Amérique du Nord francophone*, J. Morency, H. Destrempe, D. Merkle (dir.) Cap Sain-Ignace, Editions Nota bene, 393-409
- MOSS, Jane (2005b) « Théâtres francophones post-identitaires. État des lieux ». *Canadian literature*, n° 187, Winter 2005, p. 57-71
- MOUGEON, Raymond ; BENIAK, Edouard (1991): *Linguistic Consequences of Language Contact and Restriction : The Case of French in Ontario, Canada*. Oxford, Clarendon Press.
- MOUNIN, Georges (1974) *Dictionnaire de la linguistique*. Paris, Presses Universitaires de France
- MOUNIN, Georges (1976). *Linguistique et traduction*, Bruxelles, Dessart et Mardaga.
- NEWMARK Peter (1973), « An approach to translation», in: *Babel* vol. XIX, n°.1, p.3-11
- NIDA, Eugene (1959) « Bible translating » [in:] Brower Reuben Arthur (dir.) *On translation*, Harvard, Harvard University Press, p. 11-31

- NOLETTE, Nicole (2008) *Traduire la dualité linguistique de l'Ouest canadien pour la scène anglophone*, M.A. Alberta University, mémoire de maîtrise en version numérique : <http://gradworks.umi.com/MR/46/MR46969.html>
- NOWAKOWSKA, Maria Magdalena (2004) « Językowe zwierciadło świata "dresiarzy" (i nie tylko) w powieści D. Masłowskiej *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* » in: Vladimir Patrá (dir.) *Súčasná jazyková komunikácia v interdisciplinárnych súvislostiach, 5. medynarodná konferencia o komunikácii*, Banská Bystrica, p. 493-501
- NUTTING, Stéphanie (2001) « Entre chien et homme: l'hybridation dans *Le Chien* de Jean-Marc Dalpé » [in:] Beauchamp Hélène, Joël Beddows (dir.), *Les théâtres professionnels du Canada francophone. Entre mémoire et rupture*. Ottawa, Le Nordir. 277-290.
- NYCZ, Ryszard (1995) *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa. Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN.
- OBSZYŃSKI, Michał (2011) « Vers de nouveaux enjeux transculturels : des voix antillaises dans *Pour une littérature-monde* » [in :] Oszetzky Éva, Bene Krisztián *Mots, discours, textes, approches diverses de l'interculturalité francophone en Europe Centre-Orientale, Cahiers francophones d'Europe Centre-Orientale*, Pécs, Éditions du Département d'Études Françaises et Francophones de l'Université de Pécs
- PAŁANIUK, Małgorzata (2009) « L'emploi de la stylisation patoise en tant que stratégie de la traduction du dialecte métis à l'exemple de la traduction polonaise de la pièce « La Trahison » de Laurier Gareau », mémoire de maîtrise inédite
- PAŁANIUK, Małgorzata (2012) « L'animalité du discours des protagonistes en traduction française et anglaise de la pièce *Le Chien* de Jean-Marc Dalpé » in : *Studia Romanica Posnaniensia*, vol. XXXIX/2, p. 42-56
- PAPEN, Robert (1984) « Quelques remarques sur un parler français méconnu de l'Ouest canadien: le métis », *Revue québécoise de linguistique*, vol. 14, n°1, p. 113-139.
- PARÉ, François (1994) « Genèse de la rancœur. Sur trois œuvres dramatiques récentes. » [in :] *Liaison*, n° 77, 32-34.
- PARÉ, François (1994): « La dramaturgie franco-ontarienne: la langue et la Loi » *Jeu: revue de théâtre*, n° 7, 1994. 28-34
- PARÉ, François (2001) *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir.
- PARÉ, François (2003) *La Distance habitée*, Ottawa. Le Nordir
- PATRY, Richard (2001) « La traduction du vocabulaire anglais francisé dans l'œuvre de Jacques Ferron : une impossible épreuve de l'étranger ». *META. Journal des traducteurs*, vol. 46, n° 3, septembre 2008, p. 449-466
- PAVIS, Patrice (1980) *Dictionnaire du théâtre : termes et concepts de l'analyse théâtrale* [préf. Anne Ubersfeld], Paris, Éditions Sociales

- PAVIS, Patrice (1990) *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, Editions Sociales
- PAVIS, Patrice (1998), *Słownik terminów teatralnych*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich
- PISARSKA Alicja, TOMASZKIEWICZ Teresa (1996) *Współczesne tendencje przekładoznawcze*, Poznań, Wydawnictwo UAM.
- POIRIER, Claude (2006) « Le sacre est-il proprement québécois? » in : *Québec français*, n° 143p. 23-24
- PRZYCHODZEN, Janusz (2000) « *Les belles-sœurs* en Pologne et au Québec : enjeux sociocritiques de la traduction et de la théâtralité ». *L'Annuaire théâtral*, no 27, p. 120-133
- R.S. (1997) « Wulgaryzmy w literaturze » in : *Poradnik Językowy* 1997 n° 6, p. 71-77
- REGATTIN, Fabio (2004), «Théâtre en traduction : un aperçu du débat théorique », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 36, 2004, p. 156-171.
- REMILLARD, Judith (2007) « Traduction et aspects socioculturels du lexique français québécois» [in :] Jolicœur, L. (dir.), *Traduction et enjeux identitaires dans le contexte des Amériques*. Québec, Presses de l'Université Laval
- RICARD, François (1981) « L'inventaire : reflet et création », *Liberté*, vol. 23, n° 2, (134) 1981, p. 32-37.
- RIVIÈRE, Jean-Loup (1992) « Discretion et fraternité ». *Cahiers de la Comédie-Française*, n° 2 (hiver), p. 81-84.
- ROSS, Sylvie (2005) « Plus dynamique que jamais » [in :] *Liaison. Littérature pancanadienne*, n° 129, Editions e l'Ouest, 104-105
- ROUAUD, Jean, LE BRIS, Michel, dir. (2007) *Pour une littérature-monde*, Paris. Gallimard.
- SÁNDOR, Harvey, HIGGINS, Ian (1992) *Thinking Translation: A Course in Translation Method: French to English*, London, Routledge
- SANTINI, Sylvano (2003) « La double étrangeté du Petit Köchel – de la petite littérature à la littérature mineure » [in :] *Littératures mineures en langue majeure. Québec/ Wallonie-Bruxelles*, J-P. BERTRAND, L. GAUVIN (dir.) Montréal, PUM
- SEIDE, Stuart (1982) « La traduction complétée par le jeu ». *Théâtre/Public*, n° 44 (janvier/février), p. 60-61.
- SHEK, Ben-Zion (1977) « Quelques réflexions sur la traduction dans le contexte socio-culturel canado-québécois ». *Ellipse*, no 21 (1977) : 111-116
- SHEK, Ben-Zion (1988) « Diglossia and Ideology: Socio-Cultural Aspects of Translation in Québec», [in:] *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 1, n° 1. 85-91
- SIENKIEWICZ Barbara (1984) « Obrazy języka w tłumaczeniu prozy powieściowej » [in:] Balcerzan Edward (dir.) *Wielojęzyczność literatury a problemy przekładu artystycznego*, Wrocław, Ossolineum

- SIMON, Sherry (1994) *Le trafic des langues : traduction et culture dans la littérature québécoise*. Montréal, Boréal.
- SIMON, Sherry (1999) *Hybridité culturelle*, Montréal, Ile de tortue
- SINDING, Terje (1992) « Les vertus de l'exil ». *Cahiers de la Comédie-Française*, n° 2 (hiver), p. 75-77.
- SKUBALANKA, Teresa (2001) *Podstawy analizy stylistycznej. Rozważania o metodzie*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej
- SKWARCZYŃSKA, Stefania (1970) «Stylizacja i jej miejsce w nauce o literaturze» [in:] Skwarczyńska Stefania, *Wokół teatru i literatury*, Warszawa, Instytut Wydawniczy PAX
- SNELL-HORNBY, Mary (1996) «All the World's a Stage: Multimedial Translation - Constraint or Potential?» [in :] Christine Heiss et Rosa Maria Bollettieri Bosinelli (dir.), *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*, Bologne, CLUEB, p. 29-45.
- SOJKA, Eugenia (2003) « Czy Kanada nadal pachnie żywicą? Literacki obraz Kanady w Polsce (1911-2003) », [in:] Buchholtz Mirosława (dir.) *Obraz Kanady w Polsce*, Toruń, Wydawnictwo Adam Marszałek.
- SOURIAU, Étienne (1951) « La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie » [in :] *Revue internationale de Filmologie*, n°7-8, pp. 231-240
- STEINER, George (1975) *After Babel*. London , Oxford University Press.
- STRATFORD, Madeleine (2008) « Au tour de Babel ! Les défis multiples du multilinguisme ». *META . Journal des traducteurs*, vol. 53, n° 3, septembre 2008, p. 457-470
- STRATFORD, Philip (1993) « Literary translation : a bridge between two solitudes ». *Language et Society* , no 11 (1993): 8-13.
- STRYCHARSKA-BRZEZINA, Maria (2009) *Socjostylistyka a dzieje literatury polskiej, Studia nad stylizacją językową w utworach literackich*, Kraków, Collegium Columbinum.
- ŚWIĘCICKA, Małgorzata (1999), *Kreacja dialogu potocznego we współczesnej polskiej prozie dla młodzieży*, Bydgoszcz, Wydawnictwo WSP w Bydgoszczy
- TESSIER, Jules (2001): *Américanité et francité. Essais critiques sur les littératures d'expression française en Amérique du Nord*. Ottawa, Le Nordir.
- THÉRIAULT, Joseph-Yvon (dir.) (1999), *Francophonies minoritaires au Canada. L'état des lieux*, Moncton, Éditions d'Acadie
- TOMARCHIO, Margaret (1990) « Le théâtre en traduction : quelques réflexions sur le rôle du traducteur ». *Palimpsestes*, n° 3, p. 79-104.
- TOMASZKIEWICZ, Teresa (2006) *Przekład audiowizualny*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN
- TOMASZKIEWICZ, Teresa (2009) « Les différentes formes de stylisation littéraire et leur transfert pendant la traduction » [in :] Grażyna Vetula-

- ni (dir.) *Panorama des études en linguistique diachronique et synchronique*. Łask : Leksem
- TOMASZKIEWICZ, Teresa, KLIMKIEWICZ Aurelia, ŻUCHELKOWSKA Alicja (2009) (dir.) *Antologia współczesnej literatury Kanady frankofońskiej*. Łask, Leksem
- UBERSFELD, Anne (1978) *Lire le théâtre*. Paris, Éditions Sociales.
- UPTON, Carole-Anne, HALE Terry (2000), *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*, Manchester-Northampton, St. Jerome
- WSZEBOROWSKA, Hanna (1997) „Stylizacja na język potoczny w powieści Tadeusza Konwickiego "Rzeka podziemna, podziemne ptaki". *Poradnik Językowy*, 1997/ 10, p. 57-68
- URBAŃCZYK, Stanisław (1976) *Zarys dialektologii polskiej*, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe
- VERMEER, Hans J. (1996) *A skopos Theory of Translation (Some Arguments for and against*, Heidelberg, TEXTconTEXT Verlag
- VIALA, Alain (2005) *Histoire du théâtre*, édition *Que sais-je*, Presses Universitaires de France, Paris
- VIALA, Alain (dir.) (2002), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France
- VICTOR, Gary, (2007) « Littérature-monde ou liberté d'être », [in :] Jean Rouaud et Michel Le Bris (dir.) *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 315-320.
- VINAY Jean-Paul, DARBELNET Jean-Louis (1958) *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*, Paris, Didier
- VITEZ, Antoine (1982) « Le devoir de traduire ». *Théâtre/Public*, n° 44 (janvier/février), p. 6-9.
- VRECK, Françoise (1990) *Traduire la résonance La traduction plurielle : textes réunis et présentés par Michel Ballard*. Lille, Presses Universitaires de Lille.
- WALCZAK, Bogdan (1987) *Między snobizmem i modą a potrzebami języka, czyli o wyrazach obcego pochodzenia w polszczyźnie*, Poznań, Wydawnictwo Poznańskie
- WALCZAK, Bogdan (2010) «Język polski na Zachodzie » [in:] Bartmiński, Jerzy (dir) *Współczesny język polski*. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, p.536-574
- WARDZAŁA, Katarzyna (2005) « Problemy opisy mody językowej młodzieży na podstawie wpływów angielszczyzny », Les actes de la conférence *Język i społeczeństwo, Wrocław 13-15 maja 2005* disponible en ligne: <http://www.sknj.ifp.uni.wroc.pl/publikacje/b.htm>
- WELLWARTH, George (1981) « Special Considerations in Drama Translation », [in:] Marilyn Gaddis Rose (dir.), *Translation Spectrum. Essays in Theory and Practice*, Albany, State University of New York Press
- WILKOŃ, Aleksander (1999) *Język artystyczny. Studia i szkice*, Katowice, Wydawnictwo Naukowe Śląsk.

- WILKOŃ, Aleksander (2003) « Typologie odmian współczesnej polszczyzny » [in:] Jerzy Bartmiński, Joanna Szadura *Warianty języka. Współczesna Polszczyzna. Wybór opracowań*. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej
- WOJTASIEWICZ, Olgierd (1957) *Wstęp do teorii tłumaczenia*, Warszawa, TEPIŚ
- WYDERKA, Bogusław et al. (2000) *Słownik gwar śląskich*, Opole, Państwowy Instytut Naukowy - Instytut Śląski w Opolu
- YERGEAU, Robert (2007) « L'enfer institutionnel, est-ce les autres ou nous-mêmes? Ou le goût d'un champ littéraire est-il le dégoût d'un autre champ » [in:] Bouraoui Hédi, Reguigui Ali, *Perspectives sur la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Prise de parole, p. 69-90
- ŻUCHELKOWSKA, Alicja (2008) « Marichette. Lettres acadiennes 1895-1898 en polonais: stratégies de traduction ». *Alternative francophone*, Vol.1, nr 1 (2008) : *La traduction verticale ou horizontale ? Entre langues et cultures en « mode mineur »*
- ŻUCHELKOWSKA, Alicja (2010) « Kulturowe uwarunkowania akadyjskiej literatury tożsamościowej w przekładzie na język polski », [in:] Lewicki, Roman (dir.), *Przekład-Język-Kultura II*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej. 75-86
- ŻUCHELKOWSKA, Alicja (2012) « Pour une approche identitaire en traduction : implications socio-culturelles ». *Studia Romanica Posnaniensia*, vol. XXXIX/2, p. 87-98

CORPUS D'ANALYSE :

- BUGNET, Georges (1990) *Albertaines. Anthologie d'œuvres courtes en prose présentée et annotée par Gamila Morcos*. Saint Boniface, Éditions des Plaines, Éditions universitaires de Dijon.
- DALPÉ, Jean Marc (1988) *Le Chien*, traduction anglaise: Maureen Labonté et Jean Marc Dalpé, texte non-publié, déposé au : *Centre des auteurs dramatiques* à Montréal.
- DALPÉ, Jean Marc (2003) *Le Chien*, Sudbury: Prise de parole, 3e édition
- DALPÉ, Jean-Marc (1994) *Le Chien*, traduction : Durif Eugène [in :] *Les Muses orphelines* Michel Marc Bouchard - Noëlle Renaude / *Le Chien* Jean-Marc Dalpé - Eugène Durif, Paris, Éditions théâtrales.
- GAREAU, Laurier (2004) *La Trahison. The Betrayal*. Regina, Les Éditions de la nouvelle plume.
- KWATERKO, Józef (1990) « Siostrzyczki » (titre original: *Belles-soeurs*, auteur: Michel Tremblay). *Dialog*, no 8, p. 50-83.
- MULCZYK – SKARŻYŃSKI Jacek (2010) « Pięć razy Albertyna » (traduction de la pièce « Albertine, en cinq temps » de Michel Tremblay, texte non-publié

- OUELLETTE, Michel (2000) *French Town*, Ottawa, Les éditions Le Nordir.
- PAŁANIUK, Małgorzata (2009) « Zdrada » (traduction de la pièce « La Trahison de Laurier Gareau » [in :] Tomasziewicz Teresa, Klimkiewicz Aurelia, Żuchelkowska Alicja (dir.) *Antologia współczesnej literatury Kanady frankofońskiej*. Łask, Leksem
- PRESCOTT, Marc (2001) *Big, Bullshit, Sex, Lies et les Franco-Manitobains*, Saint Boniface, Les Editions du Blé.
- PRESCOTT, Marc (2005) *L'Année du Big-Mac*, Winnipeg, Éditions du Blé (coll. Rouge)
- SMOGUR, Damian (2009) « Przegrana » (traduction de la pièce « La Défaite » de Georges Bugnet) [in :] Tomasziewicz Teresa, Klimkiewicz Aurelia, Żuchelkowska Alicja (dir.) *Antologia współczesnej literatury Kanady frankofońskiej*. Łask, Leksem

SITES INTERNET CONSULTÉS:

- <http://www.metisroymingan.ca/IMAGES/La%20langue-site%20CMDRSM.pdf> (consulté: novembre 2012)
- <http://atfc.ca> (consulté : avril, mai 2011, septembre 2012)
- http://catapulte.ca/documents/Dossier_accompagnement_Chien1 (consulté: février 2012)
- http://en.wikipedia.org/wiki/Flying_pig (consulté: septembre 2012)
- http://findarticles.com/p/articles/mi_7023/is_49/ai_n57739636 (consulté: juin 2011)
- <http://marie-claude.samuel.tripod.com> (consulté : avril 2011)
- <http://wiadomosci.onet.pl/kiosk/ciekawostki/brejkowanie-czyli-ponglish,1,3337691.html> (consulté : novembre 2012)
- <http://www.alinebotteman.be/theatre.htm> (consulté: juin 2012)
- <http://www.cametgreg.fr/blog/2010/09/04/les-mots-du-jour-okidou-et-tiguidou/> (consulté : août 2012)
- http://www.cead.qc.ca/_cead_repertoire/id_document/1517 (site consulté: mars 2012)
- <http://www.ciboire.com/articles.html> (consulté: juillet 2012)
- <http://www.ciboire.com/articles.html> (site consulté: mars 2012)
- <http://www.cnrtl.fr/definition/dieu> (site consulté: mars 2012)
- <http://www.congopage.com/Pour-une-litterature-monde-en> (consulté: juin 2011)
- http://www.larousse.fr/encyclopedie/nom-commun-nom/histoire_du_th%E9%E2tre/96913 (consulté : juin 2012)
- <http://www.litterature-quebecoise.org/noirceur2.htm> (consulté : novembre 2011)
- http://www.rjp.pan.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=1353&Itemid=50 (consulté : octobre 2012)

<http://www.salabeckett.cat/files/pausa/pausa-32/dramaturgie-quebecoise-contemporanie> (consulté: août 2012)
<http://www.thecanadianencyclopedia.com> (consulté : avril 2011)
<http://www.thecanadianencyclopedia.com/articles/fr/le-joual> (consulté: août 2012)
<http://www.thecanadianencyclopedia.com/articles/fr/le-joual> (consulté: juillet 2012)
<http://www.ug.edu.pl/slang> (consulté en novembre 2012)
http://www.voixdecrivains.com/ca_pare.html (consulté: mai 2009)
<http://wyborcza.pl/1,78488,3886411.html> (consulté : novembre 2012)

DICTIONNAIRES CONSULTÉS:

www.atilf.atilf.fr
www.cnrtl.fr
www.dictionnaire-quebecois.com
www.larousse.fr
www.miejski.pl
www.ponglish.org
www.sjp.pwn.pl
www.slang.elo.pl
www.slangu.pl
www.slowniki.gazeta.pl



Małgorzata Czubińska – adiunkt w Zakładzie Traduktologii i Badań nad Kanadą Frankofońską Instytutu Filologii Romańskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, tłumacz przysięgły języka francuskiego. Podstawowe dziedziny badań naukowych to stylizacja językowa w przekładzie, przekład tekstów multimodalnych i multisemiotycznych, tłumaczenie teatralne oraz szeroko pojęta problematyka Kanady frankofońskiej.

Specyfika przekładu teatralnego jest ściśle powiązana ze złożonością spektaklu stanowiącego wielowymiarowy kompleks znaków o różnorodnej naturze odbieranych i interpretowanych przez widza jako całość. W przedstawieniu rozpatrywanym w kategoriach semiotyki teatralnej komponent językowy jest jednym z wielu elementów kompleksu implikującego odbiorcę w wielowymiarowy przekaz płynący ze sceny. Przekład teatru francuskojęzycznych mniejszości kanadyjskich stanowi dla tłumacza tym większe wyzwanie, iż nosi on znamiona hybrydowości językowej, która jest odzwierciedleniem złożonej tożsamości frankofonów żyjących w tym kraju w sytuacji mniejszościowej. Niniejsza monografia stanowi próbę opisanie możliwości oraz zagrożeń, jakie niesie za sobą zastosowanie stylizacji językowej jako strategii przekładowej. Analiza poszczególnych typów stylizacji (stylizacja na język potoczny, stylizacja gwarowa, stylizacja na język młodzieżowy), ich funkcji oraz technik ma na celu ukazanie możliwości i ograniczeń, które związane są z zastosowaniem tego zabiegu w przekładzie literackim.



DOI: 10.14746/9788394739812